



HAL
open science

Le Bouclier d'Achille, encore : poétique de l'épos et kinesthésies ecphrastiques

Michel Briand

► **To cite this version:**

Michel Briand. Le Bouclier d'Achille, encore : poétique de l'épos et kinesthésies ecphrastiques. Textimage: revue d'étude du dialogue texte-image , 2013, Nouvelles approches de l'ekphrasis. hal-02966134

HAL Id: hal-02966134

<https://hal.science/hal-02966134>

Submitted on 13 Oct 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Le Bouclier d'Achille, encore :

Poétique de l'épos et kinesthésies ecphrastiques

- Michel Briand

Le retour sur des objets anciens, comme l'épos archaïque, est surtout utile quand il s'opère en pleine connaissance des outils critiques modernes, tels que les établissent par exemple la théorie littéraire ou l'esthétique contemporaine. Mais, pour n'être pas simplement rétrospectif, sinon réactionnaire, ou a-historique, naïvement universaliste, ce déplacement du regard doit s'accompagner d'un décentrement, à la fois anthropologique et théorique, qui fasse bouger aussi les catégories modernes, surtout quand elles ont été construites à partir de données d'abord contemporaines, en particulier textuelles et iconographiques. Et on propose ici un retour, ni le premier ni le dernier, sur le *Bouclier d'Achille*, ce long passage de l'Iliade homérique considéré comme le prototype de l'*ecphrasis* définie, anachroniquement, comme la description d'une œuvre d'art¹. Mais un retour qui tienne compte, dans la relation texte/image,

¹ Faute de place et aussi parce que la perspective est ici un peu plus théorique et moins centrée sur la représentation de la danse, je renvoie, pour une analyse plus précise du texte grec et des références critiques plus complètes, à Michel Briand : « Les danses du *Bouclier d'Achille* : rites, parole épique, fictions », dans *Polymathès/πολυμαθής. Mélanges offerts à Jean-Pierre Levet*, sous la direction de Bernadette Morin, Limoges, Presses de l'Université de Limoges, 2012, pp. 185-203. Certaines études sont plus particulièrement utiles à la réflexion renouvelée menée dans ce volume sur l'*ecphrasis* : sur le jeu entre représentation et réception et sur le rapport entre image, voix, pensée et mouvement, A. S. Becker, *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, London-Lanham, Rowman and Littlefield, 1995 ; sur les rapports entre fabrication du bouclier, création poétique, magie démiurgique, et construction de valeurs esthétiques et éthiques, A.-M. Lecoq, *Le Bouclier d'Achille : un tableau qui bouge*, Paris, Gallimard,

d'éléments parfois méconnus : en particulier qu'est-ce que la kinesthésie fait à l'*ekphrasis* ? Et dans ce cadre particulier, que peuvent apporter à notre appréciation et compréhension du *Bouclier d'Achille*, à nouveau frais, et compris, de manière indigène, comme une « description d'actions », les idées anciennes sur le rapport entre poésie, arts plastiques et arts du spectacle ?

Du trouble dans les représentations modernes de l'*ekphrasis* iliadique

Pour Lessing, l'épopée homérique, l'*Odyssée* comme l'*Iliade*, est fondamentalement un récit, qui se caractérise par un évitement du descriptif, revenant de fait à une narrativisation intégrale du descriptif². D'une certaine manière, involontairement, le philosophe allemand rejoint les rhéteurs grecs : l'*ekphrasis*, notamment dans les *progumnásmata*, n'apparaît pas comme une description au sens moderne, mais comme une « narration/description dotée d'intensité visuelle » (d'*enárgeia*). De plus, mais cette fois dans un système typologique que Lessing n'a pas moins de mal à interpréter qu'une bonne partie des narratologues modernes, la distinction narration/description n'est pas grecque, et il n'y a donc guère lieu de projeter sur Homère la notion de « description narrativisée », là où c'est celle de « description d'actions » qui est opératoire, pour le poète comme pour le poéticien et leur lecteur³.

La notion d'*ekphrasis* au sens moderne de « description d'œuvre d'art » n'est pas une catégorie grecque ancienne avant une date assez tardive, par exemple dans ce

« Art et artistes », 2010 ; sur la poétique visuelle et spatiale de l'*Iliade*, J. Strauss Clay, *Homer's Trojan Theater. Space, Vision, and Memory in the Iliad*, Cambridge UP, 2011 ; pour une synthèse plus traditionnellement factuelle, Kl. Fittschen, *Der Schield des Achilleus*, *Archeologia Homerica*, Band II, Kapitel N, Bildkunst Teil I, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1973 ; enfin, sur le rapport entre narration et description ekphrastique, et entre poésie et art, les travaux D. Aubriot, « *Imago Iliadis. Le Bouclier d'Achille et la poésie de l'Iliade* », *Kernos* 62, 1999, pp. 9-56. Voir aussi Fr. Letoublon, « L'indescriptible bouclier », dans *Euphrosyne. Studies in ancient epic and its legacy in honor of Dimitris Maronitis*, sous la direction de J. Kazazis & A. Rengakos Stuttgart, Steiner, 1999, pp. 211-220 et J. Pigeaud, *L'Art et le vivant*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 1995, chapitre 1 « La création du monde ou le bouclier d'Achille », pp. 21-28 (repris de *REG* 101, 1988, pp. 54-63) ainsi que S. Dubel, « L'arme et la lyre : remarques sur le sens du bouclier d'Achille dans l'*Iliade* », *Ktèma* n°20, 1995, pp. 245-257.

² G. E. Lessing, *Laocoon ou Des frontières respectives de la peinture et de la poésie*, traduction et commentaires par Fr. Teinturier, Klincksieck, « L'esprit et les formes », 2011.

³ Voir les études rassemblées dans *La trame et le tableau. Poétique et rhétorique de la narration et de la description dans l'Antiquité grecque et latine*, sous la direction de Michel Briand, *La Licorne*, Rennes, PU de Rennes, 2012 ; et la synthèse complète de R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Ashgate, Farnham, 2009.

que les critiques ont pu dire des *Images* de Philostrate, après le II^e siècle. Plus exactement, l'*ecphrasis* tire son sens de son étymologie, comparable à celle de *katálogos*, les deux termes désignant, par un nom d'action précédé d'un préfixe impliquant l'exhaustivité, une parole, *phrasis* ou *lógos*, plutôt qu'un texte, qui détaille ce qu'elle (re)présente, soit sous forme linéaire, en liste, en catalogue, soit par un énoncé aux structures plus tabulaires, ecphrastiques⁴. Et ce type de discours se définit par rapport aux autres exercices rhétoriques dont il fait partie, tels la chrie, la fable, le parallèle ..., en termes d'illocution ou de style, et non suivant l'objet « décrit » qui, pour les Anciens, peut être un lieu, des actions, un moment (une saison par exemple), une bataille, un animal, etc., et, à l'occasion aussi, un objet, éventuellement donc une œuvre d'art.

Le *Bouclier d'Achille*, quand on regarde le texte, n'est pas la description d'une œuvre d'art, mais, conjointement, la description de la fabrication de cette œuvre par le dieu Héphaïstos et la description du monde que ce bouclier, circulaire, figure, successivement, et en composition annulaire, ainsi que la mise en scène, à un autre niveau, d'un modèle de création poétique, le *kosmos* du Bouclier étant aussi celui de l'*Illiade*, et l'efficacité harmonieuse du travail de forge auquel s'adonne le dieu créateur étant de même similaire au travail de l'aède. L'organisation du *Bouclier* est homologue de celle de l'*Illiade*, au niveau de la fiction (sa surface est intégralement couverte de scènes typiques, guerrières ou plus souvent pacifiques, en contre-point de l'épopée, oscillant entre *ecphraseis* descriptives et catalogues) comme au niveau de la diction (l'ensemble est structuré et parcouru par des effets d'oralité remarquables, comme le formulaire typique de l'*épos* et les jeux de *ring-composition*, tous deux indissociables de la prosodie hexamétrique et des jeux rythmiques qu'elle implique).

La performance de l'aède n'est pas statique, ni la réception spectaculaire à laquelle elle donnait lieu, et ce n'est pas parce que le *Bouclier d'Achille*, figé en œuvre d'art par exemple à partir du *Bouclier d'Enée* virgilien, qui en imite les formes et le contenu narratif et esthétique, mais directement à l'écrit, sans la performativité originale, est traditionnellement associé aux arts plastiques, qu'il faudrait oublier qu'en contexte grec archaïque c'est plutôt avec des rites musicaux et chorégraphiques

⁴ Voir S. Perceau, *La Parole vive. Communiquer en catalogue dans l'épopée homérique*, Paris-Louvain, Peeters 2002.

que l'*épos* pouvait se comparer⁵. Précisément à des performances musicales au sens grec de *mousiké*, l'art de la Muse à laquelle le poète s'adresse, dans le proème de l'épopée, qui allie musique instrumentale et vocale, texte en vers, gestuelle de l'aède et, éventuellement, danse. Ce qui est bien sûr plus net dans le proème de la *Théogonie* d'Hésiode, ou encore, ailleurs que dans l'*épos*, dans le *mélós*, en particulier dans ce que la tradition nomme « lyrique chorale » ou la recherche contemporaine « poésie mélique », chez Sappho ou Pindare, par exemple⁶.

L'ekphrasis et ses manières

Le *Bouclier d'Achille* faisait à la fois partie intégrante d'un dispositif plus spectaculaire que textuel, s'adressant à un auditeur - spectateur et non à un lecteur, et ses modalités énonciatives que le grec désigne par le mot *épos* (« voix », avec la même étymologie que le latin *vox*) impliquent que la relation déterminante dans cette *ekphrasis*, au moins à époque archaïque, n'est pas celle du « texte/image », mais du « discours/spectacle ». Précisément, l'étude de l'épopée archaïque, en contexte, permet de dépasser l'opposition lessingienne entre arts de l'espace (l'architecture) ou du volume (la sculpture) et arts du temps (surtout la musique) : la danse, le théâtre (inconnu chez Homère) et l'*épos*, réévalués sont à la fois des arts de l'espace et du temps, c'est-à-dire du mouvement et des gestes accompagnés de poésie sonore, ou l'accompagnant.

Et si l'*épos* est un art du spectacle, y compris pour un morceau de bravoure comme le *Bouclier*, il peut s'ensuivre que la réception en soit reconstruite comme plus directement vive que celle qui prévaut dans une lecture silencieuse moderne : les effets d'empathie sonore, visuelle et surtout kinesthétique y prennent toute leur vigueur, ainsi que ces opérations, forces ou valeurs que les Grecs désignaient notamment par les termes *enárgeia* et *psukhagogia*. Tout cela dans le cadre d'une réévaluation généralisée des effets corporels liés à la réception tragique et du

⁵ Voir A. P. David, *The Dance of the Muses. Choral Theory and Ancient Greek Poetics*, Oxford, Oxford UP, 2006.

⁶ Voir, parmi ses multiples travaux, Cl. Calame, *Le Récit en Grèce ancienne*, Paris, Belin, « L'antiquité au présent », 2000.

phénomène même de la *kátharsis*⁷. C'est aussi pour cela que, depuis le début de cette analyse générale, il est question de poésie plutôt que de littérature.

Avec une nuance fondamentale, cependant, qu'il faut énoncer avant d'en venir directement à ce qu'on doit appeler un texte, c'est-à-dire la seule trace dont nous disposons d'une performativité à jamais perdue, quelles que soient les tentatives contemporaines de reconstruction, d'ailleurs louables : ces remarques sur la performance épique et ses liens essentiels avec notamment la gestualité chorégraphique et l'expressivité musicale visent surtout à rappeler aux spécialistes du rapport texte/image que cette relation ne saurait se limiter à un seul rapport écriture/peinture. Mais de fait, ils ne l'ignorent pas, surtout quand, en ces temps largement post-structuralistes, voire post-narratologiques, ce qu'on appelle littérature est à nouveau souvent réinvestie de corps, de perceptions, voire d'enjeux éthiques ou politiques⁸. Et quand l'esthétique, au niveau de l'analyse comme de la réception, renvoie à son sens ancien, fondé sur l'*aísthesis* en tant que sensation, la kinesthésie y retrouve toute sa place, et encore mieux l'empathie kinesthésique, accessible aussi dans un texte, plus indirectement certes que face à un spectacle, mais vivement tout de même⁹.

Plutarque, sur la danse et la poésie

Le mot de Simonide selon lequel « la peinture est une poésie muette » nous est d'abord connu par l'intermédiaire de Plutarque mais on sait comme l'adaptation qu'en fait Horace, par son *ut pictura poesis*, en modifie le sens et les enjeux. On se rappelle ainsi ce passage de *La Gloire des Athéniens* où le biographe et moraliste grec compare historiographie (Thucydide, notamment, expert en *enárgeia*, 347a-b) et peinture (Euphranor, surtout, 346a-e), à propos de l'*ekphrasis* prototypique qu'est la description de bataille (« description d'actions » intense s'il en est). Le meilleur

⁷ Voir W. Marx, « La véritable *catharsis* catharsis aristotélicienne. Pour une lecture philologique et physiologique de la *Poétique* », *Poétique* n°166, 2011, pp. 131-154.

⁸ Voir, comme exemple intéressant de cette réactualisation de la littérature, M. Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 2011.

⁹ G. Bolens, *La Logique du corps articulaire. Les articulations du corps humain dans la littérature occidentale*, Rennes, PU de Rennes, « Histoire », 2000 ; *Le Style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, préface d'Alain Berthoz, Lausanne, Éditions BHMS, « Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé », 2008.

peintre cependant, dans une perspective quasi-platonicienne, ne saurait rivaliser, sur ce point, avec le meilleur général, comme la copie (*mímema*) avec la réalité/vérité (*alétheia*). Et le meilleur historien, ici l'auteur de *La Guerre du Péloponnèse*, est celui qui fait de l'auditeur (*akroatés*) un observateur (*theatés*), en empruntant au peintre sa puissance d'*enárgeia*, mais en la déployant, intensément, jusqu'à provoquer la même stupeur et le même trouble chez le lecteur – auditeur que chez le spectateur d'un drame théâtral ou le témoin actif d'une véritable bataille. Le parangon ici n'est pas duel mais triple, entre l'historien – poète, le peintre et le général. Mais, dans ce cadre, c'est cependant le rapport entre poésie et peinture historiques qui intéresse Plutarque¹⁰ :

Par ailleurs Simonide appelle la peinture une poésie silencieuse (*tèn mèn zoigraphían poiesin siopósan*) et la poésie une peinture qui parle (*tèn poiesin de zoigraphían lalóusan*). En effet, les peintres montrent (*deiknúousi*) des actions en train de se passer (*hos ginoménas*), les discours (lógoi) les racontent et composent (*diegoúntai kai suggráphousin*) une fois survenues (*gegeneménas*). Et si c'est par des couleurs et des figures (*krómasi kai skémasin*) que les uns, et par des mots et des expressions (*onómasi kai léksesí*) que les autres montrent les mêmes choses (*tantà deloúsi*), c'est par la matière et les modes de représentation (*húlei kai trópois miméseos*) qu'ils diffèrent, mais les uns et les autres se proposent un seul but, et, parmi les historiens, le meilleur est celui qui, figurant son récit comme une peinture, grâce aux sentiments et aux personnages, crée des images (*ho tèn diégesin hóspér graphèn páthesi kai prosópois eidolopoíetas*). C'est ainsi que toujours Thucydide, dans son discours, s'efforce d'atteindre l'intensité (*enárgeian*)...

Mais on en oublie souvent un autre passage, fondamental, où Plutarque compare la poésie plutôt à la danse qu'à la peinture, soit qu'on suive la tradition selon laquelle l'art chorégraphique ne saurait facilement se classer dans le système des beaux-arts, soit que, dans un mouvement similaire, on se contente d'analyser le seul rapport entre texte écrit et image fixe, d'abord picturale. Dans ses *Propos de table*, IX, 15, Plutarque se propose d'étudier la questions suivante : « Que la danse comporte trois éléments l'enchaînement (*phorá*, « port, mouvement »), l'attitude (*skhéma*, « figure, posture »), et la représentation (*deíxis*, « désignation, dénotation ») ; ce que sont la nature de chacun et les points communs de la poésie et de la danse ». Précisément, dans ce qui est, dans les textes grecs anciens qui nous sont parvenus, l'une des rares présentations d'une terminologie technique appliquée à l'orchestique,

¹⁰ Les traductions données sont inspirées de celle de Françoise Frazier, dans la C.U.F., souvent modifiée.

L'« attitude » relève de l'imitation formelle et visuelle, l'« enchaînement » de la suggestion (d'un sentiment, d'une action, d'une force), et la « représentation » d'une iconicité que Plutarque compare « à l'emploi en poésie de termes propres ». Il donne aussi le contre-exemple de vers défectueux, trop prosaïques et mal rythmés, qui lui permettent d'amorcer son argumentation critique et esthétique, où le rapport entre danse et poésie bénéficie d'une reformulation originale du mot simonidéen :

De telles fautes se trouvent aussi en danse dans les représentations (*deíxesi*, « désignations »), lorsqu'elles n'associent pas pouvoir de conviction (*pitbanóteta*) et grâce (*khárin*) à une noble simplicité. Bref, dit-il, je transposerais volontiers (*metatheién an*) le mot de Simonide de la peinture à la danse, en disant plutôt que la danse est une poésie muette (*tèn órkhésin légon poésin siopósan*) et, à l'inverse, la poésie une danse parlante (*kaì phtheggoménen órkhésin pálin tèn poésin*). (...) Il y a entre danse et poésie une communauté totale et un partage réciproque : on le voit surtout dans le genre de l'hyporchème, où elles collaborent à une œuvre unique en associant, dans l'imitation, attitudes et mots (*tèn dià ton skhemáton kaì tòn onomáton mímesin*, « la représentation par les figures et les noms »). Et il semblerait que, si l'on se réfère à la peinture, la partie poétique ressemble aux couleurs et la partie dansée aux traits qui délimitent les formes (trad. F. Frazier, avec modifications).

Plutarque, un millénaire environ après Homère, confirme ce qui a été observé plus haut : pour la culture grecque ancienne, d'époque archaïque mais aussi gréco-romaine, comme le mouvement de la Seconde Sophistique dont Plutarque est le contemporain, l'*ekphrasis* est à considérer dans le cadre d'une réflexion d'ensemble sur le rapport texte/image, mais surtout dans celui, culturellement plus vif, du rapport entre danse (et spectacle théâtral, musical, oratoire) et poésie (intrinsèquement orale, musicale, dansée). On remarquera aussi que c'est la conjonction des deux médias qui permet la constitution, en quelque sorte, d'une forme efficace d'œuvre d'art totale, intermédiaire, jouant sur la complémentarité de deux pragmatiques à dominante visuelle et sonore. Et c'est à la pantomime d'époque impériale que Plutarque semble d'abord penser, comme Lucien de Samosate dans son traité dialogué Sur la danse : la représentation chorégraphique de figures et de scènes mythologiques, dans des solos accompagnés de musique et de chant choral dramatiques¹¹. De ce fait, si, à juste titre, l'on tient, toujours dans ce cadre culturel particulier, à élaborer la relation texte/image comme un objet esthétique et épistémologique crucial, il faudra d'abord

¹¹ Voir surtout la monographie complète de M.-H. Garelli, *Danser le mythe. La pantomime et sa réception dans la culture antique*, Louvain-Paris, Peeters, 2007.

étudier la relation entre un spectacle poético-musical dansé et chanté et la peinture, autre art total, d'une autre manière, où l'intermédialité concerne la relation des couleurs avec les figures. La différence entre les deux ordres (textuel-musical-dansé/pictural-plastique) reposant d'abord sur une approche différente du temps et du mouvement.

Les danses du *Bouclier d'Achille* : poétique épique de la kinesthésie

Et dans le *Bouclier d'Achille*, les notations kinétiques sont primordiales, qu'il s'agisse du travail artisanal/démiurgique d'Héphaïstos, analogue à celui que présente l'aède épique, à la fois en représentant celui du dieu et en évoquant, par diverses mises en abyme, des figures de parole autorisée, comme celle du chanteur des vers 604-5 ; des activités majoritairement agricoles et pastorales, mais aussi guerrières, qui structurent ce monde ; enfin et surtout des danses qui non seulement construisent cet univers de représentation mais le mettent en harmonie, associant mouvements cosmiques et humains, ainsi que le travail mimétique du dieu et du poète avec celui, à la fois performatif et mimétique, des danseurs figurés sur le *Bouclier*. On rappellera d'ailleurs que les premiers emplois connus de *mimesis* (et de son groupe lexical) concernent au moins autant la représentation chorégraphique (de mythes par des gestes) que l'imitation picturale, sens spectaculaire que l'on retrouve aussi dans la *Poétique* d'Aristote, où la poésie tragique est représentation d'actions et de discours¹².

Avant la fabrication même du bouclier et des autres armes d'Achille (v. 478-613), on voit que la virtuosité du dieu-forgeron repose surtout sur sa capacité à créer (*poieîn*) des ouvrages extraordinaires en mouvement (« spectacle merveilleux », *thaûma ídesthai*), comme des trépieds merveilleusement mobiles (v. 372-380) et, après une évocation de l'activité de l'artisan divin comme une véritable danse, à la fois spiralaire, forte et claudiquante, des servantes dorées, « semblables à des jeunes filles vivantes » (v. 410-421) :

Sur ces mots, le prodige impétueux (*pélor aïeton*) quitta son enclume, / en boîtant (*éholeíon*), et sous lui s'activaient (*rhóonto*) ses jambes minces. / Il écarte

¹² Pour une analyse plus précise, voir surtout M. Briand, « Les danses du *Bouclier d'Achille* : rites, parole épique, fictions », art. cit. Le sens chorégraphique des premiers emplois de *mimesis* est bien exposé par Hermann Koller, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Francke, Bern, 1954.

(*apáneuthe títhei*) les soufflets, loin du feu, et tous les outils / avec lesquels il travaillait (*epóneito*), il les rassembla (*sulléxato*) dans un coffre argenté ; / avec une éponge il s'essuya tout le visage et les deux mains, / son cou puissant et sa poitrine velue, et enfila une tunique, prit un bâton épais et s'en alla dehors, / en boitant (*kboleúon*). Deux servantes s'activaient (*rhóonto*) pour leur seigneur, / dorées, semblables à des jeunes filles vivantes : / elles ont un esprit (*nóos*) dans le cœur (*metà phresín*), ainsi qu'une voix / et une force, et elles savent bien les travaux des déesses immortelles¹³. / Elles s'activaient (*rhóonto*), en soutenant leur maître, et lui, avec peine, / s'approcha de la place de Thétis et s'assit sur son trône éclatant (v. 410-421).

L'art d'Héphaïstos est celui d'un dieu qui donne vie et éclat aux agencements de métaux précieux, dont le bouclier est l'exemple le plus développé. L'analogie est claire, d'autant qu'elle est thématifiée par Homère et d'autres poètes archaïques, avec les pouvoirs de la parole épique, qui donne vie à des créations imaginaires par des procédés figurés comme des actions artisanales, comparées à la métallurgie et à l'orfèvrerie, mais aussi au tissage et à la broderie, à la peinture vasculaire, ou à la charpenterie et à l'ébénisterie, l'ensemble sous le patronage de Dédale¹⁴, nommé directement au vers 592 et surtout évoqué indirectement par les emplois multiples des termes apparentés à l'adjectif *daídalos* « artistement ouvragé, travaillé » et de son quasi-synonyme *poikílos* « bigarré, ciselé ». L'organisation du passage, telle qu'on a tenté de la figurer ci-dessous, est typique de cette conception de la parole épique, encore plus nette dans le détail des effets de composition formulaire et annulaire, fondamentalement oraux, qui font de l'aède un potier-tourneur ou un tisseur de mots, de scènes et d'images. Dans ce schéma, on indique en caractères gras les passages les plus kinétiques et en gras italiques les trois passages chorégraphiques, et les composantes ont été numérotées pour faire apparaître les jeux de symétrie et dissymétrie qui rendent la structure du poème analogue à celle du bouclier et du monde évoqués, circulaire et en mouvement :

478-482 Héphaïstos fabrique le bouclier

A1. 483-489 le cosmos, Okéanos

B1. 490-508 la ville en paix (noces, danses, justice)

B1'. 509-540 la ville assiégée (509-519, les assiégés, et 533-540, « danse du massacre »)

¹³ En l'occurrence, le tissage et la broderie, autres figurations possibles de l'art poétique.

¹⁴ Fr. Frontisi-Ducroux, *Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Ed. La Découverte, 1975 (2e éd. avec une postface de l'auteur, 2000).

C1. 541-549 champs et labours

D1. 550-60 le domaine royal et le roi

E. 561-572 le vignoble, les vendanges, l'enfant musicien

D2. 573-586 les vaches attaquées par les lions

C2. 589-590 le pacage

B2. 590-606 fête et danses

A2. 607-608 Okéanos

610-3 Après le bouclier, Héphaïstos fabrique la cuirasse, le casque...

Voici aussi, ensuite, dans l'ordre du texte, une traduction des passages les plus intenses d'un point de vue kinesthésique, en lien avec les remarques générales données en préalable comme avec celles de Plutarque, sur le rapport entre poésie et danse :

Il crée (*poïei*) d'abord un bouclier, grand et solide, / l'ouvrageant (*daïdallon*) entièrement, en l'entourant d'une bordure éclatante (*phaeinèn*), / une triple bordure resplendissante (*marmaréen*), avec un baudrier argenté. / Il y avait cinq couches dans le bouclier et, au-dessus, / il fabrique (*poïei*) toute une orfèvrerie (*daïdala pollā*), avec ses pensées savantes (*iduiēisi prapīdessi*) (v. 478-482).

Il y fabriqua (*ētēux*) la terre, le ciel, la mer, / le soleil infatigable et la lune pleine, / et tous les prodiges dont le ciel est couronné, / Pléiades, Hyades, la force d'Orion, / l'Ourse, qu'on appelle aussi du nom de Chariot, / et qui tourne sur elle-même et observe Orion, / et, seule, ne prend pas part aux bains d'Océan (v. 483-489).

Il y créa (*poïese*) aussi deux cités d'hommes mortels, / toutes belles. Dans l'une, il y avait des noces et des banquets : / des jeunes mariées, hors de leurs chambres, sous les torches brillantes, / étaient menées à travers la ville, et un grand chant nuptial s'élevait. / Des jeunes gens tournoyaient en dansant, et, au milieu d'eux, / des hautbois et des cithares résonnaient. Et les femmes, / debout, s'émerveillaient, chacune devant sa porte (v. 490-496).

Autour de la seconde ville stationnaient deux troupes de guerriers, / brillants dans leurs armures : leurs avis étaient partagés en deux, / soit tout ravager, soit tout diviser en deux, / toute la richesse que la cité très aimable renfermait. / Mais les assiégés ne cédaient pas encore et, en vue d'une embuscade, ils s'armaient secrètement. / Le rempart était défendu par leurs épouses et leurs jeunes enfants, / debout, avec les hommes que retenait la vieillesse. / Les autres étaient partis ; à leur tête se trouvaient Arès et Pallas Athéna, / tous deux dorés, revêtus d'habits dorés, / beaux et grands, avec leurs armes, comme toujours les dieux, / très visibles ; et les guerriers étaient moins grands (v. 509-519).

En rangs, ils combattaient sur les rives du fleuve, / et se frappaient les uns les autres de leurs piques de bronze. / Au combat Discorde se joignait, et aussi Tumulte, et encore la déesse funeste du Trépas, / qui tenait en main un homme vivant, tout juste blessé, un autre sans blessure, / ou un autre enfin, mort, qu'à travers la mêlée elle traînait par les pieds ;/et son vêtement, sur ses épaules, était rougi du sang des hommes. / Ils se joignaient au combat, comme des hommes

mortels, et se battaient, / entraînant chacun les cadavres qu'il avait massacrés (v. 533-540).

Il y plaça (*etítbei*) aussi aussi un vignoble lourdement chargé de grappes, / beau et doré. Des raisins noirs y pendaient, / et, de bout en bout, les soutenaient des échelas d'argent. / Tout autour il traça un fossé en smalt et une clôture/d'étain. Un seul sentier y menait, / par lequel passaient des porteurs, au moment des vendanges. / Des filles et des garçons, pleins de pensées tendres/et douces, emportaient, dans leurs paniers tressés, des fruits. / Au milieu d'eux, un enfant, de son luth sonore, / tirait des sons charmants, et chantait une belle chanson, / d'une voix grêle. Et les autres, bondissant, ensemble, / en chantant et criant, le suivaient, à pieds cadencés (v. 561-572).

Et l'illustre Boiteux y grava (*poíkille*) une danse, / pareille à celle que, jadis, dans la vaste Cnossos, / Dédale a construit, pour Ariane aux belles boucles. / Là des garçons et des filles aux nombreux prétendants/dansaient, se tenant la main au-dessus du poignet ; / les filles portaient des tissus fins et les garçons étaient vêtus/de tuniques bien filées, doucement brillantes d'huile. / Et elles avaient de belles couronnes, et eux avaient des poignards/d'or, avec des baudriers d'argent. / Eux, tantôt, ils couraient, à pas savants, / très facilement, comme quand, le tour bien en main, / assis, un potier l'essaie, pour le mettre en marche, / tantôt, ils couraient, en rangs, les uns vers les autres. / Une foule immense était debout, autour du chœur charmant, / ravie ; et parmi eux chantait un aède divin, / en jouant de la lyre ; et deux acrobates, au milieu d'eux, / lançaient le chant et tournoyaient, en plein milieu (v. 590-606).

Enfin, il y plaça (*etítbei*) la grande force d'Océan, / au bord extrême du bouclier solidement fabriqué (v. 607-608).

Quelques points sont à noter, qui mériteraient une analyse plus détaillée, sur la dialectique entre notations visuelles et kinesthésiques, ainsi qu'entre l'art du dieu et celui du poète, mis en abyme dans telle ou telle scène décrite/gravée, ou réalisé au long du passage. Ainsi le rôle des verbes dénotant le travail d'Héphaïstos (*créer, placer, graver, fabriquer, tracer...*) et celui des verbes désignant mouvements, déplacements et gestes des astres, dieux, humains, animaux (*tourner, tournoyer, se frapper, traîner, entraîner, passer, emporter, bondir, porter, courir, lancer...*) ; le jeu entre références sonores, visuelles et kinétiques, d'un point de vue thématique (tout ce qui a été noté plus haut, associé au chant nuptial du début, puis au luth et à la chanson de l'enfant, dans la scène des vendanges, et surtout l'aède divin de la fin), mais aussi sur le plan de la diction (rythme, jeux de vitesse, d'élan et de pause, effets d'allitérations, d'échos, de répétitions, de dissymétries enjambements et rejets, tous proprement virtuoses...) ; l'analogie structurante de la composition circulaire du bouclier avec la composition annulaire du poème et les figures intégrées de poètes et chanteurs, ainsi que de guerriers et divinités combattantes, le Bouclier étant une *Iliade*, thématiquement dans la description de la ville pacifique, puis de la ville assiégée, mais

aussi dans sa forme même ; enfin, la première place accordée aux scènes pacifiques, qui fonctionnent à peu près comme une grande partie des comparaisons développées dans l'épos homérique : ouvrant l'espace et le temps offerts à l'imagination de l'auditeur-lecteur et mettant en scène, par une forte focalisation, la nostalgie des héros pour la vie harmonieuse qu'ils ont perdue à jamais, le *Bouclier* non seulement figure le monde mais aussi, d'une manière qui se veut complète, sinon infinie, le destin des hommes, circulaire, labyrinthique, toujours en mouvement, que le poème épique célèbre et pleure à la fois, comme la soumission joyeuse ou pathétique de l'humanité, en danse de vie ou de mort, au dessein des dieux et à la force des astres. On sait bien que l'*Iliade* est moins une épopée célébrant simplement le bien contre le mal qu'une ample déploration des malheurs de la guerre et une célébration des glorieux héros du passé, de leurs exploits mais aussi de leurs souffrances.

Non seulement nous avons là une description d'actions intense, une véritable *ekphrasis*, au sens grec du terme, de la fabrication d'une œuvre d'art, mais cette œuvre d'art représente un monde en train de se construire, d'une part, et sa fabrication est mise en scène et en sons par une voix, celle de l'*épos*, dont les procédés sont similaires à ceux du dieu-artisan. D'autant plus que dans chacune des scènes évoquées, de manière dynamique, en cours de création et de représentation quasi-spectaculaire, sinon cinématique, et toujours suivant une réception vive, de la part de l'auditeur-spectateur et de sa *phantasia*, et suivant une opération de montage qui fait se succéder une série de cadrages contrastés, c'est l'évocation du kinétique par la parole qui domine, repoussant vers un ailleurs non encore advenu la relation devenue plus traditionnelle ensuite entre un texte écrit et une image fixe. On est ici en-deçà, dans une épopée qui est elle-même, tout au long de l'*Iliade*, non pas le récit de la guerre de Troie mais celui de la colère d'Achille, quelque chose comme une immense *ekphrasis*, dont le *Bouclier d'Achille* est le modèle, le prototype, la métonymie, sinon la matrice.