

2 M 11, 2850, 5

Université de Montréal

Lekphrasis du bouclier d'Achille (*Iliade* 18.478-617).
Étude pour une nouvelle analyse esthétique de la description littéraire.

par

Martin Sirois

Centre d'études classiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études classiques

avril 2000

© Martin Sirois, 2000



PB

13

U54

2001

V.001

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:

L'ekphrasis du bouclier d'Achille (*Iliade* 18.478-617).
Étude pour une nouvelle analyse esthétique de la description littéraire.

présenté par:

Martin Sirois

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

—

—

—

Mémoire accepté le:.....

Sommaire

L'*ekphrasis*, la description d'un objet d'art trouve son premier exemple dans l'*Illiade* d'Homère. Le procédé descriptif prend en charge de décrire le bouclier d'Achille, oeuvre façonnée par le dieu Héphaïstos au chant 18 (vers 478 à 617). Le terme *ekphrasis*, emprunté à la langue grecque, possède un sens qui tire son origine du verbe grec qui signifie «s'exprimer». Par son instance littéraire, c'est le modèle précis de la description qui s'exprime et, de plus, se laisse voir.

Si la description du bouclier que nous propose Homère se veut celle d'un objet de guerre et d'un artifact qui puisse avoir une preuve archéologique, la réalité littéraire est autre. La poésie homérique, dans son cadre d'énonciation et de performance (par un rhapsode) procure un autre type d'objet: un objet qui bouge et qui dépeint la réalité, tel qu'aucun objet d'art n'est en mesure de le faire. Par l'aspect visuel de la littérature et du signe linguistique en général, l'*ekphrasis* met en oeuvre un monde d'actions et de déplacements, vus par le récepteur de la performance au moment précis de son énonciation.

Le mémoire étudie l'émergence d'images visuelles à travers l'étude de la poésie homérique. Lorsque la réception littéraire devient une perception réelle, l'objet se matérialise devant les yeux du spectateur et celui-ci devient le témoin oculaire d'une action, déployé en une vision intérieure.

Tables des matières

Sommaire	iv
Table des matières	v
Remerciements	xi
Introduction	1
Chapitre 1: Genèse, transformation et application d' <i>ekphrasis</i>	3
1.1. Caractéristiques de la description	3
1.2. Le verbe <i>phrazo</i> (φράζω): considérer	4
1.3. Emplois <i>hapax</i>	6
1.3.1. Arrien	7
1.3.2. Lucien	7
1.3.3. Diogène Laërce	8
1.4. Rhétorique classique d'Aristote	9
1.4.1. Le genre épideictique	10
1.4.2. L'art écrit au profit de l'art oratoire	11
1.5. Rhétorique romaine	11
1.5.1. Quintilien	12
1.5.2. Prédominance du texte écrit	12
1.6. La seconde sophistique	14
1.6.1. Exercice préparatoire	15
1.6.2. Hermogène le rhéteur	15
1.6.3. Le «descriptible» chez Théon et Hermogène	16
1.7. Textes chrétiens	17

1.7.1. Le divin <i>in</i> -descriptible	18
1.7.2. <i>Ekphrasis</i> du concret	19
1.8. Performance oratoire et littérature descriptive	20
1.8.1. Popularité de la description littéraire	21
1.8.2. Les <i>Eikones</i> de Philostrate	22
1.8.3. Longus et Achille Tatius	23
1.8.4. Définition moderne	24
1.9. Opposition moderne narration-description	24
1.9.1. <i>Ekphrasis</i> , ou l'expression de l'objet	25
1.9.2. Discours <i>périégétique</i>	25
1.9.3. Autonomie de la description	26
1.9.4. Temps de/dans la narration descriptive	27
1.9.5. Temps et espace descriptifs	29
1.9.6. Fonction ornementale et dimension réceptive	29
1.10. <i>L'enargeia</i> et l'objet «sous la vue»	30
1.10.1. Témoin actuel d'un fait passé	31
1.10.2. Génération d'images mentales	32
Chapitre 2: Poésie et poétique d'Homère	34
2.1. La «description» en unité micro-narrative	34
2.1.1. Place structurale du Bouclier au chant 18	35
2.1.2. Fonction digressive de la description	37
2.1.3. Enchaînement des épisodes	38
2.2. Nature orale et littéraire du Bouclier	39
2.2.1. Oralité	39
2.2.2. Littérature	40

2.3. Autorité et «origine» homérique	42
2.3.1. Multiplicité des auteurs	43
2.3.2. «Origine» homérique	44
2.3.3. L'auteur mythifié	45
2.3.4. La «cristallisation»	45
2.3.5. Transcription, ou la re-performance du scribe	47
2.4. Tradition et création	47
2.4.1. Formules homériques	48
2.4.2. Improvisation	49
2.4.3. Tradition et création chez Démodikos	51
2.5. Invocation et inspiration	54
2.5.1. Garantie de la vérité	54
2.5.2. <i>Sa-voir</i>	56
2.5.3. Témoins du passé	57
2.5.4. Mnèmosynè	58
2.5.5. Mémoire anamnésique	59
2.6. <i>Hic et nunc</i> de la performance	60
2.6.1. Sélection et «présence» du récit	61
2.6.2. Actualisation mimétique des personnages et du narrateur	62
2.6.3. Le visuel dans la performance	62
2.7. <i>Mimèsis</i> et performance	63
2.7.1. Platon	64
2.7.2. Aristote	65
2.7.3. <i>Mimèsis</i> d'Homère	65
2.7.4. Création et <i>mimèsis</i>	66
2.8. Double nature de la poésie homérique	67
2.8.1. Poésie conceptuelle et centrifuge	67
2.8.2. Performance historique et linéaire	68
2.8.3. Inspiration et création	

chez les rhapsodes	70
Chapitre 3: Artifact guerrier et objet littéraire du chant 18	72
3.1. Archéologie du bouclier d'Achille	72
3.1.1. Fabrication du <i>sakos</i>	73
3.1.2. Disposition des couches métalliques	75
3.2. <i>Ποιεῖν δαίδαλα</i> ou créer un monde	77
3.2.1. Un monde circonscrit	78
3.2.2. Un univers complet	79
3.2.3. Un monde dimensionnel et générique	80
3.2.4. Bouclier oraculaire	81
3.3. Thèmes de la vie	82
3.3.1. Le sceptre et la parole	83
3.3.2. Procès et jugement	84
3.3.3. Une cité en guerre	85
3.3.4. Historicité des cités	86
3.3.5. Vie pastorale	87
3.3.6. Danse crétoise	88
3.4. Problèmes de tradition manuscrite	89
3.4.1. Interpolation du vers 604-605	89
3.4.2. L'autre bouclier d'Achille	91
3.4.3. La véritable <i>Iliade</i>	91
3.4.4. Vers 606: <i>exarchontes</i> ou <i>exarchontos?</i>	92
3.4.5. <i>Terpomen-os / -oi</i>	93
3.5. Oeuvre d'un dieu et d'un poète	94
3.5.1. Terminologie des verbes de fabrication	94
3.5.2. La particule <i>en-</i>	95
3.5.3. Aspect temporel des verbes	96

Chapitre 4: Nouvelle approche esthétique de la réception de l' <i>ekphrasis</i>	98
4.1. Modèles d'imitation	99
4.1.1. Finalité littéraire	99
4.1.2. Évolution mimétique	99
4.1.3. «Savantes pensées» et fabrication matérielle	100
4.1.4. Métaphore dieu-poète	101
4.1.5. Le bouclier vraisemblable	102
4.2. Reconstitution	102
4.2.1. Réception de la copie et de son modèle	103
4.2.2. Infinitude du bouclier	104
4.2.3. La seule réalité du bouclier d'Achille	104
4.3. Oeuvre de langage, ou l'immatérialité de l'objet	106
4.3.1. Aspect cinétique du langage	106
4.3.2. Le temps dans la réception	107
4.3.3. Moments successifs	108
4.3.4. Réception et séquentialité	109
4.3.5. Espace de réception	110
4.4. Quand réception devient perception	111
4.4.1. Le passé «perçu» dans le présent	112
4.4.2. Images et virtualisation	112
4.4.3. L' <i>enargeia</i> et la <i>dynamis</i> des mots	113
4.4.4. Réception visuelle	114
4.5. Platon, la <i>République</i> et le monde d'illusions	115
4.5.1. <i>République</i> , livre 6: analogie de la ligne	115
4.5.2. Monde d'illusions	116
4.5.3. Contre l'ontologie platonicienne	

de la <i>mimèsis</i>	117
4.5.4. <i>Mimèsis</i> et sa communication linguistique	117
4.5.5. Ici, maintenant et tout en mouvement	118
Conclusion	119
Bibliographie	121
Annexe I: Sources anciennes	xii

Remerciements

Les résultats de l'enquête sur le bouclier d'Achille sont l'aboutissement d'une formation et d'un engouement soutenus quotidiennement par de nombreux individus qui ont su me toucher, de près ou de loin, dans le cadre de mes années à l'Université de Montréal. Peut-être la liste semble longue, mais chacun d'eux se fait le détenteur d'un cadeau que je ne pourrais leur refuser: ma sincère gratitude.

Tout d'abord, j'adresse mes remerciements à tous les professeurs du Centre d'études classiques de l'Université de Montréal dont l'enseignement a suscité un vif intérêt pour le monde classique, plus spécialement la culture grecque antique: particulièrement à monsieur Pierre Bonnechere, toujours un modèle de rigueur et d'intégrité scientifiques, dont les remarques et critiques ont à jamais marqué mon esprit par leur authenticité.

J'adresse mes plus chers remerciements à monsieur Egbert Bakker. Professeur et directeur, il a montré un intérêt pour mes questions encore à l'état d'ébauche et a souvent généré, à travers nos discussions, de nombreux conflits intérieurs qui m'ont amené à voir les choses différemment. Ami et figure fraternelle, il m'a écouté, invité et encouragé à poursuivre un chemin que je parcours aujourd'hui sans aucun regret. Ma gratitude lui est *aphthitè*.

Je ne peux oublier mes amis et collègues Renaud Gagné et Geneviève Normandeau, toujours présents et prêts à l'écoute et l'échange d'idées, avec lesquels les liens amicaux transcendent toujours les rapports académiques.

À ma chère Annie, qui a enduré et écouté les récits d'effroi que racontait parfois un étudiant égaré dans ses idées encore sans substance. Pour tout le support, l'attention et l'écoute, pour la présence et parfois l'absence, merci.

Je remercie également le Fonds FCAR qui a permis de terminer une route qui paraissait parfois sans fin. Leur appui financier fut d'autant plus apprécié par leur objectivité, ce qu'aucun ami ou proche ne peut totalement fournir. Mes remerciements leur reviennent de plein droit.

Finalement, je tiens à remercier un homme, à la fois réel et fictif, sans qui ces pages n'auraient pas été écrites. Il a su évoquer des images de grandeur et de rêverie qui me procurent encore émerveillement, tout comme un jeune enfant. Merci Homère.

L'ekphrasis est un procédé littéraire qui prend en charge de redéfinir un objet d'art en des termes littéraires, offrant ainsi la reproduction d'un objet matériel sous une forme arbitraire, telle qu'est reconnue la langue orale et écrite.

Le bouclier d'Achille que le dieu Héphaïstos façonne au chant 18 de *Illiade* est certainement la plus grandiose de ces descriptions d'objet au sein de la littérature occidentale; cependant, la description littéraire génère autre chose qu'un simple objet concret acceptable dans la tangibilité de notre monde sensible. En sa seule qualité d'être littéraire, le bouclier acquiert ce qui lui aurait été refusé, eût-il été un véritable objet fait de main d'homme.

Le mémoire étudie le passage homérique constitué d'une centaine de vers qui accomplit cet acte descriptif tout en insufflant à l'objet animation et déploiement visuel.

Tout d'abord, le premier chapitre s'intéresse au procédé descriptif (*ekphrasis*) dans son aspect historique. L'apparition du mot et le sens conféré au terme grec ἔκφρασις offrent un indice de la signification que doit avoir la description du bouclier dans la tradition poétique et, à travers cet usage historique, il convient de dégager les implications de cette terminologie pour la conception moderne de l'acte descriptif.

L'évolution du concept dans l'Antiquité vers sa fixation en un style rhétorique déterminé et déterminant de sa propre nature descriptive amène aujourd'hui le procédé à n'être qu'une figure de style dont la principale caractéristique (*i.e.* descriptive) est de s'opposer à la narration. Née tardivement dans la littérature grecque et dans le contexte d'un art oratoire, alors qu'elle désignait un exercice rhétorique auquel les rhéteurs s'adonnaient, *l'ekphrasis* s'est ensuite développée dans un contexte moderne pour désigner un simple discours descriptif et un moment d'arrêt de la narration.

Le second chapitre présente quelques aspects de la poétique homérique. Bien qu'elle soit fondamentalement orale, la poésie d'Homère ne subit souvent qu'un traitement moderne, c'est-à-dire une étude sous sa forme textuelle, et est décontextualisée de toute notion de son lieu d'action, c'est-à-dire de la performance rhapsodique. Toutefois, il est nécessaire de s'intéresser à la poétique d'Homère sous son aspect évolutif: les études homériques doivent se préoccuper davantage de la composition en phénomène diachronique que de la poésie sous sa forme «éditée». Le chapitre étudie donc la dynamique de l'oralité, par laquelle la poésie d'Homère prend toute sa vigueur et son existence

spectaculaires.

Suite à cet aspect poétique de l'art et de la performance homériques, il convient de se tourner vers l'objet propre de l'étude: le bouclier que le dieu a fabriqué et qui fait l'objet d'une description au chant 18 de *Illiade*. À la recherche archéologique d'un exemple similaire à ce que Homère décrit, il nous est impossible de trouver aucune comparaison avec ce qu'il offre par son objet littéraire. Ainsi, à l'artefact cherché par les modernes répond un autre objet, un objet de langage qui s'exprime à travers son seul médium possible: la littérature. Le chapitre a pour but d'identifier les thèmes abordés sur le bouclier, soit les ornements qui constituent le décor propre du bouclier en tant qu'objet forgé par un dieu. L'extrait sera étudié de façon globale, avec une attention particulière à quelques détails qui semblent d'intérêt plus significatif quant à certaines scènes figurées sur l'artefact.

Finale, au quatrième chapitre, c'est une nouvelle analyse du bouclier qui est proposée. Moins une étude historiographique de l'*ekphrasis* qu'une tentative d'établir une nouvelle approche de la description homérique, ce chapitre propose une interprétation moderne de la réception littéraire. Par le langage, le visuel de l'objet se fait sentir et, par la perception de l'«objet de langage», le bouclier d'Achille se réalise et se montre à la vue de tous. À travers les notions de temporalité narrative, d'espace visuel déployé par l'imaginaire et de réception visuelle d'un «texte» reçu oralement (par la performance) ou visuellement (par la lecture), le mémoire propose donc une interprétation de l'objet selon l'aspect iconographique de la littérature. À la suite d'une synthèse des éléments discutés précédemment, le chapitre expose une approche pour l'étude du bouclier par laquelle l'interprétation esthétique, de la forme et du contenu, propose une vision du bouclier telle que la comparaison avec les arts dits visuels semble nous démontrer.

Si la poésie doit être «vue» comme les autres arts, sa réception offrira les mêmes modalités de perception que ceux-ci. L'essai d'interprétation tente de montrer que la littérature se concrétise selon un mode créatif et un mode perceptif qui ne sont pas sans rappeler ceux auxquels on assiste dans l'émergence des œuvres d'art plastiques.

Chapitre 1

Genèse, transformation et application d'*ekphrasis*

La littérature comporte et admet plusieurs styles littéraires. Toute expression de langage est connotée d'une certaine fonction. Depuis longtemps, les théoriciens ont ressenti le besoin d'identifier, nommer et classer les différences et particularités des moindres extraits littéraires. Ainsi, tous sont familiers avec les dénominatifs narration, poésie, prose, figure de style, etc. Les auteurs (anciens et modernes) utilisent ces différents procédés (conventionnellement classés), leur conférant le titre convenable selon la théorie du moment.

1.1. Caractéristiques de la description

Il existe un procédé qui prend en charge d'énumérer les attributs d'une personne, de définir un espace donné (et l'action qui s'y déroule) ou d'inventorier les caractéristiques d'un objet. Faire le portrait verbal¹ d'un individu, présenter un lieu ou détailler un objet, c'est avant tout le *décrire*.

La description, comme son origine latine l'indique, est l'action de «describere» (*i.e.* «écrire au sujet de») et elle tente de *dépeindre* le référent qu'elle transmet. Que l'on veuille évoquer un paysage, nous devons certainement nous attendre à recevoir ce qui caractérise tout paysage. L'auteur fournira ainsi différents éléments propres à définir un tel paysage: mise en place de formes et de contours (par exemple «un champ, un arbre, une maison, deux enfants,...»), énumérations des proportions relatives («un *vaste* champ, un *gros* chêne feuillu, une *petite* maison, deux *jeunes* enfants»), perspective du paysage («un chêne *au loin*, une maison *au milieu* du champ, deux enfants *devant* la maison»), et attributs visuels (expression et attitude des enfants, couleurs des éléments donnés, etc.). De cette façon, la description part souvent essentiellement du général vers le détaillé.²

Le portrait sera présenté de la même façon: «une femme âgée est assise à une table dans une petite cuisine, un chat dort sur ses genoux, elle porte une

1. Nous utilisons dans ce travail le terme verbal en son sens général d'«expression de langage», que celle-ci soit orale ou écrite. Une «expression verbale» représente donc toute «manifestation de mots», prononcée ou textualisée.

2. Parallèlement, dans un article de psychologie cognitive, Chafe 1980.13-14 relate une expérience sur la conscience dans laquelle un individu, fixant les yeux sur une peinture, débute en faisant un «brossage» visuel général du tableau, pour ensuite s'arrêter plus longuement aux détails.

robe noire et un tablier noir; elle contemple d'un air oublieux le chat qu'elle caresse. On semble lire la tristesse sur son visage parcheminé,...». Toute description prend la forme d'un instantané, d'un moment figé dans le temps, où plus rien ne semble respirer et où l'auteur nous fournit des informations «au sujet de» la femme. Aurait-il voulu insister sur la cuisine, la femme n'aurait reçu qu'une brève mention, sans plus.

Encore plus évident sera le trajet descriptif dans le cas d'un objet. Le contour et la forme (liés à la nature même de l'objet) sont d'abord mentionnés afin de le circonscrire dans un espace bien réel: «un *gros* livre, une *longue* table, une statue *grandeur humaine*, etc.». C'est par la suite que les détails apparaissent: «le livre est *relié en cuir*, la table est *en bois d'acajou*, la statue *de bronze* représente un homme» (la description devient alors un portrait). La description d'un objet tente de présenter celui-ci de façon verbale tel qu'il s'offre dans la réalité: tout objet, soit-il réel ou fictif, peut ainsi être représenté par un acte de langage.

Aucun moderne ne contestera que les exemples mentionnés ci-haut constituent des «descriptions» (au sens large et littéraire). Or, dans l'histoire des descriptions, les auteurs décrivent parfois des œuvres ou objets d'art et ce procédé de description reçut le nom d'*ekphrasis*. Toutefois, son utilisation moderne diffère du sens classique, ou plutôt le restreint.

1.2. Le verbe *phrazo* (φράζω): considérer

Le terme *ekphrasis* est emprunté au grec et possède à lui seul une histoire deux fois millénaire. Il s'agit d'un composé verbal de φράζω, déjà fort employé chez Homère, comportant de prime abord un sens qui peut sembler vaste. Or, il signifie en fait toute considération de l'esprit, toute conception d'une parole, d'un événement ou d'une expérience. Φράζειν, c'est un mode de pensée et une configuration mentale sujette à l'émanence d'une parole et chez Homère, non simplement un acte de parole que l'on traduirait constamment par «parler» ou «indiquer par la parole»³, il signale également la *considération* de l'esprit. Parler, *i.e.* l'acte de prononcer des mots, c'est λέγειν; φράζειν considère la position prise par l'individu *avant* l'énonciation (effective ou non). C'est la *réflexion* qui précède l'énonciation et elle peut se faire de manière individuelle ou en groupe (elle

3. C'est le cas pour *Il.* 12.212, *Il.* 18.313 et *Od.* 4.395. L'abréviation *Il.* et *Od.* tiennent lieu des noms complets des deux poèmes homériques (*Iliade* et *Odyssée*) tout au long du mémoire.

représente alors un débat). Ainsi *phrazein*, c'est *considérer*⁴.

Il y a deux façons de *considérer* quelque chose, soit de se le «figurer» mentalement, d'où le sens se rapprochant de «surveiller» ou même «prendre garde»⁵, ou bien de le vérifier *de visu*, i.e. être témoin. À cette seconde manière, il est possible d'associer des caractéristiques visuelles. Par exemple, après avoir tué sous leurs yeux le compagnon des Achéens Promakhos, Akamas le Troyen s'adresse à ces derniers en ces termes (*Il.* 14.482-483):

φράζεσθ' ὡς ὑμῖν Πρόμαχος δεδμημένος εὔδει ἔγχει ἐμῶ,...

«voyez comment votre Promakhos gît, dompté par ma lance,...»⁶

On ne saurait trouver autre sens possible à φράζεσθε, qui représente ici la corroboration d'un témoin visuel. Ce que l'image réelle (de la mort de Promakhos) fait surgir dans l'esprit des Achéens suffit à générer ce qui leur servira de référence mentale: le cadavre que désigne Akamas aux Achéens tient lieu d'avertissement et de mise en garde. Considérez bien le trépassé, car «vous aussi mourrez de cette manière» (*Il.* 14.481), avise-t-il les Grecs⁷.

De la même façon, Télémaque demande à Pisistrate d'être un témoin et un corroborateur des richesses de la demeure de Ménélas lorsqu'il lui dit (*Od.* 4.71-73):

φράζεο, Νεστορίδη, [...] χαλκοῦ τε στεροπὴν κατὰ δώματα
ἠχήμενα χρυσοῦ τ' ἠλέκτρον τε καὶ ἀργύρου ἠδ' ἐλέφαντος

«constate, fils de Nestor, sous ces plafonds retentissants,
l'éclat du bronze, de l'or, de l'électrum, de l'argent et de
l'ivoire!».

Regarder, considérer et figurer sont dans la sphère de φράζειν et le verbe désigne tout ce processus par lequel on conçoit et médite une parole, une pensée ou une vision.

4. Considérer un choix (*Il.* 4.14, 17.634, 17.712, 22.174; *Od.* 17.274, 17.279), la meilleure option (*Il.* 5.440; *Od.* 10.192, 13.365, 23.117), une façon d'agir (*Il.* 9.112, 9.251, 9.347, 9.423, 9.680, 15.163, 16.646, 17.144, 19.401; *Od.* 1.269, 1.294, 2.168, 11.624, 13.376), avant de parler (*Il.* 14.470; *Od.* 15.167, 16.257, 23.122), un événement ou action (*Il.* 14.482, 18.254; *Od.* 1.76 -περιφραζώμεθα-, 4.699, 13.373, 16.312, 16.371, 17.595, 20.43, 24.127), au sens de discuter en assemblée (*Od.* 3.129, 11.510).

5. Voir *Il.* 14.3, 14.61, 16.446, 20.115, 22.358, 24.354.

6. Il est à noter que tous les extraits en langue grecque (à moins d'avis contraire) proviennent du TLG (*Thesaurus Linguae Graecae*) en format CD-Rom (version D) édité à l'Université de Californie, Irvine. Le logiciel d'exploitation utilisé est Pandora 2.5.2 pour ordinateur Macintosh. Toutes les traductions sont les miennes, effectuées à l'aide de A. Bailly, *Dictionnaire grec-français*, édition revue et corrigée par A. Séchan et P. Chantraine, Paris, 1950.

7. Voir aussi Eumée qui surveille une entrée (*Od.* 22.129-130).

Alors qu'à l'époque ancienne le terme possédait le sens «conceptuel» de *considération de l'esprit*, en tant que fonction cognitive de l'expression verbale, l'histoire en restreignit le sens; vers l'époque classique, le terme *phrazein* en vient à désigner le simple fait de parler pour justifier, ou d'expliquer par la parole. C'est l'emploi que l'on retrouve déjà, entre autres, chez les tragédiens, chez Hérodote et Platon⁸.

Le verbe grec *ek-phrazein* (constitué tardivement) désigne la démonstration ou l'exposition en détail, *i.e.* la description rigoureuse d'un certain élément. Le préverbe *ek-* vient marquer cette idée de parler «hors de», d'exposer une idée, un événement ou un objet et aux côtés du verbe, se situent le substantif *ekphrasis* et l'adjectif *ekphrastikos*, dérivant tous deux de cette action. Le terme, étudié dans son contexte grec, nous fournit maintes preuves de sa parenté avec la «description» au sens moderne. Toutefois, le terme est absent aux époques archaïque, classique et même hellénistique et son emploi n'apparaît qu'au début de notre ère.

Bien qu'il apparaisse une fois dans *Sur l'imitation* de Denys d'Halicarnasse (fin I^{er} s. av. J.-C.), le terme ne semble pas avoir été employé par l'auteur puisque l'extrait de l'ouvrage qui nous fut transmis ne constitue qu'un abrégé du livre de Denys d'Halicarnasse et «le traité lui-même est entièrement perdu»⁹. L'épitomé, «tardif et peu fiable... appelle bien des réserves» du fait d'avoir été «bien mal transmis»¹⁰. Le terme *ekphrasis* est également employé dans l'*Art rhétorique* du même auteur (10.17.4), mais encore ici, le texte est faussement attribué à Denys: il daterait de la seconde moitié du 2^e ou du début du 3^e s. apr. J.-C., composé par différents auteurs¹¹.

Donc, de l'emploi du terme *ekphrasis*, aucune conclusion ne peut être tirée quant à son usage avant notre ère, sinon qu'il est totalement inexistant, en littérature écrite du moins, dans les textes transmis; selon toute vraisemblance, le terme est absent chez Denys d'Halicarnasse.

1.3. Emplois hapax

8. Parmi les innombrables exemples, notons Éschyle: *Agamemnon* 589, 1061 («parler» avec les mains), *Choéphores* 121, *Euménides* 623; Euripide: *Alceste* 812, 1012, *Médée* 693, *Héraclides* 132, *Hécube* 1011; Sophocle: *Trachiniennes* 349, 468, *Antigone* 1099, *Ajax* 691, *Oedipe-roi* 9, 655, 1120, *Philoctète* 132; Hérodote: *Histoires* 1.39.4, 3.27.11, 3.133.5, 4.113.8, 7.10.19; Platon: *Apologie de Socrate* 19d2 et 19d4, *Phédon* 57b3 et 61b7, *Parménide* 126a4, *Phèdre* 278b8 et 278e4, *Lois* 789a10 et 810c9.

9. Aujac 1978, 13.

10. Aujac 1978, 11.

11. Kennedy 1994, 225.

Après un emploi rarissime au premier siècle de notre ère¹², c'est au second siècle que l'usage du mot acquiert une place dans le vocabulaire littéraire et ce, après un emploi timide chez quelques auteurs chez qui il constitue un *hapax*. Arrien, Lucien et Diogène Laërce nous offrent des exemples.

1.3.1. Arrien

Dans son *Histoire indique*, Arrien raconte que Néarchos, sur une partie du voyage entrepris avec Alexandre, «ne peut la décrire [ἐκφράσαι] de manière précise», principalement dû au fait que la terre est vaseuse, qu'elle s'étend au loin vers la mer, et que l'ancrage y est difficile (*Histoire indique* 40.9-10). Si Néarchos ne peut décrire très bien le paysage qui lui fait face ni ne peut en faire un récit détaillé, c'est qu'il ne l'a pas bien vu. Son témoignage n'est pas si précis, puisque ce n'est qu'à distance qu'il peut identifier ce qu'il a vu et il ne peut certes pas en faire une description rigoureuse: il n'a, pour ainsi dire, qu'entrevu le territoire de Suse. L'emploi chez Arrien dénote déjà fort bien un attribut de toute description (au sens large) et principalement de l'*ekphrasis*: la connotation hautement visuelle et la précision du détail que seul un témoin oculaire est en mesure de fournir (ou de confirmer).

1.3.2. Lucien

C'est le substantif qu'utilise Lucien dans *Comment écrire l'histoire*. Alors qu'il commente nombre d'historiens qu'il qualifie de fanatiques (15.2: ζηλωτής) de Thucydide, le sophiste nous indique que les descriptions (ἐκφράσεις) ne devraient pas être trop rigoureuses, de peur qu'elles ne paraissent froides, plus froides que la neige caspienne ou la glace celtique (19.6-7) et qu'elles devraient être nécessaires à l'histoire (19.19). Avec toute l'ironie du monde, l'auteur fait sentir son dédain pour les descriptions des événements dans le genre historique (19.19-20): «sans [les *ekphraseis*] nous n'aurions peut-être pas su ce qui s'était passé là!». Lucien dénonce ce type d'historiens en les blâmant de leur faiblesse et de leur ignorance à noter les faits d'importance, eux qui alors «se tournent vers de telles descriptions [ἐκφράσεις] de contrées et de cavernes» (20.1-3).

Le sujet de l'*ekphrasis* est pour Lucien un lieu spatial défini dont la description constitue un ajout accessoire et inutile dans le cours du récit. Comme chez Arrien, la description porte sur un lieu mais, si ces deux premiers exemples ont pour thème des lieux physiques (territoire de Suse, contrées et

12. Seul Plutarque utilise, à deux reprises, le verbe sous sa forme infinitive ἐκφράσαι: *Sur l'intelligence des animaux* 967d 6 et *Comment les jeunes doivent écouter les poètes* 24a7.

cavernes), les thèmes possibles d'*ekphraseis* sont nombreux¹³.

1.3.3. Diogène Laërce

La «faculté de décrire» (τὸ ἐκφραστικόν, *i.e.* la substantivation de l'adjectif) se retrouve pour la première fois dans *Vie de philosophes* de Diogène Laërce. La «faculté de décrire» de Lycon, philosophe péripatéticien et «homme éloquent» (5.65.1-2: φραστικὸς ἀνὴρ), est retentissante (5.65.5: περιγεγωνὸς) et représente une force et une qualité chez l'orateur. Par le détail graphique qu'il sait procurer, le philosophe maîtrise la langue et suscite chez le spectateur une quelconque «image» et la faculté *ekphrastique* de Lycon est cette puissante «imagerie mentale» que de telles métaphores génèrent dans l'esprit grâce à la langue du philosophe. Le langage, comme nous le verrons plus loin, est empreint d'images et de rappels que la mémoire fournit au récepteur, évoquant une véritable peinture dans son esprit.

La rhétorique, en faisant des descriptions d'objets ou même d'individus, s'appuiera sur cette tangibilité de ses sujets de description¹⁴ et la technique rhétorique de ce second siècle sera le lieu d'usage du composé *ekphrasis*.

Ce second siècle, avec tout le potentiel accordé à l'*ekphrasis*, donne le coup d'envoi au terme dont l'usage devient fréquent, sinon courant. La rhétorique, plus spécialement la période dite de «seconde sophistique», s'est approprié le terme pour qualifier un des genres de sa science oratoire. Aux 2^e-3^e s. apr. J.-C., aux côtés des discours (délibérations, argumentations, lamentations) et des lectures (digressions informatives sur un sujet donné), se trouvaient les descriptions formelles (*ekphraseis*)¹⁵. La description littéraire figurait comme un thème important dans l'exercice oratoire de la langue et de ce fait, elle y reçut un statut privilégié à l'intérieur du genre épideictique.

L'arrivée de l'*ekphrasis* en tant que thème littéraire dans la rhétorique de

13. Le fragment *Sur l'imitation* de pseudo-Denys d'Halicarnasse (voir plus haut) confirme la variété des sujets de l'*ekphrasis*: celle-ci peut se constituer en une description de lieux [τόπων], de batailles navales [ναυμαχιῶν], d'une infanterie en rang de combat [πεζῶν παρατάξεων] ou de la fondation d'une cité [οἰκισμοῦ πόλεων] (31.3.1.28-29). Dans ce fragment, l'auteur dessine déjà différentes fonctions de la description soit, définir un espace donné et donner les circonstances d'un événement. On retrouve également ces sujets dans les textes théoriques de la même époque (chez Théon et Hermogène).

14. Dans le cas des individus (ou personnages), c'est le «portrait» verbal, tant physique que moral, qui fera office de description. Bien que nul ne contesterait l'aspect visuel que la description d'un objet physique provoque, puisque lorsqu'il est décrit, il est possible dans l'esprit d'imaginer un tel objet par une référence aux expériences individuelles, il en va de même pour la description morale. Puisque les vertus sont qualifiables et comparables, selon l'expérience de les avoir rencontrées chez des individus, la description fera également appel à ces différentes sources d'expériences pour les attribuer. À cet effet, les dieux et héros grecs représentent le modèle idéal des attributs moraux, par la figuration anthropomorphique de tels concepts abstraits.

15. McCulloh 1970, 41-42.

la seconde sophistique est précédée de toute une histoire de la technique rhétorique dont il convient de considérer l'évolution; cette évolution, entamée dès le Ve s. av. J.-C. à Athènes, avait déjà figé l'art en des règles fort strictes.

1.4. Rhétorique classique d'Aristote

Durant la période classique, une science du langage et une réflexion sur l'art de la parole se développent en Grèce. Principalement, la rhétorique se veut alors un «art de la persuasion» (Platon, *Gorgias* 453a1: *πειθοῦς δημιουργός*)¹⁶, une «capacité [δύναμις] d'observer ce qui, en chaque cas, est propre à persuader» (Aristote, *Rhétorique* 1355b25-26), dont la fonction n'est pas tant de persuader que de «connaître [ἰδεῖν] ce qui est propre à persuader en chaque question» (Aristote, *Rhétorique* 1355b10-11).

À cette époque dominée par la philosophie et la sophistique, la rhétorique naît dans un contexte culturel où l'on doit faire valoir son point de vue et en convaincre son auditoire. Cette primauté de la persuasion dans la rhétorique se trouve pratiquement inchangée jusqu'à Aristote et celui-ci, au chapitre 3 de sa *Rhétorique*, distingue trois genres dans cette technique (1358b8): le délibératif (*συμβουλευτικόν*), le judiciaire (*δικανικόν*) et l'épidictique (*ἐπιδεικτικόν*)¹⁷.

Cette tripartition s'effectue cependant en fonction des auditoires respectifs (1358b2-4), car un auditeur est soit spectateur (*θεωρός*), soit juge sur le passé (*κριτής...τῶν γεγενημένων*), soit juge sur l'avenir (*κριτής...τῶν μελλόντων*). Contrairement aux genres délibératif (portant sur les décisions qui doivent être prises pour l'avenir) et judiciaire (portant sur le jugement de faits passés), le genre épidictique ne fait pas tant appel à la persuasion qu'à une simple éloquence. Alors que les deux premiers exigent de l'auditoire une certaine approbation du discours, le genre épidictique est celui «des prises de parole en public sans contradiction ni sanction»¹⁸. C'est un discours qui, plutôt que persuasif, n'a qu'une visée «performantielle».

Ce genre n'aura toutefois pas une grande popularité même à l'époque d'Aristote et ce n'est, en fait, qu'à la période impériale que ce genre acquiert ses lettres de noblesse, jusqu'à devenir fort prisé dans le mouvement appelé la

16. La première attestation du terme *rhètorikè* est dans ce même dialogue (449a5).

17. *L'epideixis* signifie en soi une démonstration, avec preuves, d'une argumentation ou d'une opinion.

18. Desbordes 1996, 148.

«seconde sophistique». ¹⁹ Cependant, Aristote demeure conscient que ce genre épideictique est un pur exercice qui peut être fait avec sérieux (σπουδῆς) ou non (1366a29), et le philosophe lui prodigue un pouvoir de subjectivation rendu possible par les simples jeux «langagiers» de l'orateur.

Pour ce qui est des genres délibératif et judiciaire, laissons-les de côté puisqu'il s'agit ici d'exposer les circonstances de l'apparition des *ekphraseis*, qui prendront place dans le genre épideictique, du fait d'avoir pour but, entre autres, de plaire et de charmer l'auditoire et d'exclure une potentielle influence sur les valeurs ou les croyances des individus: l'exercice épideictique tentait de plaire pour des raisons artistiques et esthétiques. ²⁰

1.4.1. Le genre épideictique

Annonçant que le genre épideictique «souvent loue non seulement un homme ou un dieu, mais aussi des objets inanimés [ἄψυχα]» (*Rhétorique* 1366a29-30), Aristote n'avance pas d'exemples de ce type de démonstration oratoire, car sa rhétorique n'a pour fonction de traiter que de thèmes «au sujet desquels nous délibérons» (1357a2), lesquelles délibérations portent «sur des questions manifestes à recevoir deux avis opposés» (1357a4-5) ²¹. L'éloge et le blâme, qui sont l'apanage de l'épideictique (1358b13), doivent avoir pour fin le beau et le laid (1358b28). Ainsi, la rhétorique d'Aristote ne considère pas encore la description littéraire comme un style en soi, comme un genre propre à susciter de lui-même un exercice oratoire, mais déjà se dégage du genre épideictique un souci esthétique.

Le genre épideictique considère le beau et le laid, la vertu et le vice (1366a23) et, à travers le discours, ce sont ces dénominatifs que l'on veut évoquer pour l'auditoire: la fonction du genre est de provoquer une sensation à propos du sujet traité ²².

19. Desbordes 1996, 48, comprend ce manque d'intérêt pour le genre épideictique du fait que la rhétorique (au moins celle d'Aristote) «ne s'intéresse à un discours que dans la mesure où un autre discours s'oppose ou pouvait s'opposer au premier». C'est du moins ce que l'on peut percevoir dans la théorie d'Aristote, avec les multiples oppositions de terme (juste/injuste, utile/inutile, éloge/blâme, beau/laid, etc.); ainsi pour chaque discours qui loue, il en existe un qui blâme.

20. *Contra* Kennedy 1994, 4, pour qui la rhétorique épideictique «is best regarded as any discourse that does not aim at a specific action but is intended to influence the values and beliefs of the audience» [les italiques sont ajoutées].

21. Voir aussi *Rhétorique* 1356b37-38: «la rhétorique [a pour sujet] des questions qui sont déjà habituellement débattues.»

22. Dans son *Phèdre*, Platon fait de la rhétorique «un art qui conduit l'âme (ψυχαγωγία) par des discours» (261a7-8). On retrouve aussi cette action du discours chez Gorgias, lorsqu'il écrit dans *l'Éloge d'Hélène*: «nombreux persuadent en forgeant un faux discours» (11) et «la persuasion imprègne l'âme en se joignant au discours» (13).

1.4.2. L'art écrit au profit de l'art oratoire

La rhétorique, se dissociant de la technique poétique ou philosophique, se fonde sur la *textualisation* du discours. L'écriture devient l'instrument et le moyen par lesquels les rhéteurs communiquent: elle est le langage de la production rhétorique. Cet aspect purement «logographique» est nécessité par le désir d'être le plus persuasif ou le plus charmeur possible et les rhéteurs se donnent alors le loisir de relire, modifier, corriger le discours de façon à ce que l'impact soit le plus grandiose. Leur argumentation sera d'autant plus forte et leur éloquence d'autant plus célébrée que le discours possédera toutes les qualités convenables au «bon discours». Le rhéteur en tant qu'écrivain est maintenant «libéré des contraintes temporelles qui pèsent sur l'orateur ou le simple locuteur, forcé de dérouler son discours d'un seul tenant»²³.

Ce ne sont plus les improvisations, qui donnent aux poètes leur renommée, mais bien l'acharnement du style et du vocabulaire qui exhibent le talent du rhéteur. Plus spécifiquement, le genre épideictique devient une «révélation» orale de ce qui préexiste à la présentation sous la forme d'un texte préalablement écrit²⁴. On assiste ici à la «littérialisation» des Muses, au passage de la tradition poétique «inspiré» à une forme rigide «textualisée». Les déesses ne sont plus à l'origine du *logos*, mais c'est l'orateur lui-même qui est maître du contenu.²⁵

1.5. Rhétorique romaine

La constitution du genre épideictique en une importante catégorie rhétorique à Rome au I^{er} s. av. J.-C. offrira une nouvelle *technè*, un art bien plus étoffé que celui proposé par Aristote. Le genre épideictique, peu employé auparavant, s'établira continuellement jusqu'à son apogée dans la seconde sophistique avec, pour le début de l'époque impériale, des traités de rhétorique

23. Desbordes 1996, 39.

24. Cole 1991, 89. Selon lui, c'est ce que désigne le terme *epideixis* (i.e. l'exhibition orale d'un texte écrit) plutôt que la «démonstration» du talent oratoire. Mais il nous faut convenir que le terme implique tout autant la démonstration orale «par preuves» que l'exhibition même du sujet de l'*epideixis*, puisque l'*ekphrasis*, une partie de ce genre (épideictique) exhibe pleinement son sujet et la performance (orale) est son lieu de pleine réalisation.

25. Voir Cole 1991, 1, qui définit la rhétorique comme la substitution de l'écrit à la poésie orale: «it is possible and... historically more accurate to define rhetoric as the written word attempting to do the work of the spoken word». Certes, mais encore une fois, la rhétorique épideictique est elle-même orale et n'est pas reçue par le public sous sa forme textuelle, mais bien sous sa forme auditive. Selon Desbordes 1996, 153: «l'improvisation virtuose sur un thème proposé par le public est même assez souvent attesté. Mais d'ordinaire le discours épideictique est soigneusement préparé d'avance, [...] et préparé par écrit...».

aussi importants que ceux de Cicéron (I^{er} s. av. J.-C.) et de Quintilien (I^{er} s. apr. J.-C.).

1.5.1. Quintilien

À la définition classique de la rhétorique selon laquelle elle est «la capacité de persuader» (Quintilien, *Institution oratoire*, 2.15.3: *vim persuadendi*)²⁶, Quintilien répond et en fait plutôt la «science du bien dire» (2.15.34 et 2.15.38: *bene dicendi scientiam*). Puisque l'argent, l'orateur, et sa prestance sont d'autant d'éléments aptes à persuader (2.15.6), Quintilien argumente la convenance de trouver une autre définition (2.15.9), qui doit inclure également les questions qui ne sont pas d'ordre politique: une omission qu'il condamne chez plusieurs de ses prédécesseurs (2.15.20). C'est alors à une ouverture de la technique que l'on assiste et désormais, les orateurs sont des techniciens de la parole dont la persuasion ne devient qu'une des nombreuses fonctions de leurs discours: persuader n'est plus le propre de l'orateur (2.15.14).

La rhétorique depuis Aristote a bien changé. Bien qu'à Rome la théorie reste, à première vue, toute grecque, elle est adaptée à un esprit institutionnel bien différent; elle semble quelque peu changée, modifiée.

Par exemple, aux trois parties constituantes du discours qu'Aristote avait établies (*Rhétorique* 1403b2-3), la *Rhétorique à Herennius* (texte théorique du I^{er} s. av. J.-C., contemporain de Cicéron) en ajouta deux. Avec ce premier texte complet depuis Aristote, la théorie met en place les cinq parties qui survivront durant toute la théorie rhétorique antique (du moins, la *Rhétorique à Herennius* est le plus ancien texte survivant à nous les présenter²⁷). On retrouve les cinq parties entre autres chez Cicéron (*De l'invention* 8.18-19)²⁸: l'invention (εὑρεσις, inventio), l'élocution (λέξις, elocutio), la disposition (τάξις, dispositio), la mémoire (μνήμη, memoria) et l'action (ὑποκρίσις, pronuntiatio).

1.5.2. Prédominance du texte écrit

Si la théorie s'est quelque peu étoffée, la pratique elle, n'est pas bien différente. Totalement «littéraire» en ces trois premières parties (invention, disposition, élocution), l'épidictique sous l'Empire possède un statut textuel qui, bien qu'oratoire par son énonciation publique, condamne tout pouvoir persuasif au dépens d'un simple exercice déclamatoire qui a pour mission implicite de vanter les mérites de l'écrivain autant que celui de l'orateur. Si les avocats et les

26. Le texte utilisé est l'édition de Winterbottom 1970.

27. Kennedy 1994, 121.

28. L'édition est celle de Achard 1994.

sénateurs ont à s'exprimer devant un public, soit pour le persuader ou lui soutirer une décision, le genre épideictique sert, avec ces mêmes parties constituantes, un public conditionné par ses propres attentes: «le discours peut en effet renoncer à l'action immédiate, se soustraire à toute sanction autre qu'esthétique» et pour cette raison même, «le discours écrit est le médium ordinaire du genre épideictique»²⁹. Toutefois, la fonction sociale de l'épideictique, par l'éloge ou le blâme, dont la fin est le beau ou le laid, offre un spectacle de langage aux spectateurs, qui ont loisir d'écouter l'art du langage d'un habile orateur, qui récite oralement un texte composé et raffiné par son art. La valeur esthétique présente dans le discours épideictique n'efface pas son contenu mais demeure malgré tout un aspect important de la présentation orale.

La présentation publique, *i.e.* sa récitation et non plus son improvisation, n'est qu'un prétexte à la transmission du discours qui est d'abord écrit: la «performance» de l'orateur est fonction de la rédaction préalable. Pline le Jeune *soumet* même le discours oral à sa transposition écrite, puisque la qualité de l'orateur dans sa performance n'est redevable que de la qualité de son écriture.

Pour cet auteur (fin 1^{er}-début 2^e s. apr. J.-C.), un bon texte ne saurait générer en aucun cas un mauvais discours oral (Pline le Jeune, *Lettres* 1.20.9)³⁰. Cette autonomie du discours conférée par l'écriture permet à celui-ci «d'exister indépendamment de son actualisation devant l'auditoire auquel il est destiné»³¹. Les discours épideictiques «ne sont plus perçus dans leur performativité, ce sont des idées de discours»³² qui coexistent en deux événements, concomitants à l'oral et à l'écrit. Leur but est unique: celui de plaire et charmer un auditoire³³ pour qui la rhétorique est maintenant un spectacle, dans lequel aucune décision ou sanction ne suit la présentation de l'orateur. C'est la nature même et le pouvoir

29. Desbordes 1996, 42. Aussi, 132: «une rhétorique qui renonce au primat de l'oralité, parce qu'elle renonce à l'action instantanée, peut finalement considérer l'écriture autrement que comme un auxiliaire».

30. Pline le Jeune, *Lettres* 1.20.9. Le texte utilisé est l'édition de Guillemin 1961, 40: «Le discours écrit [*oratio*] est le modèle [*exemplar*] de sa présentation [*actionis*] et peut-on dire son *archétype* [ἀρχέτυπον]». Si toutefois il convient de prendre *oratio* comme la transcription, écrite préalablement à sa présentation publique, et *exemplar* comme le modèle. Bien qu'il soit tout aussi possible de considérer *oratio* comme le «contenu» du discours et l'*actio* comme sa performance, où l'*exemplar* serait alors la transposition ou le remaniement ultérieur du discours (comme Cicéron l'a fait avec certains plaidoyers), la première interprétation du texte proposée semble la plus réaliste.

31. Desbordes 1996, 41.

32. Reprise d'une formule employée par Dupont 1994, 67, lorsqu'elle parle des chansons de banquets présentées dans des concours, qui perdent ainsi leur contexte et leur circonstance première: boire.

33. Quintilien, *Institution oratoire*, 8.3.11: «ce genre composé pour l'ostentation ne recherche que le seul plaisir [*voluptatem*] de l'auditoire». Aussi Desbordes 1996, 132 et 144-145. Les traductions françaises du texte latin sont les miennes, effectuées à l'aide de F. Gaffiot, *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris, 1934.

de l'auditoire qui différencient cette nouvelle rhétorique de l'ancienne.

Voilà le nouvel épideictique, fort amplifié depuis «l'éloge ou le blâme» d'Aristote, que conserve l'Empire romain au 1^{er} s. de notre ère. Quintilien, poursuivant dans la voie tracée par Aristote, n'avance rien de nouveau lorsqu'il annonce que les sujets du genre épideictique sont «principalement des dieux et des hommes, mais également des animaux divers, et encore ceux privés d'âme [*caerentium anima*]» (*Institution oratoire* 3.7.6). De toute cette théorie, pouvons-nous maintenant présenter cette définition de l'épideictique:

«discours d'apparat, déclamations, conférences s'y rencontrent, avec toutes leurs espèces et nuances. Tout texte qu'on lit ou récite à un public dont on ne sollicite que le jugement esthétique pourrait entrer dans cet ensemble».³⁴

La tradition ne conserve, pour peu soit-il, aucune «description» à l'époque augustinienne, en tant que discours autonome. Avec Quintilien, à la fin du 1^{er} s. apr. J.-C., c'est le genre épideictique qui généralise les lectures parmi lesquelles se trouveront classées par ses successeurs les *ekphraseis*³⁵.

1.6. La seconde sophistique

C'est au 2^e s. de notre ère, soit à l'apogée de l'Empire romain, qu'un mouvement principalement grec se démarque dans la culture diffusée sous la *pax romana*: c'est «le temps d'une prospérité..., le temps où des écoles sont implantées dans toutes les cités importantes»³⁶. Déjà développé depuis le premier siècle, ce mouvement intellectuel redonne tout le prestige à l'exercice oratoire. Non tant le discours écrit que le spectacle de sa présentation orale est convoité. On appelle ce mouvement la «seconde sophistique», d'après Philostrate qui «inventa» le terme³⁷: Philostrate, *Vie des sophistes* 1.507.2, fait d'Eschine (4^e

34. Desbordes 1996, 131. Mais «sauf à absorber toute la prose grecque classique, il vaut mieux restreindre le genre à ce qui n'a pas pour première fonction d'informer le public, de lui apporter des connaissances factuelles» (149).

35. Hamon 1981, 3: «Certainly, in Antiquity and up to the Middle Ages, it seems that description, (*ekphrasis, descriptio*) is part principally of the epideictic genre that requires systematic description, especially in the form of praise of certain individuals, places, times of the year, socially privileged monuments or objects.»

36. Desbordes 1996, 154.

37. Dans l'introduction des *Images* de Philostrate (traduction de Vigenère en 1578), Graziani 1995, iv, note la confusion qui règne sur l'identité de Philostrate. Deux séries d'*Eikones* nous sont parvenues: la première, écrite par Philostrate l'Ancien, fera plus loin l'objet d'une étude, et la seconde, est attribuée à Philostrate le Jeune, petit-fils de l'Ancien. L'auteur note aussi (iv) que «les chercheurs n'ont pu établir si notre Philostrate Lemnien <autre nom de Philostrate l'Ancien> est bien l'auteur également, comme il est vraisemblable et comme le dit Suidas,... des *Vies des Sophistes*».

s. av. J.-C.) l'initiateur de ce second mouvement («τῆς δευτέρας σοφιστικῆς ἄρξαι»), mais l'appellation signale en fait l'essor du 2^e s. apr. J.-C.

L'institutionnalisation de l'art rhétorique le rend matière d'enseignement et sujet de manuels scolaires de sorte que de nombreux auteurs s'acharnent à produire ces manuels, à élaborer des séries d'exercices afin de développer, chez les élèves, tous les mécanismes de l'art oratoire et toute la pureté que l'on retrouvait chez les «Anciens». Ces exercices formateurs nécessaires sont au nombre total de quatorze (quatorze chez Aphthonios; seulement dix chez Théon et treize chez Hermogène) et demeurent sensiblement les mêmes chez Théon (1^{er} s.), pseudo-Hermogène³⁸ (fin 2^e-début 3^e s.), Aphthonius (4^e-5^e s.) et Nicolaus (5^e s.), qui ont fixé les règles de l'art dans leurs ouvrages intitulés tout simplement *Progymnasmata* («Exercices préparatoires»).

Selon une hiérarchie de difficultés et d'obstacles, les élèves de rhétorique devaient d'abord «s'exercer» à la fable (*muthos, fabula*) pour terminer avec la proposition de loi (*nomou eisphora, legislatio*).

1.6.1. Exercice préparatoire

Le douzième de ces exercices est celui qui fait exercer l'élève à l'art de la *description*, et sa position dans l'échelle montre à quel point cet exercice rhétorique demandait un bagage déjà solide et beaucoup de pratique dans les autres exercices (tels la fable, la narration, la chrie, la sentence, etc.). Selon Théon (*Progymnasmata* 118.8-9), l'*ekphrasis* (latin *descriptio*) est un discours qui fait la description de personnages (*προσώπων*), de faits (*πραγμάτων*), de lieux (*τόπων*) ou de moments (*χρόνων*). Hermogène (*Progymnasmata* 10.4) ajoute à ces mêmes thèmes les occasions (*καιρῶν*) et laisse entrevoir la multitude (sinon l'infinité) des sujets possibles (*πολλῶν ἐτέρων*).

1.6.2. Hermogène le rhéteur

Chez Hermogène, l'emploi du terme *ekphrasis* est considérablement multiplié (dans les *Progymnasmata*), contrairement à l'usage timide des auteurs déjà étudiés (Arrien, Lucien et Diogène Laërce). On y trouve en effet douze

38. Pour Patillon 1988, 8 (et n.3), les cinq traités transmis sous le nom d'Hermogène sont en fait de différents auteurs. Il considère que seuls les traités *Περὶ τῶν στάσεων* («États de cause») et *Περὶ ἰδεῶν λόγου* («Catégories du discours») sont du même Hermogène (le rhéteur), celui sous lequel ont été transmis l'ensemble des traités. Il désigne alors l'auteur des trois autres traités *Προγυμνάσματα* («Exercices préparatoires»), *Περὶ εὐρέσεως* («Invention») et *Περὶ μεθόδου δεινότητος* («Méthode») sous le nom de pseudo-Hermogène. Quant aux *Progymnasmata*, il «n'est venu s'ajouter à cet ensemble que tardivement et il est manifestement d'une autre origine» (13). Kennedy 1994, 208 est du même avis sur les traités authentiques.

attestations du substantif et cinq du verbe. Les thèmes de l'*ekphrasis* sont presque les mêmes que ceux présents chez pseudo-Denys d'Halicarnasse: l'*ekphrasis* peut décrire une guerre, en y ajoutant les événements antérieurs, simultanés et postérieurs (*Progymnasmata* 10.15-20). Au demeurant, l'*ekphrasis* est un *logos* (*Progymnasmata* 10.22) qui peut porter sur des «lieux», des «temps», des «visages», des «fleuves» ou des «choses» (*Progymnasmata* 10.20-21 et 10.32-33). Plus qu'un simple espace donné (comme chez les auteurs où le terme est *hapax*), c'est l'être humain et son temps qui peuvent être «*ekphrasisés*», tel un portrait d'individu ou d'époque.

Décrire une époque ou un événement qui se déroule, c'est se l'approprier, le trivialisier et en faire une visite guidée à travers les yeux d'un individu de cette période. Que quelqu'un fasse la mention de «l'époque où le seigneur offrait un fief à ses vassaux», tous se rapporteront à une période conventionnellement appelée le Moyen-Âge; de la même manière, décrire la seconde guerre mondiale, c'est se replacer en ces années difficiles à propos desquelles tous peuvent faire surgir des images rappelées d'une mémoire visuelle.³⁹

Ces thèmes sont offerts par un acte de langage qui présente au récepteur les caractéristiques de ce qui est *descriptible* et ils deviennent alors des objets fixes aux attributs visuels. Les éléments présentés par l'*ekphrasis* sont de natures diverses et multiples chez ces théoriciens de la rhétorique.

1.6.3. Le descriptible chez Théon et Hermogène

Alors que les faits (πραγμάτων) de Théon (*Progymnasmata* 118.17-18) sont les guerres, paix, tempêtes, famines, etc., ces éléments constituent les occasions (καιρῶν) chez Hermogène et ses *pragmata* sont plutôt les combats sur terre ou sur mer (*Progymnasmata* 10.7: πεζομαχίας καὶ ναυμαχίας). Ces discours sont vraiment des descriptions au sens large et les règles établies pour cet exercice sont de faire ressortir les éléments caractéristiques du sujet, de façon à ce qu'elles évoquent une certaine «image» chez l'auditeur. En effet, c'est le but propre à l'*ekphrasis* de mener, de façon claire, le *logos* (i.e. l'objet) à la vue du spectateur.

Cette définition de but, la plus récurrente lorsqu'il est question de l'*ekphrasis*, se retrouve chez Théon (*Progymnasmata* 118.8) et Hermogène

³⁹. La modernité connaît le meilleur moyen descriptif jamais inventé: la télévision. À la fois médium oral et visuel, la télévision fournit elle-même les images qui devraient être suscitées dans l'esprit du récepteur, et ce dernier n'a plus la nécessité de se les remémorer, car la télévision lui procure son propre réseau d'images «archivées», qui ne demandent qu'à être diffusées et re-diffusées: c'est la création d'images types où le récepteur devient un réceptacle passif de l'imagerie offerte.

(*Progymnasmata* 10.2). Avant l'apparition du terme *ekphrasis*, ce sont *épideixis* et *apodeixis* qui désignaient toute démonstration ou déclamation (avec preuves) d'un discours qui se voulait persuasif. Ainsi, *ekphrasis* dénote la visualité de son sujet, acquerrant un sens beaucoup plus restreint que simplement faire la démonstration de quelque chose, par la parole.

C'est en cet aspect «visuel» de la description que réside l'une des clés de l'*ekphrasis*, et on ne saurait la négliger ni trop y insister. L'exercice de la description, c'est la manifestation de l'objet, de l'individu, du lieu ou de l'événement; l'*ekphrasis* est le déploiement visuel à travers son déploiement verbal: la *dynamis* du perçu à l'emploi du verbalisé.

La *dynamis* (i.e. la force) de l'objet perçu, en tant que cognition visuelle, est soumise à son expression verbale, acte de langage qui permet de «voir» (littéralement) ce dont on reçoit la description.⁴⁰ Maintes preuves de cette affirmation se trouvent dans les textes datant du début du christianisme.

1.7. Textes chrétiens

Avec les textes chrétiens (dès le 2^e s.), on assiste à un emploi systématiquement accru du terme et c'est dans ces textes que la portée de la signification d'*ekphrasis* est le plus clairement exprimée.

De toutes les instances des composés verbal, adjectivé ou substantivé dans la littérature grecque de l'Antiquité, ces écrits comportent à eux seuls près du quart de la totalité.⁴¹ Fait encore plus intéressant, c'est dans ce champ littéraire qu'apparaît l'adjectif (négativé) qui aura une destinée grandiose: «indescriptible». L'adjectif grec ἀνέκφραστος est déjà attesté chez l'apologiste chrétien Théophile d'Antioche (fin du 2^e s.):

τὸ μὲν εἶδος τοῦ θεοῦ ἄρρητον καὶ ἀνέκφραστον ἐστίν, μὴ
δυνάμενον ὀφθαλμοῖς σαρκίνοις ὁραθῆναι.

«l'apparence de Dieu est inexprimable et indescriptible, et ne

40. Sur les *Eikones* de Philostrate, Blanchard 1986, 133, écrit: «Il s'agit de faire participer à la description un auditeur qui n'a pas accès à l'expérience de ce qui est vu, sachant bien que la peinture charme l'esprit par une puissance, une *dynamis* qui dépasse de beaucoup le pouvoir des mots». Alors que Blanchard a raison sur ce but de *participation*, non seulement à l'œuvre de Philostrate, mais bien à toute *ekphrasis*, il est nécessaire de montrer que le pouvoir des mots est tel qu'il puisse en effet posséder une *dynamis* qui transcende toute image «réelle» ou image-modèle; les mots l'emportent souvent sur l'image, comme dans le cas du bouclier d'Achille.

41. Sur un total excédant 400 attestations, parmi tous les textes que le TLG a permis de consulter.

peut être vue par nos yeux corporels.»⁴²

Alors qu'il qualifie l'apparence d'*arrèton* («qu'on ne peut dire»), l'apparence divine est également dite *an-ekphraston* --clairement lié à l'exposition visuelle et renforcé par la proposition participiale suivante «qu'on ne saurait voir».

1.7.1. Le divin *in-descriptible*

Presque toutes les mentions de cet adjectif (*in-descriptible*) se retrouvent chez les auteurs chrétiens⁴³. À l'étude des *thèmes* qui sont descriptibles chez les théoriciens et les praticiens de la rhétorique, les auteurs chrétiens proposent les thèmes qui ne peuvent faire l'objet d'une description; à la quasi-infinitude des thèmes possibles proposés par les premiers est opposée une aussi grande variété de thèmes indescriptibles. Toutefois, le tout possède un caractère religieux qui met en valeur la distanciation du dieu chrétien et le caractère suprême de la divinité, par son état d'invulnérabilité. L'homme ne peut chercher à comprendre le divin, ni même à le voir car sa nature est transcendante; de plus, tout ce qui s'y rapporte est purement *indescriptible*: grâce (χάρις), naissance (γεννήσεως), le caractère indescriptible de Dieu (τὸ μὲν ἀνεκφραστον αὐτου), le mystère de la sainte Trinité (τὸ τῆς ἀγίας Τριάδος... μυστήριον), opinion (δόξης), unicité (ἕνωσιν), sagesse (σοφία), la puissance de Dieu (δυνάμεως τοῦ θεου), nature divine (θεότητος et φύσεως), volonté divine (τοῦ πατρὸς... βουλῆς), essence (οὐσίας), beauté (κάλλη), etc.⁴⁴. L'aspect visuel «qu'on ne saurait voir» dans ces sujets indescriptibles dénote le caractère surréel de la description divine dans l'Antiquité et le Haut Moyen-Âge.

Depuis la tradition juive, tout ce qui concerne la divinité est «intouchable», inaccessible et indescriptible à l'homme: sacré est le mystère de Dieu, et l'homme doit se soumettre à sa volonté. Dieu appartient à un temps mythique

42. Théophile d'Antioche, *Apologie à Autolykos*, 1.3.2. À deux autres reprises on retrouve ἀνεκφραστος chez Théophile. En 1.5.12: τῆ τοῦ θεου δόξη ἀνεκφράστῳ («la pensée de Dieu est indescriptible») et en 2.18.1: ἀνεκφραστός ἐστιν... ἢ κατ' αὐτὸν δημιουργία («la création est indescriptible»).

43. À l'exception d'une mention d'*anekphrastos* chez le philosophe tardif Proclus (*Sur le Parménide de Platon*, 713.16-19: τὸ ἐξηρημένον σεμνόν ἐστιν... ἀπόκρυφον δε ὡς ἀνεκφραστον...), où le Sacré (τὸ σεμνόν) est indescriptible, et de 4 mentions chez les lexicographes (Hésychius, Photius et Eustathius). Les auteurs chez qui le terme est le plus fréquent sont: Athanasius, Clément d'Alexandrie, Eusèbe et Jean Chrysostome.

44. La liste est encore longue: création (τὰ τοῦ θεοῦ), paroles (ρήμάτων), plaisir (ἀπόλαυσις), réflexions sur Dieu (περὶ θεοῦ τὰ νοήματα), profondeur du mystère (τοῦ μυστηρίου βαθύτητα), souffrances (ἀλγηδόνες), Dieu (Θεόν), le pouvoir de la croix (τοῦ σταυρου... δύναμις), magnificence de Dieu (τοῦ θεοῦ μεγαλειότητα), prescriptions de Dieu (κριμάτων Θεοῦ), joie (χαρμονῆς), beauté et jeunesse du jeune époux -i.e. le Christ (τοῦ Νυμφίου ἀγλαίας καὶ ὠραιότητος), espoir (ἐλπίς), lumière (φῶς), délicatesse de la nature divine (τρυφὴν...θεότητος), patience (μακροθυμία), compassion (ἐλέους), tragédie (τραγωδία), prodiges (τὰ τεράστια).

que l'*hybris* de l'homme ne peut transgresser. Si «décrire» la puissance divine, c'est la montrer ou l'exposer, avec les images visuelles qu'elle peut générer, l'homme ne peut espérer *voir* le divin. Il est impossible «d'écrire à son sujet» car même les mots ne peuvent produire sous le jour les attributs divins.

Les concepts abstraits, tels l'espoir, la grâce, la compassion, la joie, etc., avaient déjà reçu une apparence humaine dans la société grecque: une anthropomorphisation nécessitée par le besoin de se figurer les sentiments. Qu'un Grec veuille bien décrire la Victoire, c'est un véritable portrait qu'il dressera⁴⁵, avec des attributs purement concrets (pour ne pas dire simplement humains): les dieux, déesses et concepts abstraits ont tous reçu un sexe et une apparence réelle, figés ensuite dans une tradition de peinture, sculpture et littérature.⁴⁶ Le christianisme, par contre, s'est constitué un dieu indescriptible que l'homme ne peut même pas se figurer (ni ne doit même tenter).

1.7.2. *Ekphrasis* du concret

Quant à ce qui *est* sujet d'*ekphrasis* dans ces mêmes écrits chrétiens, on retrouve ici aussi une multitude de possibilités. Contrairement à l'aspect indescriptible du divin, le monde humain regorge d'exemples dont il est possible de faire une description: une femme nommée Euphémia, étendard en forme de croix (σταυροειδοῦς σημείου), monument commémoratif (οἰκοδομῆς... μνήματος), atrium et portiques (αἰθρίου καὶ στοῶν), murs de la nef ainsi que la beauté et dorure d'un bâtiment (τοῦ ναοῦ...τοίχων καὶ δωματουργίας κάλλους τε καὶ χρυσώσεως)⁴⁷, portiques et portes (στοῶν...καὶ πυλῶν), coupole, colonnes et cratères (ἡμισφαιρίου καὶ κιόνων...καὶ κρατήρων), cour intérieure, salles et vestibules (μεσαυλίου καὶ ἐξεδρῶν καὶ προπύλων), témoin (μαρτυρίου), naissance de l'essence et de la nature du Christ (Γένους οὐσίας τοῦ Χριστοῦ καὶ φύσεως)⁴⁸, îles, montagnes, arbres et autres

45. Voir la définition de «portrait» que donne Fontanier 1968 [1821], 428: «On appelle souvent du nom de *Portrait*, soit l'*Éthopée*, soit la *Prosopographie*, toute seule; mais le *Portrait*, tel qu'on l'entend ici, doit les réunir l'une et l'autre. *C'est la Description tant au moral qu'au physique d'un être animé, réel ou fictif*» [italiques originales].

46. Aujourd'hui encore, on ne saurait faire erreur en voyant la représentation d'un jeune homme portant une peau de lion, des chaussures ailées, ou bien tenant un trident. L'authenticité du personnage mythique est attestée par le caractère même que la tradition lui fournit.

47. Eusèbe, *Vie de Constantin* 3.35.1. La *beauté* que veut nous décrire Eusèbe est bien une beauté matérielle. La beauté, même si elle est un concept subjectif, est ici un jugement fondé sur l'architecture et ses artifices décoratifs, sanctionné par les critères esthétiques de l'époque. Il est alors possible de «décrire» la beauté d'un objet architectural, c'est-à-dire d'en exposer les caractéristiques qui font de cet ouvrage un *bel* exemple artistique.

48. Bien qu'Eusèbe, *Histoire ecclésiastique* 1.2.2.2, emploie ἔκφρασιν, ce qu'il indique c'est qu'aucun discours n'est en mesure de faire une telle description: οὐτίς ἄν εἰς ἔκφρασιν αὐτάρκης γένοιτο λόγος. Ce qui revient, ni plus ni moins, à l'emploi d'ἀνέκφραστος.

banalités (νήσων καὶ ὀρέων καὶ δένδρων καὶ ἄλλων τινῶν εὐτελῶν).

Comme on peut rapidement le constater, l'*ekphrasis* se rapporte le plus souvent à des matérialités, des objets réels que tout homme peut évoquer dans sa mémoire, du fait qu'ils font partie de la vie courante en tant que réalités environnementales et physiques. L'*ekphrasis* se veut donc une description d'objets totalement concevables par l'esprit des récepteurs, parce qu'ils sont attestés par l'expérience individuelle. On se doit de décrire quelque chose en fonction du souvenir qu'il peut évoquer dans l'esprit humain et ce souvenir est le rappel d'expériences vécues (ou sinon imaginées).

1.8. Performance oratoire et littérature descriptive

Alors que pour les auteurs chrétiens les *ekphraseis* dénotent une certaine matérialité du sujet, la seconde sophistique tente, par le simple exercice de langage, de présenter *tout* objet (réel ou non) dans une performance oratoire qui n'est pas sans évoquer le spectacle poétique que représentait la performance homérique à laquelle assistait une foule de gens. Les rhéteurs, avec tout le talent qu'ils convoient, offrent l'objet décrit aux spectateurs; le spectacle que procure l'*ekphrasis* est un véritable «théâtre» auquel assiste l'auditoire. De plus, le spectateur n'est pas un être passif et un simple récepteur *captant* le discours, mais il devient pleinement actif: il *participe* à la description.

L'exercice oratoire de la seconde sophistique, pour plaire et générer une esthétique, doit s'effacer derrière son contenu, et laisser la place à la réception du discours, car dans ce cas-ci (et dans tout le genre épидictique) l'*ekphrasis* possède «sa fin en soi, indépendante de toute fonction d'ensemble»⁴⁹: «c'est l'art lui-même qui se donne à voir»⁵⁰. Durant cette période, le discours *ekphrastique* en vient à exister principalement pour son public et pour le moment de sa réception⁵¹. Il est un spectacle de parole dont la prestation n'existe qu'en elle-même.

49. Barthes 1968, 86. Le genre épидictique contenait déjà «en germe... l'idée même d'une finalité esthétique du langage».

50. Desbordes 1996, 145.

51. Le «problème» soulevé n'est pas si étranger à la recherche artistique, même moderne. Par exemple, les «événements» artistiques (les «happenings»), qui se déroulent avec et pour un public: sans spectateur, point d'art. En 1958, l'exposition intitulée *Le vide* d'Yves Klein, présentée à Paris, était constituée d'une salle complètement vide, à l'exception d'un rideau bleu aux fenêtres, qui servait à exposer un art qu'Yves Klein considérait comme «concept» plutôt qu'œuvre matérielle; l'exposition voulait présenter non pas un objet d'art, mais plutôt «l'indéfinissable»... ou encore «l'immatériel», qu'Yves Klein définissait comme l'état de perception que toute grande œuvre d'art est toujours à même de reproduire». Dans cette exposition, la seule présence du spectateur *créait* l'œuvre «sans substance» (Weitemeier 1995, 31-32).

Alors que la «première» sophistique était un mouvement philosophique, la seconde appartient au corpus de la rhétorique⁵² et la différence entre les objets d'étude des deux mouvements provient de leur nature propre. Non plus sur le «parler de» du premier mouvement, la seconde sophistique se base sur le «parler à»⁵³ et il convient, selon Cassin, de considérer également entre les deux sophistiques un lien plus fort qu'un simple rapport d'homonymie et de *mimèsis*⁵⁴. En effet, la différence entre leur nature (philosophie et rhétorique) possède néanmoins ce lien qui fait des deux sophistiques un mouvement général qui possède cette visée de «parler»: la philosophie parle de quelque chose, mais la rhétorique parle à quelqu'un.

C'est bien l'ébauche d'une nouvelle réception littéraire qui s'opère dans le cadre de la seconde sophistique. Par l'exercice spectaculaire de l'*ekphrasis*, la seconde sophistique présente, dans les termes de Blanchard, «une entreprise de description du monde qui, pour la première fois dans l'histoire de la philosophie et de l'art, inclut le problème de la représentation et celui de cette représentation par rapport à un spectateur»⁵⁵.

1.8.1. Popularité de la description littéraire

Avec cet engouement pour la performance oratoire, il va de soi que les exercices rhétoriques eurent la possibilité de connaître un vaste succès, quand bien même ils n'étaient que préparatoires à un style plus grand, plus «professionnel»: la déclamation. À un public qui venait assister à une performance d'élocution, de vocabulaire et de stylistique (que ces spectateurs comprennent ou non tout le discours, contenu et forme, n'est pas le point principal puisqu'à cette époque, la société était habituée à recevoir spectacles, jeux et divertissements publics), les *ekphraseis* (et autres exercices) offraient d'une part une expérience et une façon de se faire une réputation pour l'apprenti, d'autre part elles servaient certainement à faire la promotion des écoles rhétoriques pour les professeurs qui désiraient, par leurs démonstrations oratoires, recruter de nouveaux élèves dans leurs institutions.

De cette façon, la «description» reçut une acceptation favorable qui lui permit (sûrement par la positivité de la réception auprès d'un public de plus en plus près de sa culture littéraire) de se développer en un genre autonome,

52. Cassin 1986, 3.

53. Cassin 1986, 15.

54. Cassin 1986, 5.

55. Blanchard 1986, 153.

prétexte à une littérature⁵⁶. L'importance de ces exercices amène donc à «considérer en elles-mêmes toutes les formes fondamentales de l'expression littéraire»⁵⁷. Ces expressions littéraires, encore présentes dans la théorie moderne (récit, description, etc.), pouvaient certainement intégrer différents «exercices» en «unités structurales» dans un ouvrage plus large⁵⁸.

1.8.2. Les *Eikones* de Philostrate

L'un des meilleurs exemples d'*ekphrasis* est sans aucun doute les *Eikones* de Philostrate⁵⁹, qui nous présente de nombreux monuments et ouvrages artistiques. Décrire un «objet d'art» est en effet un exercice important auquel de nombreux sophistes s'adonnent et ce genre, en reproduisant par les mots une expérience visuelle vécue face à un objet réel, tente d'offrir cette expérience à l'auditoire. Il ne faut tout de même pas croire que le procédé de description n'existait pas auparavant dans la littérature⁶⁰, mais pour la période de la seconde sophistique, il s'agit de l'étudier en soi, en tant que motivation première et consciente de la part d'un écrivain.

Dans ses *Images (Eikones)*, Philostrate l'Ancien présente de nombreux tableaux qu'il a eu l'occasion d'admirer. Sur cet art de la peinture, il a composé un discours qui, dit-il, fut prononcé durant les jeux de Naples (*prologue* 4.3). Le discours ne porte pas «sur les peintres, ni leur vie», mais décrit et révèle les peintures de sorte que les jeunes puissent les interpréter et qu'ils discernent leur expérience «visuelle» (*prologue* 3.7-10). Pressé par les jeunes gens qui fréquentaient la maison de son hôte (*prologue* 4.5-8), il sembla bon à Philostrate de composer l'éloge de ces peintures (*prologue* 5.1-2: ἐπαινεῖν τὰς γραφάς) qu'il vit à Naples. Ainsi, Philostrate propose l'*ekphrasis* des tableaux: un *éloge* d'objets inanimés (en termes aristotéliens) à saveur esthétique et *interprétative*⁶¹. C'est à une véritable «visite guidée» que l'auteur convie ses récepteurs et son ouvrage est un exercice à la mesure d'une sophistique épideictique: Philostrate veut «exposer» les peintures à la vue des jeunes gens.

56. Contra Anderson 1993, 48: «[*Progumnasmata*] were not seen as an end in themselves, but provide the student with the ability to react to quite basic materials and ways of deploying them» [les italiques son ajoutées].

57. Patillon 1988, 9.

58. Par exemple, Kennedy 1994, 246-248, présente les différentes parties structurales dans Himerius, *Oration* 48, qui possède un agencement de *mythe*, *blâme*, *éloge*, *ekphrasis*, etc.

59. Deux séries d'*Eikones* nous sont parvenues, l'une attribuée à Philostrate l'Ancien, l'autre au Jeune. La série étudiée ici est celle attribuée à Philostrate l'Ancien (cf. n.37).

60. Anderson 1993, 145: «*Ekphrasis* had been a natural component of Greek literature from its beginnings, whether or not recognised as such».

61. Beaujour 1981, 30: «[Philostratus' *Images*] give themselves for sustained *praise* and *interpretation* of paintings, rather than mere *description*.»

Dans l'optique du récepteur, c'est par le langage et sa réception qu'il est alors en mesure de *voir* les images aussi réelles qu'elles puissent exister: l'effet de l'art (du langage) rend compréhensible un monde qui semblerait intangible du fait d'être fictif.

Ceci n'est pas pour refuser l'historicité des œuvres décrites par Philostrate, car il est probable que ce dont il propose la description ait bel et bien existé. Mais il s'agit d'un *a priori* de considérer que toutes les œuvres «*ekphrasisées*» possèdent un modèle *historique*. Bien que la réalité du modèle soit probable dans le cas de nombreuses *ekphraseis*, le procédé de description n'exige aucunement l'authenticité de son modèle. Il existe une distance *discursive* entre le modèle et sa description, et en cela, l'art se fait voir pour ce qu'il est, c'est-à-dire un monde en soi⁶².

1.8.3. Longus et Achille Tatius

L'exercice rhétorique de la description d'un objet d'art fut employé librement et ouvertement par les romanciers de la seconde sophistique. L'*ekphrasis* en tant que prétexte littéraire se manifeste le plus clairement dans le roman *Daphnis et Chloé* de Longus, alors que *tout* le roman se trouve à n'être qu'une seule immense *ekphrasis*: dans celle-ci «se font lire en miroir dans un objet sensible l'intrigue et la structure du roman lui-même»⁶³.

Dans son prologue, Longus écrit que c'est pendant une chasse sur l'île de Lesbos qu'il vit une chose merveilleuse, une image peinte (εἰκόνα γραπτήν) si belle qu'il voulut la transposer par l'écriture (ἀντιγράψαι τῇ γραφῇ)⁶⁴. L'auteur dépeint ensuite la scène figurée par une narration qui relate les faits entourant un épisode de la vie des deux jeunes gens: la narration globale du récit de Daphnis et Chloé s'identifie alors à la peinture présentée dans le prologue. L'assimilation du roman à la peinture de Lesbos devient absolue, en ce que la narration *est* l'objet d'art et l'objet est un récit littéraire.

Chez Longus, l'*ekphrasis* sert donc de motif à *toute* la narration. On retrouve aussi ce motif de départ dans le roman d'Achille Tatius *Leucippé et Clitophon*, alors que le narrateur décrit dès le début une peinture qu'il observa un jour à Sidon. L'*ekphrasis* au sens d'une «description d'objet d'art» est précisément la signification que la modernité conservera et dont elle fera l'emploi (du terme grec) le plus fréquent; ce qui ne représente en fait qu'une fraction du sens

62. Voir Blanchard 1986, 139, sur les *xenia* décrites chez Philostrate: «Nous sommes ici dans un espace particulier du discours, dans lequel la réussite d'une compréhension du monde extérieur devient un effet de l'art du discoureur».

63. Cassin 1986, 24.

64. Longus, *Daphnis et Chloé*, prologue 1.1-2.

antique: le sens général de «description» conservera en français le mot d'origine latine d'où il provient (*descriptio*).

1.8.4. Définition moderne

À la fin de l'époque romaine (5^e-6^e s.), la définition à laquelle nous, modernes, nous référons, est quasi mise en place avec entre autres, Procopius (*Traité des édifices*), qui nous a laissé nombre d'*ekphraseis*. Comme le constate Kennedy, l'*ekphrasis* est à cette période un genre sophistique mineur qui transpose l'expérience visuelle d'une œuvre d'art en une composition de mots⁶⁵. Ainsi, le terme se restreint très tôt dans l'histoire pour désigner au Moyen-Âge toute description d'objet d'art. Mais si l'*ekphrasis* est une *description* d'œuvre d'art, ne convient-il pas d'examiner ce qu'est une description, ce qu'elle offre et ce qu'elle doit posséder comme caractéristiques?

1.9. Opposition moderne narration-description

Alors que le terme grec est utilisé pour désigner la description d'objets d'art, l'usage moderne l'applique plus spécialement aux *artefacts*⁶⁶. Mais sur ce qu'est une «description», les débats se font incessants et le terme fait l'objet d'une constante remise en question⁶⁷. Des nombreux débats, le plus important semble celui qui oppose la description à la narration (en termes grecs: *ekphrasis* opposé à *diègèsis*) par le fait que la narration représente un récit d'événements qui se déroulent dans le temps, selon un schéma impliquant de nombreux éléments (personnages, lieux, actions), tandis que la description marque un arrêt de cette action primaire, une pause narrative ou encore une digression, une «récréation dans le récit»⁶⁸ qui, en soi, ne fait aucunement progresser l'action primordiale: la description n'est qu'ornementale face au discours⁶⁹. Or, déjà

65. Kennedy 1994, 255.

66. Edgecombe 1993, p. 103.

67. Fontanier 1968 [1821], 422-433, distinguait dans les différentes espèces de *descriptions*: la topographie, la chronographie, la prosopographie, l'étopée, le portrait, le parallèle et le tableau (ou hypotypose), auxquels Hamon 1981, 3, ajoute la prosopopée.

68. Genette 1966, 157: «...de rôle purement esthétique, comme celui de la sculpture dans un édifice classique». Fowler 1991, 25-26, dénonce cette distinction régulièrement faite par les narratologistes qui définissent la description en un procédé dans lequel «the plot does not advance, but something is described».

69. La distinction entre *récit* et *discours* (tels que définis par Genette 1966, 159) ne fait pas l'objet de la recherche. Ici, les deux termes seront utilisés indifféremment pour désigner l'expression littéraire qui emploie à la fois la narration et la description afin de fournir une *histoire*. Le récit ou le discours est ici l'*œuvre littéraire*. Plus spécifiquement, retenons la définition de Todorov 1966, 138, sur le «récit comme discours»: «parole réelle adressée par le narrateur au lecteur», et à l'auditeur. Pour maintenir l'importance de l'audition d'une poésie épique, il faut substituer le terme *récepteur* au simple vocable *lecteur*.

dans l'Antiquité, les deux notions ne sont pas du tout opposées, ni même contradictoires; en fait, il convient de considérer l'une comme inhérente à l'autre.

Dans les *Prolegomènes des Progymnasmata* d'Aphthonios, par exemple, on trouve que le récit (διήγημα) et la description (ἐκφρασις) nous exercent tous deux dans les narrations (διηγήσεσιν)⁷⁰. Bien qu'ils soient constituants d'exercices différents (la *diègèsis* et l'*ekphrasis* sont distincts dans les *Progymnasmata*), ces procédés discursifs définissent des principes littéraires autonomes dont chaque récit peut employer chacun à sa guise et, selon Genette, l'opposition des termes, «un des traits majeurs de notre conscience littéraire», serait relativement récente⁷¹.

1.9.1. *Ekphrasis*, ou l'expression de l'objet

Que la morphologie même du terme *ekphrasis* signifie en soi une digression et une quelconque «sortie de piste» de la part du narrateur est un point à clarifier. La préposition grecque *ek-* («hors de») jointe à *phrazein / phrasis* («parler» ou «indiquer par la parole», selon le sens de *phrazo* qui s'est normalisé vers l'époque classique et tel qu'étudié précédemment) tient plus de l'objet propre que de l'acte narratif qui présente cet objet. Ce qu'*ekphrasis* signale (par son préverbe *ek-*) n'est pas que le récit s'interrompt pour «parler en dehors» de la narration générale et ainsi marquer une digression qui n'a qu'un lien d'*interlude* avec la séquence des événements de l'histoire⁷², mais plutôt que c'est l'*objet* lui-même qui s'exprime. À travers le discours, l'objet présenté par l'*ekphrasis* sous une forme littéraire se manifeste pour le récepteur: l'artefact se montre et s'exhibe: il s'«ex-clame».

Dans un fragment (fragment 9) attribué au poète Mésomède (2^e s. apr. J.-C.), *ekphrasis* constitue le titre du poème: Ἐκφρασις σπόγγου («*Ekphrasis* d'une éponge»). Le seul motif du fragment est de présenter l'éponge et de la décrire. La description de l'objet (non pas un objet d'art ici) est décontextualisée de toute autre narration plus globale. La description littéraire existe pour elle-même et l'objet s'exprime par sa nature essentielle: *c'est une éponge* et la voici.

1.9.2. Discours *périégétique*

Si la narration est un *logos diégétique*, la description, selon Théon (et

70. *Prolegomènes aux Progymnasmata d'Aphthonios*, 8.3.15-16. Le texte utilisé est l'édition de Rabe 1995 [1931], 75.

71. Genette 1966, 156.

72. *Contra* Edgecombe 1993, 103: «the very etymology of *ekphrasis* points to its *interlusive* function...» [les italiques sont ajoutées].

pseudo-Hermogène), est un *logos périégètikos*⁷³ qui fait le *tour* de l'objet décrit. Ces deux formes de discours (narrative et descriptive) sont d'autant plus significatives par les préverbes qui constituent leur morphologie. *Dia-* mène le discours de façon continue et exprime cette idée de temporalité, de moments successifs, de fluidité de la progression du *logos*, tandis que *péri-* mène la description *autour* de l'objet, en le montrant sous tous ses angles et de tous les points de vue. Un objet concret (et inanimé) se verra conférer par le même outil que la narration (*i.e.* le langage littéraire) une caractérisation de ses attributs. Quoique le langage est contingent du temps qu'il exige pour être prononcé, c'est ici le temps *dans* la narration auquel il convient de s'attarder.

L'endroit où se situe la *frontière* (pour reprendre Genette) entre les discours *dia-* et *péri-égétique* demeure parfois très vague, puisqu'il arrive qu'une description implique le mouvement, du seul fait d'être acte de langage duquel la temporalité est une nécessité absolue. Se déplacer autour de l'objet et le voir de tous ses côtés, c'est le spatialiser et le rendre objet d'un examen scrupuleux.

Bien que certains disent que ces procédés discursifs se distinguent (et s'opposent) du fait que l'un marque l'évolution de l'action primaire du récit (temps de l'histoire exprimé par la narration) et que l'autre marque un temps d'arrêt ou une digression dont l'utilité n'est que de suspendre l'intrigue (un non-temps dans la narration), la frontière ne peut toutefois qu'être fragile entre ces éléments et le plus souvent, pour nous, elle disparaît et dissout les éléments: il existe une étroite collaboration entre l'acte descriptif et l'acte narratif en ce qu'ils s'identifient l'un à l'autre⁷⁴. Tout récit littéraire se veut un mélange de ces unités discursives, et l'une et l'autre interagissent pour fournir un récit cohérent et complet⁷⁵.

1.9.3. Autonomie de la description

Parce que la narration présuppose toujours un narrateur et que celui-ci ne représente en fait qu'un point de vue, tout récit devient une histoire racontée d'un certain angle qui, pour relater les événements, ne peut se sauver de descriptions qui établissent un certain contexte *narratif*; de cette façon, la narration dépend fondamentalement de sa consœur la description. Dans cette

73. Théon, *Progymnasmata* 118.7 et Hermogène, *Progymnasmata* 10.1.

74. Là réside toute la beauté du roman *Daphnis et Chloé* de Longus où, sans le tableau vu par le chasseur, point de roman. La narration *diégétique* ne peut se faire sans la perception *périégétique* du tableau. On assiste à une des plus grandes équivalences car ici la description *est* la narration, et la narration *est* la description.

75. James 1987 [1884], 196: «I cannot imagine composition existing in a series of blocks, nor conceive, in any novel worth discussing at all, of a *passage of description that is not in its intention narrative, a passage of dialogue that is not in its intention descriptive*,...» [les italiques sont ajoutées].

même optique, même si la description demeure souvent «narrative» par le modèle de son expression (*i.e.* elle prend la forme d'un discours exprimé dans le temps), celle-ci peut néanmoins se retrouver en discours autonome, où le seul but est de «faire le tour» de l'objet⁷⁶. En d'autres termes, la description est plus apte à se retrouver de manière isolée, sans action narrative traditionnelle mais uniquement descriptive, pour laquelle son instance absolue (*i.e.* elle n'est *que* description) se pose en un véritable discours descriptif qui constitue un récit entier.

Ce *récit* de description absolue serait sans action concrète, sans intrigue (si ce n'est une scène représentée sur un objet, par exemple un tableau, qui peut figurer un thème narratif) et serait objectivement descriptif. Ce serait une *ekphrasis* en son sens le plus strict, dans une forme qui ne serait pas sans rappeler le style télégraphique, en présentant les caractéristiques purement matérielles de l'objet: un récit déficient qui se comparerait à «un banquet uniquement de sauces»⁷⁷. La réalité est toute autre, et les deux procédés tendent vers un voisinage où la narration d'un événement et la description d'un objet deviennent deux «opérations semblables»⁷⁸, puisqu'en un sens, la narration n'est rien d'autre qu'une description temporalisée, et la description une narration spatialisée. Ces *clichés* exigent toutefois une plus grande attention.

1.9.4. Temps de/dans la description

La description, que l'on considère conventionnellement spatiale, et la narration, temporelle⁷⁹, ne sont que des procédés d'un même type, c'est-à-dire «langagier»⁸⁰ et la présence simultanée des deux procédés, en quantités variables, constitue ce que nous appelons un *récit*, qui est formé d'actions continues (dans le temps) et de descriptions de contenu (dans l'espace)⁸¹.

Puisque la narration met en cause des actions et des événements successifs (donc temporels) et qu'elle s'effectue elle-même par une action ou un

76. Genette 1966, 157: «la description pourrait se concevoir indépendamment de la narration...» mais «la narration, elle, ne peut exister sans description».

77. Alexandre Pope, cité dans Lessing 1984 [1766], 89-90: «he [Pope] called a purely descriptive poem a banquet of nothing but sauces».

78. Genette 1966, 158.

79. Casey 1981, 185-186: «Just as description is supposed to be a preoccupation of philosophy (...) and narration to be the primary concern for literature (...), so description is presumed to be naturally allied with space and narration with time».

80. Le terme est utilisé pour désigner l'expression verbale par un *acte de langage*. L'emploi de *linguistique* ou *littéraire* semblait de mauvais usage dans les contextes où *langagier* était de loin préférable et plus significatif.

81. Genette 1966, 156, définit la narration comme la «représentation d'actions et d'événements» et la description comme la «représentation d'objets ou de personnages» et 158: «la narration [...] met l'accent sur l'aspect temporel et dramatique du récit; la description au contraire [...] semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace».

événement (une performance ou une lecture), on assiste alors à une équivalence entre le temps narratif (*i.e.* le temps *de* l'énonciation, en dehors du récit) et le temps narré (*i.e.* le temps *dans* l'énonciation, celui du récit). En d'autres termes, la temporalité présentée *dans* le récit reflète le temps *du* récit: «le langage narratif se distinguerait ainsi par une sorte de coïncidence temporelle avec son objet»⁸².

Bien entendu, toute narration ne rend jamais totalement compte du temps dans le récit car, si c'était le cas, l'histoire serait aussi longue à raconter qu'elle le fut à se produire. La linéarité des événements présentés dans l'acte narratif, pour lesquels la progression de l'action unique (*i.e.* l'intrigue) nécessite différentes étapes d'action, est un phénomène qui se retrouve parallèlement dans l'énonciation du récit: les actions de *cause à effet* dans le récit sont racontées également *de cause à effet par* le récit. Toutefois, les événements qui se déroulent simultanément *dans* le récit reçoivent un traitement tout aussi linéaire: ils sont racontés l'un après l'autre lorsqu'ils deviennent *langagiers*, puisque le langage ne peut se défaire de cette temporalité inhérente qui diffère de l'aspect *pluridimensionnel* des événements racontés⁸³. Si la narration met en cause de telles convergences et divergences entre les temporalités *intra-* et *extra-égétique*, le Temps qu'offre la description est d'un tout autre ordre.

Pour la description, il y a une véritable impossibilité à concilier le temps du discours avec celui de l'objet décrit, puisque la description se veut un mode *contemplatif*, dans lequel le temps du discours ne représente pas le temps dans le récit puisque ce dernier est figé en un moment d'examen perceptif où tout semble simultané et dans un instant photographique: «la description doit moduler dans le successif la représentation d'objets simultanés et juxtaposés dans l'espace»⁸⁴. Aucune succession temporelle ne saurait transgresser cet état d'immutabilité de l'objet. Or, aussi bien que la physique démontre la primordialité d'un système d'espace-temps, tout objet (création matérielle ou acte de langage) est également soumis à de telles contraintes. Les forces agissent sur ces concepts littéraires aussi bien qu'ils agissent sur l'homme en ce que tout acte de littérature (oral ou écrite) naît, vit et meurt dans la conscience de l'individu.

La description ne doit plus s'opposer ni même se comparer à la narration; les deux termes sont plutôt deux «aspects» de la représentation littéraire⁸⁵.

82. Genette 1966, 158.

83. Todorov 1966, 139: «Le temps du discours est, dans un certain sens, un temps linéaire, alors que le temps de l'histoire est pluridimensionnel».

84. Genette 1966, 158.

85. Genette 1966, 158-159: «[du récit,] l'on considérera la description non comme un de ses modes [...] mais, plus modestement, comme un de ses aspects».

Alors que l'on s'adonne à noter que tel passage est hautement *narratif* et que tel autre est *descriptif*, la frontière se dissout lorsqu'il est question de descriptions verbales, parce que le langage lui-même implique le temps (tant par son énonciation que par son objet de représentation) aussi bien que l'espace (tant par le support matériel de l'écrit et le spectacle de la performance orale que par l'objet représenté qui devient «spatialisé»). La description peut tout aussi bien marquer une progression de l'action, quand bien même elle explique, dénonce, caractérise les éléments qui amèneront un parachèvement de l'action⁸⁶.

Énoncer que la description n'est *que* spatiale serait une sottise. Toute description d'un objet (soit-il immobile dans un espace) implique un temps, et celui-ci diffère du temps narratif: c'est le «temps descriptif». Comprenons que la description est «temporelle à sa façon»⁸⁷.

1.9.5. Temps et espace descriptifs

Toute description est à la fois temporelle *et* spatiale, car en faisant le tour de l'objet, le narrateur se déplace et le présente sous toutes ses facettes, impliquant dès lors un temps qui passe. Qu'un facteur aussi minime influe sur la description en soi, certains reprocheront d'en faire trop grand cas. Mais comme il arrive de le voir dans certaines descriptions (comme le bouclier d'Achille), la vie bouge et se déroule devant le récepteur et en cela, peut-on dire que la description a le potentiel de devenir une «micro-narration»⁸⁸ dans laquelle le statique est doté de mouvements, présentant alors les caractéristiques d'une narration *classique*.

1.9.6. Fonction ornementale et dimension réceptive

Des deux fonctions *diégétiques* de la description énoncées par Genette⁸⁹, soit la *décoration* et la *signification* (explicative et symbolique), la description ornementale possède un but esthétique et sert à produire quelque émotion chez le récepteur (auditeur ou lecteur) en montrant l'objet sous sa vraie nature; tandis que la description explicative informe sur la psychologie d'un personnage,

86. Les intrigues classiques de meurtre ne sont rien sans les descriptions d'indices qui servent à démasquer le(s) criminel(s). Ce sont des marques spécifiques laissées sur la scène du crime (tache, empreintes, attitude «nerveuse» des personnages, couteau dissimulé à un endroit précis, etc.) qui fournissent à l'investigateur les preuves de la culpabilité. Les écrivains de romans policiers jouent volontiers avec ces descriptions qu'ils détournent, retardent et camouflent au lecteur, afin de laisser perdurer le plaisir du suspense.

87. Casey 1981, 192: «Description too is inherently temporal, albeit temporal in its own way». Il base son affirmation sur trois observations (192-193): premièrement il peut y avoir des descriptions d'actions et d'événements; deuxièmement, une description demande du temps; troisièmement, la description n'entrave pas le flot de la narration et peut même lui être assimilée et intégrée.

88. Beaujour 1981, 33.

89. Genette 1966, 157.

elle permet, avec les éléments fournis par le narrateur, de mieux concevoir et comprendre les motivations d'un individu. Si une *ekphrasis* avait ce motif esthétique dans la seconde sophistique, elle acquiert dans la littérature moderne un double rôle: plaire au public et lui procurer des informations sur un élément quelconque⁹⁰.

En admettant que la littérature «fictive» n'ait qu'une visée de divertissement, toute information, tout roman, et toute énonciation littéraire devient ainsi le propre d'un public pour qui cette littérature existe. Dans le schéma communicatif traditionnel, aucun message n'existe sans récepteur pour le capter et l'interpréter. L'*ekphrasis* existe d'elle-même pour et par le public auquel elle est intentionnée et il faut convenir, avec Gorgias, que les principales fonctions et la puissance de ce *logos* sont de générer «des sentiments d'affliction, de charme ou de terreur, de donner de l'audace, de droguer ou encore d'ensorceler l'âme des auditeurs»⁹¹. Chez Platon, le sophiste change, par ses discours (*logois*), l'état d'un individu tout comme le médecin avec des drogues⁹².

Sans l'auditoire pour écouter les *ekphraseis* de Philostrate ou encore sans lecteur pour lire son discours écrit, les tableaux seraient confinés à la seule perception sensorielle d'un napolitain de l'Antiquité: même nous, nous n'aurions pas l'opportunité de les voir, de les interpréter et de les saisir dans toute leur splendeur. À travers le langage du discours, l'ornementation et l'information sont conjointes dans l'appréciation d'un auditoire convaincu de se faire présenter les «véritables» peintures. Ce qui importe davantage dans les discours *périégétiques*, c'est ce statut hautement perceptuel de la description et l'*ekphrasis*, ou simplement *tout discours à caractère hautement visuel*, réussit cet exploit d'outrepasser les mots et d'ouvrir une «fenêtre» devant le récepteur⁹³, à travers laquelle celui-ci témoigne de l'objet actualisé par la description.

1.10. L'enargeia et l'objet «sous la vue»

90. James 1987 [1884], 190, écrit, de façon plus générale: «Literature should be either instructive or amusing...»

91. Gorgias, *Éloge d'Hélène* 14: τῶν λόγων οἱ μὲν ἐλύπησαν, οἱ δὲ ἔτερψαν, οἱ δὲ ἐφόβησαν, οἱ δὲ εἰς θάρσος κατέστησαν τοὺς ἀκούοντας, οἱ δὲ πειθοῖ τινα κακῆι τὴν ψυχὴν ἐφαρμάκευσαν καὶ ἐξεγοήτευσαν.

92. Platon, *Théétète* 167a5-6.

93. Becker 1995, 25: «a goal of *ekphrasis* is to make language a window, through which the audience is to view the described phenomena». Comme nous l'avons vu avec Gorgias (*Éloge d'Hélène* 14), c'est aussi le pouvoir du *logos* (ἡ τοῦ λόγου δύναμις) que de charmer et nous ne devrions en aucun cas sous-estimer le pouvoir des mots et tout leur potentiel de génération d'images *évidentes*. Ce potentiel est indépendant de la double nature des discours présentée par Platon (*République* 376e): les vrais et les mensongers (ἀληθές et ψεῦδος).

L'ekphrasis a la capacité (et toute la possibilité) d'amener son objet «devant les yeux» du récepteur⁹⁴. Par le langage, elle rend l'objet présent et le manifeste à travers son déploiement visuel: elle rend *évident* ce qui n'existe que par le médium du langage. On nomme cette manifestation, cette «évidence», *l'enargeia* (latin *evidentia*). Une fois de plus, c'est en retournant à la rhétorique que l'on peut le plus facilement comprendre ce procédé, tel que défini par Théon et pseudo-Hermogène⁹⁵. Il s'agit en fait de la plus grande puissance de *l'ekphrasis* que de *présenter* (dans tous les sens du terme) l'objet. Par cet effet stylistique, *l'enargeia* (l'une des vertus de *l'ekphrasis*)⁹⁶, permet au récepteur non plus d'être un simple assistant de la réception mais bien un participant; il est transformé en un véritable *témoin* de l'objet.

Non seulement *l'enargeia* fait «presque» voir les objets⁹⁷, mais *l'ekphrasis* arrive à *faire voir* les objets par ses vertus, d'où l'intérêt de considérer le «presque» chez Théon et pseudo-Hermogène comme une référence à la *tangibilité* matérielle de l'objet plutôt qu'à sa figuration mentale; l'objet *est* et il se trouve dans un *hic et nunc* du récepteur. S'il est *presque* vu, c'est qu'il existe dans une vision qui n'est pas celle du *monde réel*, mais celui du monde individuel et mental. Complèterons-nous alors en offrant la définition que nous propose Krieger: *l'enargeia* est la capacité des mots à décrire avec une clarté [vividness] qui... reproduit un objet devant nos yeux-mêmes (*i.e.* devant les yeux de notre esprit [mind])⁹⁸. *L'enargeia* agit sur la vision, et celle-ci est intérieure. *L'ekphrasis* permet de voir l'objet si bien que ce dernier est presque *réel*, comme s'il faisait partie du monde physique, bien qu'il ne soit qu'œuvre de langage.

1.10.1. Témoin actuel d'un fait passé

L'enargeia représente cette forte impression mentale fournie par le langage qui amène le récepteur à *faire face* au référent. Cet effet est produit soit par une abondance de détails par l'auteur, soit à l'aide de formules

94. À rapprocher de la définition de *l'hypotypose*, telle que fournie par Fontanier 1968 [1821], 390: «*L'Hypotypose* peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante.»

95. La formule classique se retrouve dans les *Progymnasmata* de Théon (118.7-8) et d'Hermogène (10.1-2).

96. Les deux vertus (*arètai*) sont *l'enargeia* (la vivacité) et la *saphèneia* (la clarté). Voir Théon, *Progymnasmata* 119.27-29: «la clarté et la vivacité de presque voir les objets décrits [ἀπαγγελλόμενα]» et pseudo-Hermogène, *Progymnasmata* 10.23-25: «il faut en effet que l'interprétation à travers l'écoute occasionne presque la vision». Anderson 1993, 145, les qualifie d'avantages de *l'ekphrasis*: «clarity and vividness that almost make one see what is being reported».

97. Voir Théon, *Progymnasmata* 119.28 (σχεδὸν ὁρᾶσθαι) et pseudo-Hermogène, *Progymnasmata* 10.24-25 (σχεδὸν τὴν ὄψιν μηχανᾶσθαι).

98. Krieger 1992, 68.

métaphoriques (ou comparaisons) qui font surgir une image comparative. On trouve un parallèle de l'*enargeia* en tant que «vision de témoin» chez l'historien Polybe, alors qu'il mentionne les cérémonies de triomphes à Rome, «à travers lesquelles doit être menée devant les yeux (ὕπὸ τὴν ὄψιν) la vivacité (ἐνάργεια) des choses accomplies par les chefs pour les citoyens»⁹⁹ ou encore lorsque Titos s'apprête à exhorter son armée en «s'exposant sous leurs yeux [ὕπο τὴν ὄψιν] d'une façon claire [ἐναργῶς]...»¹⁰⁰.

Il convient également de citer Homère. Ulysse, répondant à Démodokos, fait l'éloge de l'*enargeia* de l'aède (*Od.* 8.489-491):

«tu chantes tout ce qu'ont souffert et enduré les Achéens,
comme si tu y étais toi-même ou tu l'avais entendu de
quelqu'un d'autre.»

Par son chant, le poète Démodokos transpose les événements passés et se positionne en un témoin des faits. Le premier chant que Démodokos a entamé fut la dispute d'Ulysse et d'Achille (*Od.* 8.75-82) et la remarque d'Ulysse ne vient que confirmer ce témoignage de Démodokos, qu'un vrai témoin oculaire (*i.e.* Ulysse) peut corroborer. L'*enargeia*, par sa «vivacité», procure des sentiments tels à Ulysse qu'il ne peut s'empêcher de verser des larmes (*Od.* 8.83-92) tant le récit est conforme à la réalité vécue par le héros. Stupéfait du talent de l'aède, Ulysse lui demande même de chanter à nouveau un épisode qu'il sera en mesure de confirmer: le cheval de Troie (*Od.* 8.492-495). Ainsi, l'*enargeia* du poète permet au héros de revivre sa propre vie, car elle se déroule *vraiment* à nouveau devant ses yeux. Par cette vertu de l'*ekphrasis* qu'est l'*enargeia*, l'auditeur est tourné en témoin visuel d'actions déjà accomplies dans le passé.

1.10.2. Génération d'images mentales

Ni un écran télévisuel ni une scène théâtrale où se déroule la tragédie de la vie, la modalité de l'*enargeia* est d'une autre nature. Cette «clarté manifeste» fait appel au *pouvoir de représentation* de chaque individu. Chaque personne possède cette créativité mentale ou plutôt la génération d'images, synonyme du fait de se *figurer* ou *imaginer* toute chose. Cette *vivacité* hautement visuelle, qui fournit des détails rendant évidente la perception de l'objet¹⁰¹, peut se retrouver

99. Polybe, *Histoires* 6.15.8.2-4.

100. Polybe, *Histoires* 18.23.22-3.

101. Par exemple, dans les arts figuratifs tels la peinture et la photographie, les objets représentés ont une telle «vivacité», une *enargeia* qui procure à celui qui fait face à l'œuvre le sentiment de pouvoir toucher, sentir la représentation *picturale*: par exemple, l'hyperréaliste américain Richard Estes, dont le tableau imite si bien le modèle photographique (déjà en soi une imitation de la réalité) jusqu'à en être presque un double.

également dans le langage, et ce qu'elle procure alors représente ce que l'on appellerait une «vision intérieure» ou une *visualisation*; ce procédé, tout naturel dans la conscience humaine¹⁰², semble s'offrir dans tout discours et il serait marqué par les multiples mécanismes linguistiques et supposerait un jeu volontaire du récepteur de se tourner en participant¹⁰³.

C'est ainsi que peut se définir globalement l'*ekphrasis* dans la littérature grecque. Avant son emploi théorique et pratique dans la rhétorique de la seconde sophistique, la description littéraire se présentait déjà dans de nombreux récits littéraires. Et il n'est pas surprenant alors d'en trouver multiples exemples chez le plus grand des poètes grecs, Homère. En effet, dès la période archaïque se retrouvent des descriptions, des récits *périégétiques*, qui *semblent* arrêter la narration pour *digresser* sur quelque élément. Avec la définition moderne de «description d'un objet d'art», l'*ekphrasis* se présente dans toute sa splendeur dans le chant 18 de l'*Iliade* avec la très fameuse description du bouclier d'Achille qui, par son détail graphique, s'offre à la vue du récepteur, qu'il soit auditeur ou bien lecteur.

102. Bakker 1997a, 77: «Homeric speech <can> effect the visualization of its referent in the mind of its hearer, given a willingness to participate in the scene depicted».

103. Bakker 1997a, 78: «The obvious sign of this imaging potential in human discourse is the ubiquitous use of evidentiality markers and other linguistic devices pertaining to the here and now -the pretence is that what is remembered or imagined is actually *seen*, and the devices are deployed on the assumption that the listener is willing to play along with the pretence».

Chapitre 2

Poésie et poésie homérique

Suite à l'étude historique du terme et de son application en littérature, l'étude de la poésie homérique doit indiquer la marche à suivre dans l'analyse esthétique de la poésie orale. Si la diachronicité en fit un procédé rigide d'exercice rhétorique, la description verbale constitue également un procédé stylistique de l'expression littéraire. L'application de la théorie de la description est indissociable de la littérature ancienne: elle représente un regard moderne sur un phénomène fondamental de la littérature. Alors qu'Homère demeure primordial dans l'histoire de la littérature occidentale, sa poésie en est une de la *création* et de la *réception*, au sein de laquelle l'art poétique se dévoile pour toute ingénieuse qu'elle est.

L'épisode de la confection du bouclier d'Achille, à la fin du chant 18 de *Illiade*, constitue le premier et certainement le plus grandiose des exemples de *ekphrasis*. C'est sur plus de cent vers (478-617) que le poète décrit l'œuvre de création divine et le récepteur parcourt les différents thèmes abordés par l'artisan olympien au moment-même où ceux-ci sont transposés sur l'artefact. La tradition littéraire nous a laissé avec le Bouclier¹⁰⁴ un passage qui peut être interprété comme une digression narrative, un arrêt temporaire de la macro-narration et une «suspension du *momentum* narratif»¹⁰⁵, où le poète semble emprunter un détour sur la route de son chant aédique. Mais qu'en est-il de la relation entre cette *description d'objet d'art* et la globalité de la narration?

2.1. La «description» en unité micro-narrative

La description du bouclier constitue une narration unitaire¹⁰⁶ au sein d'un récit multi-narratif. Lorsqu'adjointe à d'autres épisodes, cette description ne constitue alors qu'un *thème*¹⁰⁷ de ce qu'il convient d'appeler la macro-narration,

104. La majuscule est employée pour indiquer l'extrait de *Illiade* qui constitue la description de l'objet, tandis que la minuscule est conservée pour parler de l'objet matériel, l'artefact.

105. Atchity 1978, 160: «In a larger sense, the shield of Achilles is a suspension of the narrative momentum, a respite from the brutal reality of the battle» (*i.e.* la mort de Patrocle et celle d'Hector).

106. Selon l'argumentation présentée au chapitre précédent, toute description devient à la fois une narration. C'est ainsi que le Bouclier constitue en soi un récit entier.

107. Le terme est employé selon la définition de Lord 1938 (cité dans Foley 1988, 37): «a subject unit, a group of ideas, regularly employed by a singer, not merely in any given poem, but in the poetry as a whole» et restreinte dans Lord 1960, 68: «the groups of ideas regularly used in telling a tale in the formulaic style of traditional song».

c'est-à-dire le récit complet de la colère d'Achille (*Il.* 1.1: Μῆνιν... Ἀχιλῆος). Issue d'une tradition orale, l'*Iliade* telle qu'elle nous est offerte aujourd'hui fut fixée sous la forme d'un document écrit¹⁰⁸, mais le Bouclier (partie intégrante de «notre» *Iliade* écrite) peut être extrait de l'étoffe dont il fut tramé pour devenir une micro-narration (au sens où il se suffit à lui-même) qui dépeint la vie à une époque ancienne.

Cette description d'artefact, qui ne fait pas avancer *per se* l'intrigue du récit *iliadique*, demeure un extrait quantitativement important et fait partie d'une narration plus vaste, l'œuvre complète de l'*Iliade*, désignée comme la «macro-narration». Si l'*ekphrasis* (en exercice oratoire de la seconde sophistique) est conçue comme un «morceau brillant, détachable»¹⁰⁹, donc autonome et isolable, et si le Bouclier est l'exemple *ekphrastique* par excellence, l'extrait de l'*Iliade* semble précisément fournir un épisode entier dont l'étude peut tenir compte de cette unité; pour être étudiée, la description ne nécessite aucune intégration au reste du poème¹¹⁰.

La confection du bouclier d'Achille faisait-elle partie de l'*Iliade* à l'époque archaïque? Ou bien représente-elle un ajout rhétorique (et tardif), ou un exemple du douzième exercice prescrit par les rhéteurs? Aucune certitude sur la réponse historique, si ce n'est que la transmission littéraire en fit un thème de la macro-narration. Puisque la littérature est créée par addition de ces thèmes littéraires, le récit entier peut tout aussi bien se résorber et les thèmes ne devenir que les maillons déchaînés d'un tissu narratif complexe.

2.1.1. Place structurale du Bouclier au chant 18

Prenons par exemple le chant 18 et ses micro-narrations constituantes. Comme le mentionne Aristote (*Poétique* 1459a35-37), Homère ne raconte qu'une partie (ἐν μέρος) de la guerre et s'est servi d'épisodes (ἐπεισοδίως) pour raconter de nombreux faits. Selon la définition aristotélicienne, l'unité de l'imitation est redevable non pas de l'unité du personnage, mais bien de l'unité d'action (*Poétique* 1451a16-35): dans l'épopée, cette action doit être unique, entière et complète (*Poétique* 1459a19: μίαν πρᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν). Cependant, ce qu'Aristote nomme l'*unité d'action* est en fait le simple «motif» du récit, puisque cette action unique (ex. le *retour* d'Ulysse) s'accomplit après de

108. La transcription écrite fut figée quelque part à l'époque historique et sa fixation en une version «définitive» serait un phénomène plus tardif dans l'Antiquité: entre autres, Lord 1960, 151 et plus récemment Gentili 1988, 7.

109. Barthes 1968, 86.

110. Voir la définition plus large de la littérature donnée par Novalis (citée dans Todorov 1973, 9): «<Literature is> an expression for the sake of expression».

multiples actions diverses. Si l'épopée est construite autour d'une seule (macro-) action, les épisodes fournissent une quantité de micro-narrations (avec chacune leur action), dont la description du bouclier n'est qu'une partie.

Dans le cadre du chant 18 de l'*Iliade*, chacun des épisodes (A à G) comporte une action pleine et entière. Dans la macro-narration, ces épisodes (isolés) sont joints aux autres par des subordonnants de plusieurs ordres (conséquence, simultanéité, opposition, etc.):

- A: Achille apprend la mort de son ami Patrocle (18.1-21)
- B: Thétis vient consoler son fils (18.35-147)
 - b1: Achille décide de reprendre le combat pour venger son ami (18.113-126)
 - b2: Thétis l'enjoint d'attendre son retour avec de nouvelles armes (18.134-137)
- C: Iris exhorte Achille à se montrer devant les Troyens (18.166-202)
- D: Achille intimide les Troyens par un grand cri (203-229)
- E: Assemblée des Troyens (18.243-309)
- F: Thétis demande à Héphaïstos de fabriquer des armes (18.369-467)
- G: Fabrication des armes (18.468-617)
 - g1: Description du bouclier (18.478-608)

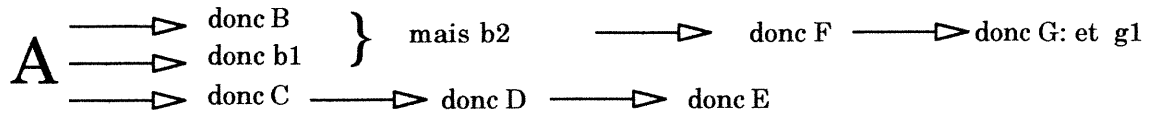
De cause à effet, l'épisode B est la conséquence directe de A (la mauvaise nouvelle d'Achille au sujet de la mort de son compagnon), tout comme l'épisode C découle (par la lutte pour le cadavre de Patrocle) de l'élément déclencheur (*i.e.* la mort de Patrocle). Mais B et C représentent des actions parallèles (B *et* C), deux actions coexistantes qui n'ont aucun rapport entre elles outre le fait de n'être chacune qu'une conséquence directe de A.

De la même façon, les épisodes D et E dérivent successivement de l'épisode C (et uniquement de celui-ci), tandis que les épisodes F et G découlent de l'attente demandée par Thétis à son fils (b2). Il s'agit alors d'une double narration ou plutôt de la dislocation à partir de l'événement originel (A) qui fait naître deux récits (simultanés dans le temps du récit, mais successifs dans le temps de l'énonciation).

Puisqu'Achille est maintenant sans armes, la suite des événements évoqués par la conséquence B demeure nécessaire pour accomplir le destin du poème (qui chante la colère d'Achille). Dans l'épisode B est présenté le moment crucial pour la suite du récit *iliadique*: la décision d'Achille de retourner combattre les Troyens (b1). Conséquent aussi de A, l'énoncé b1 est un pivot de l'intrigue générale du poème, tandis que b2 vient freiner l'action b1 et offre ainsi une autre chaîne d'actions, liée elle aussi à l'épisode B (l'arrivée de Thétis auprès de son fils). L'épisode b2 a pour conséquence les actions F et G, dont la description (g1) développe une micro-narration en un discours *périégétique*.

2.1.2. Fonction digressive de la description

Pour le chant 18, le schéma des épisodes peut s'illustrer ainsi:



L'épisode g1 (*ekphrasis* du bouclier), qui n'est pas nécessité par la narration générale de l'œuvre, développe donc une narration (dans laquelle l'objet est *créé*) qui ne sert que ses propres fins. À toute fin inutile dans la suite du récit, elle prend une place importante dans la structure du récit par sa «singularité»¹¹¹. Cependant, n'allons pas croire que les nouvelles armes d'Achille soient inutiles! Sans elles, Achille ne pourrait reprendre le combat et il a un besoin urgent de nouvelles armes; ce qui demeure en ajout, c'est la description formelle du *bouclier*.

L'intrigue de l'*Iliade* aurait-elle été différente avec l'omission d'une telle description? Absolument pas. En fait, le poème aurait certainement pu convenir de la même façon avec une description de toute autre pièce d'équipement. Ainsi, l'épisode de la description du bouclier ne représente qu'une digression narrative, qui permet au poète de faire valoir son talent d'*enargeia*, de son réalisme fictif. L'épisode a d'abord un «rôle de détente»¹¹² de l'étoffe narrative de l'*Iliade*.¹¹³

Si cet endroit précis lui est fondamentalement réservé, et en aucun autre endroit serait-il *logique* de le placer, il peut néanmoins être extrait de cette complexité narrative¹¹⁴.

En effet, étudier le récit global de l'*Iliade* peut se faire sans la description exhaustive du bouclier qu'utilisera Achille et cet objet de fabrication divine, aussi merveilleux soit-il, n'est la cause d'aucun plus grand effet que l'émerveillement

111. Barthes 1968, 85: «La singularité de la description (ou du «détail inutile») dans le tissu narratif, sa solitude, désigne une question qui a la plus grande importance pour l'analyse structurale des récits. Cette question est la suivante: tout, dans le récit, est-il signifiant, et sinon, [...] quelle est en définitive, si l'on peut dire, la signification de son insignifiance?».

112. Vanderlinden 1980, 119 et 121: «[Homère] meuble un temps creux du récit par l'évocation d'un objet qui est à la fois un sommet de l'art et de l'armurier, et un chef-d'œuvre de décoration.»

113. Edwards 1991, 200: «the description halts the action of the poem while the audience visualize the scene and feel its relationship to the ongoing story».

114. Vanderlinden 1980, 98: «...les épisodes les plus contestés... trouvent leur place logique dans la structure de l'œuvre [...]». Bien que sa position en 18.478 soit logique, l'épisode du bouclier peut exister de façon isolée, possédant comme *intention* sa propre esthétique littéraire, offrant au public la description d'un monde *non* héroïque.

(et distraction) tout aussi bien pour l'ennemi confronté dans le récit que pour le récepteur de son expression littéraire.

2.1.3. Enchaînement des épisodes

Toutes les (micro-)actions faisant partie des différents épisodes sont forgées, dans le cadre d'une narration unifiante (présentée lors d'une performance ou sous forme de composition textuelle), en une succession d'actions qui déterminent le cours des événements (ex. A donc C donc E...). Mais il arrive parfois qu'un épisode ne possède pas d'action majeure (au sens d'être primordiale à la suite de l'intrigue) sans toutefois être «sans action»: c'est l'exemple de g1.

Si le récit final comprend la série d'épisodes thématiques A-B-F-G, il est possible de les retrancher les uns des autres pour les considérer en entités littéraires autonomes. Puisque la tradition orale compose un chant au moyen de ces thèmes, peut-être nous faut-il, modernes, décomposer la trame en ses divers thèmes constituants et les étudier en eux-mêmes.

De la globalité d'un poème tel que l'*Illiade*, nous pouvons reconnaître plusieurs micro-narrations et une œuvre aussi majeure est constituée d'un agencement de thèmes (sous forme de chansons) dont chacun aborde un sujet spécifique. Comme il s'agit d'une tradition orale, chaque épisode est potentiellement une *chanson* entière, à la façon de l'extrait écrit que constitue le Bouclier au chant 18, et le terme «chanson» est préférable à celui de «poésie»¹¹⁵. De cette façon, l'épisode de la fabrication du bouclier s'offre comme l'une parmi les chansons disponibles (Foley les qualifie même de *sous-genres*¹¹⁶) au poète et lorsqu'un épisode est organisé avec d'autres thèmes, l'ensemble constitue une œuvre plus extensive, voire un chant complet: par exemple l'*Illiade* ou l'*Odyssée*.

L'enchaînement d'épisodes «détachables» est sans doute le plus clairement identifiable dans l'*Odyssée*, alors que les maintes péripéties d'Ulysse sont manifestement distinctes et pourraient faire l'objet de narrations uniques et isolées: l'épisode des Lotophages, l'épisode des Phéaciens, du cyclope, l'épisode de Circé, de la descente aux enfers, etc. Ceux-ci s'insèrent tous dans la macro-narration du *retour d'Ulysse*, transmis jusqu'à nos jours sous une forme «enchaînée» et textuellement liée.

115. Nagy 1996, 2 (pour préparer le terrain à son concept de performance): «<it is> more useful to apply the word *song* rather than *poetry* to archaic Greek traditions, which do not explicitly distinguish song from poetry.» Dans ce contexte, chaque *thème* peut constituer une *chanson*.

116. Comme le Catalogue des Vaisseaux (*Il.* 2) et le Bouclier d'Achille (*Il.* 18), par exemple. Voir Foley 1995, 36n.17 (en parlant d'épisodes serbo-croates): «Many forms or subgenres such as the catalogue have a traditional identity and metonymic force of their own».

Ainsi, pour l'*Illiade* comme pour l'*Odyssée*, la globalité du poème fournit tous les épisodes (*i.e.* les diverses chansons thématiques) de manière continue et agencés de sorte à procurer une narration *unique* d'actions multiples. Dans la macro-narration de l'*Illiade*, les actions sont multiples et réparties en plusieurs épisodes dont certains sont même sans (macro-)action, comme l'exemple du Bouclier. En tant qu'épisode thématique, le Bouclier existait certainement de façon autonome en un chant «autotélique» qui servait à divertir un public par sa qualité hautement descriptive¹¹⁷; d'autant plus que ce n'est pas tant l'artefact qui importe que la «représentation» qu'offre le Bouclier: une image faite sous forme versifiée par un poète de l'oralité, ainsi qu'un exercice visuel d'une *certaine* rhétorique poétique.

2.2. Nature orale et littéraire du Bouclier

Ce que l'épisode de la description nous présente est l'ébauche d'une scène qui se déroule sur un objet, mais transmis au moyen de la langue par un poète qui se veut, en plus d'être un maître de réalisme, un maître de la parole chantée, sous la forme de vers épiques.

2.2.1. Oralité

À cette étape de l'étude, il convient de se donner une définition du concept d'oralité puisque l'emploi du terme peut être problématique si une signification unique et commune n'est pas préalablement posée. Bien que le terme semble à première vue univoque, on constate rapidement qu'il est possible de concevoir deux définitions qui ne servent qu'à semer la confusion dans l'esprit d'un récepteur. Comme l'a expliqué Bakker¹¹⁸, un discours dit *oral* prend deux sens différents; d'une part, *oral* désigne les conventions syntaxiques spécifiques à l'oralité contrairement à celles de l'écrit: c'est le phénomène psycho-intellectuel de la conception du discours, à savoir comment un discours oral fonctionne; d'autre part, *oral* désigne l'expression phonique (au moyen du son et de la voix) opposée à l'expression graphique de l'écriture: c'est le phénomène mécanique du médium du discours.

L'oralité dans son sens *médial* (*i.e.* selon le médium utilisé) s'oppose à la

117. Le chant de Démodokos sur le cheval de Troie (*Od.* 8.499-521) est un autre exemple d'épisode thématique. Le poète de l'*Odyssée* fait référence à une autre chanson (qui n'est pas «chantée» dans notre édition, mais résumée), qui devait certainement exister elle aussi en elle-même.

118. Bakker 1997b, 287-288. Voir n.8 et n.9, Bakker 1997a, 8n.1 pour les références à consulter sur les oppositions oral/littéraire et oral/écrit.

nature graphique d'un discours écrit, tandis que l'oralité dans son sens *conceptuel* s'oppose à la «littérarité». Cette seconde oralité est peut-être la moins tangible en ce qu'elle n'existe que par opposition à sa valeur culturelle moderne, la culture littéraire. Toujours selon Bakker¹¹⁹, lorsqu'*oral* caractérise un texte, c'est pour désigner un discours «anormal» selon nos conventions culturelles; un discours peut alors être à la fois «médialement» écrit et »conceptuellement» oral. C'est le cas de «notre» Homère, duquel nous n'avons que l'expression écrite (un texte graphique) d'un discours qui était originellement chanté (et conçu) oralement.

2.2.2. Littérature

À la distinction de l'oralité, il est tout aussi important d'explicitier le même phénomène pour le terme *littéraire*. Celui-ci acquiert dans la terminologie moderne plusieurs sens auxquels sont opposés divers concepts. *Littéraire* (ou *littérature*) peut désigner, à la fois tout témoignage d'une société, à la fois un concept psycho-intellectuel d'expression; à la fois le *médium* de transmission de la culture, à la fois une expression artistique.

Lorsqu'il est question de littérature au premier niveau, il s'agit d'idées véhiculées par une communauté qui offre une image de sa société, que ce soit dans un but de postérité volontaire ou non. Ce qu'il reste d'une société est précisément sa littérature (au sens large) et elle peut se présenter sous une forme orale ou écrite.

Cependant, l'époque moderne a innové en inventant de nouveaux moyens «littéraires» qui ont permis l'émergence de nouvelles formes expressives; aujourd'hui il est certes convenable de parler de littérature audio-visuelle (*i.e.* le cinéma) puisque comme la poésie, les romans et les documents, le septième art est caractérisé par un message offert par un langage qui lui est propre et double: la langue parlée et le langage visuel. Dans cette nouvelle forme populaire, il convient plutôt de comprendre la valeur littéraire dans l'expression écrite que représente le scénario, et auparavant, le synopsis. Plus ancien encore est l'exemple du théâtre où les événements mis en scène coexistent sous deux formes, écrite et orale (et la forme écrite *préexiste* à la forme orale).

En ce sens premier du terme, la littérature ne nécessite (ni n'exige) aucun commentaire sur sa validité: elle peut être historique, fictive, archivistique, etc. Cette littérature, ce sont les documents culturels, avant toute critique, catégorisation ou jugement esthétique. *L'Illiade*, par exemple, nous renseigne à travers la narration et les discours de personnages sur la société grecque, tant par les valeurs transmises par les dialogues que par le contenu «historique»

¹¹⁹. Bakker 1997a, 8.

présenté.

Littéraire peut également s'employer en son sens conceptuel (tel que défini par Bakker) où il désigne alors un mode de pensée et un exercice intellectuel qui mène à l'émergence d'un discours réfléchi, remanié et fixé. À cette définition, l'oralité vient s'y opposer: non en ce que cette dernière est *irréfléchie*, mais en ce qu'*oral* signale les modalités stylistiques et syntaxiques d'un discours «spontané ou informel»¹²⁰. Bien qu'une conversation (discours de conception orale) subisse des changements à son passage à l'écrit, elle peut quand même être qualifiée de littéraire, une fois transcrite¹²¹. *Oral* signale ici *un autre genre de littérature*¹²² et les deux termes (*oral* et *littéraire*) ne sont pas mutuellement exclusifs. C'est cette définition de *littéraire* qui caractérise la culture moderne: la culture du discours (scientifique, poétique, etc.). Homère, poète oral, n'est pas littéraire en ce sens: sous sa forme écrite, il conserve les propriétés du style oral.

Un troisième sens conféré par le terme *littéraire* est celui du *médium*: le facteur mécanique du discours. La littérature est formée de *lettres* qui établissent ensemble des conventions graphiques; c'est l'expression *écrite* opposée à l'expression *parlée*: la culture du «texte». La performance homérique était un spectacle oral chanté tandis que nous ne possédons maintenant que sa forme littéraire *écrite*. Ces deux dernières notions de «littérature» (*concept* et *médium*) constituent la «forme» de la poésie homérique.

Finalement, depuis quelques siècles, la *littérature* peut être comprise comme une forme artistique de l'écriture qui s'oppose aux autres formes d'art: c'est ainsi que nous parlons d'arts littéraire et *plastique*. D'une part, *littéraire* exprime le jugement esthétique appliqué à une œuvre «écrite», avec une attention particulière accordée aux ajouts stylistiques du langage, d'autre part, les arts plastiques génèrent au moyen d'un autre langage qui lui est propre un message qui est destiné à un tout autre type de récepteur: le langage iconographique (ou formel). La littérature est ici opposée aux arts visuels.

La description du bouclier d'Achille est un exemple complexe de *littérature*.

120. Bakker 1997b, 287: «unplanned or informal».

121. Nul ne contestera la valeur *littéraire* de l'auteur québécois Michel Tremblay, quand bien même ses dialogues *littéraires* sont parfois une transposition quasi-phonétique de la langue parlée. L'expression orale de la langue québécoise de la proposition «je suis allé à la maison» passera à l'écrit dans une phrase telle que «Ch' t' allé à maison.» Dans l'expression littéraire (et écrite) de Tremblay, la langue écrite coïncide presque avec son expression orale.

122. Foley 1995, 4 (commentant la théorie orale de Lord présentée dans Lord 1960): «the theory focused on orality as the central distinguishing feature of this «different» kind of «literature».» Voir aussi Parry 1971, 377: «the one part of literature is oral, the other is written».

Premièrement, le contenu nous informe sur la société grecque et nous montre la vie à une époque reculée: le bouclier est un véritable témoignage de la culture grecque. Deuxièmement, la poésie homérique est bel et bien un discours syntaxiquement oral bien qu'il fût figé sous forme écrite. Troisièmement, le texte écrit diffère de son expression orale telle qu'elle était offerte dans le passé car tout changement de *médium* implique une modification aussi minime soit-elle. Finalement, le bouclier «écrit» nous présente un objet d'art et une œuvre plastique qui possède en soi un langage visuel, retransmis par un autre médium.

S'il semblait nécessaire de bien distinguer ces usages des termes *oral* et *littéraire*, c'est bien sûr en raison de l'importance que nous accordons (nous modernes) au texte que nous possédons. Il convient toutefois de s'en détacher quelque peu et de se pencher sur le fondement même de l'épopée homérique, c'est-à-dire le spectacle oral.

La poésie homérique, dont nous ne sommes récipiendaires que d'une tradition manuscrite vieille de plusieurs siècles, est avant tout une poésie orale (tant médiale que conceptuelle) et le statut que possède cette poésie fait en sorte que tout poème (à l'époque archaïque du moins) n'existait que dans sa performativité, *i.e.* dans son acte d'énonciation. Étudier la poésie orale en dehors du contexte qui la vit naître et qui la fit vivre serait négligent, car comme son poème, le poète aussi n'existe que dans sa performance¹²³. Le poète est celui qui compose le chant au moment de sa présentation, il est «le-créateur-en-acte» car dès la transcription écrite du poème, le poète cesse d'être le poète-chanteur, mais devient le poète-auteur.

2.3. Autorité et «origine» homérique

Les deux épopées grecques nous furent transmises sous le nom d'Homère dont le nom, à tout le moins une «commodité»¹²⁴, est chargé de l'autorité d'un seul individu, supposé historique. Lorsqu'il est question du compositeur *supposé* de *Illiade* et de *Odyssée*, l'emploi du nom d'Homère n'est qu'une simplification d'un problème peut-être insoluble.

La notion moderne d'auteur en ce qui a trait à la poésie archaïque constitue un débat incessant au sein des homéristes: les tendances unitarienne et analytique s'opposent pour affirmer que les épopées furent composées, selon

123. Andersen 1990, 43: «As every Homerist knows, an oral poet exists only in and by performance.»

124. Chadwick 1972, 7.

les uns, par un seul auteur, selon les autres, par une multitude d'individus¹²⁵. Somme toute, qu'un seul individu soit l'auteur unique de ces deux poèmes est quelque peu improbable et l'emploi du nom d'Homère, bien que satisfaisant, est tout simplement irréaliste¹²⁶.

2.3.1. Multiplicité des auteurs

Dans une tradition orale, où la littérature (au sens large) se modifie sans cesse, le poète de la performance est également l'auteur du poème. Toute littérature (dans ses sens conceptuel, médial et artistique) est constamment attribuée à un auteur qui est nécessité par notre culture moderne et qui représente l'individu qui réfléchit, médita et transposa le discours. Or, pour la tradition orale où une chanson est chantée et re-chantée, où le texte *parlé* n'est sensiblement jamais le même, le crédit est difficilement attribuable à un seul individu¹²⁷.

Certes, une parole appartient à et provient d'un individu, mais après une période de temps indéterminée, cette parole se modifie et possède souvent une construction bien différente; ceci est sans compter les nombreux ajouts, omissions ou transformations qu'un «rapporteur» fait subir à un discours originel. À moins qu'il ne s'agisse d'une brève parole, proverbiale ou axiomatique par exemple, où la mémorisation et la transmission peuvent se faire de façon intégrale avec une étroite marge d'erreur, le phénomène de «rapporter les paroles» (en discours indirect) implique la plupart du temps une transformation du discours originel tel qu'il fut prononcé par son locuteur. Voilà le problème d'Homère. Avec la survivance purement textuelle (graphique) des *discours iliadique* et *odysseén*, les parcelles *originales* ne sont plus distinguables des parties qui seraient plus récentes.

Avons-nous encore raison de parler d'un auteur unique pour la poésie homérique? La réponse semble évidente. Puisque l'ajout ou l'omission d'un passage (aussi minime soit-il) remodèle un récit (sans toutefois en modifier l'intrigue)¹²⁸, la notion d'un unique individu qui serait l'*auteur* des poèmes n'a que

125. Voir Foley 1988, 4-6 pour un survol des points saillants de la «question homérique».

126. Lord 1960, 101: «the words «author» and «original» have either no meaning at all in oral tradition or a meaning quite different from the one usually assigned to them».

127. Vanderlinden 1980, unitariste avoué, persiste à considérer l'*Iliade* comme un *texte* «correspondant en principe à celui qui nous est transmis...» (98). Pour lui, Homère serait «un aède d'origine sans doute ionienne, réfugié très jeune à la cour des Énéades à Dardania...» (98n.5). L'historicité du «personnage» d'Homère ne doit pas être tant l'objet d'étude que l'aspect «performantiel» de la composition rhapsodique.

128. L'unité d'action d'Aristote est conservée et seules les micro-narrations sont affectées (*i.e.* les actions *thématiques*).

trop peu de valeur; encore davantage pour *notre* poésie homérique (*i.e.* le texte moderne) puisque la poésie orale s'adapte de fois en fois et les thèmes sont reliés dans une performance constamment nouvelle.

Chaque chanson subit des changements à chaque interprétation et le poète est l'auteur de chacune d'elles: il n'y eut jamais deux performances totalement semblables, du moins pour les périodes précédant toute forme de «transcription». Dans une poésie mouvante et fluide, sans aucun modèle «original» (au sens moderne d'*unique*), la notion d'un Homère historique et auteur unique est quelque peu insensée. La notion de l'origine du discours est donc inappropriée pour la poésie homérique car son origine se trouve enfouie dans une histoire transmise oralement depuis des siècles.

2.3.2. «Origine» homérique

Dans le cas d'Homère, la modernité cherche inlassablement un principe littéraire «primaire» qui n'est qu'illusoire, sinon futile puisque les poèmes tels qu'ils nous sont parvenus proviennent de la *fixation* par écrit d'un discours qui possède des caractéristiques peu communes dans notre terminologie littéraire: cette poésie est *fluide*, mouvante et «originale» en elle-même¹²⁹.

Telle un cours d'eau, la poésie suit son cours, parfois sinueux, parfois droit, toujours dans la même direction mais jamais de la même façon. Elle se meut au gré des poètes, des interprètes et des créateurs qui la recomposent et c'est ainsi qu'elle est mouvante. Elle est constamment «originale» car elle est sans cesse nouvelle à chaque performance, et ce jusqu'à sa fixation sous une forme plus solide, plus finement littéraire.

Aujourd'hui, la poésie orale est perçue comme un «genre spécial de *discours*», et la performance, «un genre spécial de *contexte communicatif*»¹³⁰. Dans ce contexte «intrasocial», la performance devient alors le lieu, l'événement¹³¹ unique de cette tradition qui est son *réfèrent*¹³². Mais l'événement du spectacle dans l'histoire homérique s'est lentement modifié et est passé d'une

129. Lord 1960, 100: «It seems to us necessary to construct an ideal text or to seek an original, and we remain dissatisfied with an ever-changing phenomenon. I believe that once we know the facts of oral composition we must cease trying to find an original of any traditional song». Lord 1962, 71, indique la tradition ancienne de laquelle se serait inspiré même un Homère historique: «It is normal to assume that he <*i.e.* Homer> learned them <*i.e.* the songs> from other singers. The songs were current in the tradition; Homer did not make them up».

130. Bakker 1993, 2.

131. Elle est l'*arena* de la poésie dans les termes de Foley 1995, 47: «the *performance arena* designates the locus where the event of performance takes place, where words are invested with their special power».

132. Foley 1995, 28: «...*performance as the enabling event and tradition as the enabling referent*» [italiques originales].

performance sociale à une performance individuelle: du spectacle oral à la lecture graphique. Le personnage d'Homère, à l'origine de la poésie qui porte son nom, n'est pas historique, mais appartient au monde du mythe et de la «mythification» de l'histoire. Le poète Homère n'est pas tant à l'origine de l'épopée que l'épopée est à l'origine du développement du personnage d'Homère.

2.3.3. L'auteur mythifié

Si le nom d'Homère ne représente pas un unique individu, il en signale néanmoins l'origine de cette poésie; le type d'origine dont il est question en est un mythique. Le personnage fabriqué autour du vieux poète aveugle n'a cessé de créer une mythologie qui, si elle est basée sur quelque historicité, contient de multiples éléments fictifs. Le nom d'Homère représente une institution, ou plutôt l'*institutionnalisation* de concours rhapsodiques (dont la Grèce classique popularisa les événements).

Il convient mieux de traiter Homère, comme le suggère Nagy, en proto-poète, *i.e.* la transposition dans le passé d'un créateur auquel le crédit de la composition est accordé: il s'agit bel et bien d'un mythe de fondation¹³³.

Homère n'est alors plus l'auteur de l'*Iliade*, ni cet individu qui, à lui seul et au moyen des différents dialectes grecs, composa une œuvre immense en milliers de vers dont la tradition a figé par écrit l'exact répliquat de ce qu'il a chanté un jour lors de festivités. Le personnage-auteur se dissout derrière son ouvrage et la place est laissée au rhapsode qui chante le poème dans l'ici et le maintenant. Chaque rhapsode devient ainsi l'auteur du poème et, plus encore, il devient également un acteur dans sa performance, en ce qu'il personnifie le rôle du proto-créateur: il *devient* Homère, il devient *un* Homère¹³⁴.

2.3.4. La «cristallisation»

Dans le cas de la modernité, alors que les rhapsodes n'ont plus de place et qu'Homère n'a qu'une existence textuelle (de nature graphique), l'évolution historique du discours homérique démontre que les poèmes ont subi une transfiguration de l'oral vers l'écrit, par une certaine «cristallisation».

La *cristallisation* est le phénomène par lequel un récit originellement oral

133. Nagy 1996, 69: «...combining many different patterns into one new unified pattern seems to be the basis of a foundation myth that explains the genesis of Homeric poetry» et 76: «Homer...is retrojected as the original genius of heroic song, the protopoet whose poetry is reproduced by an [sic] continuous succession of performers». Dupont 1994, 74-75, parle de «l'invention d'un auteur»: «<les rhapsodes sont> les interprètes de poèmes dont ils ne sont pas les compositeurs... mais qui sont l'œuvre d'un poète divin et intouchable... un *certain* Homère» [les italiques sont ajoutées].

134. Nagy 1996, 61: «the rhapsode is re-enacting Homer by performing Homer,... he is Homer so long as the mimesis stays in effect, so long as the performance lasts.»

et mouvant acquiert des propriétés conventionnellement *littéraires*¹³⁵. Selon Nagy¹³⁶, une chanson tend à être plus fluide lorsqu'elle passe d'un chanteur à un autre, mais devient plus rigide (se «cristallise») lorsqu'elle devient partie intégrante du répertoire d'un même individu. Avec ces notions de *fluidité* et de *rigidité*, Nagy définit cinq périodes (historiques) d'Homère où pour chacune d'elles, la fluidité décroît au profit de la rigidité¹³⁷.

Avant toute étude ultérieure de ces notions, il convient de comprendre que ces périodes opèrent un changement dans la conception littéraire d'Homère: du spectacle oral qu'offrait un rhapsode (*i.e.* sa performance homérique), la poésie passe à notre texte moderne, édité selon des normes culturelles. Dans sa signification extrême, la poésie fluide par excellence est la poésie totalement mouvante, altérée à chaque performance et libre de toute contrainte littéraire: l'oralité absolue. De l'autre côté, il y a le texte rigide, figé et invariable, *médialement* littéraire: le *livre* d'Homère¹³⁸. Entre les deux, la cohabitation des récits oral et transcrit.

L'oralité absolue représente les périodes de l'expression orale (période 1 de Nagy) et de la formation d'une identité littéraire sous la nomenclature du panhellénisme (période 2)¹³⁹. Ces deux périodes sont caractérisées par l'absence de textes écrits (littérature conceptuelle, médiale et artistique). À partir de la période 3 (période de «transcription»), l'arrivée de textes écrits modifie la poésie jusqu'à une édition définitive à la période 5 (période d'«écriture»). Alors que la période 3 est celle principalement concernée par Athènes et ses réformes¹⁴⁰, la période 4 est celle du «script», pendant laquelle la performance exige un texte; la dernière période est celle de l'«écriture» (*scripture*) dans laquelle le texte écrit ne présuppose plus une performance¹⁴¹.

135. La métaphore a été popularisée par Nagy 1996 et le terme peut également désigner l'évolution du répertoire d'un chanteur (Nagy 1996, 108).

136. Nagy 1996, 108-109.

137. L'étude de ces périodes se trouve dans Nagy 1996, 110-152.

138. Foley 1995, 61, parle même de traditions orales face à un art verbal *défunct*: «the long-defunct (read: «manuscript-prisoned») verbal art». C'est cet «emprisonnement» du discours par l'écrit qui transforme le poème en un *objet* concret: volume, tome ou codex.

139. Nagy 1996, 110. Voir aussi Dupont 1994, 80: «L'épopée était mouvante, car entièrement prise dans l'oralité, et chaque performance était recomposition»

140. Sans entrer dans les détails historiques, rappelons seulement que cette période «starts with the reform of Homeric performance traditions in Athens during the régime of the Peisistratidai» (Nagy 1996, 110) et implique l'implantation des concours rhapsodiques au festival des Panathénées (Nagy 1996, 69).

141. Nagy 1996, 112, définit *transcript* comme suit: «the broadest possible category of written text: a transcript can be a record of performance, even an aid for performance, but not the equivalent of performance [...] As for *script*, I mean a narrower category, where the written text is a prerequisite for performance. By *scripture* I mean the narrowest category of them all, where the written text need not even presuppose performance». Il nous rappelle toutefois que sa classification en 5 périodes homériques est dans le but d'établir un schéma de transmission homérique dans la «dimension of *performance*, not of *text*».

Ainsi la «cristallisation» d'Homère est un phénomène diachronique qui a modifié le cours de la poésie homérique et en raison de laquelle *notre* Homère diffère de celui auquel les Grecs attribuaient l'origine de l'*Illiade* et de l'*Odyssée*. L'écriture et la transcription de la poésie homérique ne représentent pas tant une coupure et un changement de cette poésie qu'une *continuité* de la transmission homérique. Nul besoin de considérer ce transfert *médial* comme une rupture entre l'oralité et l'écriture¹⁴² pour comprendre qu'Homère s'adapte aux besoins de la nouvelle société: une société de plus en plus consciente et éduquée dans l'apprentissage des «lettres».

2.3.5. Transcription, ou la re-performance du scribe

Le phénomène de *transcription* de la tradition orale n'est toutefois pas exclusif de la notion de performance. Le scribe qui transcrit le poème oral que constituait la poésie homérique procède lui aussi à une performance: un autre genre de performance. La recomposition du discours dans une forme textuelle est, comme le mentionne Doane, un acte complet de *reperformance*¹⁴³. En effet, un «transcripteur» n'est pas qu'un simple intermédiaire entre le poète oral et le lecteur, en ne mettant sous écrit que ce qu'il reçoit comme information auditive: le transcripteur est un nouvel «interprète» du poème et la transcription du récit est une performance (peut-être sans public, mais tout de même performance) qui crée un nouveau maillon dans la trame historique en déterminant un nouvel individu dans la liste d'autorité du poème.

2.4. Tradition et création

La poésie homérique, maintenant appelée «tradition orale» puisqu'elle est mouvante et changeante, est de type *dynamique*. Elle n'est pas traditionnelle au sens où elle est stable, constante et répétitive, mais elle exprime plutôt l'émergence d'une relation toujours nouvelle entre un *performant* et son auditoire. Les termes «tradition» et «mouvance» ne sont pas contradictoires dans leur caractérisation de la performance¹⁴⁴ car même si les thèmes et la structure

142. C'est ce que propose Dupont 1994, 96 et 98. Elle parle du passage d'une culture-événement (où le spectacle oral s'offre dans un contexte culturel de festivités et d'intimité) à une culture-monument (où la performance est devenue un phénomène institutionnalisé, présentée dans un lieu de concours).

143. Doane 1991, 80-81: «Whenever scribes who are part of the oral traditional culture write or copy traditional works, they do not merely mechanically hand them down; they rehear them, «mouth» them, «reperform» them in the act of writing in such a way that the text may change but remain authentic, just as a completely oral poet's text changes from performance to performance without losing authenticity.»

144. Dupont 1994, 73.

générale du récit demeurent traditionnels (*i.e.* récurrents), la présentation, elle, sera toujours changeante, de performance en performance.

De plus, à travers l'improvisation, une certaine liberté est laissée à ce qu'il convient d'appeler la «création poétique» ou la création aédique. Cette création orale, un processus d'improvisation sur des thèmes connus, est intégrée à même le squelette narratif du poème à l'aide de formules mémorisées, fournissant de la sorte un spectacle constamment unique et nouveau.

2.4.1. Formules homériques

L'acte de création poétique de concept oral se fait au moyen d'un système de formules orales et traditionnelles (*i.e.* récurrentes) avec lequel chaque poète a la possibilité de composer son chant. Une théorie de l'oralité homérique doit ainsi refléter ce type de composition créatrice qui utilise des phrases préalablement composées pour former un discours unique.

Depuis les ouvrages de Parry et Lord¹⁴⁵, les études homériques ont franchi un pas majeur dans l'élaboration de la théorie orale des performances homériques. Ces pionniers ont posé les fondements de la théorie dite Parry-Lord, que peu de modernes contestent encore aujourd'hui et dont l'apport aux études homériques est sans précédent¹⁴⁶. S'appuyant sur la notion que le poète, ne possédant pas de textes (au sens moderne), chante les légendes du passé en composant avec les éléments disponibles, ils ont admis que le rhapsode puisait dans une source de formules préétablies, qui facilitent la composition dans une forme définie, soit l'hexamètre dactylique.

Ces «formules»¹⁴⁷ ainsi que le style versifié de l'épopée sont une nécessité de l'oralité, puisque c'est grâce à la mémorisation des formules, dont l'essence même est la répétition¹⁴⁸, et au moule de la versification que la composition orale est facilitée¹⁴⁹. Par exemple, dans le seul épisode du bouclier, on constate que certaines formules sont présentes ailleurs dans l'un ou l'autre des

145. Parry 1971 et Lord 1960. Pour une étude approfondie de la prosodie homérique, voir entre autres Hainsworth 1968.

146. La théorie n'est parfois que critiquée ou approfondie: par exemple, Russo 1976, 290, trouve la théorie extrême et Schnapp-Gourbeillon 1982, 714, affirme que l'école de Parry-Lord «donne dans l'excès». Pour un survol de cette théorie et de celles développées par la suite, voir Foley 1988 et Bakker 1997a, 9-14.

147. La définition classique de la formule se trouve dans Parry 1971, 272: «a group of words which is regularly used under the same metrical conditions to express a given essential idea».

148. Hainsworth 1968, 35.

149. Sur la versification, voir entre autres Lord 1948, 35: «...this need for an easy versification arose from the fact that the poems were composed orally».

poèmes.¹⁵⁰ La répétition intégrale de formules est un moyen rapide pour le poète de composer spontanément un vers, lui qui connaît bien l'hexamètre (longueur, rythme et quantité) ainsi que les formules.

L'étude de ces formules demeure toutefois incertaine et ce, dû à un phénomène transcriptif: les interpolations. Par la transmission textuelle, il est impossible de certifier quelles parties du poème furent *réellement* récitées et lesquelles furent interpolées lors de la transcription. Ainsi, la composition orale est parfois synonymique de la composition écrite pour l'étude de la poésie homérique, car aucun autre témoignage que celui «écrit» ne fait office de preuve (auditive, par exemple). Mais dans la cadre de la performance orale historique, le poète, créateur et auteur, possède les moyens d'offrir un poème constamment nouveau et composé différemment à chaque occasion.

2.4.2. Improvisation

Malgré cette grande source de formules homériques, qui pourrait figer la performance poétique dans une élocution rigide et rigoureuse dont le manque de créativité serait supplanté par un simple réaménagement de paroles déjà fort connues, il convient toutefois de considérer la notion d'improvisation comme une partie importante (et nécessaire, à ses débuts du moins) de la composition rhapsodique. Un spectateur présent à plusieurs récitations n'assiste jamais à la même performance puisque le poète, bien qu'il raconte le même récit, emploie divers chemins pour accomplir sa tâche. Chaque récitation sera ainsi une nouvelle composition¹⁵¹.

L'épopée n'est ni un exercice purement rhétorique, ni une étude stylistique mais bien un discours qui tente de procurer divertissement et enseignement: le spectacle visuel de sa performance est même en mesure de faire naître «peur et pitié»¹⁵². Ce à quoi le rhapsode convie son auditoire est une performance qui, par

150. Pour ne citer que quelques exemples du Bouclier, les formules πόλεις μερόπων ἀνθρώπων (*Il.* 18.342 et 490), δαΐδων ὑπο λαμπομενάων (*Il.* 18.492, *Od.* 19.48 et 23.290), δῦω χρυσοῖο τάλαντα (*Il.* 18.507, *Od.* 23.269 et 23.614), δίχα δέ σφισιν ἦνδανε βουλή (*Il.* 18.510 et *Od.* 3.150), οἱ δ' ὅτε δὴ ῥ' ἴκανον ὅθι (*Il.* 10.526 et 18.520), δῦω δ' ἄμ' ἔποντο νομῆες (*Il.* 18.525, *Od.* 17.214 et 20.175), etc. Sans oublier les formules-épithètes, ἔλικας βοῦς (*Il.* 9.466, 18.524, 21.448 et 23.166, *Od.* 1.92, 4.320, 9.46, 12.136 et 24.66), βοῶν ὀρθοκραιράων (*Il.* 8.231 et 18.573, *Od.* 12.348), περικλυτὸς ἀμφιγυῆεις (*Il.* 1.607, 18.383, 393, 462, 587, 590, *Od.* 8.300, 349 et 357).

151. Notopoulos 1951, 81n.2: «...in oral poetry a recitation is generally improvisation». Aussi Vernant 1971, 83 et Gentili 1988.4. Certains modernes tentent toutefois d'en diminuer l'importance: Finnegan 1977, 153 et 152: «...<the> singer... must have memorized <the piece> from already existing words, and the piece is *fully formed* before he starts...» [les italiques sont ajoutées]. La poésie homérique est renouvelée à chaque performance et convenir qu'un poème soit «fully formed» dénigre le rôle du rhapsode, qui est un créateur (un véritable «poète»: ποιητής) et un faiseur d'histoires.

152. Aristote, *Poétique* 1453b1-2: Ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίνεσθαι.

une recherche esthétique de la poésie, produit chaque fois des sentiments intenses tout en «informant» l'auditoire d'éléments narratifs traditionnels¹⁵³. Les sentiments seront différents selon la nature «originale» (et innovatrice) du rhapsode qui chante le récit: en cela, la réponse émotive du récepteur est *fonction* de l'improvisation du rhapsode et cette dernière est une démarche exclusive à l'oralité puisque lors de la transcription écrite, elle cesse d'exister.

Par exemple, tout livre possède une forme finie dès lors qu'il est publié. Ce n'est que lorsqu'on en raconte les grandes lignes (de façon orale) que l'improvisation est réactivée, faisant ainsi de la narration globale une variante qui diffère pour chaque «performant» (*i.e.* chaque rhapsode «interprétant» Homère). Le poète dans sa performance devient alors l'auteur-compositeur de cette «nouvelle» narration offerte à une foule qui assiste à un spectacle peut-être connu mais «performé» autrement.

Dans le contexte de la performance épique, cette improvisation s'effectue, bien qu'avec des formules mémorisées¹⁵⁴, de façon spontanée au moment même de sa présentation publique. À l'époque historique, chaque performance épique procure une nouvelle chanson, ou plutôt une *réorganisation* des thèmes (et non seulement des formules) disponibles pour le rhapsode, qui fera de cette chanson une variante unique. Il s'agit d'un montage dans tout son sens moderne: la manière dont doivent être construits et agencés les différents thèmes et micro-narrations afin de fournir une histoire cohérente et unifiée sans trahir le récit global de la macro-narration.

Si l'improvisation joue un rôle dans la performance homérique, l'originalité du rhapsode est également un facteur de la composition et il convient alors de reconnaître un certain *génie* chez les poètes qui, avec la technique de leur art, se posent en «tisseur d'histoires»¹⁵⁵: il s'agit d'un talent qui leur permet de recomposer entièrement des récits et des chansons¹⁵⁶.

Donc, alors que le poète utilise des formules récurrentes (et traditionnelles) dans le cadre de sa performance, chaque poème récité est l'expression unique d'une narration nouvelle dans laquelle la dynamique de la tradition est renforcée par l'intégration d'éléments créés.

153. Todorov 1973, 9 note qu'à partir du 18^e s., «it will become more important to «please» than to «instruct».

154. Bouvier 1988, 64: «...l'aède compose un chant dont l'improvisation exige une technique de mémorisation».

155. Voir l'étymologie du terme *rhapsoidos* (*rhapto-aidos*) proposée par Nagy 1996, 62-66, où le poète est métaphoriquement un tisseur («weaver») ou un couseur («sewer») de chansons.

156. Murray 1981, 89, oppose le génie individuel (une qualité permanente et inhérente au poète) à l'inspiration des Muses (une visite divine temporaire).

2.4.3. Tradition et création chez Démodokos

L'exemple des deux forces que constituent la tradition et la création poétiques se fait sentir dans le récit qui met en scène le poète Démodokos. L'aède (lui-même une métaphore du créateur originel Homère) qui divertit les Phéaciens et leur invité Ulysse offre, à l'intérieur de l'*Odyssée* (chant 8), trois chants lors d'événements en l'honneur du naufragé.

Le premier de ces chants est la querelle entre Ulysse et Achille (*Odyssée* 8.72-82); le second relate les rencontres adultères d'Arès et Aphrodite (*Odyssée* 8.266-276). En troisième lieu, Démodokos reçoit une requête de la part d'Ulysse: chanter l'épisode du cheval de bois (*Odyssée* 8.499-520).

Les chants de la querelle et du cheval de bois sont particulièrement intéressants du point de vue traditionnel puisque les thèmes respectifs de ces deux chants représentent précisément le récit des aventures personnelles d'Ulysse au temps de la guerre de Troie et ils semblent coïncider avec une *tradition* concernant cette guerre: par exemple, la querelle entre Ulysse et Achille que chante Démodokos est bel et bien le récit d'un événement qui se réfère à un temps antérieur à son énonciation par Démodokos.

Ces récits (*i.e.* la querelle des héros et la ruse du cheval) présentent des thèmes certainement traditionnels dans la nature épique d'une poésie qui portait sur la guerre de Troie¹⁵⁷ et constituaient probablement les thèmes importants d'un récit plus imposant encore que la version textuelle (et définitive) de notre édition de l'*Iliade*. Même si ces deux récits sont présentés dans l'*Odyssée*, ils se rapportent à des faits qui appartiennent à la guerre (telle qu'elle est présentée dans l'*Iliade*); notre édition moderne de l'*Iliade* peut elle aussi (comme les micro-narrations étudiées) s'insérer dans une narration encore plus grande: un «cycle troyen». Ainsi, ce qui est rapporté par le chant de Démodokos se veut fidèle à ce qui est «traditionnellement» admis par les aèdes et leur public en plus de fournir une vraisemblance qui émeut jusqu'aux larmes le protagoniste du récit (*i.e.* Ulysse, à la fois personnage et récepteur de ses propres aventures) que chante Démodokos (*Od.* 8.86 et 521-522).

Dans ces deux exemples de récits *résumés* par Homère (mais que Démodokos, dans le temps du récit, a vraiment «chanté» sous la forme d'une performance rhapsodique), la place de la création et du génie de Démodokos

157. Selon Hainsworth 1991, 43, le cycle troyen était complété par «six minor epics». Toutefois, «<they> hardly exist in their own right; they are appendages of the *Iliad* and the *Odyssey*». Il y avait aussi un cycle de trois poèmes constituant l'histoire de Thèbes et la maison d'Œdipe, une Héracléide et une Théséide, relatant respectivement les durs labeurs des héros Héraklès et Thésée.

semble être effacée par la forte *tradition*. Mais il faut rappeler que les aventures ne sont que «rapportées» par Homère qui n'offre qu'une mention du contenu, sans chanter le récit comme tel.

Le troisième chant de Démodokos (sur l'introduction du cheval piégé dans la cité des Troyens) ne fait pas partie du motif global de l'*Illiade* (le motif principal étant la «colère d'Achille», son refus de combattre et son retour aux armes). Il est évident que l'épisode du cheval de Troie n'a pas sa place dans le récit d'Achille et c'est pourquoi il est omis de l'édition moderne, et même homérique. Toutefois, par l'importance de cette ruse dans le déroulement des aventures de Troie, il est justifié de croire que l'épisode figurait en un chant autonome ayant la possibilité d'être chanté sur demande ou lors de festivités et concours: il était constituant d'un cycle troyen plus large, qui représente les récits qui traitent des événements relatifs à la guerre de Troie. Le poète de l'*Illiade*, sans besoin de raconter des événements déjà connus par son auditoire, ne fait que les résumer¹⁵⁸.

Pour l'épisode du cheval de bois, tout comme celui de la querelle, Démodokos s'en tient à la tradition, et admet peu de création dans son récit. Ce qu'il chante aux Phéaciens et à leur invité reflète la réalité telle que vécue par Ulysse l'auditeur. Sinon, pourquoi les larmes, et pourquoi la déclaration d'Ulysse à l'aède (*Odyssée* 8.487-491), sur les malheurs de Achéens?:

«Démodokos, je t'estime de loin plus que tous les mortels; c'est soit la Muse, enfant de Zeus, qui t'a enseigné, ou bien Apollon; car tu chantes tellement selon l'ordre le malheur des Achéens, tout ce que les Achéens ont fait, enduré et tout ce qu'ils ont souffert comme si tu y avais assisté en personne ou que tu l'avais entendu d'un autre.»

La «création» de Démodokos, lorsqu'il chante les récits des malheurs grecs (et celui du cheval de bois), n'est pas du domaine thématique (car le thème est *traditionnel* dans le cycle et ne procède pas d'une liberté poétique de Démodokos) mais elle est de niveau syntaxique et stylistique. Le niveau narratif est conservé: les actions sont mentionnées «selon l'ordre» (*Od.* 8.489: *κατὰ κόσμον*), un ordre d'événements à la fois *séquentiel* et selon la *convenance*

158. L'épisode du cheval de bois dans le cycle épique est traité par Hainsworth 1991, 21-22: «The sequence of motifs and topics seems to be the form in which a song exists in the minds of many oral singers at the present day. It is also the means by which the poet of the *Odyseey* was able to summarize the episode of the wooden horse so succinctly (viii 500-520)». Dans le cas de l'*Illiade*, Hainsworth 1991, 22, note deux récits qui sont simplement résumés dans le poème (*i.e.* récits de Bellerophon, 8.157-211, et de Nestor, 11.670-761); l'auteur mentionne aussi les thèmes poétiques de l'Âge Héroïque (22): «sieges,...cattle raids,...marriage quests,...called rapes,...ordeals,...and fights with monsters». Il revenait au poète de choisir quels récits traditionnels il traiterait de manière détaillée ou bien résumée.

narrative. Démodokos n'innove pas ni n'invente un récit d'aventures mais raconte ce qui est réellement survenu (*i.e.* la tradition), avec tout le talent qu'il possède. Comme tous les poètes, Démodokos est inspiré des Muses et par son art il communique les faits passés, intégrant de nouveaux éléments rhapsodiques sans toucher à la forme globale du récit, c'est-à-dire ce qui s'est déroulé dans un ordre et un *cosmos* précis. L'acte créatif est celui de la présentation formelle qui offre *le mieux possible* la tradition. C'est en cela que repose la création de Démodokos, lui qui joue le rôle du poète Homère.

C'est à un jeu littéraire fort riche en représentations que se livre l'auteur de l'*Odyssee*. En effet, la confusion apparente dans cet extrait repose sur la double nature des personnages et sur l'intertextualité inhérente aux récits de Démodokos. Démodokos, poète qui chante des parties du cycle épique et aussi poète dans l'*Odyssee*, offre une métaphore d'Homère et des rapports étroits entre les événements du cycle troyen; Ulysse, personnage présenté dans le poème à l'auditoire qui assiste à la performance, est également une représentation de cet auditoire en ce qu'il assiste lui-même à une performance *dans* le poème. En d'autres termes, deux niveaux de poésie s'offrent dans cet extrait: Démodokos (poète) devient le narrateur et Ulysse (personnage pour l'auditoire d'Homère) devient un auditeur de Démodokos¹⁵⁹.

Le rôle d'Homère que joue Démodokos dans le poème homérique est déterminé par le commentaire d'Ulysse: la qualité qu'il admire chez Démodokos est précisément son talent *mimétique*. En effet, Démodokos, par sa *mimèsis* d'Homère, relate sous le nom du poète originel (à l'origine de l'*Iliade* et des autres *thèmes* iliadiques) et se fait «inspiré des Muses» de la même façon qu'Homère le fut: il s'agit d'un renversement narratif où le personnage se confond avec le narrateur. Le commentaire d'Ulysse concerne aussi bien la vraisemblance des événements racontés que le talent du rhapsode et le succès de sa *mimèsis* à se faire passer pour Homère-inspiré-des-Muses.

Le second chant de Démodokos est toutefois bien différent: c'est un récit qui ne se conforme à aucune réalité du passé tel qu'Ulysse aurait pu en être témoin ou agent: les amours divins n'ont pas eu d'assistants mortels et c'est pour cette raison qu'Ulysse ne peut qu'être charmé en son cœur (*Od.* 8.367-368: αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς τέρπετ' ἐνὶ φρεσὶν), car c'est un récit *qu'il ne connaît pas*. Peut-être ce chant faisait-il partie d'un autre répertoire poétique qu'Ulysse

159. Le jeu va encore plus loin: Ulysse semble conscient de sa propre place dans la tradition épique. Dans *Od.* 9.19-20, il se nomme: «Je suis Ulysse, fils de Laërce, moi qui, par mes ruses, est l'objet de chant [μέλω] pour tous les hommes, et ma gloire atteint le ciel». Le merveilleux jeu du poème fait en sorte qu'Ulysse est un personnage poétique qui semble déjà connaître la poésie qui le met en scène.

l'Achéen n'était pas en mesure de connaître. Démodokos, l'aède *par excellence* semble connaître d'innombrables chants, et la valeur historique (ou non) de ces «chansons dans la chanson» n'enlève aucun crédit créatif à l'aède.

Ces deux forces (tradition et création) agissantes sur la poésie homérique prennent effet au moment de leur réception (comme Ulysse qui *reçoit* la poésie de Démodokos) devant un auditoire qui se devait de recevoir le poème, d'en féliciter le rhapsode ou bien de le discréditer pour mauvais qu'il soit.

2.5. Invocation et inspiration

En poésie orale, les poètes ont appris à justifier leur récit comme étant tel que l'Histoire l'a (ou l'aurait) connu. Ainsi ils doivent garantir leur récit et s'imposer en digne «reporter» d'événements qui leur sont antérieurs. Afin d'offrir la garantie de la véracité de leur récit, ils ont trouvé dans les Muses le patronnage dont ils avaient besoin.

Dans les invocations aux Muses, le poète requiert l'assistance de celles-ci afin d'être en mesure de faire l'énumération d'une série d'éléments et de relater un temps passé et révolu. Par exemple, le catalogue des vaisseaux (chant 2 de *Illiade*), avec sa très célèbre invocation, fournit une liste impressionnante des chefs grecs et le poète, sans l'aide des déesses ne saurait faire mention de toute la multitude présente sous Ilion (*Il.* 2.488-492):

«La foule, je ne saurais la raconter, ni la nommer
même si j'avais dix langues, dix bouches,
une voix qu'on ne saurait briser, et en moi un cœur de bronze,
à moins que les Muses Olympiennes, filles de Zeus qui tient l'égide
ne rappellent tous ceux qui sont venus sous Ilion»

Les Muses représentent ainsi la source du Savoir aédique: elles sont la personnification du savoir traditionnel, offrant le récit tel qu'il s'est produit. Elles «rappellent» (*Il.* 2.492: *μνησαίατο*) au poète ceux qui étaient présents au moment originel. La mémoire humaine ne suffit pas à rappeler tous les individus et l'assistance divine est nécessaire: plus encore en raison de la crédibilité que le poète veut assurer à son récit. L'aède se doit de prétendre à la vérité et cette dernière est fondée sur l'intervention des déesses.

2.5.1. Garantie de la vérité

En effet, les épisodes épiques sont communiqués sous l'étendard de la

vérité¹⁶⁰ et celui de la fabrication du bouclier n'en échappe pas: la vérité de la présence divine aux événements et la véracité de ce qu'elles rapportent. Le poète a pris toutes les précautions pour ne pas être nommé «menteur» et le bouclier qu'il nous décrit au chant 18 est le *vrai* bouclier, *i.e.* celui avec lequel le héros grec, à l'âge héroïque, a combattu les Troyens. Aucun Grec ne contestera la validité du récit par le simple fait de reléguer l'origine du récit aux Muses: la valeur historique des exploits héroïques est inhérente au récit pour les Grecs. S'il est d'origine divine, le récit des événements acquiert une crédibilité qu'il ne convient pas à l'homme de questionner: de provenance divine, nul ne peut vérifier les informations car elles appartiennent à un temps passé pour lequel il est nécessaire de faire acte de foi envers le témoignage des Muses.

Dans le récit qu'elles *enseignent* ¹⁶¹ aux poètes, les déesses rapportent leur vision et le poète s'assure, par l'invocation, une garantie de cette vision tout au long de son chant. Pour le poète (et pour le public, qui pourra plus facilement donner crédit au témoignage puisqu'il est d'inspiration divine), la véracité de tout le poème est établie par cette demande, et la validation auprès du public lui assurera l'écoute et l'authenticité de ce qu'il va raconter. Les déesses ainsi évoquées sont donc celles qui sont le plus en mesure de lui prêter assistance: les filles de la Mémoire. Dans la composition spontanée de chaque performance, c'est de la Mémoire que le poète se fait l'inspiré, à travers ses filles, enfants de Zeus¹⁶².

Dès le premier vers de l'*Illiade*, c'est à elle (l'une des Muses) qu'incombe tout le chant (*Il.* 1.1): «Chante, déesse, la colère d'Achille le Péléide». Également, au premier vers de l'*Odyssée*, c'est à la Muse que le poète s'adresse avant d'entamer son chant en l'honneur d'Ulysse (*Od.* 1.1): «Chante-moi, Muse, l'homme aux mille tourments». Les Muses sont les témoins du passé: elles savent tout (*Il.* 2.485: ἴστέ τε πάντα), elles sont omniprésentes (*Il.* 2.485: πάρεστε) et leur savoir est atemporel (Hés., *Théogonie* 38: τά τ' ἐόντα τά τ'

160. Schadewaldt W. 1965. *Von Homers Welt und Werken*, Stuttgart, 363, (cité dans Pigeaud 1988, 55n.4): «Homer sucht nicht den Effekt; [...] er lässt sehen und erkennen. Und was er sehen und erkennen lässt, es ist das Wahre».

161. Hésiode se fait enseigner (διδάσκειν) par les Muses un beau chant (καλὴν ἀοιδίην, *Théogonie* 22), le chant d'un hymne merveilleux (ἀθέσφατον ὕμνον αἰεῖδεν, *Travaux et jours* 662) et Démodokos fut enseigné par la Muse (*Od.* 8.481 et 488) ou peut-être par Apollon (*Od.* 8.488). L'inspiration des Muses est un enseignement, et non une possession extatique; il s'agit plutôt d'une «collaboration» où le poète ne devient en aucune façon passif, «perdant sa liberté et sa conscience» (Tigerstedt 1970, 167-168). Il faut convenir avec Murray 1981, 90, que ce qu'il faut comprendre par l'*inspiration* est une demande d'*informations* aux Muses, et non une *possession*: «invocations in Homer are essentially requests for information, which the Muses, daughters of Memory, provide».

162. Hésiode, *Théogonie* 52-54: Μούσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο τὰς ἐν Πιερίῃ Κρονίδη τέκε πατρὶ μιγείσα | Μνημοσύνη, γουνοῖσιν Ἐλευθήρος μεδέουσα.

ἔσσόμενα πρό τ' ἐόντα, «ce qui est, ce qui sera et ce qui fut»). Elles connaissent Achille et Ulysse, leurs angoisses, leurs tourments, leurs gestes et leurs motivations; elles connaissent également tous les autres individus de tout temps et de tout lieu pour avoir été témoins de leurs épreuves.

2.5.2. Sa-voir

Ce que les déesses savent (ἴστε), c'est ce qu'elles ont vu. Le rapprochement étymologique de la racine *weid-/*woid- (grec *oida*, latin *video*) en ce qui concerne le savoir et le visuel est fondamental en ce sens que la connaissance est *redevable* du visuel. Le grec ἴστε «vous savez» sous-entend «parce que vous avez vu». C'est donc pour avoir vu (ἴστε) et avoir été présentes (πάρεστε) aux événements que les Muses «savent». De plus, leur vision est illimitée: elles ont *tout* (πάντα) vu. Comme les créatrices de l'Histoire même, les déesses peuvent tout raconter de façon fidèle.

Dans le cadre de la performance, le poète rapporte donc ce que les Muses ont vu et entendu et les paroles rapportées d'Achille, d'Ulysse et de tous les autres sont supposément les *vraies* paroles prononcées par les héros: ce qu'un Homère nous raconte est précisément le témoignage visuel des Muses et ce qu'il cite dans sa narration est exactement ce que les Muses ont entendu¹⁶³.

Le chant 8 de l'*Odyssée*, dans l'extrait que nous avons étudié, alors qu'Ulysse félicite l'aède Démodokos pour avoir chanté les malheurs des Achéens comme s'il avait assisté en personne aux événements ou l'avait entendu d'un autre (*Od.* 8.490-491), expose cette qualité *traditionnelle* des Muses.

C'est en raison de l'inspiration (*i.e.* l'enseignement) des Muses qui appartient au poète que Démodokos (non qu'il eût été présent aux événements, et encore moins qu'ils les eût vus puisqu'il est aveugle) rapporte de façon véridique ce que seul Ulysse serait en mesure de valider. Ce passage fournit la preuve de la véracité que peut offrir les Muses car Démodokos présente une vision des événements qui ne peut être en aucun cas la sienne, *i.e.* en tant que témoin oculaire. C'est par l'intervention des déesses qu'il lui est possible de relater ce qui est survenu dans cet endroit lointain. Il *sait* parce que les Muses ont *vu*.

Toutefois, le poète et son public doivent faire acte de foi envers les Muses qui connaissent dans leur souvenir les temps passés, et dans leur savoir, le futur. Mais les Muses ne dupent personne: elles connaissent leur pouvoir et le communiquent aux mortels. Comme le dit Hésiode, elles peuvent bien mentir, les humains n'y verraient que du feu puisque leurs mensonges (ψεῦδεα) sont

¹⁶³. Nagy 1996, 61.

semblables à des réalités (ἐτύμοισιν)¹⁶⁴. Par cette affirmation, elles se font les détentrices de l'Histoire et les maîtresses du Savoir. Qu'elles fournissent des *pseudea*, aucun mortel (absent de l'événement rapporté) ne contestera la véracité des faits car ce sont elles qui possèdent la connaissance du passé. Ce qui est garanti au poète par l'inspiration des Muses, c'est donc la Vérité et le Savoir¹⁶⁵. Que cette vérité soit «historique», la poésie n'en a que faire car celle-ci génère sa propre vérité et sa propre Histoire: elle est *une* vérité¹⁶⁶.

2.5.3. Témoins du passé

Les Muses et leur mère Mémoire sont des divinités, et seules des divinités sont en mesure d'avoir assisté aux événements d'un passé lointain. De cette façon, que le témoignage des Muses soit «historiquement» faux n'est pas la question: ce passé n'est *jamais* faux, puisqu'il est là, devant les yeux du public qui assiste à la performance.

Si la vérité appartient au témoin oculaire, la vision du passé que présente le poète à son auditoire sera une juste manifestation de ce passé (réel ou fictif) et c'est par l'inspiration que le poète peut accéder à cette vérité¹⁶⁷. Le récit du poète transpose le passé dans le présent, en présentant le passé, non plus comme un temps révolu, mais réactivé *dans* le présent. Les Muses enseignent au poète à chanter leur témoignage et le poète devient lui aussi le témoin des événements, grâce à *Mnèmosynè*. Le poète acquiert un accès direct aux exploits héroïques et les Muses *inspirent* par la vision qu'elles offrent au poète¹⁶⁸.

Donc, dans son cadre narratif, l'inspiration des Muses constitue la validité de la poésie: elle est indissociable de la performance et «inextricablement liée» à celle-ci¹⁶⁹. C'est *en* elle et *par* elle que le poète obtient son statut de «Maître de

164. Hésiode, *Théogonie* 27-28: ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα, ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι.

165. Ritook 1989, 340.

166. Il nous faut être en accord avec l'idée proposée par Ritook 1989, 340, selon laquelle les Muses ont eu, de tout temps, le pouvoir de mentir dans la littérature grecque. *Contra* Simondon 1982, 112-115, pour qui les Muses de *l'Illiade* ne mentent pas, et ce n'est que chez Hésiode que celles-ci peuvent dire des choses vraies comme des choses fausses.

167. Pour Tigerstedt 1970, 169, les Muses garantissent aussi la vérité du présent. Même si l'auteur semble oublier qu'elles peuvent dire des choses «semblables à des réalités», ce qui serait alors *historiquement* faux, le plus important dans la poétique des muses est que le poème en soi *est* une vérité: «...the Muses teach the poet the truth about the past and the present -if not about the future; they guarantee, so to say, the truth of his poem».

168. Vernant 1971, 87: «Le privilège que Mnèmosynè confère au poète est celui d'un contact avec l'autre monde, la possibilité d'y entrer et d'en revenir librement» et 83: «le poète a une expérience immédiate. Il connaît le passé parce qu'il a le pouvoir d'être présent au passé». Mais plus encore, c'est le passé qui se transpose dans le présent, et non l'inverse.

169. Murray 1981, 95.

vérité»¹⁷⁰. L'inspiration des Muses doit être comprise comme une *légitimation* de la création poétique individuelle à chaque poète, mais aussi une légitimation de la vérité que contient la parole divine.

2.5.4. Mnèmosynè

Bien qu'il s'agisse des Muses qui fassent l'objet des invocations, c'est en fait la Mémoire (*Mnèmosynè*) qui est liée à tout ce procédé d'inspiration et de remémoration du passé, et c'est bien celle-ci qu'il convient de voir lorsque l'on traite de l'inspiration des Muses¹⁷¹. À cet effet, l'emploi du verbe *μνησαίατο* (*Il.* 2.492) convient parfaitement à la méthode de transmission de l'information des Muses au poète. Celles-ci «rappellent» les noms, les événements et les actions du passé héroïque mais la Mémoire, que les Grecs n'invoquaient pas explicitement, était tout de même le concept à la base de cette inspiration qui évoque le souvenir du passé¹⁷².

La création de tout poème à l'aide des thèmes disponibles se fait par cette mémoire (disons ici *mémorisation*) de formules, de thèmes et de micro-poèmes. Celle-ci est liée à tout le processus de création (improvisée) qu'accomplit le poète: la mémoire est le *moyen* de la création¹⁷³. En ce sens, la mnémotechnique (*i.e.* un certain *par cœur*) n'est pas du tout opposée à la création, mais les deux sont en pleine coexistence car la création est en partie redevable de cette mémorisation.

Mnèmosynè, dans son emploi *mnémotechnique*, utile lors de la composition versifiée, permet un semblant de spontanéité en ce que le poète peut dès lors structurer son prochain vers au moment même où il entame une partie de vers grâce aux unités formulaires préexistantes; ainsi, la mnémotechnique est un auxiliaire important, qui n'exclut pas toute notion d'originalité¹⁷⁴. La mémorisation préalable d'unités laisse au poète le temps d'anticiper la suite du récit: une anticipation des événements qui ne peut, elle, être mémorisée.

170. Voir Detienne M. 1990 [1967]. *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris.

171. Notopoulos 1938, 473: «...though inspiration came from the Muses, behind inspiration stood Mnemosyne, the mother of the Muses, who was intimately connected with oral creation» et plus récemment Rudhardt 1988, 52-53.

172. Vernant 1971, 82, rapproche ce savoir d'une «omniscience» de type divinatoire, et 83: «Se souvenir, savoir, voir, autant de termes qui s'équivalent». Pour Murray 1981, 91, ce savoir est «<the> knowledge of the past, knowledge as opposed to ignorance.»

173. Notopoulos 1938, 472: «...Mnemosyne is at the basis of oral composition», et plus récemment Murray 1981, 94: «Memory and inspiration, far from being incompatible, are vitally connected: memory is virtually the source of the poet's inspiration. [...] memory is the means by which oral poetry is created».

174. Janko 1982, 188: «In an oral or mainly oral tradition, especially one with a metre as complex as the dactylic hexameter, formulae are preserved over long periods for reasons of convenience, or even necessity, as an aid to composition.»

2.5.5. Mémoire anamnésique

L'anticipation de la suite du récit est la connaissance globale de l'intrigue et ici encore, c'est *Mnèmosynè* qui est à l'œuvre, mais dans son emploi *anamnésique*. Il s'agit d'une anamnèse générale: c'est-à-dire une connaissance des actions suffisante et à la fois étoffée de sorte que le poète connaisse bien la globalité du récit sans toutefois avoir mémorisé la pièce dans son intégralité. Ce qu'un poète connaît des événements n'est pas une série linéaire de mots, mais bien l'idée générale des actions, leur succession (qui se doit bien sûr d'être logique) et leurs conséquences, qu'il recompose à l'aide de certaines formules métriques. *Mnèmosynè* représente ici le *souvenir* du passé, celui des héros de l'âge d'or qui sont réactivés et réactualisés dans l'acte de performance.

La mémoire est également la fonction cognitive de la réception visuelle. La mémoire en génératrice d'images mentales que le poète peut rappeler est un concept accepté depuis fort longtemps et il sert aussi bien les besoins de l'aède que celui du public qui assiste à la performance.

Dans le *Théétète*, Platon présente l'«apprentissage» par l'analogie d'un bloc de cire (191c-d), où s'imprègnent les sensations (αἰσθήσεις) et conceptions (ἐννοίαις). Or ce «cadeau de la Mère des Muses» permet l'impression d'images de ce que «nous désirons nous rappeler» parmi ce que «nous voyons, nous entendons ou concevons nous-mêmes» (ἴδωμεν ἢ ἀκούσωμεν ἢ αὐτοὶ ἐννοήσωμεν). Il termine en affirmant que l'objet de cette impression est rappelé et connu «aussi longtemps que persiste son image» (ἕως ἄν ἐνῆ τὸ εἶδωλον αὐτοῦ)¹⁷⁵.

D'une part, les images servent de référence au poète pour le déroulement des actions et d'autre part, l'énonciation «imprime» dans l'esprit de l'auditoire (à ce qu'on appelle communément «l'œil intérieur») une série d'images permettant la figuration mentale des personnages et des actions; le poète *inscrit* le récit dans la conscience des spectateurs¹⁷⁶. Ce concept anamnésique que les grecs ont divinisé fait en sorte que rappeler et chanter deviennent les synonymes d'une même réalité littéraire et la divinité permet au poète de chanter ce qui appartient à un passé qui lui resterait autrement inconnu¹⁷⁷.

175. Voir aussi Yates 1966, xi: «...the Greeks, who invented many arts, invented an art of memory... <that> seeks to memorise through a technique of impressing «places» and «images» on memory».

176. Bakker 1999a, 19: «Images, or spatial relations between items, are easier to retain in memory than verbal, linear information».

177. D'après Moran 1975, la terminologie même de la mémoire, chez Homère, est presque synonyme de *chanter*. D'après une étude sémantique de la mémoire, surtout l'emploi de μινῆσκομαι dans les poèmes homériques, il écrit (196): «remembering, commemorating and singing are all one inseparable phenomenon in the Archaic mind.» et 197n.8: «*Mimnēskomai* treats all the word's areas of meaning and its relation to English «remember».»

Toutefois, la notion de mémoire (*anamnésique*) n'est pas exclusive aux poètes. Elle appartient aussi au public qui, grandement familier avec les épisodes de la guerre de Troie par exemple, porte un jugement sur la performance de l'aède. Le public connaît lui aussi le récit, et il lui est permis d'évaluer, de juger, de critiquer telle ou telle version offerte par un poète. La mnémotechnique (le moyen du poète) cohabite avec l'anamnèse (le résultat pour le poète *et* le public), donnant une primauté à celle dont les Grecs ont fait la mère des Muses.

La composition «spontanée» est redevable de la mémoire et celle-ci possède un rôle important dans le procédé créatif, où la performance ne possède aucun référent autre que les performances précédentes; le poète ne *récite* pas sa performance, il la crée: il s'en *souvient* plus qu'il ne la mémorise¹⁷⁸. La mémoire demeure à la base de la composition orale: sans mémoire (*i.e.* «mémorisation»), le poète n'est pas en mesure de retenir les formules et groupes complexes qui sont agencés sur-le-champ, au moment de la performance, et sans Mémoire (*i.e.* *Mnèmosynè*), le poète n'est plus «l'inspiré», le détenteur de la «Vérité». La Mémoire, sous ses deux aspects, est donc la garantie de sa performance, en temps qu'œuvre créée et inspirée.

2.6. Hic et nunc de la performance

Alors que le poète utilise cette double mémoire (mnémotechnique et anamnésique) dans le cadre de sa performance, chaque poème sera l'expression unique d'une narration potentiellement sans borne. La mémoire du poète, basée non sur *une seule* performance mais bien sur *toutes* les versions précédentes, lui procure les outils pour présenter une histoire déjà connue, mais variable¹⁷⁹. En d'autres termes, la performance n'est jamais une *répétition* de la précédente, mais toujours une *re-création* du passé des héros, où le lieu de la performance est l'endroit de *création* pour le poète et l'endroit de l'*expérience* pour le public¹⁸⁰.

178. Lord 1980, 38: «the singers do not memorize the story they tell; they remember it.» Suite à une série de récitations du poète serbo-croate Avdo Medjedovic, Lord conclut, 50: «The reality is that singers do not remember a *text* at all from one performance to another no matter how extraordinary and memorable the circumstances of the performance itself may have been: they remember the elements of the *story*».

179. Lord 1980, 57: «[The singer's] memory is not of any single previous telling but of an undefined entity which is his experience of all previous tellings he has either heard or made himself. We can never grasp all the tellings that would enter into the remembering process, especially since remembering and creating and recreating are all tied together in the act of telling, which is really never retelling but always telling.»

180. Foley 1995, 47: «For events that are not repeated but *re-created*, the performance arena describes the place one goes to perform them and the place the audience goes to experience them.»

Qu'en est-il de ce passé raconté par le poète? Ayant conclu que ce passé est vrai (en vertu de la vérité de la poésie), tout poème qui transpose le passé dans le présent devient le présent. Ce que représente le poète est un passé qui se déroule *hic et nunc*, face à un auditoire lui aussi *hic et nunc*. Cette quasi-coïncidence spatio-temporelle entre l'acte énoncé et l'acte énonciatoire transpose, grâce à l'*enargeia*, le passé dans le présent immédiat. Dans cette convergence des actes, il existe deux temporalités: la première s'est déroulée une fois dans le passé, elle est multidimensionnelle (*i.e.* plusieurs événements se sont produits simultanément) et contrainte au Temps; la seconde se déroule dans le présent de l'acte d'énonciation, elle est unidimensionnelle (un seul événement à la fois est explicité) mais aussi contrainte au Temps. Alors que ces temporalités sont mises en branle dans la performance, l'énonciation présente des *scènes* agissantes, entrecoupées de *sauts temporels* qui permettent l'omission de faits qui n'ont que peu de rapport avec la narration principale. La coïncidence temporelle, bien que réelle, n'est que partielle ou momentanée.

2.6.1. Sélection et «présence» du récit

N'oublions pas que tout événement raconté (écrit ou oral) procède d'un choix du narrateur: le spectacle qui faisait l'objet de concours n'offrait jamais le récit global, d'un seul trait, mais procédait d'un choix et consistait en un extrait. Dans le cas des récits épiques, le poète doit *résumer* certaines parties et en *développer* certaines autres afin que la narration présente de façon détaillée les faits principaux et abrège ou omette certains points moins (ou aucunement) importants. Le temps qu'un poète prend à mettre en mots n'est que rarement parallèle au temps qu'a nécessité l'événement pour se produire¹⁸¹. Le temps narratif ne peut alors être en parfait accord avec le temps narré. Ce que le poète exprime par sa performance est une *sélection* des points saillants de la macro-narration que constitue le temps passé tel qu'il s'est déjà déroulé. La source du Savoir que représentent les Muses constitue un double parfait du passé, mais le poète ne fournit qu'un échantillon des événements, selon les motifs qu'il a l'intention d'exposer.

Mis à part ces *sauts* narratifs, ce qui est présenté à l'auditoire est, non plus ce qui *s'est passé*, mais ce qui *se passe* à nouveau. L'auteur du poème (non plus *un certain Homère* mais chaque aède en personne) *présente* ce passé: il l'offre et le rend *présent*. Le passé révolu n'est pas simplement raconté, mais par la puissance de la performance il est transposé dans l'immédiat du spectacle et

181. Ce que Todorov 1968, 53-55, note par l'ordre et la *durée* dans le temps discursif. Le temps diffère entre le *discours représentant* et l'*univers représenté*.

des spectateurs: c'est le procédé de *mimèsis* à son apogée. Le domaine spécifique des Muses et de *Mnèmosynè*, c'est de transmettre les témoignages, les informations, mais ce que chante le poète n'est plus un passé lointain et inaccessible, mais un passé qui est *là*, où le récepteur assiste vraiment aux événements; ce n'est pas la *représentation* d'Achille qui est chantée, mais bien la *manifestation* d'Achille qui est re-présentée. L'aède, auteur de son propre poème, *réactive* le passé (historique) dans le présent (inspiré) et ce principe est à la base de la performance homérique, alors que le rhapsode compose (et recompose) le poème selon un schéma (d'événements successifs) qu'il peut contourner, mais sans jamais le transgresser.

2.6.2. Actualisation mimétique des personnages et du narrateur

Chanté dans un contexte social de spectacle, le passé héroïque se manifeste *au premier plan* au moment de la performance (manifestation hautement visuelle, qui ne perd pas toute sa puissance, même à l'écrit)¹⁸². Selon Auerbach, Homère ne connaît pas d'*arrière-plan* dans sa narration et tout est présenté de façon détaillée dans un «présent local et temporel», donnant ainsi une impression que le présent narré est «pur et sans perspective» telle une peinture bidimensionnelle¹⁸³.

Cette peinture orale s'offre sous les traits d'une performance mimétique, où les individus sont présentés de façon précise et où l'aède «joue le rôle» des différents personnages, incluant le rôle du narrateur originel (Homère). Cette *mimèsis* offre une peinture de mots qui n'est pas sans évoquer des images visuelles, qui sont le propre de l'*ekphrasis* et caractérisantes de la poésie homérique.

2.6.3. Le visuel dans la performance

Bien avant sa textualisation écrite, la poésie homérique orale faisait appel non seulement au sens de la vision mais aussi à celui de l'audition (contrairement à la lecture moderne où il nous faut regarder et déchiffrer par la vue le système linguistique). L'écoute et le déroulement visuel du spectacle devant un public renforcent l'impact que possédait la performance épique. Ce qui n'est pas pour dire que l'ouïe était le sens privilégié chez les Grecs. Pour rappeler la définition de l'*ekphrasis* proposée par Théon: «L'*ekphrasis* est un

182. Dans une étude sur la proximité (cognitive et spatiale) du pronom démonstratif οὗτος chez Homère, Bakker 1999b, 8, affirme: «Instead of being «contained» within the narrative, the past becomes now the real thing, a reality before everyone's eyes at which the poet can point».

183. Auerbach 1991 [1953], 7 et 12.

discours qui mène l'objet *devant les yeux* (ὑπ' ὄψιν)»¹⁸⁴.

Depuis très longtemps, la vue a acquis une primauté sur les autres sens. La perception visuelle, souvent considérée comme le sens le plus précieux, a reçu au fil de l'histoire une place de choix dans la conscience des artistes: les peintres, par exemple, en ont souvent fait leur point d'appui dans le dénigrement de la poésie. Mais il nous faut convenir que les deux domaines artistiques visent le même sens¹⁸⁵. Ce qu'il ne faut certes pas négliger est cette notion de visualité inhérente d'une part, au langage, et d'autre part, à la poétique et la stylistique des œuvres «performées». Comme le disait de Vinci, la cécité rapproche de la mort¹⁸⁶ et bien que l'audition soit le sens principalement affecté par le spectacle poétique, c'est la vue qui fait tout le travail, encore une fois à travers la puissance des mots (*l'enargeia*), l'impression d'images mentales par la stylistique (figures de style) ainsi que la visualisation de l'auditeur/spectateur (l'imagination). De tous ces procédés qui interagissent au cours d'une performance, à travers l'expression rhapsodique, seule la captation de la sonorité, de la rime et du rythme appartiennent à la perception auditive, tandis que tous les autres appartiennent à la vue; en somme, toute la poétique d'Homère (outre la réception cognitive du spectacle) est une poétique de l'«optique» et chez lui la vision est le «sens privilégié»¹⁸⁷.

2.7. Mimèsis et performance

Dans le cadre social de la performance, le spectacle offert dans un concours est souvent oublieux de l'aspect littéraire que constituent dans la poétique l'invocation, l'inspiration et la Mémoire: ces notions deviennent les fondements plus *conventionnels* d'une performance institutionnalisée. Le récit global, avec une quantité de vers si impressionnante, ne constituait pas un poème récité intégralement de spectacle en spectacle mais les poètes n'en offraient qu'une partie à un auditoire connaissant déjà les actions majeures. Mais chaque poète qui offre une performance est un imposteur du moment, en ce qu'il n'est qu'une *mimèsis* d'Homère et qu'il n'offre que la *mimèsis* du récit

184. Théon, *Progymnasmata* 118.7-8: Ἐκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ' ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον.

185. Encore à la Renaissance, Léonard de Vinci (trad. Péladan 1910, 21): «elle [la peinture] opère par l'œil, le plus digne de nos sens». La modernité célèbre encore la valeur visuelle des arts: voir entre autres Yates 1966, 28: «the poet and the painter both think in visual images which the one expresses in poetry the other in pictures».

186. Léonard de Vinci (trad. Péladan 1910, 20): «Car qui perd la vue est comme un homme banni du monde, il ne voit plus rien: et sa vie est sœur de la mort».

187. Bakker 1999a, 18.

originel. Toutefois, plus qu'une simple imitation ou copie, la *mimèsis* implique les différentes strates poétiques présentes chez Homère: la *mimèsis* du narrateur par le poète, la *mimèsis* des personnages, la *mimèsis* de l'action et celle de la représentation, la *mimèsis* de la performance précédente, etc. C'est ce constant renouvellement de la performance et du spectacle que désigne le terme antique encore utilisé de nos jours.

Mimèsis (nom formé sur le verbe μιμῆσθαι, «représenter, imiter») dans son sens «performatif» dénote le lien établi entre une action et son modèle, et désigne une action poétique de représentation de la performance précédente¹⁸⁸. Mais Platon et Aristote, qui nous ont tous deux éclairés sur la terminologie, ne s'entendent pas sur la définition (ou plutôt l'usage) du terme.

2.7.1. Platon

Pour Platon, la *mimèsis* se présente tout d'abord comme une «personnification». Dans la *République*¹⁸⁹, Platon en expose sa conception (Platon, *République* 393c 5-6): «se rendre semblable à un autre, par la parole ou par le geste, n'est-ce pas imiter (μιμῆσθαι) celui auquel on se rend semblable?». À la *diégèse* mimétique, il oppose la *diégèse* «simple», la narration pure; c'est ainsi qu'Homère peut parler en son nom d'auteur (*diégèse* simple), ou bien personnifier un individu en nous faisant croire qu'il est cet individu (*diégèse* mimétique). Mais puisqu'il est dangereux, selon Platon, de jouer des rôles autres que le sien, c'est de cette façon qu'il condamne toute performance mimétique (d'autant plus que la personnification a pour but de tromper l'auditeur, à deux niveaux: elle fait croire, d'une part, qu'un personnage du poème est l'auteur des paroles elles-mêmes et, d'autre part, que le rhapsode *est* le personnage qui lui *est* l'auteur).

Dans cette optique, Platon ne considère pas les discours narratifs (*i.e.* les discours indirects) comme mimétiques, mais seuls les discours de type direct. Ainsi, en condamnant la *mimèsis*, le philosophe ne condamne pas toute la poésie, mais seulement celle qui «imite»¹⁹⁰. Toutefois, Platon ne tient pas compte de la performance homérique en tant que *mimèsis* absolue, où l'aède représente lui-même la *personnification* d'Homère¹⁹¹, mais à cette époque, la culture grecque

188. Bakker 1999a, 17.

189. Principalement, Platon, *République* 393a-394b.

190. Selon Pucci 1977, 26, dans une conception du langage où le mot ne peut même pas exprimer une réalité puisqu'il est déjà une imitation ou une copie imparfaite, c'est cette différence entre l'imitation et son modèle qui forcera Platon à bannir la poésie mimétique de sa société.

191. Bakker 1999a, 17: «we can also widen the scope of the term *mimesis*, and apply it not only to the cases in which the performer plays the role of Achille or Odysseus, etc., but also when he *plays the role of the poet*, or more precisely, when he plays the role of Homer...».

était déjà une société grandement «littérialisée», où la poésie était écrite *pour* la performance¹⁹². De plus, la cité que propose Platon est un lieu où la tromperie des poètes risquent d'influencer les jeunes dans leur éducation; le philosophe utilise l'argument de la *mimèsis* comme facteur négatif pour l'établissement d'un pouvoir où les philosophes seraient à la tête de la cité.

2.7.2. Aristote

Quant à Aristote, il possède une vision plus globale (et plus clémente) de la *mimèsis*. Pour lui, toute poésie est *mimèsis* (Aristote, *Poétique* 1447a13-16): «l'épopée, le poème tragique, la comédie, le dithyrambe,... sont tous des *mimèseis*». Il s'oppose à Platon en ce qu'il redonne sa pleine valeur à la *mimèsis*: elle n'est plus aussi négative que chez Platon et elle est inhérente à l'homme (Aristote, *Poétique* 1448b5-9): «Imiter (τὸ μιμεῖσθαι) est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance,... et tous prennent plaisir aux imitations (μιμήμασι)». Dans une conception dissimilaire du terme, Aristote ne semble employer le terme qu'une seule fois au sens platonicien (Aristote, *Poétique* 1460a7-8): «le poète ne doit dire que très peu de choses en son nom, car ce n'est pas en cela qu'il est imitateur (μιμητήτης).»

La différence fondamentale entre les deux définitions est précisément à ce niveau: Platon en fait une «personnification» et Aristote en fait une caractéristique de tous les genres poétiques. Pour ce dernier, même une narration «diégétique» est une *mimèsis*.

Chez Aristote, la performance orale entre peu dans sa *mimèsis* car celle-ci peut être entièrement littéraire et ne requiert rien d'une «concrétisation» orale. Mais à la connotation négative de la *mimèsis* (*i.e.* personnification) platonicienne et à son usage pan-littéraire d'Aristote, répond une autre *mimèsis*: un spectacle visuel et auditif pendant lequel *tout* est imité et tout est *re-présenté*. Le proto-poète, la vision des Muses, les personnages, les paroles rapportées, les événements, etc. deviennent un état actuel de l'Histoire; c'est l'Histoire non pas révolue, mais se déroulant devant les spectateurs. La *mimèsis* «performantielle» est donc l'énonciation (*i.e.* le *locus* où la poésie prend toute sa signification) active, chantée et «performée» du passé héroïque par le proto-poète.

2.7.3. *Mimèsis* d'Homère

Lorsqu'il entreprend de relater un récit poétique, le rhapsode s'identifie à Homère, et même plus, il *devient* Homère en personne. L'aède offre la

¹⁹². Woodruff 1992, 76: «Plato belonged to a culture in which poetry was *written to be performed*» [les italiques sont ajoutées].

représentation «performantielle» (une *mimèsis*¹⁹³) de la poésie homérique qui fournit un spectacle *actuel* dans lequel le poète, lorsqu'il chante «dis-moi, Muse» (*Od.* 1.1), n'est pas la «représentation d'Homère: il est Homère»¹⁹⁴, *i.e.* il devient le proto-poète qui re-compose son poème. Ce rôle, il le prend sans scrupule et l'assume pleinement.

Dans la performance épique, les rhapsodes prennent l'identité du poète originel et transmettent leur discours en son nom. Si le *moi* de l'*Odyssée* («dis-moi, Muse») est Homère, chaque rhapsode qui chante ce *moi* est Homère. Ainsi, chaque maillon de la chaîne rhapsodique se veut l'identité même du maillon primaire (Homère) et chaque rhapsode tend vers cette similarité au poète primordial.

2.7.4. Création et *mimèsis*

La création, bien qu'elle soit un phénomène important, n'empêche en aucun cas la *mimèsis* homérique, car si elle fait pénétrer de nouveaux thèmes à l'intérieur du poème d'Homère, elle tente tout de même de camoufler son emprise sur la poésie traditionnelle et populaire. La *mimèsis* d'Homère sera plus appréciée si le rhapsode, par l'introduction d'un nouveau thème, réussit à intégrer les nouvelles «micro-actions» «comme s'il avait été présent lui-même» aux événements qu'il raconte, toujours en *étant* Homère. Par les passages de l'*Odyssée* qui concernent Démodokos, il nous est possible d'entrevoir la création en tant que processus d'intégration poétique.

Principalement, un dialogue s'ouvre entre les deux poèmes homériques à l'intérieur duquel plusieurs éléments *odysséens* font référence au poème de l'*Illiade*¹⁹⁵; en fait, c'est plutôt aux *thèmes* qui composent l'ensemble de notre *Illiade* que sont faites les références, et non à leur intégralité ni à un extrait littéral. Par exemple, les chants de Démodokos concernant et impliquant le personnage d'Ulysse sont des *thèmes traditionnels* qui admettent peu de création mais qui offrent plutôt la tradition: ce que le poète chante dans l'*Odyssée*, ce sont des parties de l'*Illiade*; le poète *dans* l'*Odyssée* (Démodokos) chante le héros «iliadique» (Ulysse). De plus, il chante le récit au héros «odysséen». La création

193. Le terme grec est encore utilisé aujourd'hui puisqu'il est difficilement traduisible par un seul terme français ou anglais. Woodruff 1992, 90-91, observe qu'on ne peut traduire *mimèsis* par «imitation», «make-believe», «reproduction», «representation» ou «expression», puisque le terme chez Aristote contient différents éléments de ces termes modernes.

194. Nagy 1996, 61.

195. Pucci 1998 [1979], 1-9, argumente que le discours des Sirènes (*Od.* 12.184-191) est grammaticalement «iliadique». Pour lui, il est donc juste (et nécessaire) de considérer qu'à l'époque de la composition définitive (*i.e.* la période 5 de la cristallisation) de l'*Odyssée*, «the epic songs about the Trojan war were already fixed in closed-up, immutable forms or compositions, namely in what we call «texts»».

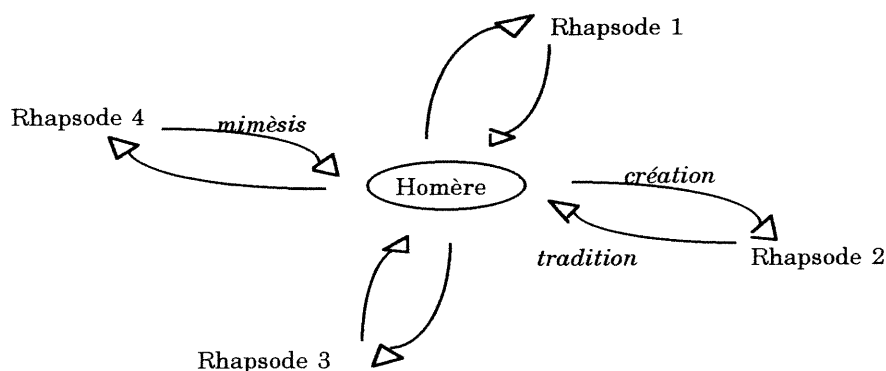
et la tradition agissent tout autant dans l'aspect mimétique de la poésie homérique (en plus de l'aspect compositionnel) en tant que performance, actualisation et re-présentation de tous les éléments du poème.

2.8. Double nature de la poésie homérique

La poésie homérique (diachroniquement linéaire, bien qu'elle ne veuille se l'admettre: elle se crée sur une chaîne d'individus dans laquelle chaque rhapsode tient sa place) tente d'être une poésie *centrifuge*, au centre de laquelle se trouve Homère. Mue par les forces de la création et de la tradition, elle possède une double nature: l'une est historique et est la finitude *réelle* du poème¹⁹⁶, l'autre est conceptuelle et représente l'aspiration de la poésie. La première est liée au texte, à un produit qui est l'aboutissement de l'évolution et de maints changements, la seconde est liée au spectacle, à la dynamique du «faire-semblant» et du «vouloir-croire».

2.8.1. Poésie conceptuelle et centrifuge

Commençons par cette seconde nature de la poésie homérique: la poésie centrifuge. Cette poésie est *rayonnante* et les rhapsodes en constituent les faisceaux qui s'éloignent du poète originel. L'éloignement est principalement (et logiquement) dû à la distinction des deux poètes au point de vue strictement individuel (Homère et son «performant» sont deux êtres distincts). Cependant, par désir d'identification à Homère et par jeu de *mimèsis* (qui gouverne la performance), ces mêmes faisceaux re-convergent vers leur point central, à des degrés de retour variables, selon le succès de la *mimèsis* et le talent du rhapsode:



196. À ce jour, la finitude réelle d'un poème homérique est son édition textuelle, mais il va sans dire qu'elle n'en est pas à sa fin. La forme finie du *livre* telle que nous la connaissons sera amenée à se modifier encore dans le futur. Déjà la modernité a ébauché de nouvelles frontières pour la littérature: l'hypertexte, le cinéma, et qui sait, un jour... Homère virtuel (!?!)

Dans cette schématisation du concept «performantiel» de la poésie homérique, il faut remarquer que la création (une des forces centrifuges qui tend à modifier l'acte rhapsodique et, donc, à l'éloigner de l'œuvre primaire) est un facteur individuel à chaque rhapsode qui peut apporter au récit original des altérations, parfois significatives. La création amène donc des nouveautés (stylistiques, formelles ou narratives) dans un poème, alors qu'au même instant, la forte «tradition» (ici, en son sens moderne de stable et répété), une force centripète, rapproche le rhapsode de son image de référence: le personnage d'Homère. La tradition, loin d'être une force individuelle, est précisément son opposée: elle détermine le caractère interchangeable et canonique des poèmes homériques.

De ce point de vue, la poésie homérique est centrifuge en ce qu'elle émane du poète primaire dont les performants sont uniques en soi, s'inscrivant en périphérie d'un Homère référentiel, mais tous distincts les uns des autres.

Mais demeurons réalistes, le *rayonnement* poétique n'est pas à l'image de l'*Illiade* ni de l'*Odyssée* telles qu'elles nous sont aujourd'hui connues. Toutefois il y a une justesse au schéma: malgré des siècles de transmission orale, de concours et de performances, l'auteur des poèmes est *unique*. Si chaque rhapsode est véritablement Homère (indice que la *mimésis* a réussi) et si la chaîne historique des poètes et représentants d'Homère permet à elle seule la formation des deux poèmes dans leur intégralité, alors la question d'auteur ne se pose plus, puisque c'est bel et bien Homère (ou Homères!) l'auteur.

La poétique «performantielle» de Nagy favorise cet éternel original (*i.e.* le poète Homère qui revient à chaque performance) et il est juste de considérer que chaque rhapsode *était* Homère en personne; du moins, le public assistait à une performance d'*Homère* et ils accordaient au rhapsode l'identité du poète originel: le poète «jouait» Homère, il devenait Homère et le public se disait que *c'était* Homère. Toutefois, la réalité de l'*instance littéraire* est autre car au fil du temps et des performances, les récits homériques en évolution se sont constitués sous une forme plus restreinte, jusqu'à leur cristallisation.

2.8.2. Performance historique et linéaire

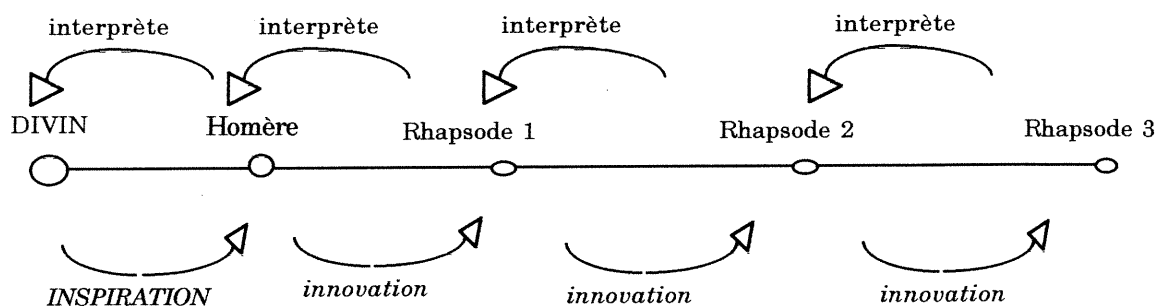
À l'image conceptuelle (idéale, et hypothétique à la rigueur) de la performance répond une autre image, celle qui fit aboutir les poèmes chantés à des textes lus ou récités. Alors que certains rhapsodes ont peut-être été

influencés par leur prédécesseur immédiat, la principale différence entre deux performances réside dans le *talent* individuel de chacun d'eux, qui vient influencer le jugement critique du public face au poète; l'art du rhapsode tenait (en partie) d'une forme de création incessante et individuelle qui modifiait ainsi chaque version précédente. La force créatrice vient modifier le récit, et la tradition (non plus une force de restriction, mais ici de mouvance) n'est plus un danger pour l'expansion et l'évolution du poème qui est sans cesse en constante création.

La seconde nature de la poésie homérique est cette linéarité qui s'est pleinement réalisée en un aboutissement magistral: ce que nous connaissons sous le nom de poème homérique. Il s'agit de la finitude textuelle du récit qui n'a cessé de s'ajuster au fil des performances. Que ce soit à la requête d'un public avare de nouveaux épisodes ou bien par désir d'acquérir une renommée propre, les rhapsodes (même en jouant le jeu de la *mimèsis*) se sont lentement distancés d'Homère, en ajoutant successivement de nouveaux éléments: la rhapsodie est devenue institution.

Contrairement au «centrifugisme», cet aboutissement acquiert, à chacune de ces étapes, des éléments divers dont un nombre variable peut passer d'un maillon à l'autre, ou bien sombrer dans l'oubli. Chaque poète a alors la possibilité (par son talent et le succès de sa *mimèsis*) de se présenter en son propre nom et du même coup obtenir une notoriété, pour laquelle il sera redevable à Homère.

Dans cette nature-ci, les deux forces (création et tradition) travaillent de pair et forment ce que l'on pourrait appeler une *innovation*.



Ce schéma de la poésie homérique indique la succession linéaire des «interprètes» que sont les rhapsodes: interprètes des dieux et interprètes des poètes¹⁹⁷. La linéarité historique (précédée d'une origine divine mythique)

197. Platon, *Ion* 534e4-5: «les poètes ne sont rien (οὐδὲν) que les interprètes (ἐρμηνῆς) des dieux» et 535a6-7: «vous, les rhapsodes, n'interprétez-vous donc pas aussi les œuvres des poètes?».

annonce bien le destin de la poésie homérique: d'interprètes en interprètes, elle innove et acquiert des propriétés nouvelles qui font de cette tradition mouvante une création constamment renouvelée. Plus on s'éloigne du poète originel, plus la poésie possède des éléments nouveaux joints aux anciens, qui s'amalgament en un récit sans cesse en expansion.

Toutefois, il serait réducteur de considérer que les poètes ne s'influençaient pas entre eux, en tant que classe artistique. Toute forme de compétition implique l'individualité, et si l'un voulait être vainqueur de concours, ne devait-il pas user d'originalité et d'initiative poétique, pour se distinguer des autres? De la même façon, un vainqueur obtenait une notoriété que ses successeurs devaient certainement admirer, entraînant la popularisation (et l'émulation) d'éléments «innovateurs» qu'avait intégrés au poème le vainqueur.

2.8.3. Inspiration et création chez les rhapsodes

Si la création est purement individuelle, la tradition, perpétuelle et l'interprétation, chaque fois nouvelle, il reste qu'à son origine, l'inspiration est fondamentalement divine et solennelle. Du point de vue d'une convention littéraire, l'inspiration des Muses est en soi un thème fréquent.

Bien qu'elle soit unique dans la nature conceptuelle et centrifuge de la poésie (les Muses inspirent Homère et le rhapsode n'est que le re-performant de cette inspiration originelle), l'inspiration est multiple dans sa diachronicité. Homère, au début de la chaîne (humaine) du récit, est le *premier* inspiré et le rhapsode qui récite Homère, au moment de la performance *mimétique* absolue (*i.e.* à l'instant où il *est* Homère), reçoit cette inspiration, ou plutôt dirons-nous qu'il *subit* les effets de la chaîne d'inspiration.

Mais dans un moment de création, le rhapsode est lui aussi inspiré par les déesses car ce sont elles qui enseignent au poète (à *tout* poète) l'art de chanter. L'inspiration peut donc être considérée comme une force qui agit doublement sur un rhapsode: l'inspiration primaire (celle d'Homère qui est *imitée*) et l'inspiration propre du moment (la *furor poeticus* individuelle à tous les rhapsodes).

Malgré toute l'encre que fait couler les questions d'authenticité d'Homère ou la transmission de «ses» poèmes, les récits qui racontent la colère d'Achille et le retour d'Ulysse sont avant tout des récits divins: non ceux d'un ou de plusieurs hommes, ils sont poétiquement les récits des Muses.

À toute cette poétique homérique, il suffit de conclure en mentionnant que les poèmes de l'*Iliade* et de l'*Odyssee* constituent des exemples complexes de composition qui se traduisent dans une performance pour laquelle le spectacle

présente les mêmes mécanismes que ceux qui ont servi dans la création «originelle» de cette poésie. Le geste semi-mythique de l'émergence spontanée d'un récit complet sur la guerre de Troie est repris par la re-présentation de cette composition par un rhapsode, ou plutôt un *autre* Homère. Avec les conventions poétiques telles que l'inspiration et la mémoire, la poésie homérique met en scène les deux forces de la création et de la tradition pour offrir au public un récit conventionnellement littéraire mais aussi purement oculaire. La *mimèsis* fournit à chaque fois un nouveau poème qui espère toujours être identique à l'expression primaire et «historique» d'Homère.

Chapitre 3

Artefact guerrier et objet littéraire du chant 18

Le moment est venu de s'arrêter au contenu présent dans l'extrait *littéraire* du bouclier d'Achille. Pour ce faire, il convient d'envisager les thèmes abordés au chant 18 de l'*Iliade* avant même de proposer une analyse plus détaillée des implications poétiques.

De manufacture olympienne, le bouclier d'Achille est conçu comme un produit œuvré, structuré et orné. Il présente les caractéristiques de tout *objet d'art* (délimitations, thèmes, etc.) et de tout objet littéraire (récit, sujet, motion et déplacement). Sa confection divine suscite une admiration telle que celui qui le voit, s'en émerveille¹⁹⁸. Sa description telle qu'elle nous est donnée dans l'*Iliade* procure cependant non l'image d'un objet déjà réalisé, mais bien un produit *en acte* dont la fabrication se déroule au moment précis de la narration. En cela repose la merveille du bouclier littéraire.

Son créateur (le boiteux Héphaïstos¹⁹⁹) présente dans l'extrait une double nature: l'une est celle du forgeron «ou l'armurier au travail [...], tandis que l'autre met en scène l'artiste, le maître en orfèvrerie»²⁰⁰.

En plus du forgeron et de l'orfèvre, un troisième individu intervient dans cette création d'objet, car au sommet du Bouclier, il y a le poète: le *véritable* créateur et auteur de la fabrication divine. L'objet d'art possède ainsi plusieurs niveaux (soit aédique, manufacturier et décoratif) dont chacun tente de présenter l'un ou l'autre précédent de manière similaire. Il convient de bien cerner cette nivellation pour mieux comprendre les implications admises dans l'étude du bouclier (et du Bouclier), *i.e.* en tant qu'objet d'art *et* extrait littéraire, que nous amorçons avec ce chapitre et qui mènera à une interprétation qui tient compte de cette proto-création: l'œuvre littéraire. Ici, il suffit d'observer les niveaux d'ordre manufacturier et décoratif, en observant les détails techniques que la littérature nous transmet sur l'art d'Héphaïstos.

3.1. Archéologie du bouclier d'Achille

198. *Iliade* 18.466-467: ὡς οἱ τεύχεα καλὰ παρέσσειται, οἷά τις αὐτε ἀνθρώπων πολέων θαυμάσσειται, ὅς κεν ἴδῃται («ainsi lui seront offertes de belles armes, des armes telles qu'il s'en émerveillera, l'homme des cités qui les verra.»).

199. Sur l'infirmité d'Héphaïstos, voir Delcourt 1957, chapitre 5 (110-136). Sur l'interprétation «douteuse» de l'épithète traditionnelle ἀμφιγυήεις, voir 111. Delcourt 1957, 50, note que le dieu ne fabrique que des armes défensives, jamais offensives. Les témoignages littéraires et iconographiques semblent lui donner raison.

200. Vanderlinden 1980, 99.

La métallurgie du bouclier (dont les techniques sont historiquement plus connues par les trouvailles archéologiques) et ses divers motifs décoratifs (dont certains demeurent exclusifs du poème, souffrant d'un manque de preuves historiques) n'ont pas cessé d'intriguer nombre de commentateurs anciens et modernes, et suscitent encore de nombreuses interprétations.

Mais avant toute interprétation littéraire, il est convenable de partir du principe que le bouclier poétique (décrit par le poète) *est* le bouclier divin, et que sa confection n'est peut-être pas divine, mais présente vraisemblablement l'image des techniques utilisées à l'époque. L'existence possible d'un tel bouclier, tel qu'il nous est connu par l'*Iliade* servira d'*a priori* et l'étude de sa confection doit débiter par un préconçu de premier ordre: l'historicité de l'objet (présenté comme divin).

Alors que plusieurs modernes acceptent l'existence d'un tel artefact (qu'Homère en personne aurait pris comme modèle pour «composer» son Bouclier littéraire), il survient très tôt, dans les différents commentaires, des points discordants quant à l'interprétation «technique»²⁰¹. Toutefois, ces différences d'interprétation ne portent pas sur chacun des aspects pris isolément, mais c'est quant à l'*ensemble* de l'œuvre que le problème survient.

En d'autres termes, il est clair qu'un bouclier façonné avec soin, à une période historique précise, pouvait certainement procurer admiration chez les individus et les techniques que présente indirectement le chant 18 de l'*Iliade* n'offrent rien de spectaculaire quant aux méthodes utilisées par Héphaïstos. Mais dans le cas de l'*Iliade*, le bouclier se heurte *dans son ensemble* à une multitude de détails qui lui rend l'existence (historique et réelle) difficile²⁰².

Pour étudier ces aspects qui concernent le préconçu historique, il nous faudra faire comme les enfants, et *faire comme si*. Faire comme si le bouclier avait servi de modèle à Homère; aussi faire comme si l'auteur du poème l'avait vu de ses propres yeux et qu'il en avait transmis sa description formelle. De cette manière, ce n'est plus vers l'auteur qu'il nous faut tourner notre champ d'étude, mais vers le manufacturier (fût-il Héphaïstos dans la littérature, ou tout autre forgeron dans l'histoire) et vers l'artiste en métallurgie.

3.1.1. Fabrication du *sakos*

La fabrication du bouclier est entreprise au vers 478 (c'est l'artisan

201. Taplin 1980, 3: «the shield... is a wonder of divine craftsmanship unlike anything known in our age. The decoration of the shield is derived from poetic invention not from history».

202. Edwards 1991, 207: «There is no reason to suppose that Homer was describing an actual shield he had seen».

olympien Héphaïstos qui le modèle) et le premier terme employé est le verbe ποιεῖν, terme général dont l'usage est répété en 482 pour compléter la forme circulaire du bouclier²⁰³:

Ποίει δὲ πρώτιστα σάκος μέγα τε στιβαρόν τε
«Il fit d'abord un bouclier grand et solide»

Le bouclier est un ouvrage *créé* de toute pièce auquel l'artisan vient circonscrire une triple bordure²⁰⁴ (*Il.* 18.479-480: περιβάλλε ἄντυγα τρίπλακα) et fixer une courroie d'argent (*Il.* 18.480: ἀργύρεον τελαμῶνα). C'est ensuite la production des motifs décoratifs (*Il.* 18.483-608) qui occupe le reste de la description: après avoir façonné la terre, le ciel et les astres, le dieu y crée successivement deux cités, un troupeau et une pâture; il place respectivement un champ, un domaine, un vignoble et l'Océan et y figure une danse. Voilà globalement en quoi consiste l'œuvre divine, une œuvre de mystères et de merveilles qui soulève de nombreuses interprétations sur sa confection métallique et décorative.

Le bouclier fabriqué est un *sakos* sur lequel Bailly nous informe qu'il s'agissait d'un «bouclier d'osier ou de bois recouvert d'une peau de bœuf ou d'une plaque de métal»²⁰⁵. Or, celui qu'Héphaïstos fabrique est entièrement fait dans le métal. Le *sakos* d'Achille, de forme ronde²⁰⁶ (comme un autre type de bouclier, l'*aspis*²⁰⁷), est avant tout une œuvre merveilleuse forgée en plaques de métal: en fait, cinq couches successives (*Il.* 18.481):

πέντε δ' ἄρ' αὐτοῦ ἔσαν σάκεος πτύχες·
«les couches de son bouclier étaient au nombre de cinq»

et *Il.* 20.267-272:

203. Edwards 1991, 210.

204. Vanderlinden 1980, 104, offrait le sens «plié en trois» au terme τρίπλαξ, au lieu de la traduction usuelle «trois couches», traduction pour laquelle «on ne voit pas la raison de pareille disposition en une zone qui ne réclame pas de solidité particulière». Edwards 1991, 211, suggère une influence possible par la formule δίπλακα πορφυρέην, utilisée deux fois (*Il.* 3.126 et 22.441) en relation avec une robe.

205. Bailly 1950 [1894], 1729.

206. Vanderlinden 1980, 117: «le bouclier rond ne protège pas le bas du corps, d'où la nécessité de cnémides et de couvre-chevilles. Or, dans l'équipement fabriqué par Héphaïstos se trouvent ces deux types de pièces» (en *Iliade* 18.611-613). Aussi Schadewaldt W. 1965. *Von Homers Welt und Werken*, Stuttgart, 359 (cité dans Pigeaud 1988, 58n.11): «Der Schild... ist ein Rundschild». *Contra* Morard 1965, 356: «nous pouvons le voir ovale comme celui des hoplites, et, pour nos calculs, elliptique, avec les dimensions du grand bouclier en bois des Égyptiens, lequel descend jusqu'aux pieds».

207. Gray 1954, 7-8, mentionne que ces deux types de bouclier sont «in the tradition» et reflètent les types qui semblent avoir été d'usage «normal» jusqu'à la fin de la période du Géométrique.

οὐδὲ τότε Αἰνεΐαιο δαΐφρονος ὄβριμον ἔγχος
 ῥῆξε σάκος· χρυσὸς γὰρ ἐρύκακε, δῶρα θεοῖο·
 ἀλλὰ δύο μὲν ἔλασσε διὰ πτύχας, αἱ δ' ἄρ' ἔτι τρεῖς
 ἦσαν, ἐπεὶ πέντε πτύχας ἤλασε κυλλοποδίων,
 τὰς δύο χαλκείας, δύο δ' ἔνδοθι κασσιτέροιο,
 τὴν δὲ μίαν χρυσῆν, τῇ ῥ' ἔσχετο μείλινον ἔγχος.

«La robuste lance du brave Énée
 ne brisa pas le bouclier, car l'or l'arrêta, cadeau du dieu;
 mais elle traversa deux couches, mais il y en avait trois autres
 puisque le boiteux en fit cinq,
 deux de bronze, deux d'étain à l'intérieur,
 une seule d'or, par laquelle la lance de frêne fut arrêtée.»

3.1.2. Disposition des couches métalliques

D'après *Il.* 20.271-272, le bouclier semble posséder la séquence métallique suivante, de la face externe à interne: *bronze-étain-or-étain-bronze* (l'or au milieu puisqu'«elle arrêta la lance»). Une scholie nous confirme cette disposition admise par plusieurs (*scholie* 270):

μέσην νομιστέον τὴν χρυσῆν [...] τινὲς δὲ φασι πρώτην εἶναι τὴν χαλκῆν, δευτέραν δὲ τὴν κασσιτερίνην, τρίτην τὴν χρυσῆν, τετάρτην κασσιτερίνην, πέμπτην χαλκῆν.

«il faut considérer la <couche> d'or au milieu. [...] Certains disent que la <couche> de bronze était la première, la seconde était d'étain, la troisième d'or, la quatrième d'étain, la cinquième de bronze.»

Liebschutz, qui accepte cette disposition²⁰⁸, explique la présence de l'or au centre par une croyance ancienne en les vertus bénéfiques des talismans²⁰⁹. Par le parallèle à établir avec le bouclier en tant que talisman d'Achille offert par un dieu, cette justification offre une réponse religieuse à une question sous-jacente.

Toutefois, contre cette disposition *en miroir* du bronze et de l'étain (B-E-O-E-B), Morard propose que la face externe du bouclier comportait les deux feuilles de bronze et que l'étain se trouvait sur la face interne (B-B-O-E-E). Il comprenait ainsi ἔνδοθι (*Il.* 20.271) comme l'*intérieur* de la charpente du bouclier plutôt que sa séquence métallique. En effet, Morard montre que l'or et

208. Liebschutz 1953, 6. Pour lui, les couches d'étain font soudure. Vanderlinden 1980, 103, accepte aussi cette disposition.

209. Liebschutz 1953, 7: «M. Tocco, graveur à Avignon, m'a signalé le fait suivant: travaillant à Marseille, il eut la visite d'une femme qui lui demanda de lui confectionner une médaille comportant une pièce d'or, placée entre deux pièces d'argent de poids égal; devant l'étonnement de M. Tocco, elle déclara que ce bijou avait toujours été de tradition dans sa famille, que tous ses enfants en portaient un et que, grâce à ce talisman, il ne leur arrivait jamais d'accident.»

l'argent (avec le plus haut indice de ténacité de tous les métaux), «bien plus tenaces que le bronze, renforcent la protection»²¹⁰. Il poursuit:

«la première couche de bronze <i.e. les deux feuilles> a émoussé la lance; l'or l'arrête. Héphaïstos a donc placé la feuille d'or [...] derrière le bronze, tandis que l'étain, peu rigide, soutient la bosselure de l'or au moment de l'impact [...] On voit combien il est vrai qu'à l'époque de l'*Iliade*, l'or n'a pas, dans l'armement, un rôle ornemental.»²¹¹

Cette interprétation, toutefois en désaccord avec les *certain*s mentionnés par la scholie citée plus haut, est également confrontée à une autre disposition proposée par un certain Autochthon, qui place l'étain *entre* le bronze, dans la même position *en miroir*, en une séquence *or-bronze-étain-étain-bronze*, où cette fois-ci l'or est le métal qui se trouve en «superficie» du bouclier (*scholie 270*):

φησὶν ὁ Αὐτόχθων πρώτην εἶναι τὴν χρυσὴν ὡς τιμίαν, δευτέραν δὲ τὴν χαλκὴν ὡς ἰσχυράν, μέσας τὰς δύο κασσιτερίνας συνάπτειν δυναμένας τὰς πτύχας, καὶ πάλιν τὴν χαλκὴν.

«Autochthon dit que la première <couche> était d'or, puisqu'il est précieux, la seconde était de bronze parce qu'il est solide, au milieu, les deux puissantes feuilles d'étain étaient attachées et de nouveau <une couche> de bronze.»

Autochthon place l'or sur la face externe du bouclier, suivant le principe que ce métal précieux est celui qui devrait apparaître aux autres (et être vu de tous) et aussi porter la décoration comme «le bon sens semble indiquer»²¹². Mais si «l'or arrêta la lance», cette dernière aurait tout de même perforé une seconde feuille, de bronze celle-là.

S'appuyant sur l'«absurdité» apparente de l'or au centre des autres couches métalliques, Mazon relègue les quatre vers (*i.e. Il. 20.269-272*) à une interpolation probable en affirmant que «le bon sens semble indiquer que cette dernière [d'or] se trouve à l'extérieur et porte la décoration, mais nous voyons qu'elle est la troisième, donc invisible» (Mazon 1945, 33-34n.2)²¹³.

Mais de la disposition des couches, le texte offre suffisamment d'indices pour placer la feuille d'or au centre, et il faut accepter cette séquence *en miroir*

210. Morard 1965, 352.

211. Morard 1965, 355. Il accepte cependant la position centrale de la feuille d'or.

212. Vanderlinden 1980, 100-101.

213. Morard 1965, les considère authentiques; Edwards 1991, 323, n'est pas convaincu; Mazon ne fut pas le premier à mettre de côté ces quatre vers: en fait, il avait été précédé par van Leeuwen 1913, 725. Allen 1931, 228, le conserve, sous toute réserve critique. Le problème s'était déjà soulevé dans l'Antiquité: une scholie note que les vers furent mis à part du poème et la scholie de Didyme mentionne qu'ils ont été retirés «par quelques sophistes» (ἐνίοις τῶν σοφιστῶν). Toutefois, Aristote connaissait le vers 269 dont il cite une partie dans sa *Poétique* (1461a33).

qui présente le bronze en superficie (interne et externe), suivi de l'étain qui enserme au centre le métal précieux.

Alors que le problème de la disposition métallique persiste à défaut d'exemples archéologiques antiques, en considérant la feuille d'or au milieu (disposition qui n'est offerte qu'au chant 20), la description des *daidala* est insouciant de ce détail technique. L'art du forgeron importe moins au poète, car l'art de l'orfèvre est bien plus valeureux. La description des ornements oublie rapidement le support sur lequel les figures s'imposent (*Il.* 18.481-482):

[...] αὐτὰρ ἐν αὐτῷ
ποιεῖ δαίδαλα πολλὰ ἰδυίησι πραπίδεσσιν

«Ensuite il fit (i.e. créa) dessus de nombreuses scènes par ses savantes pensées.»

3.2. Ποιεῖν δαίδαλα ou créer un monde

La description des *daidala* (ce que le dieu place comme scènes, lieux et thèmes), qui constitue *per se* l'extrait littéraire, procède de manière successive; les images sont présentées telles qu'elles s'offrent à celui-même qui les concrétise et celui qui les reçoit. Le décor, comme le mentionne Vanderlinden, est effectué *après* la fabrication de la structure de l'objet et les ornements sont travaillés à même la charpente: l'emploi de la particule αὐτὰρ (*Il.* 18.481: «ensuite») indique ce mouvement de créations successives²¹⁴.

De la même façon que l'artisan travaille le métal sur lequel il façonne les scènes, ainsi le poète nous fait voir ce qu'Héphaïstos a placé sur l'artefact. Les *daidala* sont donc les thèmes qu'il façonne sur l'artefact. Bien que les thèmes présentés puissent tirer leur origine d'une certaine «tradition épique mycénienne»²¹⁵, l'auteur du Bouclier a très bien pu composer ces images par un certain désir d'esthétisme, sans toutefois expliciter la tripartition indo-européenne, comme certains veulent nécessairement le croire.

Le monde illustré par le dieu présente l'opposition de modes de vie qui contrastent l'un avec l'autre. Mais si les motifs cosmologiques de la ville assiégée et l'image du taureau attaqué par un lion (dont «les deux derniers thèmes, en particulier, sont connus, on le sait, par toute une série de représentations mycéniennes», pour lesquels «il est en tout cas certain que les deux thèmes étaient favoris de l'art plastique mycénien») semblent pour Yoshida

²¹⁴. Vanderlinden 1980, 104-105.

²¹⁵. Comme le considère Yoshida 1964, 11: une tradition «...qui s'était maintenue à travers le «Dark Age» des invasions et des migrations».

offrir une image de la société mycénienne²¹⁶, il est toujours possible de considérer la vie à l'époque archaïque fortement influencée par ces traditions anciennes dont la survivance des thèmes littéraires offrent une réalité à la poésie évolutive.

La réalité historique du bouclier (ou plutôt de ses figurations) est un domaine qu'il convient de laisser de côté à présent, puisque la littérature génère, en tout temps, sa propre réalité en dehors de son essence historique²¹⁷. Plus importante est l'étude des images figurées sur le bouclier. Ces figures sont présentées telles qu'elles sont effectuées: une disposition *en tableaux* nous fournit les scènes parallèlement à leur création et un récepteur de la description du bouclier sera vite frappé par la polarité de ces thèmes figurés sur le bouclier.

3.2.1. Un monde circonscrit

Au tout début, Héphaïstos façonne la terre, le ciel, la mer, le soleil, la lune et toutes les étoiles du ciel (*Il.* 18.483-485)²¹⁸. Ce que l'artisan ouvrage sur le bouclier, c'est le monde, et sa description est le reflet «de cette création d'un monde, de cette création du monde»²¹⁹. Le monde dans sa réalité cosmologique, circonscrit dans un univers où les astres représentent les points les plus éloignés du monde connu: à l'image de ce dernier, le bouclier d'Achille figure l'univers. Encore plus, il *est* un univers: il est à la fois un microcosme et un macrocosme; il est une représentation du monde connu et en même temps un univers entier et complet.

Ce *cosmos*, organisé en différents *tableaux* de vie, en scènes archétypes, dépeint un milieu où tout bouge et tout est structuré. Les limites de ce cosmos (soit sa finitude spatiale) sont représentées par la *fermeture* du bouclier par l'artisan, alors qu'il débute son ouvrage par les astres et vient le clore avec l'océan (*Il.* 18.607-608). Le monde du bouclier est un reflet de la vie humaine et divine qui, comme son modèle, est entouré par Océanos «aux limites de la terre

216. Yoshida 1964, 12 (et n.3, pour références). Vanderlinden 1980, 107 note: «Il n'existe pas, semble-t-il, de représentation mycénienne ou archaïque de mariage. Mais le texte correspond assez bien aux rites de l'époque classique.»

217. Que l'on parvienne un jour à déterminer les éléments mycéniens ou plus récents de la poésie homérique est fort souhaitable, mais n'est pas d'intérêt dans le cadre de cette recherche; ce qui importe est le bouclier en *re-création* du monde qui présente une *imago mundi* forgée par un dieu.

218. Edwards 1991, 211, note que ces entités cosmologiques faisaient partie de la vie quotidienne (agriculture, navigation): «they indicate the passing of the day [sun], the month [moon], and seasons of the year [constellations] respectively».

219. Pigeaud 1988, 55, qui poursuit: «Par monde, nous entendons les choses et les vivants comme ils sont et comme ils se présentent».

nourricière»²²⁰, «le long de son extrémité» (*Il.* 18.608: ἄντυγα πὰρ πυμάτην). Comme le mentionne Pigeaud, la fermeture du bouclier par Héphestos est aussi la finitude de la narration du monde par le poète²²¹. Le bouclier d'Achille, emblème du cosmos, est logiquement entouré par Océan, d'après la connaissance du monde humain par Homère²²².

3.2.2. Un univers complet

Le dieu façonne «toutes les étoiles que le ciel couronne, les Pléiades, les Hyades, la force d'Orion et l'Ourse (Ἄρκτον), auquel on donne le nom de Chariot (Ἄμαξαν), qui tourne sur place et observe Orion, seule elle est privée des bains d'Océan (ἄμμορός...λοετρῶν Ὠκεανοῖο)» (*Il.* 18.485-489): c'est-à-dire que l'Ourse ne s'enfonce jamais dans les flots d'Océan. Sur «seule» (οἴη) employé dans le texte, une scholie note que l'Ourse n'est pas la seule à être privée (ἄμμορός) d'Océan, mais la seule constellation qui est *figurée* sur le bouclier (*scholie* 489a1):

[...] το οἴη οὐκ ἔχει τὴν σύγκρισιν πρὸς ἅπαντα τὰ ζῳδία, ἀλλὰ πρὸς μόνα τὰ ἐντετυπωμένα τῇ ἀσπίδι· εἰσὶ γὰρ καὶ ἄλλα μὴ δύνοντα.

«Le «seule» ne tient pas par comparaison avec tous les signes du zodiaque, mais seulement de ceux façonnés sur le bouclier. En effet, il en est d'autres [signes] qui ne s'y enfoncent pas.»

Ainsi le terme serait une référence non à la disposition du ciel tel qu'il est connu des Grecs, mais plutôt à l'objet matériel, l'artefact façonné. Sur cette idée que l'Ourse soit la seule constellation «représentée» sur le bouclier (sur lequel l'artisan a tout de même façonné *toutes* les étoiles, *Il.* 18.485: ἐν δὲ τὰ τεῖρεα πάντα), il semble convenable de considérer que le bouclier, en offrant l'univers générique (le soleil et la lune y coexistent!), ne présente que cette constellation *parmi d'autres* et que les autres en question soient *présentes* même en l'absence de leur mention. L'artisan Héphestos fit le choix de ne montrer que l'Ourse, mais les autres constellations, déjà enfoncées dans l'Océan (donc absentes de la surface dimensionnelle de l'objet), doivent être tenues pour présentes dans cet univers complet, mais invisibles sur le support matériel. La littérature permet la re-crédation *entière* du monde, dans lequel toutes les constellations et «toutes les étoiles» sont présentes.

220. *Il.* 14.200-201 (et 14.301-302): εἶμι γὰρ ὁμομένη πολυφόρβου πείρατα γαίης, Ὠκεανόν τε θεῶν γένεσιν καὶ μητέρα Τηθύον («je m'en vais voir, aux limites de la terre nourricière, Océanos, à l'origine des dieux et la mère de ceux-ci, Téthys»).

221. Pigeaud 1988, 60.

222. Putnam 1998, 136.

Il faut concéder alors à la *scholie* 489a2 que:

ὡς πρὸς τὰ προειρημένα ἄστρα, ἐπεὶ καὶ ἄλλα ἐστὶ μὴ δύνοντα.

«[οἶη] est en comparaison avec les étoiles mentionnées [*i.e.* le soleil, la lune,...], puisqu'il en est d'autres qui ne s'enfoncent pas.»²²³

3.2.3. Un monde dimensionnel et générique

L'œuvre divine est un objet entier en ce qu'il est *dimensionnel*. Elle est dans un espace fini, de forme ronde, et comme l'artisan dispose ses *daidala*, ainsi le bouclier est fabriqué et façonné de façon circulaire. La disposition successive des scènes est à l'image de la disposition de l'objet. Composition en tableaux tels qu'ils sont figurés sur l'objet, la narration rivalise avec son expression plastique. Le *logos périègeétikos* fournit ce voyage *autour* de l'objet littéraire, cadencé par cette disposition de l'espace métallique.

Davantage, par le fait de présenter sur le bouclier le jour *et* la nuit (par l'évocation du soleil et de la lune en *Il.* 18.484), l'artisan représente le monde aussi bien dans sa temporalité que dans sa spatialité car même s'il est délimité par un objet d'art, le monde représenté est encore soumis à l'avancement du temps: la victoire de Chronos est totale. En effet, le monde complet que dépeint le bouclier se veut être authentique et non un vulgaire objet d'imitation: «Jamais il n'est question de mimésis ou d'image»²²⁴.

À cette composition globale du monde par ses limites céleste et terrestre vient suivre la présentation de la vie humaine sous tous ses aspects «quotidiens», tant positifs que négatifs. La nature que le poète présente est une nature générique: non celle d'un temps précis ou d'un endroit spécifique, mais la nature dans toutes ses possibilités et ses polarités. L'image qu'offre le bouclier «élargit [widens] la perspective du poème, en universalisant sa portée visionnaire [visionary scope]»²²⁵.

D'un point de vue intra-narratif, le monde illustré sur le bouclier n'est pas celui des héros, ni ne correspond à celui évoqué par la race dont «les uns périrent devant Thèbes aux sept portes..., les autres étant venus à Troie sur des

223. Edwards 1991, 213: «οἶη: this is true of the constellations mentioned in Homer and Hesiod...».

224. Pigeaud 1988, 56.

225. Atchity 1978, 160. Il ajoute, 174-175: «there is neither myth nor history explicit on the shield. There are no familiar individuals whether heroes or men, no personal genealogies». Aussi Putnam 1998, 167: «[Homer's] shield details a timeless realm of universals...».

vaisseaux par-delà l'abîme marin»²²⁶. La vie dans la narration est celle de la race postérieure à celle des Achille, Hector, Agamemnon, Ulysse, etc. Il s'agit de la race de fer²²⁷, succédant aux demi-dieux (Hésiode, *Travaux et Jours* 176-179):

νῦν γὰρ δὴ γένος ἐστὶ σιδήρεον· οὐδέ ποτ' ἡμαρ
παύσσονται καμάτου καὶ οἰζύος οὐδέ τι νύκτωρ
φθειρόμενοι· χαλεπὰς δὲ θεοὶ δώσουσι μερίμνας.
ἀλλ' ἔμπης καὶ τοῖσι μεμείξεται ἐσθλὰ κακοῖσιν.

«Maintenant, c'est la race *de fer*. Jamais ils ne cesseront d'endurer peine et misère jour et nuit. Les dieux donneront de pénibles soucis. Mais de bonnes choses seront tout de même mêlées à leurs maux.»

3.2.4. Bouclier oraculaire

Ce que les héros observent sur le bouclier, c'est un monde qui n'est plus le leur, un ouvrage divin et une merveille, tant par sa manufacture que par la nouveauté de ce qui est présenté. Un monde tout à fait humain, où les héros mythiques n'ont plus leur place (*Il.* 19.12-15):

[...] θεὰ κατὰ τεύχε' ἔθηκε
πρόσθεν Ἀχιλλῆος· τὰ δ' ἀνέβραχε δαίδαλα πάντα.
Μυρμιδόνας δ' ἄρα πάντας ἔλε τρόμος, οὐδέ τις ἔτλη
ἄντην εἰσιδέειν, ἀλλ' ἔτρεσαν. [...]

«La déesse <Thétis> déposa les armes
devant Achille. Toutes les pièces retentirent.
Un frisson secoua tous les Myrmidons, et personne n'osa
les regarder en face, mais ils tremblèrent.»

Les vers 14-15 nous procurent un indice sur la race des héros. Le frisson (τρόμος) qui parcourt les Myrmidons est un tremblement d'effroi, une réalisation de la finitude de leur race. Si l'œuvre divine est une œuvre exquise à contempler, un véritable objet d'art, il offre aussi un oracle sur l'avenir à ceux qui veulent le percevoir. Achille non plus n'est pas en mesure de contempler l'ouvrage, aveuglé qu'il est par sa rage et sa soif de vengeance de la mort de son ami Patrocle. Les Myrmidons eux comprennent d'un seul regard les implications qu'a façonnées le divin artisan sur son ouvrage «terrible et effrayant» (*Il.* 20.259-260: ἐν δεινῷ σάκει [...] σμερδαλέω).

Le destin est figuré sur le bouclier: non celui d'individus en particulier, mais celui de la race complète des héros. Le bouclier expose un temps où ils ne seront plus, mais où les individus (race inférieure) souffriront «peine et misère»

226. Hésiode, *Travaux et Jours* 162-165.

227. Vanderlinden 1980, 120: «dans Homère se trouve une apologie discrète du bronze face au fer: il connaît ce métal, mais n'en parle que pour le mépriser». Bien qu'il parle du métal, il y a peut-être une certaine ironie dans cette *apologie* du bronze.

entremêlées de bonnes choses (culture, vignobles, festins et mariages). C'est précisément la réalisation de ce monde qui fait trembler les héros grecs, *i.e.* la constatation de leur propre disparition et l'inéluctable destin des hommes, la sphère des dieux.

3.3. Thèmes de la vie

Sur l'artefact, Héphaïstos crée un monde fait d'oppositions²²⁸: celui de la ville (*Il.* 18.490-540) et celui de la campagne (*Il.* 18.541-606). Dans cette dichotomie, il nous offre le monde urbain par un exemple double de cités qui diffèrent entre elles par la vie qui y prend place: Héphaïstos crée deux cités de mortels (*Il.* 18.490: *δύω πόλεις μερόπων ἀνθρώπων*²²⁹).

Dans l'une, il représente festins et mariages (*Il.* 18.491), des danseurs accompagnés de musique (*Il.* 18.494-495) et un procès (*Il.* 18.497-508). Ces éléments, en procurant l'image d'une cité prospère dans laquelle les hommes festoient et où leurs débats sont réglés devant un conseil, sont la représentation même de la *civilité* grecque, de la démocratisation du pouvoir. La paix est un étendard qui flotte au dessus de cette cité prospère et sous l'égide d'une double justice: la justice morale (mariages) et la justice pénale (procès)²³⁰.

Toutefois, un conflit est en cours dans cette cité et il se règle devant juges et hérauts (*Il.* 18.497-508). Les gens, rassemblés à l'agora (*Il.* 18.497), assistent au débat qui met en cause deux hommes se disputant le prix du sang d'un homme tué (*Il.* 18.498-499: *ποινῆς... ἀνδρὸς ἀποφθιμένου*)²³¹. Cette *poînès* (synonyme de *ὑποφόνια*, selon la *scholie* 498²³²), une compensation monétaire suite à une mort, est clamée par le premier homme avoir été payée (*Il.* 18.499-500)²³³, alors que le second nie avoir reçu quelque compensation (*Il.* 18.500); les deux hommes souhaitent qu'un juge (*Il.* 18.501: *ἵστορι*) mette un terme au conflit. La foule, de faveur partagée, accorde son appui à l'un ou l'autre

228. Edwards 1991, 209: «the scenes balance union and dissension, men and women, youth and age» et Atchity 1978, 173: «Through the juxtaposition of peaceful and warlike, political and pastoral pictures, the human world is framed».

229. Vanderlinden 1980, 107: «L'expression *μέρορες ἄνθρωποι* reste mystérieuse. [...] Mais pour Homère, il s'agit manifestement d'une formule opposant sans doute les hommes aux dieux. [...] En employant *πόλεις* et non *ἄστεα*, Homère semble bien indiquer qu'il s'agit avant tout de l'organisation sociale, plus que d'une agglomération».

230. Yoshida 1964, 7: «Dans la figuration d'une ville en paix (490-508), sont représentés un mariage (490-496), puis un procès (497-508), deux des grandes manifestations du domaine juridique».

231. Pour des références sur la question du procès, voir Edwards 1991, 213-218.

232. *Scholie* 498: *«ποινῆς» προστίμου· ἃ καὶ ὑποφόνια καλοῦσιν.*

233. Comme le confirme la *scholie* 499-500b2-3, le datif *δήμῳ* (*Il.* 18.500) est le complément du participe *πιφάυσκων* (*i.e.* il clame *au* peuple) et non celui de l'infinitif *ἀποδοῦναι* «rendu au peuple».

des partis par des acclamations (*Il.* 18.502) et est retenue d'avancer plus près par des hérauts (*Il.* 18.503).

Les vieillards (*i.e.* les juges), assis sur des «trônes de marbre»²³⁴ dans un cercle sacré²³⁵ (*Il.* 18.503-504), tiennent dans leurs mains un sceptre (*Il.* 18.505: σκῆπτρα) de hérauts sonores.

3.3.1. Le sceptre et la parole

L'image du sceptre en tant qu'autorité est une caractéristique omniprésente dans la poésie homérique. Mentionné à plusieurs occasions dans *Illiade*, le sceptre évoque l'opportunité de la parole dans un contexte de rassemblement. Symbole de l'ordre établi dans une situation potentiellement chaotique de discours interrompus et cacophoniques, le sceptre marque l'arrêt et la nécessité d'écoute de la part des individus présents²³⁶. Pour ne citer que quelques exemples: Chrysès, le prêtre d'Apollon, en possède un (*Il.* 1.15 et 1.374); Achille, terminant un discours, le projette par terre (*Il.* 1.245: σκῆπτρον βάλε γαίῃ); Agamemnon, partant pour le Conseil, saisit le sceptre héréditaire (*Il.* 2.46: εἴλετο δὲ σκῆπτρον πατρώϊον) et à l'Assemblée, prêt à parler, il le tient (*Il.* 2.101: ἔσθη σκῆπτρον ἔχων); Ulysse, suite à un entretien avec Athéna, court annoncer aux Achéens de ne pas mettre à flots les nefes, mais après avoir reçu le sceptre (*Il.* 2.186) des mains d'Agamemnon, il se dirige vers les nefes pour leur communiquer la décision (*Il.* 2.185-188); Ulysse, terminant une réplique à Thersite, le frappe de son sceptre (*Il.* 2.265) et reprend la parole, le sceptre toujours en main (*Il.* 2.279). Les autres exemples de *Illiade* sont tous liés à cette idée de puissance et de la primauté du discours qui se fait entendre par le possesseur du sceptre²³⁷.

L'instrument est présent aussi dans la représentation du domaine royal (*Il.* 18.550-560). La figure royale, assistant aux événements dans son domaine, observe la scène *en silence* (*Il.* 18.556: σιωπῆ), tenant en ses mains le sceptre (*Il.* 18.557). Ici le sceptre, tout comme les autres instances dans *Illiade*, signale le caractère important du personnage, sa royauté «basileuïque», puisqu'il demeure en silence et ne prononce pas de discours. Tout comme le prêtre d'Apollon, les rois dans *Illiade* se garnissent de leurs attributs dignitaires,

234. La traduction de Vanderlinden 1980, 109, de ξεστός λίθος est préférable à celle de Mazon 1946, 186 «des pierres polies».

235. Edwards 1991, 217: «The circle is sacred because Zeus presides over judicial matters (e.g. 9.98-9)...».

236. Pour Taplin 1980, 6, le sceptre est le symbole d'une hiérarchie bien ordonnée («symbol of a well-ordered hierarchy»).

237. Aussi mentionné en *Il.* 1.28, 1.234, 1.374, 2.199, 2.206, 2.268, 3.218, 4.159, 7.277, 7.412, 9.38, 9.99, 9.156, 9.298, 10.312, 10.328, 18.416 et 23.568.

démontrant à tous leur statut prestigieux de roi des Achéens.

3.3.2. Procès et jugement

Quant à savoir si le sceptre est unique et passé d'un juge à l'autre ou s'il y en a plusieurs, le texte reste silencieux. Dans la scène du procès figuré sur le bouclier d'Achille, il semble préférable de comprendre que chacun des juges possède un sceptre, prêt à être utilisé pour faire valoir le droit de parole²³⁸. La «royauté» des juges est symbolique, car leur âge avancé (*Il.* 18.503: γέροντες) leur a permis de siéger au tribunal grâce au respect qui leur est dû.

Chacun des juges se levait un après l'autre pour prononcer leur jugement (*Il.* 18.506)²³⁹, car l'orateur épique prend la parole avec le sceptre en main. Probablement agitaient-ils le sceptre en même temps qu'ils parlaient, si l'on se fie à un autre passage de *Illiade* dans lequel Anténor parle au sujet de Ménélas (*Il.* 3.216-220):

ἀλλ' ὅτε δὴ πολύμητις ἀναίξειεν Ὀδυσσεὺς
στάσκεν, ὑπαὶ δὲ ἴδεσκε κατὰ χθονὸς ὄμματα πῆξας,
σκῆπτρον δ' οὔτ' ὀπίσω οὔτε προπρηγὲς ἐνώμα,
ἀλλ' ἀστεμφὲς ἔχεσκεν αἰδρεῖ φωτὶ ἐοικώς·

«Mais lorsqu' Ulysse aux-milles-ruses se levait et qu'il se tenait debout, lui <Ménélas> regardait devant lui les yeux fixés à terre, il ne bougeait le sceptre ni vers l'avant ni vers l'arrière, mais il le tenait solidement ressemblant à un homme ignorant²⁴⁰;»

L'extrait offre une impression de silence et d'attente de la part de Ménélas au moment où Ulysse parle. Ménélas, qui n'agite pas le sceptre, ressemble à un homme ignorant, qui n'est pas en mesure de parler. L'extrait semble indiquer la nature rituelle du sceptre en relation avec un acte de langage. Le sceptre, lié à la parole, est aussi lié à l'absence de cette dernière. Toutefois, le texte demeure assez silencieux sur le mouvement du sceptre et son immobilité, à moins qu'il faille comprendre que le sceptre est immobile lorsque que quelqu'un observe le silence et qu'ainsi il s'agite lorsqu'on prend la parole.

Sur la scène du bouclier se trouvaient deux talents d'or (*Il.* 18.507: κεῖτο δ' ἄρ' ἐν μέσσοισι δύω χρυσοῖο τάλαντα) qui seraient pris par celui qui

238. Le pluriel σκῆπτρα est d'usage normal dans ce cas-ci et manifeste une ambiguïté, alors que le français aurait préféré le singulier «le sceptre des hérauts», quand bien même il y aurait plusieurs sceptres. Edwards 1991, 217, présente les deux possibilités, mais ne prend pas position.

239. Ils se levaient alternativement pour prononcer chacun leur opinion (cf. Edwards 1991, 217), et non pour indiquer une seule décision majoritaire.

240. *Scholie* 18.506b2-3: [...] ὅθεν καὶ Ὀδυσσεὺς ἔδοξεν ἀμαθῆς εἶναι, ὅτε τὸ σκῆπτρον οὐκ ἐνώμα· («de là aussi Ulysse paraissait être ignorant, lorsqu'il ne bougeait pas le sceptre.»)

prononcerait l'arrêt le plus équitable (*Il.* 18.508: δίκην ἰθύντατα). Ces deux talents représentent donc une rémunération offerte au juge qui saura prononcer le meilleur jugement.

3.3.3. Une cité en guerre

Quant à la seconde ville façonnée sur le bouclier (et par le Bouclier), l'artisan olympien figure une cité en guerre, où deux armées sont postées, prêtes au combat (*Il.* 18.509-510). Les assaillants forment deux armées distinctes (*Il.* 18.509: δύο στρατοὶ) et représentent sans doute des alliés qui délibèrent sur l'enjeu de l'attaque²⁴¹. Réparties de chaque côté de la cité, les armées ne s'entendent pas et leur choix est double (*Il.* 18.510: δίχα δέ σφισιν ἦνδανε βουλή)²⁴²: ou bien saccager ou bien partager en deux²⁴³ (*Il.* 18.511: ἢ ἐ διαπραθέειν ἢ ἄνδιχα πάντα δάσασθαι) tout des richesses qu'enferme la cité en ses murs (*Il.* 18.512). Mais les assiégés, pour défense, préparent une embuscade (*Il.* 18.513: λόχῳ), tandis que les femmes, enfants et vieillards protègent les murs de leur cité convoitée par les ennemis (*Il.* 18.514-515).

Les autres membres de la cité partent pour préparer leur embuscade, commandés par nuls autres qu'Arès et Athéna (*Il.* 18.516). Avec l'embuscade (*Il.* 18.520-532), la confrontation survient et la description se termine sur le combat, oubliuse de son issue (*Il.* 18.534-540).

Dans cette représentation de la seconde cité, c'est la vie militaire qui est au premier plan. Les peines des hommes sont d'autant plus pénibles en cette cité en guerre, où les joies et plaisirs sont anéantis pour quelques instants. Cette ville n'a pas la quiétude de la première cité et l'art militaire qui la définit, sous la vigilance des dieux Arès et Athéna, expose une vie sauvage et meurtrière, où la parole compte moins que l'acte. L'opposition des deux natures guerrières symbolisées par Arès (force brutale) et Athéna (force de la ruse) a prépondérance sur le dialogue et les mœurs de la première cité.

Bien que les héros épiques possèdent à la fois cette double nature guerrière (Achille, lors de son retour au combat pour la vengeance de Patrocle est un symbole d'Arès; Ulysse, par la ruse du cheval de bois est un digne enfant de la *mêtis* d'Athéna), ils possèdent également cette vertu des héros qui leur fournit l'art de bien parler, comme en témoignent les nombreux discours tenus

241. Mazon 1946, 186n.2: «Il ne s'agit pas de deux armées adverses, mais d'une seule armée assaillante, qui semble divisée en deux corps, parce que, sur le bouclier, elle est représentée des deux côtés de la ville» (aussi Edwards 1991, 218-219).

242. On retrouve la même partie de vers dans *Od.* 3.150, alors que les Achéens sont en position d'hésitation sur une décision à prendre.

243. Comme le note Mazon 1946, 187n.1, on retrouve la même idée en *Il.* 22.117-121.

lors de Conseils des rois. Cette valeur héroïque est présente chez tous les héros grecs, mais lorsque la race sera disparue, ces vertus seront scindées.

3.3.4. Historicité des cités

Quant à savoir s'il existe quelque réalité historique à ces deux cités figurées dans le métal ouvragé par le divin artisan (et le poète Homère), il semble probable que les référents de ces cités soient purement imaginaires, bien qu'une scholie les identifie à deux cités antiques (*scholie* 483-606, 2-5):

Ἄγαλλις ἢ Κερκυραία φησὶ πιθανῶς ὡς Ἡφαίστος,
Ἐριχθονίου πατὴρ ὢν, τὴν ἀρχαιογονίαν τῆς Ἀττικῆς
ἐγκατέγραψε τῇ ἀσπίδι· γῆν μὲν, ὅτι αὐτόχθονες· οὐρανόν,
πρὸς ὃν συνεστήσαντο τὴν πολιτείαν· θάλασσαν, ἐφ' ἧς
οἰκοῦσι δύο πόλεις, Ἐλευσίνα καὶ Ἀττικὴν.

«Agalli[a]s de Corcyre dit crédiblement que Héphaïstos, père d'Érichthonios, avait inscrit l'origine de l'Attique sur le bouclier: la terre, parce qu'ils venaient de celle-ci, le ciel, sous lequel fut réuni l'ensemble des citoyens, la mer, sur laquelle sont fondées deux cités, *Éleusis et Attique*.»

Également, une autre scholie (parmi celles dites *de Didyme*) présentée dans Erbse²⁴⁴, désigne Éleusis et Athènes comme les cités figurées sur le bouclier:

τίνες εἰσὶν αἱ δύο πόλεις, ἃς φησιν ἐν τῇ Ἀσπιδοποιίᾳ,
«ἐν δὲ δύο [sic] ποίησε πόλεις» (Σ 490); †ἀγαλλίας ὁ
κερκυραῖος, ὁ† Ἀριστοφάνους γνώριμος, εἶπε τὰς δύο
πόλεις εἶναι Ἀθήνας καὶ Ἐλευσίνα...»

«quelles sont les deux cités, que désigne sur le «poème du bouclier», «sur lui il fit deux cités»? †Agallias de Corcyre† connu d'Aristophane, dit que *les deux cités étaient Athènes et Éleusis*,...»

Bien qu'il soit plausible que l'artisan eût voulu figurer des endroits connus des héros (ou du moins déjà existants), l'identification aux deux cités attiques semble quelque peu arbitraire car ce qui est fabriqué sur le bouclier est la nature générique: des *modèles* de cités, dont aucune référence n'est nécessitée²⁴⁵.

Davantage, les cités figurées sont les métaphores de deux concepts *nécessaires* à la vie: la guerre et la paix (*scholie* 490, 7-8):

[...] ἀναγκαῖον δὲ τῷ βίῳ τὰ ἐναντία εἶναι πόλεμον καὶ
εἰρήνην, ἡδονὴν τε καὶ πόνου.

244. Erbse 1975, 528.

245. Pour sa part, Atchity 1978, 173-174, voit une métaphore poétique de l'antagonisme entre Argos et Troie, raison pour laquelle le dieu figure ces deux cités.

«il est nécessaire dans la vie les oppositions de la guerre et la paix, le plaisir et le labeur.»

La suite de la description dépeint le monde sous son aspect rural, tel que vécu par les gens de la campagne qui subviennent à leur besoin précisément par moyen de durs labeurs aux champs.

3.3.5. Vie pastorale

L'artisan olympien place (ἐτίθει) une jachère (*Il.* 18.541: *νειὸν μαλακῆν*)²⁴⁶ que labourent des paysans, avec leurs allées et venues, sillonnant le champ à l'aide de l'araire (*Il.* 18.541-549)²⁴⁷.

Il y place également un domaine royal (*Il.* 18.550: *τέμενος βασιλῆιον*) dans lequel des ouvriers font les récoltes avec leur faucille et le transport des gerbes est effectué par les jeunes enfants. Alors que des hérauts préparent un sacrifice, les femmes préparent le repas. La figure royale, ou le Maître²⁴⁸, contemple la scène d'un air satisfait (*Il.* 18.557: *γηθόσυνος κῆρ*).

L'artisan place ensuite un vignoble (*Il.* 18.561: *άλωῆν*) plein de grappes, que portent des enfants dans des paniers tressés (*Il.* 18.567-568), au son d'une lyre jouée par un garçon (*Il.* 18.569-572):

τοῖσιν δ' ἐν μέσσοισι πάϊς φόρμιγγι λιγείη
ἡμερόεν κιθάριζε, λίνον δ' ὑπὸ καλὸν ἄειδε
λεπταλέη φωνῆ· τοὶ δὲ ῥήσσοντες ἀμαρτῆ
μολπῆ τ' ἰυγμῶ τε ποσὶ σκαίροντες ἔποντο.

«au milieu d'eux, avec une lyre mélodieuse, un enfant jouait délicieusement, et il chantait un beau *linon* d'une voix délicate; eux <les autres>, frappant <le sol> en cadence de leur cris et leur danse, le suivaient en sautillant sur leur pieds.»²⁴⁹

Cette scène de plaisir se déroule exclusivement avec des enfants et le jeune musicien les accompagne pour les divertir; le beau *linon* serait un chant, «une sorte d'hymne»²⁵⁰.

246. Vanderlinden 1980, 111n.56: *νειὸς* doit être pris dans son sens propre... d'essart, de terre récemment conquise sur la nature sauvage.»

247. Taplin 1980, 8-9, reconnaît dans les scènes pastorales (vers 541-589) les quatre saisons.

248. Vanderlinden 1980, 112n.60: «Faut-il rappeler que *βασιλεύς* ne désigne pas un roi mais un maître, un notable, et qu'il y a plus d'un *βασιλεύς* sous le même suzerain?». Selon Edwards 1991, 224, ce *βασιλεύς* doit être un propriétaire local («local landowner»).

249. Bien que Edwards 1991, 225, note que *καλὸν* (vers 570) est probablement adverbial (de la même manière que *ἡμερόεν* au même vers), il est tout aussi valable de considérer *καλὸν* comme l'épithète de *λίνον*.

250. *Scholie* 570b1, 3-4: [...] σημαίνει εἶδος ὕμνου, ὡσπερ καὶ ἐνθάδε, ὡς παιὰν καὶ διθύραμβος («il désignerait un genre d'hymne, comme c'est le cas ici, soit un péan ou un dithyrambe»). Cf. Edwards 1991, 225, sur cette question.

L'artisan pose ensuite sur le bouclier un troupeau de bœufs mené par des bouviers à la pâture le long d'une rivière (*Il.* 18.573-576). La scène les montre attaqués par deux effroyables lions (*Il.* 18.579: *σμερδαλέω δὲ λέοντε*) et elle se termine sur la lutte entre les deux créatures et les chiens du bouvier qui défendent les bœufs (*Il.* 18.585-586).

Finalement, un troupeau de blanches brebis est «créé» paissant dans une pâture. La scène brève (*Il.* 18.587-589) contraste avec la férocité de celle qui met en action bœufs et lions. Ces deux troupeaux, à l'image des deux cités, s'opposent par un monde de différences. La guerre pour la survie (bœufs) menacée par les assaillants (lions) est réglée dans un conflit qui mêle sang et tumulte. À cela répond la pâture des brebis, sereine et harmonieuse.

3.3.6. Danse crétoise

Sur le bouclier encore, Héphaïstos «modèle une danse» (*Il.* 18.590: *χορὸν ποίκιλλε*) «semblable à celle que Dédale instaura un jour pour Ariadne dans la vaste Cnossos» (*Il.* 18.591-592)²⁵¹. Dans cette scène, de jeunes gens dansent en se tenant par les mains (*Il.* 18.593-594): les jeunes hommes, aux tuniques bien tissées et huilées²⁵², portent de courtes épées d'or accrochées à des bandes d'argent (*Il.* 18.596-598); les jeunes filles, habillées de fins tissus (*Il.* 18.595) sont «couronnées» (*Il.* 18.597)²⁵³. Leur danse est constituée de divers mouvements: tantôt ils font une ronde, comme un potier qui tourne sa roue (*Il.* 18.600-601), tantôt ils dansent en ligne face à face (*Il.* 18.602).

Cette danse est explicitée par une scholie (*scholie* 602):

ποτὲ μὲν κυκλοτερῆ τὸν δρομον ἐποιοῦντο, ποτὲ δὲ ἀντιμέτωποι ἀλλήλοις γινόμενοι κατ' ὀρθὸν δι' ἀλλήλων ἔθειον.

«tantôt ils faisaient une course en rond, tantôt, face à face les uns aux autres, couraient tout droit les uns au travers des autres.»

251. La traduction de *choron* par «danse» s'accorde sur l'idée que *χορὸν* peut ne pas désigner le contexte ou la surface concrète (*i.e.* une *aire* de danse), mais bien la danse elle-même (Schadewaldt W. 1965. *Von Homers Welt und Werken*, Stuttgart, 484n.1, cité dans Edwards 1991, 228). Selon Vanderlinden 1980, 115, «*ασκῶ* ne paraît pas avoir ailleurs le sens de bâtir [une aire de danse], mais bien celui de façonner, d'orner, de disposer avec art [une danse]. Ce qu'Homère rappelle, c'est une tradition qui veut que Dédale ait *inventé ou organisé une danse* en l'honneur de la jolie Ariane, et cela à Cnossos» [les italiques sont ajoutées]. *Contra* Edwards 1991, 228.

252. Voir *Od.* 7.107. Aussi, Vanderlinden 1980, 116: «on voit que c'est au tissage que le fil est imbibé d'huile. Le but recherché est sans doute d'obtenir un effet pareil au satin».

253. Edwards 1991, 230: «Both women holding garlands and men wearing daggers are common on Geometric vases».

3.4. Problèmes de tradition manuscrite

Dans la tradition manuscrite qui a fait survivre jusqu'à nos jours la poésie homérique, la transmission des copies et des modèles de copies ont parfois troublé son authenticité. Encore faut-il, aujourd'hui, rester prudent lorsque l'on parle de l'auteur du poème oral, puisque la tradition, bien que très forte, est nécessairement altérée par les changements d'ordre purement humain. Quelques autres faits viennent donc s'ajouter à la grande question de l'originalité de «notre» *Iliade*.

Autour du chœur de jeunes gens, la foule est «abondante» (*Il.* 18.603); peut-être aussi se trouvait-il un divin aède chantant avec sa harpe. *Peut-être*, parce le vers suivant, qui présente l'aède (*Il.* 18.604-605), ne fait pas l'unanimité chez les éditeurs, tant modernes qu'anciens. Voici le passage, ainsi que le vers interpolé (*Il.* 18.603-606):

Πολλὸς δ' ἰμερόεντα χορὸν περίσταθ' ὄμιλος
 τερπόμενοι· [μετὰ δέ σφιν ἐμέλλετο θεῖος ἀοιδὸς
 φορμίζων·] δοιῶ δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτοῦς
 μολπήης ἐξάρχοντες ἐδίνεον κατὰ μέσσοις.

«Une foule abondante se tenait autour du chœur charmant
 tous ravis. [Avec eux un divin aède chantait
 à la harpe.] Deux danseurs côte à côte
 entonnant la fête tournoyaient au milieu de tous».254

3.4.1. Interpolation du vers 604-605

Le problème de ce vers²⁵⁵ repose sur la présence des vers 604-606 au chant 4 de l'*Odyssee*, lors d'un festin chez Ménélas (*Od.* 4.17-19) et son absence dans le reste de l'*Iliade*. En effet, il n'apparaît nulle part ailleurs dans l'*Iliade* (ni dans aucun codex de l'*Iliade*)²⁵⁶, mais deux fois dans l'*Odyssee* (le vers 604 apparaît aussi au chant 13 où il désigne Démodokos, et *terpomenoï* rappellent les banqueteurs d'Alkinoos, roi des Phéaciens).

Or, Athénée²⁵⁷ nous informe que le vers 604-605 (μετὰ δέ... φορμίζων) fut ajouté (ἐμβάλων) par Aristarque dans le banquet de Ménélas (*Od.* 4.17-19), mais

254. La traduction proposée tente de reproduire la versification grecque, dans la mesure où un vers se retrouve souvent «enjambé» sur le vers suivant. Lorsqu'il y a mention du «vers» 604-605, il est important de se rappeler qu'il est question d'un cas d'enjambement, bien que la suite de l'analyse n'en soit pour autant affectée.

255. Willcock 1984, 107, le présente dans son édition; Mazon 1946, 190, le note dans son apparat critique, mais l'exclut de son édition, tout comme van Leeuwen 1913, 683 et Allen 1931, 195.

256. Erbse 1975, 569.

257. Il est le seul à présenter ces parties de vers (cf. van Leeuwen 1913, 683: «In his verbis, quae solus Athenæus praebebet...») [les italiques sont ajoutées].

qu'il l'enleva (ἐξείλεν) du *chœur* crétois, en retranchant (ἐπιτεμών) le poème de cette manière (*Deipnosophistes* 5.181c)²⁵⁸:

πολλὸς δ' ἡμερόεντα χορὸν περιίσταθ' ὄμιλος
 τερπόμενος· δοιῶ δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτοῦς
 μολπῆς ἐξάρχοντες ἐδίνεον κατὰ μέσσους.

Mais qu'a donc fait Aristarque avec la phrase μετὰ δέ σφιν ἐμέλλετο θεῖος ἀοιδὸς | φορμίζων en l'ajoutant à l'*Odyssee*, mais l'enlevant de l'*Iliade*? D'où provient ce vers complet (qui pourrait s'insérer de façon intégrale, sans enjambement, de la façon suivante: φορμίζων μετὰ δε... ἀοιδὸς) qui n'appartiendrait à aucun des deux poèmes mais aurait malgré tout subi un transfert de l'un vers l'autre?

S'il fut ajouté à l'*Odyssee*, il s'agit donc d'un emprunt fait à l'*Iliade*, dont la présence en 18.604-605 demeure justifiable. Ici, encore une fois, se dresse le problème de la synchronicité dans l'étude des poèmes homériques. Si nous (modernes) cherchons à tout prix à lire et étudier l'*Iliade* telle qu'elle fut originellement composée, nous voici devant une autre question. Comment justifier l'usage d'un tel vers, alors qu'il ne présente aucune vraisemblance d'appartenance au poème de l'*Iliade*? Principalement dû au fait que la formule θεῖος ἀοιδὸς ne se retrouve jamais dans l'*Iliade*, alors qu'elle est fréquente dans l'*Odyssee* (à neuf reprises²⁵⁹), il serait trop simpliste de crier *hapax* alors qu'il est improbable qu'il eût été «composé» très tôt dans la littérature grecque²⁶⁰. Car partant du point soulevé par Athénée, à savoir que le vers aurait été dupliqué dans l'*Odyssee*, le vers serait plus «ancien» (si l'on accepte que la composition de l'*Iliade* soit antérieure à celle de l'*Odyssee*) et ainsi présent dans l'*Iliade* pré-classique. Mais si Aristarque l'a enlevé de l'édition de l'*Iliade*, c'est qu'il ne le croyait pas faire partie du poème original, alors que sa place dans l'*Odyssee* lui revenait de plein droit, faisant de ce vers une construction plus «récente».

Pouvons-nous dire qu'il n'a aucune place dans l'*Iliade*, précisément en 604 du chant 18? Homère ne s'est pas fait en un jour et il semble bien qu'en voici un exemple parfait. L'emploi du vers 604 dans l'*Iliade*, même si sa composition est plus tardive, ne change en rien la continuité du discours. Encore plus, il est le symbole même de l'évolution diachronique du poème.

Il est tout aussi inutile d'affirmer que sa présence au chant 18 attesterait que la description du bouclier (en tant qu'épisode) aurait été composée

258. Cf. Erbse 1975, 569; aussi Edwards 1991, 230-231 pour la discussion.

259. *Od.* 4.17, 8.87, 8.539, 13.27, 16.252, 17.359, 23.133, 23.143 et 24.439.

260. *Contra* Vanderlinden 1980, 16: «Malgré Aristarque, les vers 604-605 sont vraisemblablement authentiques».

«tardivement» et réinsérée dans la globalité du poème, avant même qu'un quelconque éditeur alexandrin n'eût pu s'apercevoir de la supercherie.

3.4.2. L'autre bouclier d'Achille

Sur la nature historique du bouclier d'Achille et sa réalité traditionnelle (et littéraire), il semble important de mentionner un autre auteur ancien qui fait mention et qui donne une brève description du bouclier d'Achille. Le chœur, dans l'*Électre* d'Euripide, raconte ceci (*Électre* 452-456):

Ἰλιόθεν δ' ἔκλυόν τινος ἐν λιμέσιν
 Ναυπλίοισι βεβῶτος
 τὰς σᾶς, ὦ Θετίδος παῖ,
 κλεινᾶς ἀσπίδος ἐν κύκλῳ
 τοιάδε σήματα, δείματα
 Φρύγια, τετύχθαι·

«J'ai entendu de quelqu'un, qui revenait d'Ilion et qui passait par le port de Nauplie, ô fils de Thétis, <la description> de ton célèbre bouclier (ἀσπίς) et de ces figurations œuvrées en cercle, terreurs phrygiennes.»

Il mentionne sur le bouclier la présence de Persée (*Électre* 459), de Gorgone (*Électre* 461) et d'Hermès (*Électre* 462), tous absents de l'autre célèbre bouclier, celui d'Homère. En fait, le bouclier célèbre d'Euripide, à l'exception des motifs cosmogoniques tels que le soleil (*Électre* 467), la danse des astres (*Électre* 469), les Pléiades et les Hyades (*Électre* 470), diffère du tout au tout de celui qu'Homère décrit²⁶¹. Si alors tout l'épisode du bouclier fut inséré *après* la composition générale de l'*Iliade*, l'extrait en soi vaut tout de même l'attention que nous lui donnons pour sa complexité et son originalité, lui conférant le qualificatif de merveille.

Avec l'exemple d'Euripide, il semble maintenant nécessaire au bouclier fameux d'Achille d'avoir été un thème traditionnel, probablement comprenant quelques résonances d'une tradition épique plus ancienne (peut-être même mycénienne); mais croire qu'il existait *tel quel* aux origines de la *pensée* homérique est extrême.

3.4.3. La véritable *Iliade*

Ainsi, pour revenir au vers 604, qu'il soit présent dans l'épisode de la fabrication du bouclier (et donc dans la description littéraire) n'est pas un

261. Delcourt 1957, 50: «On le voit <Héphaistos> sur une amphore de Nole occupé en présence de Thétis à polir un grand bouclier rond dont le centre porte une Gorgone pour tout ornement...» Dans cette pièce d'art, le «célèbre» bouclier d'Achille correspond à la description d'Euripide, et non celle à d'Homère.»

phénomène par lequel nous devons être gêné, souffrant de ne pas lire le «vrai» Homère: célébrons plutôt la création d'un vers qui, bien que probablement tardif par rapport au squelette de l'*Illiade*, fut inséré dans ce chant du bouclier, alors qu'un éditeur ancien vient pourtant le détrôner de son règne, prétextant l'imposture. Il semble probable, selon Edwards, que la phrase ait été ajoutée tout simplement pour fournir une mélodie aux danseurs²⁶².

Le réinsérer dans l'épisode du bouclier n'est pas nécessaire, afin de persuader de la composition plus récente du bouclier face au reste du poème: ce serait être malhonnête. Il n'est pas important non plus de l'effacer, comme Aristarque le fit, de l'édition textuelle pour retrouver l'origine du poème: ce serait inutile. Ce qui importe est de manifester la dynamique et l'évolution des poèmes homériques et de pouvoir ainsi clamer que la présence ou l'absence du vers 604 ne change pas le fait que le bouclier puisse exister de manière autonome. Avec le vers 604, le Bouclier semble historiquement «plus jeune»; sans le vers 604, la preuve de la diachronicité d'Homère demeure puisque le vers fut ajouté (d'on ne sait où) dans l'*Odyssée*.

Mais que le chœur de jeunes gens dansât sans musique, cela demeure peu probable. Car l'emploi de ἐξαρχεῖν peut mener dans la sphère du chant, comme l'exemple fourni dans le Bouclier de pseudo-Hésiode (*Bouclier* 205-206): θεὰ δ' ἐξήρχον αἰοιδῆς Μοῦσαι Πιερίδες («les déesses, Muses Piérides, commencèrent leur chant»). En entonnant le chant, les danseurs accomplissent leurs mouvements au son de la musique fournie par l'aède. Κυβιστητῆρε (*Il.* 18.605) n'est pas nécessairement un acrobate (au sens moderne de «celui qui fait des culbutes»), ni un «jongleur»²⁶³, mais peut désigner des danseurs caractérisés par leur style, *i.e.* «ceux qui dansent avec des culbutes»²⁶⁴.

Le vers 604-605 réinséré dans l'édition fournit une image complète de la fête qui se déroule. Avec eux, l'aède et sa harpe font danser les jeunes gens, alors que deux danseurs particulièrement agiles virevoltent et font des culbutes. Que l'aède soit divin (θεῖος), rien de surprenant puisque le qualificatif se retrouve le plus souvent adjoind à ce substantif.

3.4.4. Vers 606: *exarchontes* ou *exarchontos*?

Quant à savoir si ce sont les *kubistètères* qui entonnent la fête ou bien si

262. Edwards 1991, 230: «It is likely that the additional sentence was added to provide the dancers with music».

263. Bérard 1947, 77n.1.

264. *Scholie* 605: «κυβιστητῆρε: οἱ μετὰ κυβιστήσεως ὀρχούμενοι» et Edwards 1991, 231: «κυβιστητῆρε are leaping solo dancers». Edwards 1991, 231, note aussi le rapprochement des «acrobates» avec les deux jeunes Phéaciens, dansant ensemble dans *Od.* 8.370-380.

c'est le chant lui-même qui est entonné (l'emploi du nominatif pluriel ou du génitif absolu), il semble qu'il soit totalement impossible d'accepter le génitif absolu (dont le sujet implicite serait l'aède) proposé par Athénée, *Deipnosophistes* 5.181c):

ὁ δ' Ἀρίσταρχος οὐ μόνον εἰς τὸ του Μενελάου συμπόσιον ἐμβαλὼν οὐδ' οὐ προσήκε στιχοὺς [...], ἀλλὰ καὶ τοῦ Κρητικοῦ χοροῦ τὸν ᾠδὸν ἐξείλεν, ἐπιτεμὼν τὰ ποιήματα τὸν τρόπον τοῦτον [...]
ὥστ' ἀνίατον γίνεσθαι παντάπασιν τὸ ἐξάρχοντες, μηκέτι δυναμένης τῆς ἐπὶ τὸν ᾠδὸν ἀναφορᾶς σφύζεσθαι.

«Aristarque n'a pas seulement inséré dans le banquet de Ménélas <i.e. *Od.* 4.17-19> les vers qui ne convenaient pas [...], mais il enleva aussi la chanson de la danse crétoise, en retranchant le poème de cette façon [...], de sorte que «ceux-ci <les danseurs> *en préludant*» devient tout à fait inconciliable, ne pouvant plus sauver la référence à la chanson».

Athénée propose ἐξάρχοντος, le génitif du participe (au lieu du nominatif pluriel accordé avec les κυβιστητῆρε), puisque le chant est déjà entonné par la *phorminx* et ce ne sont pas les acrobates qui l'entonnent²⁶⁵ (*Deipnosophistes* 5.180d):

οὐ γὰρ ἐξάρχοντες οἱ κυβιστητῆρες, ἀλλ' ἐξάρχοντος τοῦ ᾠδοῦ πάντως ὠρχοῦντο. τὸ γὰρ ἐξάρχειν τῆς φόρμιγγος ἴδιον.

«Car ce ne sont pas les danseurs qui entonnent, mais ils dansent alors que le chant est complètement entonné. Car le fait d'entonner est propre à la *phorminx*.»

Mais l'usage de ἐξάρχοντος est incorrect, entre autre dû au fait que l'absence de l'expression du sujet d'un génitif absolu est rare chez Homère²⁶⁶.

3.4.5. *Terpomen-os / -oi*

Quant à l'usage du singulier ou du pluriel de *terpomenos / terpomenoi* («qui est ravi / qui sont ravis»), bien que l'accord grammatical en -ος avec ὄμιλος («la foule», nom masculin) soit également acceptable, l'emploi du pluriel «ravis» en apposition de la foule (qui désigne en soi plusieurs individus), n'est pas impossible, comme le mentionne une scholie d'Aristonicos (*scholie* 604, 1-2):

«τερπόμενοι» ὅτι πρὸς τὸ σημαϊνόμενον ἀπήντηκεν,
"ὄμιλος" (Σ 603) τερπόμενοι.

265. *Contra* Vanderlinden 1980, 116: «...aux acrobates qui font la roue en entonnant le chant...»

266. Bien que Bérard 1947, 77, et avant lui, Ameis 1880, 135, acceptent ce génitif singulier dans son édition de l'*Odyssée* (4.19), Edwards 1991, 231, note: «a genitive absolute without the noun expressed is rare in Homer (only occurring at 11.458)».

«ravis» parce que <le terme> répond à ce qui est désigné, «la foule de gens» (18.603) ravis».

3.5. Oeuvre d'un dieu et d'un poète

Alors que la description du bouclier est le procédé propre au poète (le *poiètès*), la confection de l'objet procède d'un artisan et le vocabulaire ergonomique que le poète utilise pour la fabrication s'en tient à quelques verbes seulement. Par un travail manuel et minutieux, l'objet est entièrement créé, par des termes qui reflètent sa réalité concrète et dimensionnelle. C'est le jargon d'un forgeron et celui d'un orfèvre; le jargon d'un travail qui demande attention et qui laisse entrevoir le dur labeur.

Après avoir façonné dans le métal (*Il.* 18.483: ἔτευξ')²⁶⁷ la terre, le ciel et les astres, le dieu «créé» (*Il.* 18.490, 573 et 587: ποιήσῃ) successivement les deux cités, le troupeau de bœufs et la pâture de brebis; il *place* (*Il.* 18.541, 550, 561 et 607: ἐτίθει) respectivement le champ labouré, le domaine royal, le vignoble et l'Océan; il y *figure* (*Il.* 18.590: ποίκιλλε) le chœur de danse.

3.5.1. Terminologie des verbes de fabrication

Alors que le verbe ποιῶ désigne l'acte de fabrication, en plus de s'assimiler à l'action même de la poésie, son usage semble donner un signal particulier. La *poièsis* indique la confection et aussi le souffle de vie qu'insuffle le dieu à ses figures. Ce qui est fabriqué par l'usage du verbe ποιῶ est, dans le cas du bouclier, les figures et la charpente métalliques en plus de l'essence vitale conférée aux inanimés par le poète²⁶⁸. En effet, le verbe est employé en premier lieu pour traiter les deux cités d'hommes mortels (*Il.* 18.490), ensuite le troupeau de bœufs et la pâture de brebis. Ce qui est concerné par la *poièsis* est la nature des êtres dans leur mouvement.

Le verbe ποιῶ désigne un objet confectionné à partir de matériaux bruts dont le produit (le *poièma*) est le résultat matériel, concret. Ποιῶ est le verbe de la création artisanale, domaine dans lequel excelle le dieu Héphaïstos, lui-même l'«artisan idéal»²⁶⁹. Il en est de même de l'analogie avec la poésie en tant

267. Le verbe est utilisé à trois autres reprises, pour la confection du bouclier et du reste des armes défensives d'Achille: bouclier (*Il.* 18.609), cuirasse (*Il.* 18.610), casque (*Il.* 18.611).

268. Bassett 1938, 95: «The scenes are filled with life, action, and movement [...] The poet has carefully prepared his audience for accepting the divine artificer's power to give life and movements to objects of metal».

269. Atchity 1978, 136: «Through his command of fire Hephaïstos became known as the ideal artisan. His craftsmanship distinguishes him from the other, aristocratic gods, to whom physical work of any kind is demeaning».

qu'œuvre créée, dont le résultat est audible (dans la performance) ou visible (par la lecture). Tout comme le bouclier d'Achille est une poésie (*i.e.* un artefact) par la fabrication d'Héphaïstos, le Bouclier est aussi poésie (*i.e.* littérature) par l'ouvrage d'un poète.

L'emploi du verbe *τιθήμι* diffère de *ποιῶ* en ce qu'il indique toujours un endroit, une surface indéterminée où les individus semblent faire accessoires à la superficie: c'est un vaste champ (*Il.* 18.541-542), un domaine royal (*Il.* 18.550), un grand vignoble (*Il.* 18.560) et l'Océan lui-même (de dimension océanique!) qu'il dispose, qu'il «étend» sur le bouclier, lui donnant une impression de grandeur et d'infinitude. Dans cette immensité, les vivants représentent de minuscules points en un lieu qu'une surface limitée (d'objet) ne saurait restreindre. Mais c'est un bouclier et un objet qui se veut dimensionnel, et le poète ne veut pas qu'on l'oublie. Par la préposition *ἐν*, en son sens adverbial, c'est encore une fois l'acte de création qui s'explicité à travers l'expression de l'incrustation des images *dans* le bouclier.

3.5.2. La particule *en-*

Chaque nouvelle scène est introduite par ce *ἐν* qui est adjoint à la particule *δέ*²⁷⁰. Cette dernière, qui sert le plus souvent à marquer une quelconque transition, ou plutôt un léger déplacement dans la direction du discours, vient donner une cadence à toute la narration du poème: *δέ* est le signe primaire de la continuité et de la progression et l'élément le plus utilisé dans la syntaxe du mouvement; la particule est employée pour une transition de personnage à personnage ou d'événement à événement²⁷¹. La syntaxe du mouvement, qui permet au poète de poursuivre et d'enchaîner son récit, constitue également l'enchaînement des actions d'Héphaïstos, alors que le poète explicite la confection de l'artefact²⁷². Chaque début de vers en *ἐν* indique alors un nouveau thème et la particule représente un «détail séparé»²⁷³ figurant sur le bouclier. Ce sont ces thèmes, dont on peut en dénombrer douze²⁷⁴, qui forment

270. La première fois qu'est utilisé *ἐν*, il est suivi de *μέν* (*Il.* 18.483: *ἐν μὲν γαῖαν ἔτευξ'*). Le *μέν* implique nécessairement un *δέ* à venir.

271. Bakker 1997a, 62 et n.20. Aussi, 66: «what is marked is just a step forward in the deployment of the discourse» et 1997b, 297-298: «its function is dynamic, to mark the act of *continuation*, the step to a new idea».

272. Bakker 1997a, 71-74, discute de la distinction entre la conjonction *καί* (*et*) qui est incluse et *δέ* qui est progressive.

273. Bakker 1997a, 64.

274. En plus des neuf occasions où le verbe de création est explicité, il convient de compter aussi le *ἐν μὲν* de 483 et les deux *ἐν δέ* (483 et 485). Lessing 1984 [1766], 100, dénombrerait dix «images différentes» figurées sur le bouclier: neuf signalées par les verbes de création (*teuchein*, *poiein*, *tithēmi* et *poikillein*), plus une dixième, implicite en 490 (*ἐν δὲ δύω ποιήσε πόλεις*) qui implique deux images. Boivin 1715, 264-278, en comptait déjà douze.

les *tableaux* disposés sur le bouclier et ce, de manière successive.

La création *dans* le bouclier est faite par l'artisan sur une surface déterminée de l'artefact; il y travaille quelque peu pour ensuite commencer une nouvelle scène à proximité de celle qu'il vient de terminer. Comme l'artisan, le poète signale ce déplacement sur l'objet par l'emploi de *ἐν*.

Nous retrouvons *ἐν δέ* ailleurs dans la description du bouclier: dans le combat qui a éclaté suite à l'embuscade des citadins, en plein milieu des combats, il est dit (*Il.* 18.535):

Ἐν δ' Ἔρις, ἐν δὲ Κυδοιμὸς ὀμίλειον, ἐν δ' ὀλοή Κήρ

«[Ἐν δὲ] Eris (=Querelle), [ἐν δὲ] Kudoimos (=Tumulte), [ἐν δὲ] la funeste Kēr (=Destin) se rencontraient».

Mais ici, les divinités ne semblent pas entamer un nouveau thème, déterminant alors un endroit différent de la surface métallique, puisqu'elles sont présentes *dans* le combat, au milieu de la mêlée (*Il.* 18.537). Ainsi, que devons-nous faire de ces trois *ἐν δέ* consécutifs? Comme le *δέ* indique un changement de personnages (divins, qui plus est), le *ἐν* peut se comprendre avec un démonstratif sous-entendu *τοῖσιν* («*parmi eux*»), comme on le voit aux vers 494 et 556.

3.5.3. Aspect temporel des verbes

L'aspect des temps verbaux utilisés par le poète semble tout autant déterminant de la nature descriptive du bouclier littéraire. Homère ne raconte pas tant la fabrication de la charpente (qui est décrite dans un espace narratif très court) que le déroulement des scènes figurées par l'artisan. Si les deux temps principalement utilisés (l'aoriste et l'imparfait) ont un caractère passé, c'est en raison de l'antériorité de la confection de l'artefact face à sa présentation dans le cadre de la performance, mais ce qui importe le plus est l'aspect de réactivation de ce passé dans le présent.

L'aoriste, le temps narratif de la fabrication et d'Héphaïtos, se différencie du temps de l'imparfait qui explicite les scènes et les rend actives. Le verbe *ποιέει* (*Il.* 18.478) à l'imparfait signale que le poète ne tient pas à décrire de façon détaillée le «grand et solide bouclier» dans sa nature matérielle, ni d'explicitier les techniques de la circonscription de la jante (*Il.* 18.479), mais l'imparfait est utilisé pour introduire tout le reste de la description, pour indiquer que l'action se déroule *simultanément* à la création poétique (*Il.* 18.478 et 482: «il faisait un grand bouclier, ... il créait de nombreuses scènes par ses savantes pensées»).

Selon Atchity, l'usage de l'imparfait sert à qualifier l'impression de contemporanéité de l'auditoire²⁷⁵, en ce que cet aspect verbal rejoint les individus qui *assiste* à la description (et à la fabrication) du bouclier.

Lorsque l'art du forgeron est résumé ou annoncé, l'aoriste est utilisé afin de donner une certaine accélération à la fabrication: si le poète avait voulu la détailler, il aurait nécessité autant de temps que le dieu prit pour le faire. C'est la transposition du temps narratif en temps narré, présenté en une certaine sélection d'éléments jugés importants, comme nous l'avons vu au chapitre précédent.

Héphaistos, créateur d'un objet matériel et dimensionnel, est décrit «en acte» par Homère (et par tous les autres poètes de la chaîne rhapsodique). À l'image historique de l'artefact que le dieu aurait fabriqué selon des dimensions *humaines*, le proto-poète répond en offrant un bouclier plus grand que nature, pour lequel la copie (*i.e.* la décoration littéraire de l'artefact) imite son modèle (*i.e.* le bouclier *figurant* la réalité). Par l'acte créatif de la poésie d'Homère, c'est un univers complet qui se déploie dans l'esprit du récepteur et l'objet ne peut plus être un objet autre que littéraire.

275. Atchity 1978, 175.

Chapitre 4

Nouvelle approche esthétique de la réception de l'*ekphrasis*

S'il a semblé que nous avons abandonné la terminologie *ekphrastique* au cours du dernier chapitre, qui tentait d'étudier le bouclier d'un point de vue technique, vient maintenant le moment de replonger tête première dans le spectacle percutant de la description littéraire et son procédé d'émergence visuelle. Après ce qui peut sembler un arrêt temporaire, il faut maintenant explorer les voies de l'*ekphrasis* telles que nous les ébauche l'extrait de l'*Illiade*. L'*ekphrasis*, au sens moderne de «description d'objet d'art», trouve pleinement sa réalisation et son meilleur exemple dans le Bouclier: il demeure sans conteste l'*ekphrasis* la plus fascinante qui n'ait jamais été composée. C'est une description qui tente de refaire totalement l'artefact, par son moyen qui lui est propre: le langage. Son modèle, en trois dimensions, est transposé dans un autre médium et sa description aspire à lui être si fidèle qu'elle-même pourrait, de façon absolue, servir de modèle à la reconstitution de l'artefact.

Mais ce que l'*ekphrasis* «tente» de refaire, elle le réussit pleinement. En tentant d'être fidèle à un modèle (qui est fictif), la littérature permet la conception d'un bouclier qui prend vie dans l'esprit du récepteur de sa description. En aspirant à la fidélité de son modèle, la description surpasse, peut-on dire, toute forme matérielle du bouclier d'Achille.

Ce dernier chapitre tente d'offrir une nouvelle voie d'interprétation du bouclier d'Achille en sa constitution littéraire et copie d'un objet plastique. Le point central est que le bouclier d'Achille n'est *que* littérature, et tenter de le reconstruire à la base de sa description est illusoire: sa reconstitution plastique implique sa destruction littéraire. La plasticité du modèle (l'artefact) se heurte ainsi à des problèmes d'ordre concret.

Outre l'aspect manufacturier et décoratif, il y a, dans le Bouclier, l'aspect poétique, sans conteste le plus important à considérer dans le cas de l'*ekphrasis*. Le dieu qui fabrique l'arme n'est qu'une étape parmi d'autres dans la transmission du bouclier d'Achille jusqu'à nous. En effet, il y a un autre individu qui intervient pour lui-même et qui est le «vrai» manufacturier du bouclier; sans le poète, personne n'aurait accès à cette œuvre divine et le bouclier du héros n'aurait pas traversé l'histoire. L'artefact guerrier et véritable *objet d'art* n'est alors plus une œuvre matérielle d'un dieu, mais plutôt conceptuelle d'un poète, d'un individu usant de son propre art pour transmettre un objet concret.

4.1. Modèles d'imitation

L'ekphrasis est un art d'imitation qui transforme son modèle en quelque chose qui diffère de lui tout en essayant de lui demeurer fidèle, sinon d'y rester identique. De la part du poète, il y a ce scrupuleux désir d'identifier l'objet littéraire à son modèle plastique et de lui accorder cette qualité poétique de «vraisemblance»: une identité parfaite où l'objet (la littérature) est semblable à son sujet (le modèle plastique) et où la vraisemblance tient lieu de sa forme plastique. Mais la littérature ne parvient pas simplement à cette fin d'identité, car bien plus que cela, elle réalise pleinement un objet dont l'origine se trouve être une pure invention de l'esprit. *L'ekphrasis* parvient trop bien à ses fins, et les surpasse.

4.1.1. Finalité littéraire

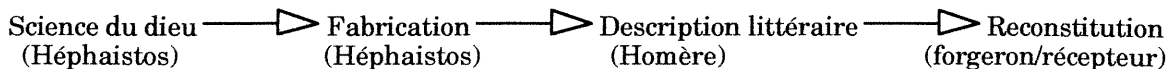
Souvent perçue comme la finalité mimétique de l'objet plastique en ce qu'elle représente un point final dans la transmission descriptive de l'objet, ne constituant ainsi rien de nouveau mais désignant un simple état «autre» de l'objet («c'est le même objet, sous un autre médium»), *l'ekphrasis* sert en fait d'intermédiaire entre le modèle réel et sa reconstitution; elle doit ainsi être étudiée pour ce qu'elle est réellement: la «création» *ex nihilo* d'un artefact.

Si la finalité littéraire du bouclier devait déterminer un *terminus ante quem* dans l'étude de l'objet, les hypothèses émises dans le cadre de cette recherche seraient fort simplifiées. Mais la réalité est autre: pour les cas d'*ekphraseis*, la littérature (au premier sens) tente de reconstituer un objet de sa forme concrète à une forme, disons abstraite, ou plutôt *signifiante*. Le modèle de cette œuvre littéraire est l'artefact (objet matériel) sur lequel le poète s'est basé pour rendre une image «de langage» d'un modèle supposé «réel». Il s'ensuit que, de cette description et au moyen d'elle seule, il serait possible de recréer l'objet plastique entier et complet sans quelque autre assistance; *l'ekphrasis*, qui se veut une pratique exemplaire de *l'effet de réel* et d'un «réalisme»²⁷⁶ formel, serait donc à même de procurer tous les éléments qui serviraient à refaire l'objet dans ses dimensions spatiales, c'est-à-dire plastiques.

4.1.2. Évolution mimétique

276. Bassett 1938, 227: «In works of the imagination «realism» is the scientific content and attitude. Pure *poiesis* beholds a vision of the mind beyond the reality of its material. In the early epic, too, the material was unreal».

Dans une perspective historique, le bouclier «évolue» selon une séquence mimétique que l'on peut schématiser ainsi:



où la première étape est celle de la conception purement mentale du bouclier, *i.e.* la préfiguration dans l'esprit du dieu de ce qu'il fera par son art de forgeron et les ornements qu'il y placera; la seconde étape est celle de la confection originelle et matérielle du bouclier, dans sa réalité plastique: l'œuvre d'art telle qu'elle s'offre au héros grec; la troisième représente l'extrait du chant 18, l'œuvre en tant que littérature (orale d'abord, écrite ensuite) et la dernière, désigne la re-création, à partir du modèle littéraire.

Comme nous le voyons, chaque étape procède à partir d'un modèle qui la précède et représente chacune des *copies* du bouclier, par l'adoption d'un autre système de représentation et la soumission à un transfert de médium (du concept intellectuel à l'artefact, au texte et de nouveau à sa figuration matérielle): les étapes forment ainsi la chaîne mimétique du (des) bouclier(s), où chacune d'elles implique bien plus que ce qu'elle laisse percevoir.

4.1.3. «Savantes pensées» et fabrication matérielle

À l'origine, le dieu imagina et conçut un bouclier par son art de forgeron pour ensuite l'orner de *daïdala* par ses «savantes pensées» (*Il.* 18.482: ἰδυίησι πρᾶπίδεσσιν). Ces ornements à l'état de simples ébauches de l'esprit sont elles aussi administrées par le poète qui se les approprie, les imite et les transpose en un langage purement dénotatif: la langue littéraire. Le fruit de ces «savantes pensées» (*i.e.* le bouclier, artefact historique) n'offre plus une pièce d'équipement grec, mais représente une invention de la littérature, par un individu qui possède lui aussi sa propre arme: le langage; le poète «fictionnalise» l'esprit du dieu et transpose les ornements dans son art du langage et ce que l'extrait de *l'Iliade* nous présente est l'art du forgeron *imité* par l'art du poète.

Bien plus que la simple «fictionnalisation» du modèle plastique utilisé pour *l'ekphrasis*, c'est également la pensée même à l'origine de ce modèle fictif, qui est «fictionnalisée» dans l'imitation²⁷⁷. Le Bouclier littéraire offre donc la *mimèsis* d'un double modèle: la conception de l'esprit et la confection de l'objet.

277. Todorov 1973, 5-16, 7, sur *l'identité structurale* de la littérature de l'Antiquité au XVIIIe s.: «literature is imitation through language, painting through visual images. Specifically, it is not just any imitation; for what is imitated is not real but fictional, and need not have existed. Literature is *fiction*: this is its first structural definition» [les italiques sont ajoutées].

Sur cette conception matérielle de l'objet, sur son historicité et sa réalité, il suffit de mentionner que l'art du forgeron tel qu'il est présenté par le poète est également l'art du poète. Par son appropriation de l'esprit du dieu, le poète manifeste la pensée divine à travers son poème et le produit de cette pensée (soit la manufacture du bouclier) est également saisi par le poète, qui le fait sien. L'arme qu'acquiert Achille est à la fois celle qu'a fait Héphaïstos et celle qu'a composée le poète; davantage, le bouclier est un ouvrage façonné par le dieu, un dieu *créé* par le poète.

4.1.4. Métaphore dieu-poète

Nul besoin d'aller plus loin pour voir surgir les liens qui unissent entre eux le dieu et le poète (lui-même l'«interprète des dieux»²⁷⁸). Tous deux «agents de l'ordre» et du *cosmos*, ils réalisent à travers leurs arts respectifs le dessein de Zeus²⁷⁹. L'image d'Héphaïstos le forgeron et l'ornementateur, créateur absolu dont la source de l'art est sa «pensée savante» et la réflexion sur sa technique, n'est pas sans rappeler celle du poète, créateur et innovateur dans une tradition de mouvance où chaque interprète possède un bagage poétique suffisant à maintenir une narration continue, dans laquelle l'expression individuelle de l'art poétique tient toute sa place.

Alors que Platon ne saurait accorder le titre de forgeron à un rhapsode, puisque son domaine est la poésie, Homère et Héphaïstos sont intimement liés dans le passage du Bouclier qui les présente comme deux créateurs dont l'art réalise un produit miraculeux. Le dieu a imaginé le bouclier et l'a confectionné; Homère a imaginé le bouclier et l'a composé. Dans le premier cas, le résultat est un objet mystérieux composé de formes, de textures et de couleurs, dans le second, c'est un objet de mots qui transcende la simple matérialité de l'objet plastique.

Mais dans la pleine autonomie de l'art littéraire, la poésie absorbe complètement l'art technique et cette dernière devient partie intégrante de la première: le bouclier d'Achille est, et sera toujours, une œuvre littéraire avant d'être une découverte archéologique²⁸⁰.

278. Platon, *Ion* 534e4-5: οἱ δὲ ποιητὰὶ οὐδὲν ἄλλ' ἢ ἐρμηνῆς εἰσὶν τῶν θεῶν.

279. Atchity 1978, 134: «Smith-god and poet are closely allied because each, in his own technical way, serves that transcendent ordering principle -the god on Olympos, the poet on earth. Both are agents of order, bringing the potential of Zeus' will into realization through their craftsmanship».

280. Gray 1954, étudie la métallurgie au temps d'Homère et tente d'en déterminer toutes les techniques par l'emploi des métaux dans les deux poèmes homériques. Bien qu'exhaustive (816 passages sont traités), son étude néglige les effets propres de la littérature, c'est-à-dire le pouvoir de «voir» ce qui n'est pas (ni ne peut être). Taplin 1980, 3: «Nothing really like this shield has ever been found nor ever will be [...]».

4.1.5. Le bouclier vraisemblable

L'étape qui consiste à offrir une copie conforme du bouclier dans un médium qui lui est ultérieur est celle qui procure à l'objet sa seule concrétisation possible, puisque la seconde étape de la séquence mimétique (la manufacture) n'offre qu'une illusion historique et ontologique du bouclier, et que *seul* l'extrait littéraire est vrai, basé sur un modèle fictionnel.

Par sa nature verbale, l'*ekphrasis* dépeint l'objet primordialement fabriqué en utilisant le médium du langage: au moyen de son art, Homère offre à son auditoire la révélation de l'art (artisanal) en action²⁸¹. Le poète use de son art pour communiquer à ses récepteurs l'œuvre *telle quelle*. Par souci d'intégrité, le poète nous renvoie tout de même constamment à sa forme matérielle, ne laissant pas s'égarer son récepteur de la vision qu'il procure et tentant de créer l'illusion du réalisme. La tromperie à laquelle nous invite le poète en est une d'abandon au pouvoir littéraire et d'acceptation d'un objet fictif, mais vraisemblable. La reconstitution matérielle du bouclier ne peut être effectuée par aucun forgeron ni manufacturier, mais seul le récepteur (et tout récepteur) est en mesure de *créer* le bouclier par sa réalité conceptuelle²⁸².

Ce que plusieurs modernes ont tenté de recréer, dans leurs études qui ne se restreignent qu'à une tendance *historique* du bouclier, est une représentation d'un modèle plastique qui n'a jamais existé et ne fut jamais «réel»: à tout le moins est-il seulement «vraisemblable» en ce qu'il est «langagièrement» possible²⁸³. Le bouclier qu'a fabriqué Héphaïstos n'est que *création*, et de plus, il n'est que *création littéraire*. Il tient sa vraisemblance d'un phénomène linguistique et stylistique, et chercher son modèle plastique, ou plutôt le reconstituer à partir de son *ekphrasis* n'est qu'illusoire, à l'image du modèle dont s'est servi le poète²⁸⁴.

4.2. Reconstitution

Étudier le texte d'Homère et accorder au bouclier sa finalité dans la poésie n'est pas la voie à suivre. La poésie, qui transforme l'objet plastique en un objet littéraire, fournit en même temps une nouvelle *possibilité* d'objet puisque celui-ci,

281. Atchity 1978, 177.

282. Cette tromperie est présentée par le renvoi constant, de la part du poète, à la forme concrète du bouclier par ses références à la «matérialité» de l'objet.

283. Comme l'indique Barthes 1968, 88: «Dès l'Antiquité, le «réel» était du côté de l'Histoire».

284. Bassett 1938, 94-95: «formore than two centuries scholars have attempted to show how the scenes could be arranged plastically on a shield of various shapes. On the other hand, scholars who examine the poems rather as poetry... tend to reject these attempts, wholly or in part. We think the evidence is in their favor...».

ne s'arrêtant pas à sa conception littéraire, peut être recomposé sous une forme qui s'apparente (l'idée de semblance est fondamentale car l'objet ne sera jamais conforme à une réalité tangible) à son expression plastique primaire: la description (une copie) se fait elle-même modèle d'une copie ultérieure. Ce modèle dans la séquence évolutive devient une impossibilité matérielle et nul ne peut réaliser l'objet car, bien que la transposition littéraire du bouclier dimensionnel semble s'effectuer, la reconstitution fidèle (et matérielle) de l'objet plastique à partir de sa description est impossible: de l'*ekphrasis*, l'objet ne peut être (re)créé de façon concrète. L'objet qui sera actualisé par la description sera d'une nature autre.

Le bouclier *littéraire* n'est donc pas la finalité de l'objet imaginé par le dieu, car c'est le but propre de l'*ekphrasis* de recréer son modèle d'une façon aussi précise que possible, sans en modifier l'apparence, de sorte que le récepteur de l'œuvre (littéraire) soit confronté à une véritable *image* du modèle plastique. L'*ekphrasis* ne se borne pas à être une simple *mimèsis* de son modèle plastique, mais elle tente de le surpasser par ses propres moyens. Si la confection du bouclier d'Achille est irréalisable (d'après ce qui en est décrit), que procure donc la description, puisqu'elle sert elle aussi de modèle?

4.2.1. Réception de la copie et de son modèle

L'étape de la reconstitution est une étape conceptuelle, au sens où l'objet recréé n'est qu'une fabrication de l'esprit, au même titre que l'émergence de l'objet à travers la pensée du dieu. Cette étape diffère encore de sa première *intellectualisation*: la première étape de la chaîne mimétique imagine un objet réel, mais la dernière nécessite l'imagerie mentale, foyer de la concrétisation de l'objet imaginé. La copie du bouclier effectuée (et reconstituée) au moyen de la recette littéraire (la troisième étape) n'est qu'un objet mental, dont la tangibilité n'est perceptible que par le récepteur qui *conçoit* celui-ci également par une forme de *savante pensée*.

Le poète du Bouclier joue toutefois un jeu dangereux. Il tente d'offrir à son récepteur à la fois l'objet littéraire fictif et l'existence effective du modèle. En effet, au moment où la description voudrait bien se perdre dans les détails de la vie (figurée par les *daidala* du dieu), telle qu'elle est vécue sur le bouclier, le poète nous ramène à l'ordre, rappelant son matériau de base métallique. Davantage, il vient fermer ce monde par l'Océan (ce qui est cosmologiquement concevable pour un Grec²⁸⁵), circonscrit «le long de l'extrémité du bouclier» (*Il.* 18.608). Deux

285. Edwards 1991, 231: «Okeanos [...] surrounds the pictures on the shield as he surrounds the flat disc of the earth on which men and women work out their lives».

tensions opposées viennent donc agir dans l'extrait: celle qui fait éclater la forme, qui concerne les battements de la vie humaine sans aucune frontière spatiale²⁸⁶, et celle qui vient résorber et tempérer cette *dynamique* quotidienne que présente l'*ekphrasis*.

4.2.2. Infinitude du bouclier

Faire éclater la forme, c'est communiquer un monde de possibilités. Sans la circonscription du bouclier par l'océan, le monde du bouclier qui déborderait. Dans cette comparaison du monde «réel» offerte par la description de l'artefact, la narration doit prendre fin et être circonscrite dans un temps (un temps réel de lecture, de composition littéraire ou de performance) et dans un espace (objet ou littérature, ou mémoire du récit, qui ne peuvent être «sans fin»).

Mais la dynamique de cette force expansionniste du Bouclier qui vient l'identifier au monde dans lequel nous vivons est freinée et modérée par un geste qui empêche l'assimilation des deux mondes (soit représentant et représenté). La circonscription du bouclier par Océan n'a pas qu'un rôle cosmologique; elle empêche le monde dépeint par le bouclier de déborder, de devenir une identité du monde tel que nous le vivons. Le bouclier en microcosme nécessite cette délimitation car il n'est qu'un reflet, une «image réduite» qui est le produit de l'Art²⁸⁷. Deux mondes identiques et pleinement parallèles ne sauraient être co-vécus; le bouclier ne peut pas assimiler la réalité ontologique de *notre* monde, car il faut le rappeler, *il n'est qu'un objet*.

Donc, par les caractéristiques propres au bouclier littéraire, l'*ekphrasis* dépeint un objet fictif, vraisemblable (en ce qu'il est de *conception* intellectuelle) et la reconstitution matérielle est autant irréalisable que le modèle même de la description, si ce n'est qu'il prend toute sa valeur dans la vision interne de son récepteur.

4.2.3. La seule réalité du bouclier d'Achille

Que le bouclier d'Achille *ne puisse pas* exister dans notre réalité tangible, le poète nous l'a déjà mentionné: c'est l'œuvre d'un dieu et aucun objet fait par un mortel ne peut lui rendre totale justice (*Il.* 19.21-22):

μητηρ ἐμὴ τὰ μὲν ὄπλα θεὸς πόρεν οἱ ἐπεικὲς
ἔργ' ἔμεν ἀθανάτων, μὴ δὲ βροτὸν ἄνδρα τελέσσαι.

«Ma mère, un dieu m'a fourni des armes telles qu'il convient

286. Pigeaud 1988, 63: «C'est tout le monde qui est enclôt, et ce monde est limité à ce qui est décrit».

287. Lévi-Strauss 1962, 36: «l'Art travaille à l'échelle réduite, avec pour fin une image homologue».

que soient les œuvres d'Immortels, *telles qu'aucun humain ne pourrait en exécuter*».

Ce qu'Achille déclame à sa mère, en plus de l'origine olympienne de ses armes, signale aux récepteurs du poème que la fabrication et la conception matérielles de son nouveau bouclier sont impossibles. Bien qu'elle tente d'être une représentation d'un bouclier historiquement réel, l'*ekphrasis* de l'œuvre divine ne parvient pas à fournir un produit totalement concevable par les mortels et ce, malgré les nombreuses tentatives de reconstitution. En fait, l'artefact verbal (constitué de mots) *inclut* l'artefact matériel et de plus, il est *inscrit* sur lui. Cette relation étroite entre les deux formes fait en sorte que le bouclier acquiert une concrétisation unique dans l'esprit du récepteur²⁸⁸.

Des reconstitutions matérielles de l'artefact proposées, la plus concrète est celle de Vanderlinden. Mais alors que son argumentation repose sur la nature historique du bouclier (il veut à tout prix lui conférer une existence), il relègue le pouvoir de la narration à un degré inférieur, ne s'arrêtant qu'à l'aspect métallurgique du bouclier. Si l'épisode de la description du bouclier, comme l'hypothèse présentée l'accepte, est de composition ultérieure à une fabrication *effective* mais fictive (le poète décrit une œuvre *déjà* effectuée), les *daidala* décrites dans *Illiade* sont donc indépendantes de l'artefact: c'est-à-dire que le chant 18 pourrait se terminer par la requête de Téthys et par Héphaïstos se mettant à l'ouvrage, et le chant 19 pourrait s'entamer à ce moment, sans ajouts descriptifs. Le souci unitariste de Vanderlinden cherche à tout prix à unir les ornements à un objet métallique (et historique)²⁸⁹, mais avant tout, le bouclier fut créé par un dieu, et le divin ne peut être *créé* par les mortels; à tout le moins il sera admiré.

Cette dernière étape de reconstitution de l'objet d'art par (et au moyen de) sa description littéraire est l'étape la plus fondamentale car c'est en celle-ci que l'objet acquiert toute sa valeur, littéraire et «concrète». Il convient de s'attarder aux différents aspects de la poésie en tant qu'œuvre de langage qui possède en elle un monde de possibilités, de réalité et de seule vérité. Le macrocosme que manifeste le bouclier est en pleine réalisation à travers l'outil du poète et son arme propre.

288. Atchity 1978, 250: «The special divinity of Achilles' new shield -its Olympian invulnerability- also symbolizes Homer's belief that his artifact of words, which includes the shield as well as being included upon it, alone will survive forever».

289. Aussi, Lessing 1984 [1766], 95, mentionne que plusieurs artistes ont produit des dessins du bouclier exacts en chaque partie. Myres 1941, 19-20, conçoit également le bouclier comme un «vrai» bouclier historiquement réel. Taplin 1980, 3: «Nothing really like this shield».

Ce qu'il importe de démontrer maintenant est la corrélation qui existe entre cette description d'ordre littéraire et son équivalent (ou modèle) plastique. La comparaison entre la littérature et les arts visuels est certes valable dans le cas du Bouclier, et la littérature l'emporte par ses capacités latentes sur son modèle visuel.

4.3. Oeuvre de langage, ou l'immatérialité de l'objet

Une brève relecture du Bouclier laisse vite entrevoir les impossibilités d'ordre matériel. Si ces incongruités dans la description semblent redevables de leur seule nature linguistique, il est permis de constater qu'elles suscitent néanmoins une vive image qui transforme l'objet en une véritable peinture verbale, animée en plus. La description nous dessine un objet d'art qui demande à être perçu selon les mêmes modalités que le modèle plastique, malgré une expression qui n'est souvent considérée qu'arbitraire: la langue.

4.3.1. Aspect cinétique du langage

Ce que l'*ekphrasis* permet d'exprimer à travers sa narration est principalement la notion du Temps (contrairement à son expression plastique, qui ne peut que le suggérer, puisque la peinture en deux dimensions représente un moment figé, un temps arrêté pour le récepteur à contempler). À la manière de Lessing qui conçoit la peinture comme spatiale et la poésie, temporelle, il convient de concevoir la temporalité inhérente à la langue comme un principe fondamental et dynamique de la littérature (surtout descriptive)²⁹⁰. À l'opposition tant désirée entre narration et description (tel que vu au premier chapitre, la narration exprime le temps du récit et la description, non un simple arrêt, développe une micro-narration à l'endroit même où la description débute), il y a ce partage entre ces deux types de discours de la notion du temps, dans son aspect à la fois duratif et perceptif (ce dernier n'étant toutefois jamais un état purement statique).

La durée du langage procède du déroulement de l'action tout aussi bien que de sa durée d'expression. Dans le premier cas, l'aspect imperfectif des temps verbaux indique souvent cette action non-complétée, qui assure une

290. Lessing 1984 [1766], p. 91: «succession of time is the province of the poet just as space is that of the painter». Depuis son inestimable ouvrage sur les «limites de la peinture et de la poésie», le débat fait encore rage et les modernes s'affrontent toujours sur cette esthétique proposée par l'auteur allemand. La valeur de son *Laocoön* demeure d'une actualité fracassante, entre autre avec l'arrivée du médium vidéo, dans lequel semblent coexister harmonieusement les notions de temps et d'espace. Mais cette mergence des notions ne reste qu'un *semblant*.

continuité du mouvement dans le choix du verbe employé: le mouvement indiqué par «il courait» est un indice donné au récepteur pour conférer un mouvement continu du sujet, désignant autant une action durative de contexte dans lequel une action «ponctuelle» est sujette à se produire que la mise en place dans l'esprit d'un véritable mouvement du sujet. Par la mention de la proposition «le chien courait», le récepteur est en mesure d'animer le sujet du verbe qui ne nécessite pas nécessairement une autre intervention active : c'est l'établissement d'un contexte *cinétique*.

Quant à l'aspect perceptif du langage, il va de soi que le récepteur qui se figure une action *en mouvement* devient également un témoin contemplatif d'une action qui n'est jamais statique, bien qu'il puisse posséder cette qualité d'observateur distant et «passif» d'une action qui lui est indépendante, suggérée et générée par le langage du poète qui lui impose cet état de visualité. En d'autres termes, le langage génère le mouvement visuel dans l'esprit du récepteur qui le perçoit en une animation contextuelle.

4.3.2. Le temps dans la réception

La notion temporelle de la poésie se retrouve à deux niveaux de la réception puisque tout discours *dia-* ou *périégétique* est essentiellement un langage exprimé *dans le temps* et, poétiquement, représente l'expression *d'un certain temps* dans le récit: pour être relatée, une action-dans-le-temps nécessite un temps d'expression qui nécessite (et est construit de) plusieurs moments.

La première temporalité, d'ordre réceptif et dont la provenance est le transmetteur, est désignée par ce qu'il convient d'appeler la langue parlée²⁹¹. Toute langue et tout message transmis exigent un temps d'expression pour le locuteur qui désire communiquer l'information selon un code (linguistique) établi. La description d'une action ou d'une image, aussi momentanée soit-elle, nécessitera à la fois une «durée d'expression» et une certaine «attente de réception», pour que l'information soit donnée et reçue, intégralement et complètement.

Pour ne citer qu'un exemple: la réception-transmission-interprétation d'une image visuelle par le cerveau. Bien que le tout s'effectue sans que le «percepteur» ne le réalise, imperceptible comme le processus nous semble,

291. Afin de ne pas s'enliser dans une terminologie qui demanderait de plus amples raffinements sémantiques, nous nous en tiendrons à l'expression «langue parlée» pour convenir aussi bien de la langue *lue*, en considérant que celui qui lit un texte est normalement en mesure de la parler et qu'il s'agit de la *connaissance* de cette langue acquise qui fait l'objet de la présente argumentation.

l'explication de ce phénomène neurologique nécessite un temps (souvent quantifiable), bien que son accomplissement soit quasi instantané. De la même façon, *décrire* exige un temps d'énonciation, *i.e.* la transformation de l'action en signes linguistiques et sa transmission mécanique par la parole. Au niveau sub-perceptif, cette énonciation crée un temps d'attente chez le récepteur qui reconstruit l'action en fonction du message reçu selon les mêmes codes linguistiques.

4.3.3. Moments successifs

La nature séquentielle de toute action, tant dans son déroulement actuel et dans son expression *de langage* que dans sa figuration mentale, démontre que le temps est une construction de moments, tous successifs. Cependant, la fragmentation du temps présentée par le langage est plutôt d'ordre analytique, contrairement à la nature synthétique de la peinture²⁹². Puisque la description d'événements simultanés fera l'objet de discours successifs, il appartient au récepteur de réintégrer ces diverses actions (présentées diachroniquement par le locuteur) en une temporalité *coexistante* dans le récit.

Mais le Bouclier, en offrant des *tableaux* simultanés (du fait qu'ils soient tous présents à la fois sur le bouclier), présente les actions selon un ordre chronologique nécessité par l'acte narratif. Par ailleurs, chacune des scènes offre une diachronicité qui lui est propre.

Tout d'abord, le bouclier d'Achille offre des événements reliés entre eux selon une pure chronologie et une succession logique d'actions séquentielles. Par exemple, les nymphes sortent de leur chambre (*Il.* 18.492) et sont conduites de par la ville (*Il.* 18.493); au procès, l'un clame avoir payé sa dette (*Il.* 18.499), l'autre nie avoir rien reçu (*Il.* 18.500); dans la cité en guerre, après avoir médité une embuscade (*Il.* 18.513), les assiégés combattent les assiégeants (*Il.* 18.533-540). Les exemples se multiplient tout au long de la description littéraire, qui se veut théoriquement un «arrêt» dans lequel s'inscrirait une sorte d'état contemplatif face à un objet figé dans le temps. Or le bouclier est certes animé d'une vie propre et les êtres vivants figurés sont soumis à ce temps qui passe *dans* le récit.

L'usage des verbes itératifs justifie cette interprétation: non que la scène fût modelée «à plusieurs reprises» sur l'artefact²⁹³, c'est une action qui se déroule dans le temps, dans le récit. L'expression de l'itération confère à l'action une dimension durative, où la répétition s'effectue dans le temps (et non dans

292. Pigeaud 1988, 58.

293. Vanderlinden 1980, 111, 116 et 123.

l'espace de la surface métallique, comme Vanderlinden le suggère²⁹⁴): le récepteur «voit» littéralement les gens qui agissent selon une série d'actions répétées.

4.3.4. Réception et séquentialité

Pour le récepteur, le temps s'exprime par la présentation *formelle* de la description: c'est-à-dire l'audition de la performance homérique, ou bien la lecture du texte. Dans les deux cas, la nature temporelle du langage est le facteur déterminant du déroulement de l'action. La question demeure: la vie sur le bouclier est-elle vécue en raison de l'émergence du discours, ou bien, la narration s'active-t-elle de la même façon même en l'absence d'un récepteur? Il semble que la vie bat son plein dans la seule mesure où le temps du récepteur (que l'on peut faire correspondre à celui de l'auteur, car chaque réception est à la fois re-création) vient coïncider avec le temps narratif.

Mais pour décrire une action définie dans un temps précis, l'*ekphrasis* devrait, pour être la plus fidèle possible, nécessiter autant de temps que l'action prit pour s'accomplir: soit, l'identité parfaite entre les temps narratif et narré. Or, bien sûr, ce n'est que rarement le cas. La littérature, qui procède d'un choix de la part de l'auteur selon un principe d'économie, ne peut se permettre de coïncider, à l'instant près et à chaque moment, au temps narré; sinon, la narration devient le seul temps existant pour le récepteur, lui qui devient alors un être passif et contemplatif d'une vie qui n'est plus la sienne.

Alors que l'*ekphrasis* institue un objet d'art qui puisse se comparer aux différents arts connus, elle surpasse également toutes ces représentations artistiques par sa qualité temporelle, du fait d'être un acte de langage. Mais tout comme la perception d'une œuvre d'art, la littérature est formée d'actions et de moments *séquencés*, puisqu'aucune œuvre (soit-elle picturale ou littéraire) n'a la possibilité d'être saisie *in tota simul*²⁹⁵. La réception d'une œuvre picturale s'effectue par un *scanning* qui lui aussi nécessite du temps. La compréhension d'une peinture est un événement tout aussi séquentiel que l'interprétation de la littérature, qui doit d'abord être reçue (entendue ou lue) et ensuite interprétée en une simultanéité globale, non plus en morceaux linguistiques offrant des *moments* littéraires. Par le langage, Homère transforme le «coexistant» en

294. La seule référence à la disposition des scènes sur le bouclier est la mention d'Océan (cf. Bassett 1938, 95: «There is no hint of the arrangement of the scenes on the shield, except that Oceanus flows around the edge»).

295. Lessing 1984 [1766], 86: «<To arrive at a> clear conception of an object in space... we first look at its parts singly, then the combination of parts, and finally the totality»

«consécutif»²⁹⁶ (nécessaire dans la séquentialité de l'expression orale), tout en s'aidant au moyen de procédés intra-linguistiques. Par exemple, dans le cas des itératifs, le simple suffixe *-sk-* indique au récepteur qu'il doit garder en tête cette action, la faire rejouer encore et encore, sinon, la narration deviendrait totalement oublieuse de toute autre action, trop occupée qu'elle serait à narrer une action durative en une série de «il court, il court, il court, il court».

4.3.5. Espace de réception

Le temps implique bien entendu la notion d'espace: l'espace de superficie et l'espace perceptuel. Toute action qui prend un certain temps rend également compte d'un degré de déplacement dans un espace limité. L'*ekphrasis*, œuvre de langage, réussit à dégager cette spatialité que l'œuvre d'art, quoique plus appropriée sur ce point que sur le temps, ne fait que circonscrire sur un objet de dimensions finies.

Alors que l'objection de la circonscription du bouclier littéraire par Océan viendrait déterminer la fausseté de l'argumentation (selon laquelle l'œuvre littéraire est libre de toute dimension), il ne faut oublier que le bouclier littéraire dépeint un monde qui reflète complètement le milieu réel: des cités y sont représentées, des foules, des événements se déroulent et l'ensemble nécessite un espace au-delà de toute œuvre matérielle. La confection du bouclier d'Achille à partir de sa description couvrirait la réalité tangible par son infinitude apparente (bien que ceinturée par Océan).

Seul le langage est apte à déployer un monde aussi vaste et d'exprimer, en trois dimensions, les scènes figurées en deux dimensions par l'artisan²⁹⁷. C'est de cette seule façon qu'il est possible de concevoir le départ des assiégés (*Il.* 18.516), leur arrivée au fleuve (lieu de l'embuscade), pour ensuite les voir «se poster» (*Il.* 18.520-522). Le langage possède cette puissance d'animer l'inanimé et de le déplacer sur un objet qui se voudrait statique et immuable.

L'exemple du bouclier littéraire démontre que la poésie est fort capable de raconter l'espace autant que le temps, contrairement à la peinture qui ne peut que suggérer ce temps, prise qu'elle est dans le caractère statique de son médium.

Au demeurant, il faut convenir que le Bouclier *peut* être de forme spatiale

296. Lessing 1984 [1766], 95: «transforming what is coexistent in his subject into what is consecutive, and thereby making the living picture of an action out of the tedious painting of an object.»

297. Bien que l'art de l'ornementateur soit en fait un ouvrage de relief, ce n'est pas ce traitement de la profondeur (limitée par la surface plane de fond) qui doit nous préoccuper ici mais bien l'espace créé par l'imagerie mentale: un espace qui peut être infini et complètement virtuel.

(du point de vue de sa *forme* moderne, c'est-à-dire la textualisation qui se présente d'ordinaire sous la forme d'un livre ou d'un document *dans l'espace*), mais son contenu ne possède pas ces caractéristiques de finitude, car il est transmis sous la forme d'images mentales générées par l'intellect lors de la réception du langage.

4.4. Quand réception devient perception

Lors de la performance homérique ou de la lecture du texte de *l'Iliade*, la réception n'est pas un acte passif, où le récepteur *subit* le langage, mais il y participe pleinement, accomplissant la transformation littéraire en un objet conceptuel²⁹⁸. Lorsque la réception (sensorielle) devient perception (mentale), l'objet reconstitué acquiert les mêmes attributs que posséderait son modèle, aussi fictif soit-il. Lorsque la réception d'un objet littéraire devient la perception de son modèle plastique, c'est tout le pouvoir de la poésie qui est généré et qui se dévoile pour toute puissante qu'elle est.

La construction cognitive du temps et de l'espace par toute œuvre d'art est redevable de l'organe le plus suscité dans la perception de la plasticité et de la littérature: la vue. Ce qui est créé par l'artisan et le poète, ce sont des «images» visuelles qui sont transposées dans l'esprit du regardant; ces images sont formées devant un certain *œil interne*, principe de l'imagination et de l'imagerie mentale.

Le transfert de médium du signe linguistique vers la création d'une image représente la véritable «concrétisation» du bouclier. C'est au moment où la réception mécanique devient *perception* cognitive que l'œuvre matérielle débute son existence et se déploie en un véritable objet d'art perçu.

L'impact de la perception visuelle sur la conscience humaine est hautement appréciable: la visualité possède un pouvoir et des caractéristiques qui lui offrent un avantage, sinon une supériorité sur les autres sens. Ainsi, par une présence *active* au témoignage des Muses, le poète peut alors transposer cette réalité pseudo-historique *dans* sa performance et l'offrir au récepteur en un

298. Dans le cadre du mémoire, *réception* désigne la captation sensorielle d'informations, visuelles ou auditives, de manière plus ou moins passive: face à une peinture ou à un texte, nous recevons, à travers nos sens, quantité d'informations. C'est ainsi que lorsque je regarde un point précis, je reçois tout de même des informations (des stimuli) provenant d'un champ visuel assez restreint (*i.e.* la périphérie de la vue). Quant à la *perception*, il s'agit de l'attention particulière et l'activation consciente pour donner un sens à une image et à un son reçus; dans ce cas-ci, «voir une image» ou «entendre un bruit» (*i.e.* recevoir par les sens) diffère de «regarder» et «écouter» (*i.e.* percevoir, pour interpréter). Dans ce sens, je reçois tout ce que je perçois, mais ne perçois pas (de façon active) tout ce que je reçois.

geste de «souvenir» imagé, que suscite le langage littéraire.

4.4.1. Le passé «perçu» dans le présent

Le rôle du poète est d'amener le passé décrit *dans* le présent, en l'offrant au public *sous ses yeux*. La création d'images et d'impressions, dans l'esprit des auditeurs, confère au poète son statut de «Maître de vérité» (dans les termes de Detienne): il devient aussi «Maître de Réalité». Il n'échappait pas à Yates que la mémoire était un concept visuel d'impressions d'images²⁹⁹ et cette fonction, chez les Grecs, incombait aux Muses, les patronnes de la vérité. La Mémoire, en souveraine du passé héroïque, fait franchir à la poésie les barrières de l'espace et du temps³⁰⁰; à travers le chant, la conscience des Muses (le souvenir) se transporte dans le futur, au moment présent dans la performance³⁰¹. C'est en cela qu'il convient de parler de *ré-activation* du passé dans le présent. Le public n'est pas un instrument passif de la réception auditive de la performance: il est en interaction avec le poète. Tous témoignent au moment présent du spectacle des images qu'ils perçoivent: l'impression qui résulte de la réception est une *présence*³⁰². La création du bouclier par l'artisan et par le poète est un acte qui se déroule dans l'immédiat des *participants* (*i.e.* récepteurs)³⁰³.

4.4.2. Images et virtualisation

Ces images perçues, qui sont définies par un espace virtuel dans l'imaginaire du récepteur, demeurent soumises à la temporalité narrative, mais réussissent à déployer un espace conceptuel qui peut bien être sans limite, aussi vaste que l'imagination du récepteur. La circonscription du bouclier vient encore ici déterminer un point final dans le récit et dans le monde illustré, de peur que le récepteur ne se perde lui aussi dans son propre univers mental: son illusion doit prendre fin s'il veut retirer quelque plaisir de sa rencontre poétique.

La source de ces images n'est toutefois qu'un phénomène de culture. Une culture qui vit avec ses rappels mnémoniques propres à chacune. Chaque individu d'un même groupe linguistique possède pour chaque vocable une image plus ou moins similaire. C'est dans la nature même de ce qui constitue un

299. Yates 1966, xi (voir plus haut, n.175 et p. 59 sur le *Théétète* de Platon).

300. Snell 1961, 5: «Remembrance, lovingly preserved, overcomes spatial separation and, even more, the distance of time».

301. Bakker 1997a, 137.

302. Atchity 1978, 175, poursuit: «there is but one reference to the past, the mention of Daidalos, and this is no more than an epic superlative» (*cf.* aussi Bassett 1938, 96). Le reste, par la nature générique de l'univers présenté, offre l'image d'un véritable moment, dans le présent du récepteur.

303. Putnam 1998, 168.

système linguistique particulier d'identifier un quelconque concept au moyen d'un terme spécifique: le mot. Tant à l'oral qu'à l'écrit, le signe «signale» ou évoque une image qui se veut commune aux membres du groupe. La différence entre «arbre», «tree», «Baum» n'a pas à être explicitée: ces mots sont de simples caractéristiques morphologiques pour désigner un même référent (*i.e.* le même objet auquel les différents termes renvoient). Selon ce même principe, la littérature permet d'atteindre un domaine référentiel auquel les individus ont accès afin de générer leurs propres images individuelles: l'expérience passée (provenant elle-même d'une première confrontation originelle avec les objets désignés par les mots) offre cet accès mnémonique à toute une banque d'informations visuelles qui sont disponibles. Ces images peuvent être saisies par l'esprit et soumises à une vision interne du récepteur (passant ainsi à un état de *conscience active*).

De la même façon, la source de ces images semble pouvoir être créée par l'outil de la réception auditive. En effet, le son (ou le mot lu, qui n'est qu'une transposition graphique et imagée d'un système «arbitraire» commun) génère lui aussi des images auxquelles la visualité est inhérente, permettant à la réception auditive d'agir selon le même mode qu'une réception visuelle (par exemple, un dessin), mais à travers une étape additionnelle³⁰⁴.

4.4.3. *L'enargeia* et la *dynamis* des mots

Toute cette imagerie visuelle qui surgit d'un texte (chanté ou lu) à base linguistique se fait sous l'égide de *l'enargeia*, principe de vivacité que suscite la langue, à travers sa qualité visuelle. *L'ekphrasis*, par la *mimèsis* qu'elle offre d'un objet matériel, génère des images au-delà de celles que l'objet concret peut offrir; les images présentées sur la surface du bouclier sont figées par la nature même de l'objet. *L'enargeia* des mots met le tout (descriptif, contemplatif, et supposément statique) en mouvement et transforme la nature métallique des scènes en représentations singulièrement cinétiques. Il en découle un champ d'action où le mouvement et l'espace régissent les lois physiques d'un véritable *tableau vivant*.

Si un objet plastique est soumis à ces mêmes lois physiques, le langage permet l'éclatement de ces propriétés essentiellement universelles. Le Bouclier littéraire transgresse ainsi toute forme de représentation concrète et matérielle: le bouclier qu'a façonné Héphaïstos est un monde au même titre que celui que

304. Sans théoriser ce modèle psycholinguistique, des indices laissent croire ce fonctionnement au-delà de la seule expérience personnelle: les enfants apprennent souvent la langue par association de mots et d'images comme en témoignent les murs de classe tapissés d'un alphabet «iconographique».

nous connaissons.

Le pouvoir des mots (leur *dynamis*) permet ainsi la libération de la forme (qui se voudrait finie pour le cas d'un bouclier plastique) vers le déploiement de l'image virtuelle dans la vision interne³⁰⁵. Le récepteur se transforme en cela en un voyageur et un participant de la description en ce qu'il assiste aux événements, tout comme le poète est le rappel du témoignage visuel des Muses. Le langage permet cette évasion et la métaphore du monde illustré en monde réel: le bouclier offre donc le monde pour le monde, sans jamais ruiner l'un au dépens de l'autre.

4.4.4. Réception visuelle

La narration poétique reçue par le spectateur est, dans une performance épique, de deux types: représentative et interprétative. Elle est *représentative* en ce que le poète joue tour à tour le rôle des personnages présentés dans le poème. Le poète est à la fois Achille, Hector, Agamemnon, etc. en plus de jouer le rôle extra-poétique d'Homère lui-même. La «personnification» (contre laquelle Platon sévit dans la République)³⁰⁶ est certes une partie importante dans le rôle de la performance épique puisque tout le jeu et le succès de la *mimèsis* repose sur le fait d'être un *témoin* de la présence des personnages et même du poète originel. La narration se fait interprétation des paroles et gestes des héros anciens, tout comme le poète est l'interprète des Muses.

La narration est interprétative en ce que le langage est porteur de symboles, d'images et d'une puissance qui lui donnent une vie propre, qui procurent un souffle de vie aux mots. Tels des êtres ailés, les mots ont de tout temps eu cette propriété matérielle que leur ont conférée les poètes en imaginant la portée spatiale de la sonorité³⁰⁷. L'interprétation est toutefois un phénomène de la *réceptivité* de la poésie et il en dépend de l'auditeur (ou lecteur) de savoir déchiffrer et interpréter le message poétique. À la fois auditive par la sonorité et les procédés stylistiques tels le rythme, les allitérations ou autre, et visuelle par l'impression d'images stimulées par le langage, la narration devient,

305. À propos de l'épisode de la récolte (18.541-549), Becker 1990, 143, note: «the audience is thereby encouraged not to imagine the surface appearance of an image (the visual medium) but to imagine the world depicted therein». Mais bien plus, c'est la propriété du langage et de l'imagination de pouvoir générer de telles impressions pour *toutes* les scènes figurées.

306. Platon, *République* 393c5-6: Οὐκοῦν τό γε ὁμοιοῦν ἑαυτὸν ἄλλῳ ἢ κατὰ φωνὴν ἢ κατὰ σχῆμα μιμεῖσθαί ἐστιν ἐκείνον ὃ ἄν τις ὁμοιοί; («se rendre semblable à un autre par la voix ou par l'apparence, n'est-ce pas imiter [μιμεῖσθαί] celui à qui l'on se rend semblable?»).

307. Voir la formule homérique: ἔπεα πτερόεντα προσηύδα «il/elle prononça des paroles ailées», que l'on retrouve à plus de cinquante reprises seulement dans l'*Iliade* et autant de fois dans l'*Odyssée*.

chez le récepteur, *interprétation*.

Si la musicalité de la poésie sert à charmer l'oreille du spectateur, le langage et ses atouts procurent à l'*œil intérieur* un spectacle tout autre qui contient à lui seul couleurs, formes, mouvements et perspectives. La vision est le mode réceptif suscité au moment de la performance car à travers la représentation des personnages et du poète, le récepteur croit «voir» les acteurs, et par l'interprétation du langage, il crée des images qui font dérouler l'action devant ses yeux.

4.5. Platon, la République et le monde d'illusions

Pour revenir brièvement sur la chaîne mimétique établie plus tôt, il convient de considérer Platon et sa conception de l'imitation. Platon, n'acceptant pas *a priori* cette «réalité» verbale du bouclier, argumente longuement que chaque copie tend à éloigner les hommes de la réalité tangible, (dénigrant de la sorte la transmission de ses propres idées qui nous sont parvenues sous une forme écrite). Le philosophe, dans son programme visant la cité idéale, fait la critique des poètes mimétiques, puisqu'ils ont le pouvoir de tromper les jeunes, en leur faisant croire des faussetés. Or, pour cette raison, la critique de la *mimèsis* chez Platon ne considère que la portée trompeuse de la poésie mimétique. Mais, il convient de rappeler que Platon ne condamne pas *toutes* les formes de poésie. Le philosophe, par sa recherche du Bien, tente de se positionner au-delà des poètes et des sophistes et les discours qu'il condamne sont ceux qui sont en mesure de ne pas faire accéder au Bien les membres de la cité. La critique des discours, sous-jacente à l'argumentation de Platon, vise à bien définir le rôle des philosophes dans la cité, et ni les poètes, ni les sophistes sont en mesure de mieux discourir sur le Vrai.

Bien que le philosophe indique que toute forme d'imitation s'éloigne de la réalité ontologique, de son monde des Idées, l'*ekphrasis* permet de contrecarrer cet effet «dégénérescent» de la *copie* pour replacer dans son contexte réel un objet qui, de toute façon, n'a jamais eu de substance. Ce qu'Homère offre au récepteur-percepteur est bien plus réel que le bouclier que le dieu a fabriqué: le bouclier d'Homère *est*, tandis que celui du dieu ne fut jamais, et ne sera jamais réel qu'en sa qualité de littérature et confection de langage.

4.5.1. République, livre 6: analogie de la ligne

La transposition sous forme verbale du modèle est une représentation et

une imitation du sujet d'art: la *mimèsis* platonicienne bat son plein. Dès le livre 6 de la *République*, le philosophe nous expose sa théorie des formes intelligibles et nous propose sa hiérarchie de la réalité (*République* 6, 508c-511e)³⁰⁸. C'est par une analogie qu'il tente d'éclairer son interlocuteur, Glaucon. Après avoir admis que la lumière et la vue dans le monde sensible sont analogiques du soleil, puisque c'est lui qui permet de voir les objets (*République* 508e-509b), Platon nous montre qu'il en va de même pour le monde intelligible, dans lequel le soleil est l'Idée du Bien.

Il distingue et répartit ensuite les quatre objets de connaissances fournis par le soleil et l'Idée du Bien. Sur une ligne divisée en quatre portions (appelons-les A, B, C et D), A et B reflètent le monde sensible, C et D le monde intelligible. La portion A, la moins noble, est celle des images (εἰκόνας), ombres, fantômes et autres (*République* 6, 509e-510a); la portion B, le *modèle* de ces εἰκόνας, est le monde des êtres vivants: l'homme, les plantes et toute autre fabrication humaine (*République* 6, 510a). De cette manière, A est une image de B.

Les segments C et D transposent dans le monde intelligible cette même relation A-B: C représente la forme en soi, l'objet générique plutôt que le particulier, et D est l'Idée de cette forme dont C est le reflet. La dernière portion du monde intelligible (D) est la recherche de la forme supérieure, unique: les objets «qu'on ne verrait autrement que par la pensée» (*République* 6, 510e). Ainsi, Platon offre une concordance quasi parfaite entre les formes intelligibles et les formes visibles.

4.5.2. Monde d'illusions

À tout ce système, le philosophe applique quatre «dispositions d'âme»³⁰⁹ dont chacune correspond à l'une des portions déterminées. Respectivement de A à D, les dispositions sont la représentation (εἰκασία), la foi (πίστις), la pensée réflexive (διάνοια) et l'intelligence (νόησις). La disposition de l'*eikasia* est, d'après Platon, la plus éloignée de la vérité et celle de laquelle celui qui désire l'intelligence doit s'éloigner le plus, car elle est à grande distance du soleil: elle est plutôt dans l'obscurité (*République* 6, 509e: ἀσαφεία) et dans la non-vérité (*République* 6, 510a).

C'est donc dans ce monde d'illusions et de conjectures que Platon place les arts d'imitation, qui trompe les hommes. La peinture, la sculpture et la poésie,

308. Il ne s'agit pas ici d'offrir le contexte philosophique et les motifs du philosophe dans le cadre de son programme «éducatif», mais plutôt de chercher une base compréhensive sur laquelle peut être conçue la description littéraire en tant qu'œuvre visuelle, et réelle pour celui qui la perçoit.

309. Platon, *République* 6, 511d: παθήματα ἐν τῇ ψυχῇ.

qui représentent les objets naturels (hommes, animaux, plantes, etc.), ne sont que des reflets: ils sont peu estimables. Au sommet de la hiérarchie, ce sont les *Ideai* qui dominent; le Bien éclaire ces formes intelligibles (*République* 6, 508c) et leur procure la vérité (*République* 6, 508e1). En effet, le Bien est la «cause de la science et de la vérité»³¹⁰. Dans le programme philosophique de Platon, les hommes doivent aspirer à ce détachement des connaissances du monde sensible.

4.5.3. Contre l'ontologie platonicienne de la *mimèsis*

Mais à cette conception de la *mimèsis*, il convient d'opposer la nature dynamique de la performance et de la puissance des mots car le bouclier d'Achille, bien qu'il relève d'un art imitatif de second degré (la poésie imite l'artefact qui imite la vie humaine), se force une place de premier choix dans l'ontologie platonicienne³¹¹. Le bouclier littéraire peut alors s'extraire de la théorie platonicienne, puisque sa réalité (et sa seule tangibilité), s'explique par ce fait précis d'être une imitation, la *mimèsis* absolue qui surpasse tous ses modèles précédents.

De plus, l'évolution mimétique du bouclier d'Achille procure aussi à la poésie une autre couche mimétique, celle de la reconstitution, qui par un acte de langage *perçu* (donc une *autre* copie) se pose en modèle primaire de toute la chaîne: c'est-à-dire que l'acte communicatif que constituent la réception et la reconstitution du bouclier (dernière étape de la chaîne) replace l'objet recréé à l'origine-même de toute la chaîne.

La *mimèsis* de Platon n'est plus une ligne sur laquelle on s'éloigne ou se rapproche de la vérité, mais bien un cercle qui tourne sur lui-même et qui procure sans cesse divertissement, sentiments, à travers la communication établie entre deux ou plusieurs individus.

4.5.4. *Mimèsis* et sa communication linguistique

Une œuvre d'art tout comme la littérature se présente comme l'expression d'une idée. Les deux formes d'expression artistique offrent un message (ou contenu), une signification et procèdent d'une interprétation de la part du percepteur. Leur code respectif est à l'image de la forme de leur expression: l'artisan utilise matériaux, techniques de textures, couleurs; l'auteur utilise le langage. Le second est toutefois apte à communiquer les

³¹⁰. Platon, *République* 6, 508e3-4: αἰτίαν δ' ἐπιστήμης οὖσαν καὶ ἀληθείας.

³¹¹. Bien que ce ne soit pas le but de Platon de traiter de la performance, les rapprochements ici présentés peuvent servir de base à une esthétique du visuel qui ramène l'objet littéraire à une réalité concrète, donc sensible.

médiums du premier, par la simple codification en son médium linguistique: la langue permet ainsi de transposer les matériaux et textures par leurs signes et leurs signifiants; les signifiants qu'illustrent les signes. L'imagerie que procure le Bouclier fait en sorte que l'art verbal de la poésie prédomine sur l'art plastique du dieu-artisan³¹². Le choix des mots ainsi que la stylistique servent à «embellir» un contenu qui n'en deviendra que plus esthétique. La description du bouclier d'Achille, en générant sa propre visualité, intègre et absorbe dans sa transmission linguistique, l'art plastique qui l'a confectionné.

C'est tout le pouvoir des mots qui s'exprime dans la performance et bien qu'il soit un événement public, il est aussi un phénomène individuel. La construction de l'objet se fait entièrement voir par le récepteur à travers un seul médium, celui de la langue parlée. Le récepteur reçoit un objet qui est créé par le poète, *i.e.* le représentant de l'artisan divin, et il perçoit une œuvre divine, qui n'existe que dans sa réalité conceptuelle, son fondement mental qui s'offre *ici et maintenant*.

4.5.5. Ici, maintenant et tout en mouvement

Hic et nunc se trouve le bouclier d'Achille, à chaque performance recomposé en poème par Homère en personne, et reconstruit à chaque occasion par le récepteur qui le conçoit par sa vision toute dégagée des contraintes que subirait le modèle fictif. La performance offre le héros et son bouclier dans un instant constamment présent, où le passé n'existe plus, mais est sans cesse là: la fabrication originelle et historique de l'artefact est constamment renouvelée dans l'animation du bouclier qui offre le monde entier. Ce n'est plus une création ponctuelle, mais une confection *actuelle*, dans tout son sens duratif: le bouclier se crée dans le temps et dans l'esprit du récepteur et comme l'a éloquemment signalé un étudiant de Stewart³¹³: «That damn thing is *moving*!».

312. Atchity 1978, 178.

313. Stewart 1966, 554.

En conclusion, le mémoire a tenté de montrer que l'*ekphrasis* doit faire l'objet d'une nouvelle approche dans l'étude de la description littéraire. Le bouclier d'Achille, premier exemple de ce procédé stylistique, présente un objet qui se crée par la vision que la langue poétique génère.

Le terme *ekphrasis*, mot emprunté du grec, possède une histoire qui a restreint le sens jusqu'à son acceptation moderne de «description d'objets d'art». Né dans le contexte de la rhétorique antique, il a subi un transfert au cours de l'histoire littéraire, pour enfin désigner l'expression propre d'un objet qui s'expose à la vue de son récepteur. Ainsi, de la rhétorique de la seconde sophistique aux études littéraires modernes, le terme n'a cessé de signaler la forte impression visuelle que dégage la description, en tant qu'acte narratif.

La place de l'*ekphrasis* du bouclier d'Achille au sein de la structure générale de l'*Illiade* se comprend par un ajout au récit global: une micro-narration dans le cadre d'une unité d'action dans la grande structure d'un cycle épique. Sa nature orale doit être l'objet premier de l'étude avant toute étude textuelle car la fonction «performantielle» de la poésie homérique offre un spectacle où coexistent les forces créatrices et traditionnelles d'une poésie inspirée et imitée par chacun des maillons rhapsodiques de sa transmission historique. La conception de la poésie centrifuge est rappelée par sa nature linéaire qui fait de la *mimèsis* de l'*Illiade* un spectacle «présent», qui est dans un *ici et maintenant* qui coïncide avec celui du récepteur.

L'image réelle du «modèle» de la description n'existe pas dans les recherches archéologiques, quand bien même plusieurs tentent de retrouver un modèle plastique à cette œuvre de langage. L'artisan olympien (Héphaïstos) a créé un objet qui dépeint différents thèmes de la vie, en représentant complètement et entièrement un univers, formé des polarités de la vie (urbain et pastoral, guerre et paix, etc.). De plus, ce qui est offert dans notre texte de l'*Illiade* se heurte à d'autres problèmes de l'ordre de la transmission historique de cette poésie évolutive. Mais à défaut de régler les problèmes historiques de l'artefact ou de la finitude actuelle de l'édition manuscrite, c'est à la poésie et à ses effets propres qu'il convient de redonner toute la valeur et la liberté que permet la littérature en tant qu'œuvre de création absolue.

La nouvelle interprétation ainsi proposée repose sur les aspects cinétique et visuel inhérents à toute expression de langage. La poésie homérique, principalement par la description du bouclier, génère sa propre réalité: une

réalité «concrétisée» dans un présent de la performance qui procure une image «devant les yeux» du récepteur. Le temps et l'espace sont également déterminants de cet objet (immatériel) qui surpasse toute autre forme d'imitation par sa seule nature verbale. Si Platon condamne la *mimèsis*, pour sa dégénérescence face à l'*Idée* du bouclier, Homère (et tous ses «performants») réussissent tout de même à faire surgir un objet irréel dans une réalité présente en «montrant» un objet dont le modèle historique ne peut pas exister.

Bibliographie

- Achard G (éd.). 1994. *Cicéron: De l'invention*, Paris (*Collection des universités de France*).
- Allen T.W. (éd.). 1931. *Homeri Ilias, T. 3: Libros XIII-XXIV*, Oxford.
- Ameis K.F. (éd.). 1880. *Homers Ilias. Für den Schulgebrauch erklärt. Volume 2, tome 2: XVI-XVIII*, Leipzig.
- Andersen Ø. 1990. «The Making of the Past in the Iliad», dans *Harvard Studies in Classical Philology* 93, p. 25-45.
- Anderson G. 1993. *Second Sophistic. A Cultural Phenomenon in the Roman Empire*, Londres-New York.
- Atchity K.J. 1978. *Homer's Iliad. The Shield of Memory*, Carbondale-Edwardsville (*Literary Structures*).
- Auerbach E. 1991 [1953]. *Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature*, trad. W.R. Trask, Princeton.
- Aujac G. (éd. et trad.). 1978. *Denys d'Halicarnasse: Opuscles rhetoriques. Tome 5: L'imitation, Première lettre à Ammée, Lettre à Pompée Geminos, Dinarque, Seconde lettre à Ammée*, Paris (*Collection des universités de France*).
- Bailly A. 1950 [1894]. *Dictionnaire Grec-Français*, éd. revue et corrigée par A. Séchan et P. Chantraine, Paris.
- Bakker E.J. 1993. «Discourse and Performance. Involvement, Visualization and «Presence» in Homeric Poetry», dans *Classical Antiquity* 12, 1-29.
- . 1997a. *Poetry in Speech. Orality and Homeric Discourse*, Ithaca-Londres (*Myth and Poetics*).
- . 1997b. «The Study of Homeric Discourse», dans *A New Companion to Homer*, eds I. Morris et B. Powell, Leyde-New York-Cologne (*Mnemosyne. Supplement 163*), 284-304.
- . 1999a. «Mimesis as Performance», dans *Poetics Today* 20.1, 11-26.
- . 1999b. «Homeric ΟΥΤΟΣ and the Poetics of Deixis», dans *Classical Philology* 94, 1-19.
- Barthes R. 1968. «L'effet de réel», dans *Communications* 11, 84-89.
- Bassett S.E. 1938. *The Poetry of Homer*, Berkeley.

- Beaujour M. 1981. «Some Paradoxes of Description», dans *Yale French Studies (Towards a theory of description)* 61, 27-59.
- Becker A.S. 1990. *The Shield of Achilles and the Poetics of Homeric Description*, dans *American Journal of Philology* 111, 139-153.
- . 1995. *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, Lanham (*Greek Studies. Interdisciplinary Approaches*).
- Bérard V. (éd. et trad.). 1947. *Homère: L'Odyssée. Tome 1: chants I-VII*, Paris (*Collection des universités de France*).
- Blanchard M.E. 1986. «Philostrate: problèmes du texte et du tableau. Les limites de l'imitation à l'époque hellénistique et sous l'empire», dans *Le plaisir de parler. Études de sophistique comparée*, éd. B. Cassin, Paris, 131-154.
- Boivin J. 1715. *Apologie d'Homère et bouclier d'Achille*, Genève, réimpr. 1970.
- Bouvier D. 1988. «L'aède et l'aventure de mémoire. Remarques sur le problème d'une dimension religieuse de la mémoire dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*», dans *La mémoire des religions*, éd. P. Borgeaud, Genève (*Religions en perspective*, 2), 63-78.
- Casey E.S. 1981. «Literary Description and Phenomenological Method», dans *Yale French Studies (Towards a Theory of Description)* 61, 176-201.
- Cassin B. 1986. «Du faux ou du mensonge à la fiction», dans *Le plaisir de parler. Études de sophistique comparée*, éd. B. Cassin, Paris, 3-29.
- Chadwick J. 1972. «Homère: un menteur?», dans *Diogène* 77, 3-18.
- Chafe W.L. 1980. «The Deployment of Consciousness in the Production of a Narrative», dans *The Pear Stories. Cognitive, Cultural, and Linguistic Aspects of Narrative Production*, éd. W.L. Chafe, Norwood, 9-50.
- Cole T. 1991. *The Origins of Rhetoric in Ancient Greece*, Baltimore.
- Delcourt M. 1957. *Hephaistos, ou la légende du magicien*, Paris (*Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège*, 146).
- Desbordes F. 1996. *La rhétorique antique. L'art de persuader*, Paris (*Hachette Université. Langues et civilisations anciennes*).
- Detienne M. 1990 [1967]. *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris.
- De Vinci L. [1910]. *Traité de la peinture*, trad. Péladan, 2e éd., Paris.
- Doane A.N. 1991. «Oral Texts, Intertexts, and Intratexts. Editing Old English», dans *Influence and Intertextuality in Literary History*, éd. J. Clayton et E. Rothstein, Madison, 75-113.

- Dupont F. 1994. *L'invention de la littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*, Paris.
- Edgecombe R.S. 1993. «A Typology of *Ecphrases*», dans *Classical and Modern Literature* 13.2, 103-116.
- Edwards M.W. 1991. *The Iliad: A Commentary. Vol. 5: books 17-20*, Cambridge, 1991.
- Erbse H. 1975. *Scholia Graeca in Homeri Iliadem. Scholia vetera. Volume 4: scholia ad libros O-T continens*, Berlin.
- Finnegan R. 1977. *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge.
- Foley J.M. 1988. *The Theory of Oral Composition. History and Methodology*, Bloomington-Indianapolis.
- . 1995. *The Singer of Tales in Performance*, Bloomington-Indianapolis.
- Fontanier P. 1968 [1821]. *Les figures du discours*, Paris.
- Fowler D.P. 1991. «Narrate and Describe. The Problem of *Ekphrasis*», dans *Journal of Roman Studies* 81, 25-35.
- Gaffiot F. 1934. *Dictionnaire illustré latin-français*, Paris.
- Genette G. 1966. «Frontières du récit», dans *Communications* 8, 152-163.
- Gentili B. 1988. *Poetry and its Public in Ancient Greece. From Homer to the Fifth Century*, trad. A.T. Cole, Baltimore.
- Gray D.H. 1954. «Metal-working in Homer», dans *Journal of Hellenic Studies* 74, 1-15.
- Graziani F. (éd.). 1995. *Philostrate: Les Images ou tableaux de platte-peinture. Tome 1*, trad. et commentaire de Blaise de Vigenère (1578), Paris (*Textes de la Renaissance*, 3).
- Guillemin A.-M. (éd.). 1961. *Pline le Jeune: Lettres. Tome 1: livres I-III*, 4e éd., Paris (*Collection des Universités de France*).
- Hainsworth J.B. 1968. *The Flexibility of the Homeric Formula*, Londres.
- . 1991. *The Idea of Epic*, Berkeley-Los Angeles-Oxford (*Eidos. Studies in Classical Kinds*).
- Hamon P. 1981. «Rhetorical Status of the Descriptive», dans *Yale French Studies (Towards a theory of description)* 61, 1-26.
- James H. 1987 [1884]. «The Art of Fiction», dans H. James, *The Critical Muse. Selected Literary Criticism*, éd. R. Gard, 186-208.

- Janko R. 1982. *Homer, Hesiod, and the Hymns. Diachronic Development in Epic Diction*, Cambridge.
- Kennedy G.A. 1994. *A New History of Classical Rhetoric*, Princeton.
- Krieger M. 1992. Ekphrasis. *The Illusion of the Natural Sign*, Blatimore-Londres.
- Lessing G.E. 1984 [1766]. *Laocoön. An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, trad. E.A. McCormick, Baltimore-Londres.
- Lévi-Strauss C. 1962. *La Pensée Sauvage*, Paris.
- Liebschutz P. 1953. «La contexture du bouclier d'Achille dans l'Iliade», dans *Bulletin de l'Association G. Budé* 2, 6-7.
- Lord A.B. 1948. «Homer, Parry, and Huso», dans *American Journal of Archaeology* 52, 34-44.
- . 1960. *The Singer of Tales*, Cambridge.
- . 1962. «Homer», dans *Homer. A Collection of Critical Essays*, eds G. Steiner et R. Fagles, Englewood Cliffs (*Twentieth Century Views*), 62-78.
- . 1980. «Memory, Meaning, and Myth in Homer and Other Oral Epic Traditions», dans *Oralita*, 37-67.
- Mazon P. (éd.). 1945. *Homère: Iliade. Tome 4: chants XIX-XXIV*, Paris (*Collection des universités de France*).
- McCulloh W.E. 1970. *Longus*, New York.
- Moran W.S. 1975. «Μιμνήσκομαι and «Remembering» Epic Stories in Homer and the Hymns», dans *QUCC* 20, 195-211.
- Morard A. 1965. «Le bouclier d'Achille», dans *Bulletin de l'Association G. Budé*, 348-359.
- Myres J.L. 1941. «Hesiod's Shield of Herakles. Its Structure and Workmanship», dans *JHS* 61, 17-30.
- Murray P. 1981. «Poetic Inspiration in Early Greece», dans *Journal of Hellenic Studies* 101, 87-100.
- Nagy G. 1996. *Poetry as Performance. Homer and Beyond*, Cambridge.
- Notopoulos J.A. 1938. «Mnemosyne in Oral Literature», dans *TAPhA* 69, 465-493.
- . 1951. «Continuity and Interconnexion in Homeric Oral Composition», dans *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 82,

81-101.

- Parry M. 1971. *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, éd. A. Parry, Oxford.
- Patillon M. 1988. *La théorie du discours chez Hermogène le rhéteur. Essai sur la structure de la rhétorique ancienne*, Paris (Collection d'études anciennes, 117).
- Pigeaud J. 1988. «Le bouclier d'Achille (Homère, *Iliade* 18.478-608)», dans *Revue des Études Grecques* 101, 54-63.
- Pucci P. 1977. *Hesiod and the Language of Poetry*, Baltimore-Londres.
- . 1998 [1979]. *The Song of the Sirens*, dans *The Song of the Sirens. Essays on Homer*, Lanham (Greek Studies. Interdisciplinary Approaches).
- Putnam M.C. 1998. *Virgil's Epic Designs. Ekphrasis in the Aeneid*, New Haven-Londres.
- Rabe H. 1995 [1931]. *Rhetores graeci. Volume 14: prolegomenon sylloge*, Stuttgart (*Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum Teubneriana*).
- Ritook Z. 1989. «The Views of Early Greek Epic on Poetry and Art», dans *Mnemosyne* 42, 331-348.
- Rudhardt J. 1988. «Mnèmosynè et les Muses», dans *La mémoire des religions*, éd. P. Borgeaud, Genève (*Religions en perspective*, 2), 37-62.
- Russo J.A. 1976. «How, and what, does Homer communicate? The Medium and Message of Homeric Verse», dans *Classical Journal* 71, 289-299.
- Schnapp-Gourbeillon A. 1982. «Naissance de l'écriture et fonction poétique en Grèce archaïque. Quelques points de repères», dans *Annales (ESC)* 37, 714-723.
- Simondon M. 1982. *La mémoire et l'oubli dans la pensée grecque jusqu'à la fin du Ve s. avant J.-C.. Psychologie archaïque, mythes et doctrines*, Paris (Collection d'études mythologiques).
- Snell B. 1961. *Poetry and Society. The Role of Poetry in Ancient Greece*, Bloomington.
- Stewart D. 1966. «*Ekphrasis*: a friendly communication», dans *Arion* 5, 554-556.
- Taplin O. 1980. «The Shield of Achilles within the *Iliad*», dans *Greece and Rome* 27, 1-21.
- Tigerstedt E.N. 1970. «*Furor poeticus*. Poetic Inspiration in Greek Literature before Democritus and Plato», dans *Journal of the History of Ideas* 31, 163-178.

- Todorov T. 1966. «Les catégories du récit littéraire», dans *Communications* 8, 125-151.
- . 1973. «The Notion of Literature», trad. L. Moss et B. Braunrot, dans *New Literary History* 5, 5-16.
- Vanderlinden E. 1980. «Le bouclier d'Achille», dans *Les Études Classiques* 48, 97-126.
- Van Leeuwen J. (éd.). 1913. *Ilias. Cum prolegomenis, notis criticis, commentariis exegeticis, Libri XIII-XXIV*, Leyde.
- Vernant J.-P. 1971. *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique, tome 1*, Paris (*Petite collection Maspero*, 86).
- Weitemeier H. 1995. *Yves Klein, 1928-1962. International Klein Blue*, Cologne.
- Willcock M.M. (éd.). 1984. *The Iliad of Homer. Books XIII-XXIV*, Basingstoke-Londres (*Classical Series*).
- Winterbottom M. (éd.). 1970. *Quintilien: Institutionis oratoriae, libri duodecim*, 2 tomes, Oxford, (*Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis*).
- Woodruff P. 1992. «Aristotle on *Mimesis*», dans *Essays on Aristotle's Poetics*, éd. A. Oksenberg-Rorty, Princeton, 73-95.
- Yates F.A. 1966. *The Art of Memory*, Londres.
- Yoshida A. 1964. «La structure de l'illustration du bouclier d'Achille», dans *Revue Belge de Philologie et d'Histoire* 42, 5-15.

Annexe I

Sources anciennes

Achille Tatius

Leucippé et Clitophon: TLG (*Thesaurus Linguae Graecae*, sur CD-Rom).

Aphthonios

Progymnasmata [ou *Exercices préparatoires*]: Rabe 1995 [1931].

Aristote

Poétique: TLG.

Rhétorique: TLG.

Arrien

Histoire indique: TLG.

Athénée

Deipnosophistes: TLG.

Cicéron

De l'invention: Achard 1994.

Denys d'Halicarnasse

Art rhétorique: TLG.

Sur l'imitation: TLG et Aujac 1978.

Diogène Laërce

Vie des philosophes: TLG.

Éschyle

Agamemnon: TLG.

Choéphores: TLG.

Euménides: TLG.

Euripide

Alceste: TLG.

Électre: TLG.

Hécube: TLG.

Héraclides: TLG.

Médée: TLG.

Eusèbe

Histoire ecclésiastique: TLG.

Vie de Constantin: TLG.

Gorgias

Éloge d'Hélène: TLG.

Hermogène le rhéteur

Progymnasmata [ou *Exercices préparatoires*]: TLG.

Hérodote

Histoires: TLG.

Hésiode

(pseudo-), *Bouclier: TLG.*

Théogonie: TLG.

Travaux et jours: TLG.

Homère

Iliade: TLG, Ameis 1880, van Leeuwen 1913, Allen 1931, Mazon 1945, Willcock 1984.

Odyssée: TLG et Bérard 1947.

Longus

Daphnis et Chloé: TLG.

Lucien

Comment écrire l'histoire: TLG.

Mésomède

Ekphrasis d'une éponge: TLG.

Philostrate l'Ancien

Eikones [ou Images]: TLG.

Vie des sophistes: TLG.

Platon

Apologie de Socrate: TLG.

Gorgias: TLG.

Ion: TLG.

Lois: TLG.

Parménide: TLG.

Phédon: TLG.

Phèdre: TLG.

République: TLG.

Théétète: TLG.

Pline le Jeune

Lettres: Guillemin 1961.

Plutarque

Sur l'intelligence des animaux: TLG.

Comment les jeunes doivent écouter les poètes: TLG.

Polybe

Histoires: TLG.

Quintilien

Institution oratoire: Winterbottom 1970.

Scholies de l'*Iliade*: TLG et Erbse 1975.

Sophocle*Ajax: TLG.**Antigone: TLG.**Oedipe-roi: TLG.**Philoctète: TLG.**Trachiniennes: TLG.***Théon***Progymnasmata [ou Exercices préparatoires]: TLG.***Théophile d'Antioche***Apologie à Autolykos: TLG.*