



**HAL**  
open science

Compte rendu de: Florence Klein et Ruth Webb (dir.),  
Faire voir : Études sur l'enargeia de l'Antiquité à  
l'époque moderne, Presses Universitaires du  
Septentrion, 2021.

Thomas Lorson, Fanny Maréchal

► To cite this version:

Thomas Lorson, Fanny Maréchal. Compte rendu de: Florence Klein et Ruth Webb (dir.), Faire voir : Études sur l'enargeia de l'Antiquité à l'époque moderne, Presses Universitaires du Septentrion, 2021.. 2022. hal-04330945

**HAL Id: hal-04330945**

**<https://hal.science/hal-04330945v1>**

Submitted on 21 Dec 2023

**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.

**Compte-rendu de : Klein Florence et Webb Ruth (dir.), *Faire voir : Études sur l'enargeia de l'Antiquité à l'époque moderne*, 2021, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq**

**Compte rendu par Fanny Maréchal (doctorante à l'Université de Lille, HALMA UMR 8164) et Thomas Lorson (doctorant à l'Université de Lille, STL UMR 8163)**

Cet ouvrage collectif s'intéresse au phénomène de l'*enargeia*, la capacité d'un discours à faire naître des images dans l'esprit de l'auditeur, créant ainsi une impression de présence et de réalité. Les différentes discussions interrogent la perception antique de l'*enargeia* en confrontant les textes théoriques et les œuvres littéraires. Bien que le phénomène ne fasse pas l'objet d'une réflexion critique avant l'époque hellénistique, la recherche montre que l'idée que des mots puissent créer des images mentales était répandue avant sa théorisation.

Après une brève mais riche introduction qui présente la problématique générale et résume les différentes contributions, l'ouvrage se construit en cinq parties : la poésie archaïque, la tragédie classique, la poésie hellénistique, l'histoire, et l'*ekphrasis* d'œuvres d'art à l'époque impériale. L'ouvrage propose donc un parcours à la fois chronologique, générique et thématique : il permet de confronter des matériaux très divers, à la fois théoriques et pratiques, littéraires et plastiques, grecs et latins, anglais et français, antiques et modernes.

La présentation est claire et soignée, les chapitres sont dotés d'un précieux appareillage de notes, et les documents iconographiques sont reproduits en couleur. Le livre comprend aussi une bibliographie étoffée sur les enjeux de l'*enargeia* et de deux index, le premier permettant de consulter les termes français, grecs ou latins, le second regroupant les références aux textes antiques. Bien que chaque chapitre puisse se lire de manière isolée, des échos se répondent au sein des différentes contributions, faisant de l'ouvrage un tout cohérent et bien construit, agréable à lire, et dont le propos général, par sa clarté et son organisation, est rendu évident.

## **I. Texte, image, objet dans la poésie archaïque grecque**

L'ouvrage s'ouvre sur deux chapitres qui abordent la question de l'*enargeia* à l'époque archaïque, bien qu'il n'existe à cette époque aucun écrit théorique sur la question. La démarche consiste donc à porter un regard sur des textes anciens grâce à l'éclairage plus tardif des théories sur l'*enargeia*.

### **1. Pierre Judet de La Combe, « Lieu parfait *versus* récit. Les fontaines d'*Iliade*, XXII » (p. 23-38)**

Dans son chapitre, Pierre Judet de la Combe étudie la relation entre certains passages de l'*Iliade*, qu'il qualifie de « lieux » parfaits, et la narration principale de l'épopée. Il montre, avec beaucoup de justesse, comment ces passages, qui surviennent dans la narration

pour en illustrer certains aspects, tranchent avec l'action du récit. L'exemple sur lequel il fonde son analyse est celui des deux fontaines auprès desquelles passent Achille et Hector lors de leur course-poursuite ultime (*Illiade*, XXII, 145-161). L'étude détaillée de ce passage permet à l'auteur d'en dire qu'il est le tableau d'une époque révolue, celle de la paix et de l'harmonie, à laquelle la cité de Troie ne reviendra jamais. C'est dans cette acception que ce lieu est considéré par l'auteur comme un espace clos, un lieu « parfait » qui, bien qu'entretenant des liens directs avec l'action du récit, rompt, par un système d'opposition, avec la narration.

Pierre Judet de la Combe s'intéresse ensuite à la construction de ces lieux clos dont l'étude montre qu'ils sont régis par un système de dualité et de contraste. L'auteur emploie, de manière « consciemment anachronique » (p. 27), la grille de lecture des systèmes cosmogoniques pour montrer en quoi la construction de ces images, bien que présentant des ressemblances avec les systèmes cosmogoniques, s'en détache. Si ces derniers partent en effet de l'évocation d'un tout pour en déduire des dualités qui forment ensuite à nouveau une harmonie, les lieux clos de l'épopée, eux, ne répondent à aucune logique déductive articulée. Ils reposent sur un système de dédoublement ou d'opposition, et sont simplement des images figées dans le temps qui suivent « une logique spatiale et iconique » (p. 29). Pierre Judet de la Combe montre alors comment la dualité, au cœur de la logique interne de ces lieux parfaits, est un principe qui, figeant l'espace, permet la représentation.

Ces réflexions le conduisent à poser un regard sur la nature même de l'épopée : celle-ci est en effet régie par un principe de dualité, puisqu'elle juxtapose deux espaces, celui de l'action du récit – l'intrigue – et celui de l'image figée et achevée – le monde de comparaisons auquel appartiennent les deux fontaines –, espaces entre lesquels il existe bien sûr des passerelles. Pierre Judet de la Combe suggère alors, au terme de sa démonstration, que l'œuvre épique, à l'instar du passage des deux fontaines d'*Illiade* XXII, peut être considérée comme un lieu parfait, clos et achevé.

## **2. Deborah Steiner, « *Enargeia* avec la lettre : l'alphabet spectaculaire en Grèce archaïque » (p. 39-68)**

À travers l'étude de trois inscriptions présentes sur des objets de la Grèce archaïque, Deborah Steiner montre que le phénomène d'*enargeia* excède la pure visualisation d'une scène. Pour l'autrice, en effet, certains textes ou certaines inscriptions, par une incitation au mouvement ou par leur mouvement propre, concourent à faire du lecteur/auditeur non seulement un spectateur de la scène narrée, mais également un acteur qui participerait à la rejouer. Cette position du lecteur, à la fois en tant que spectateur et acteur d'une scène, est rendue possible par l'interaction de toute une série de facteurs. L'autrice soutient que le contenu de l'inscription – qui est vu, lu et entendu –, sa forme, l'agencement de ses lettres, leur disposition dans un ensemble, sont en relation avec l'objet qui lui sert de support, sa fonction et le contexte dans lequel il est manipulé. L'effet d'*enargeia* produit entraîne donc plus qu'une visualisation en imagination et, par une interaction multifactorielle, vise non seulement à faire voir mais à faire rejouer une scène.

La première inscription dont Deborah Steiner fait l'étude pour illustrer son propos est présente sur une œnochoé trouvée près de la porte du Dipylon à Athènes et datant du VIIIe

siècle avant notre ère. L'autrice remarque que cette inscription, qui loue le vainqueur d'une compétition dansée sur un objet qui devait en constituer le premier prix, reproduit une ronde de danse. Elle montre que la forme et l'agencement des lettres de l'inscription, son intégration dans les formes géométriques qui décorent l'objet ainsi que sa disposition sur le col du vase, suggèrent « une visualisation de l'ensemble de la danse » (p. 45). Elle propose ensuite une participation auditive de la part de l'utilisateur de l'objet qui énonce l'inscription au rythme du vers hexamétrique, accompagnant alors la mesure de la chorégraphie. Elle finit par souligner que l'objet, à chaque fois qu'il sera manipulé par l'échanson lors d'un banquet, rejouera fictivement la danse de son contexte premier : le mouvement de la cruche, lorsqu'elle sera inclinée pour remplir les coupes, donnera l'impression que les motifs et les lettres de l'inscription prennent vie, et si un banqueteur s'attelle à la lecture, son énonciation épousera les sauts des danseurs. Ainsi, la lecture de l'inscription sur le vase du Dipylon convoque le souvenir de la compétition dansée, provoque sa visualisation et rejoue sa mise en scène.

Les deux autres inscriptions étudiées par Deborah Steiner visent à illustrer une semblable implication du lecteur dans la visualisation et la performance d'une scène, en conséquence des paramètres lexicaux choisis et de leur interaction avec le support qui les présente. L'épigramme funéraire gravée sur un cénotaphe d'Ambracia donne ainsi à voir, à entendre et à rejouer un rituel funéraire, tandis que le jeu des lettres d'une inscription versifiée présente sur un tripode venant de l'Acropole incite le lecteur à répliquer les mouvements des chœurs que décrit l'inscription en tournant autour du monument.

Deborah Steiner tend donc à montrer, avec beaucoup de finesse, que « le mouvement à travers l'espace et la manière dont le[s] inscription[s] [...] invite[nt] le spectateur non pas seulement à regarder les performances réelles et abstraites revisitées [...] mais à y participer physiquement et corporellement » (p. 66) participent au phénomène d'*enargeia*.

## II. Vision réelle et imagination dans la tragédie grecque

La deuxième partie de l'ouvrage rassemble deux chapitres dont l'étude porte sur les effets d'*enargeia* dans un corpus bien précis : les récits de messager dans la tragédie grecque.

### 3. Daria Francobandiera, « Donner à voir, donner à entendre : effets d'*enargeia* dans les récits de messager de la tragédie grecque » (p. 71-100)

Dans son chapitre, Daria Francobandiera questionne les effets d'*enargeia* dans les discours de messager de la tragédie grecque. Ces récits, qui s'insèrent dans un genre qui est celui de la monstration par excellence, se substituent à la représentation, quand une scène ne peut ou ne doit pas être montrée sur scène. La question du « faire voir » ou du « faire entendre » acquiert donc un enjeu capital puisqu'il s'agit de savoir si l'on peut montrer davantage par les mots que par les procédés scéniques.

Daria Francobandiera étudie d'abord les procédés visuels présents dans les discours de messager qui permettent de mettre sous les yeux la scène décrite. Elle évoque la qualité de témoin oculaire du messager qui évolue parfois lui-même dans la scène dont il fait le récit, et/ou dont il donne une vue synoptique générale. Elle ajoute également l'effet produit par la

description des lieux, ainsi que par l'accumulation de détails visuels qui induisent le sentiment d'être au cœur de l'action narrée et d'en percevoir tous les aspects. La question de la présence de qualificatifs et de figures de style est également évoquée, métaphores et comparaisons permettant de faire appel à un référent extérieur à l'action pour lui conférer une plus grande portée visuelle.

Dans un second temps de son argumentation, l'autrice suggère que la réflexion antique sur l'*enargeia* prenait également en compte la dimension sonore des discours, les sens de la vue et de l'ouïe pouvant s'entremêler pour un effet de réalité plus vivace encore. Ces procédés passent par l'accumulation de sons à l'intérieur du discours ou par le fait d'accompagner la vision d'une manifestation sonore qui vient alors en renforcer l'aspect pathétique. L'autrice rapporte aussi que c'est parfois uniquement le bruit qui permet de se représenter la scène, lorsque la vision fait défaut. Le fait de faire reposer la visualisation de la scène sur son seul aspect sonore lui confère alors un caractère plus dramatique encore : ne faire entendre que le son de l'action suggère en effet que la scène narrée est un spectacle insoutenable à la vue, ce qui augmente les réactions émotionnelles ressenties par l'auditeur.

Daria Francobandiera achève son argumentation par l'examen d'un passage des *Perses* d'Eschyle où la combinaison des procédés visuels et des effets sonores qui les précèdent aboutit à faire du récit du messager un morceau de bravoure de l'*enargeia*, où « l'enchâssement de ce tableau sonore dans le récit des *Perses* et la progression ouïe / vue qu'il permet de mettre en place peuvent être considérés comme la transposition narrative de moyens propres à la véritable représentation théâtrale » (p. 99).

Si tous ces effets, visuels et sonores, rendent effectivement présente la scène narrée par le messager, comme l'expose avec de nombreux exemples l'autrice, on pourrait, se questionner sur le public visé par ces effets d'*enargeia*. Daria Francobandiera évoque à plusieurs reprises la présence de deux auditoires : celui à qui le messager fait son discours, contenu à l'intérieur même de la pièce, et celui, externe, composé des spectateurs athéniens. Si certains des procédés visuels et sonores énumérés visent les deux auditoires, il peut être intéressant d'étudier le fait que certains autres, comme les jeux intertextuels, ne s'adressent qu'à l'un des deux.

Un autre point, brièvement évoqué par Daria Francobandiera, attire également notre attention : il s'agit du balancement entre l'effacement des modalités d'énonciation du discours du messager et, au contraire, sa mise en valeur. Si le fait de rendre invisible l'énonciation peut permettre une *enargeia* plus évidente, le fait d'attirer l'attention sur les modalités du discours peut également être un moyen pour le messager / poète de signaler que la scène qu'il décrit avec force effets visant l'*enargeia* est, en réalité, de caractère irreprésentable. Cette dernière idée, peu explorée dans le chapitre de Daria Francobandiera (dont ce n'est pas le propos central), trouve un développement plus ample dans le chapitre suivant.

#### **4. Anne de Cremoux, « Les derniers récits : une épiphanie de la disparition (Sophocle, *Œdipe à Colone*, v. 1640-1733) » (p. 101-125)**

Le chapitre d'Anne de Cremoux apporte des éléments nouveaux, par le biais de l'étude précise d'un double récit de « messager » dans l'*Œdipe à Colone* de Sophocle.

Anne de Cremoux commence par rappeler certaines caractéristiques des discours de messager dans la tragédie, qui reprennent, de manière moins détaillée, certains des éléments relevés par Daria Francobandiera. Le discours, ou plutôt, l'ensemble des deux discours soumis à l'étude sont tirés de l'*Œdipe à Colone* dont Anne de Cremoux nous rappelle l'intrigue et les principales lignes d'interprétations par la critique.

Ces deux discours, l'un porté par un messager (un homme de la garde de Thésée), l'autre par Antigone, font le récit de la mort d'Œdipe, avec l'émergence d'un double paradoxe : d'abord, le messager et Antigone ne sont pas censés avoir vu la fin d'Œdipe puisqu'il leur avait été spécifiquement interdit d'y assister ; deuxièmement, la vision qu'ils rapportent est celle d'une absence, de la disparition d'Œdipe, quelque chose, donc, qui ne se donne pas à voir. Non seulement ces discours posent problème dans la nature paradoxale de ce dont ils font le récit, mais Anne de Cremoux, dans une habile démonstration, pointe aussi du doigt le caractère structurel étonnant de cet *exodos* : d'une part, les deux discours se redoublent mais, au lieu de se compléter, leurs informations ne se recoupent pas ; d'autre part, les locuteurs insistent tous deux sur le fait qu'ils ont vu la scène, mais leur récit n'est qu'une succession d'hypothèses et de conjectures qui nie la confiance que l'on peut placer dans les sens. Anne de Cremoux met également en valeur le fait que l'appel à la rationalité, qui passe par une reconstruction intellectuelle de ce qui a pu arriver à Œdipe, est d'autant plus paradoxal que les faits racontés, liés à la destinée d'Œdipe, sont de nature extraordinaire.

L'autrice avance donc l'hypothèse que ce double récit se détache à plusieurs égards du code établi et permet ainsi une étude « réflexive, voire métathéâtrale » (p. 113), de ce qu'est un discours de messager. Elle suggère l'idée que l'étonnante construction du discours et de son contenu « représente un jeu sur la technique du récit de messager » (p. 118) de la part de Sophocle. Le poète en dévoilerait la construction artificielle, puisque ce qui est donné à voir est précisément ce qu'on ne voit pas : en attirant l'attention, par l'emploi d'une construction double et atypique, sur le caractère non représentable d'une chose au sein d'un récit qui est censé donner à voir, Sophocle proposerait ainsi une réflexion sur « l'artifice dramatique qu'est le récit de messager » (p. 113) et, de manière plus large, sur le genre théâtral lui-même.

Ainsi, les chapitres de Daria Francobandiera et d'Anne de Cremoux, dont le propos est clair, abondamment illustré et convainquant, permettent une réflexion sur ce que sont et ce que permettent, par l'emploi des effets d'*enargeia*, les discours de messager dans la tragédie grecque.

### **III. Des descriptions d'œuvres d'art à l'*enargeia* dans la poésie hellénistique et romaine**

La troisième partie de l'ouvrage regroupe deux chapitres qui s'intéressent à l'*ekphrasis* d'œuvres d'art et à ses liens étroits avec l'*enargeia* au sein de textes poétiques de l'époque hellénistique, et au sein de leur réception dans la poésie latine.

#### **5. Évelyne Prioux, « L'*enargeia* chez Posidippe de Pella » (p. 129-146)**

Évelyne Prioux s'intéresse aux épigrammes du poète Posidippe de Pella (III<sup>e</sup> siècle avant notre ère) et des premières théories littéraires, afin d'explorer comment la représentation variée des œuvres d'art sous-tend une réflexion sur l'*enargeia*.

Dans un premier temps, l'autrice se concentre sur les fragments qui nous sont parvenus de Douris, l'un des premiers théoriciens de l'art, contemporain de Posidippe. Douris soulève la question du rapport problématique entre la précision d'une description (*akribologia*) et la grandeur du style au sein du poème épique : un excès de *mimesis* peut dégrader le pouvoir d'*enargeia* en éloignant le lecteur de la grandeur d'ensemble au profit du détail infime. Évelyne Prioux s'intéresse aussi à d'autres sources théoriques, Aristote, Démétrios, pseudo-Longin, qui traitent de l'*enargeia* et de l'*akribologia* en lien avec des extraits homériques.

Dans un second temps, l'autrice met en regard ces théories avec les poèmes de Posidippe, dans lesquels une grande place est donnée aux œuvres d'art et à leurs créateurs. Les nombreux phénomènes de vision présents et l'abondance du lexique de la vue montrent que le poète est attentif au pouvoir de l'*enargeia*. Mais il ne l'exprime pas tant dans les *ekphraseis* des œuvres d'art, qui proposent rarement une description détaillée, que dans les récits et les dialogues qui entourent leur création. En variant les manières d'aborder les œuvres, tantôt par le détail infiniment petit, tantôt par l'hyperbole colossale, Posidippe propose une réflexion sur la *mimesis* et sur la *phantasia*. Les effets d'intertextualité, notamment lorsqu'il s'agit de passages d'Homère abondamment commentés par les théoriciens, permettent de sous-tendre cette réflexion.

Dans un dernier temps, l'autrice établit une typologie des différents procédés d'*enargeia* chez Posidippe : représentation du mouvement, acribologie, synesthésie, répétition, suspense, enchaînement des événements, intertextualité, discours direct.

Évelyne Prioux propose un chapitre riche, qui permet à la fois d'étudier en détail certains passages de Posidippe et de les mettre en relation avec un contexte théorique plus large. Son étude est claire, prenant appui sur un certain nombre de citations substantielles et précisément commentées.

## **6. Florence Klein, « De l'Europe de Moschos aux Métamorphoses d'Ovide : *enargeia*, désir et fiction poétique » (p. 147-170)**

Florence Klein, en partant du pouvoir de l'*enargeia* qui peut mettre en présence ce qui n'existe pas, s'intéresse à la fiction poétique et au thème du désir érotique entre amants. Son hypothèse est que le poème *Europe* de Moschos (II<sup>e</sup> siècle avant notre ère) propose une réflexion sur l'*enargeia*, puisque le personnage d'Europe peut être compris comme une image du lecteur désirant qui consent à la fiction.

L'autrice s'arrête sur un premier passage : le songe d'Europe associe le motif de la vision à celui du désir et thématise le pouvoir des visions à donner l'impression d'une réalité vécue.

Dans un second temps, Florence Klein montre que c'est à travers le regard d'Europe que les *ekphraseis* sont données à voir grâce à des effets de synesthésie et d'intertextualité : Europe se fait guide du lecteur, mu par le désir de croire à la fiction qui rend présentes des choses absentes.

Dans un troisième temps, l'autrice met au jour, dans deux passages ekphrastiques précis, une série de jeux étymologiques autour de la racine *enargès*, jeux appuyés par la thématique de la brillance et par les intertextes homériques. Les thèmes de l'œuvre d'art et de la métamorphose permettent aussi de mettre en perspective l'*enargeia* de la fiction poétique.

Dans un dernier temps, Florence Klein met en regard le poème de Moschos avec le traitement ovidien de l'épisode d'Europe et du mythe de l'enlèvement d'Io. Le poète latin semble ainsi poursuivre la réflexion sur l'*enargeia* proposée par le poète grec. Ovide insiste lui aussi sur l'éclat, mais de manière plus explicite encore que Moschos : il multiplie les jeux autour de la racine *enargès* et la thématique de la vision et de la blancheur. L'adjectif *perlucidus* fait notamment l'objet d'une analyse approfondie : l'autrice suggère qu'il s'agit d'un équivalent latin possible du mot *enargès*. L'entrelacement du thème des métamorphoses et de l'*ekphrasis* d'œuvre d'art permet de penser que l'épisode d'Europe propose une réflexion sur la capacité de la poésie à mettre sous les yeux du lecteur des images fictives.

Ce chapitre poursuit la réflexion entreprise par Évelyne Prioux sur la poésie hellénistique. Le poème de Moschos est étudié à travers des passages clefs qui sont à la fois analysés précisément pour eux-mêmes et mis en regard avec le reste du texte, ce qui permet de récolter tout un faisceau d'indices qui se répondent et se nourrissent. La comparaison avec les extraits d'Ovide est solidement présentée, puisqu'elle prend appui sur les mêmes procédés, ce qui permet de penser que chacun des deux poètes propose une réflexion sur la capacité de l'écriture poétique et de la fiction à produire des effets d'*enargeia*.

#### IV. Faire voir l'histoire

Cette partie s'intéresse aux rapports entre l'*enargeia* et le matériau historique, compris dans un sens large, puisqu'elle convoque à la fois l'historiographie latine et l'adaptation de l'histoire sur la scène de l'époque moderne.

#### 7. Andrew Feldherr, « Second Sight: *Enargeia* between Reception and Reality in Sallust's *Jugurtha* » (p. 173-191)

Andrew Feldherr soutient que les procédés d'*enargeia* occupent une place capitale dans les textes historiques, car ils permettent une réflexion sur le genre historiographique. D'après lui, en effet, l'*enargeia* est un indicateur d'intertextualité qui permet à l'historien de faire allusion à ce que d'autres avant lui ont raconté. Prenant appui sur les travaux de Ruth Webb, l'auteur soutient que le phénomène ne vise pas seulement à faire visualiser mais à faire allusion à un répertoire d'images mentales, issues de textes ou d'expériences vécues, que le lecteur a stockées en mémoire.

Pour illustrer son propos, Andrew Feldherr analyse le procédé d'*enargeia* et les jeux intertextuels présents dans le récit de Salluste du siège de Zama par les Romains dans le *Bellum Jugurthinum* (56-60). L'auteur y montre les échos thucydidiens de la bataille de Syracuse qui s'y font entendre et souligne les écarts entre les deux textes. Il remarque encore l'utilisation ingénieuse par Salluste de la figure de Marius, non seulement comme miroir du lecteur, mais aussi comme agent d'un jeu d'acteur qui met en scène les procédés de l'*enargeia*.

Andrew Feldherr s'interroge alors, avec beaucoup de pertinence, sur le statut que Salluste donne à Marius et, par extension, à son œuvre : l'une des hypothèses est que Salluste fait de l'attitude du général romain le modèle de la réception du passage qui véhiculerait un écho thucydéen, mettant ainsi en avant l'aspect métalittéraire de Marius. Celui-ci agirait ainsi en tant que « *Sallust's agent in the text, a figure who directs the reader's response to the literary procedures of enargeia* » (p. 184-185). Cependant, si, au contraire, on pense que Salluste fait de Marius un simple acteur à travers les yeux duquel le lecteur perçoit l'action, les événements semblent apparaître alors « *into the world of fact* » (p. 185), tels qu'ils se seraient *historiquement* déroulés. Dans cette seconde perspective, Marius ne serait que le moyen pour Salluste de conférer à son œuvre une véracité historique.

Cette tension entre ces deux interprétations permet à Salluste de questionner la nature même du texte historique : est-ce un récit dont les jeux intertextuels dévoilent la construction ? Ou bien, la mise en valeur des effets d'*enargeia* ainsi que la forte insistance sur la difficulté de voir et de distinguer le vrai du faux indiquent-elles au contraire que le récit se veut le miroir de la réalité telle qu'elle s'est déroulée ?

Dans une analyse complexe mais brillante, Andrew Feldherr montre donc que l'*enargeia* est un procédé employé par Salluste pour lui permettre de soulever des questions sur la nature même du genre dans lequel sa narration s'inscrit.

#### **8. Juliette Dross, « L'image rhétorique a-t-elle la même force que la réalité ? Lecture croisée de Quintilien (*Institutio oratoria* VI) et de Shakespeare (*Julius Caesar* III, 2 : éloge funèbre de César par Marc Antoine) » (p. 193-206)**

Juliette Dross propose de remettre en question le pouvoir de l'*enargeia* en se demandant si, après tout, l'objet réel n'est pas plus apte à persuader un public que l'image verbale de cet objet. Ce questionnement s'insère dans une lecture transséculaire, puisqu'elle met en regard la théorie de l'*enargeia* élaborée par Quintilien et la pratique d'un discours présent chez Shakespeare : le discours qu'Antoine a prononcé après l'assassinat de César et auquel se réfère Quintilien lui-même.

Dans un premier temps, l'autrice se concentre sur la théorie de l'*enargeia* présente dans l'*Institution oratoire* de Quintilien. Le rhéteur précise que, dans certains cas, la représentation verbale du réel (*verba*) ne peut pas être aussi forte que la présentation directe du réel (*res*) : aussi, dans le cas de la rhétorique judiciaire, il est conseillé de montrer des preuves matérielles ou de recourir à une mise en scène des témoins (par exemple, la toge ensanglantée de César exposée lors de ses funérailles). Mais d'un autre côté, le discours, grâce à la puissance de l'*enargeia*, est capable de mettre quelque chose sous les yeux du public grâce aux mots.

Dans un second temps donc, Juliette Dross se demande quelle composante, des *verba* ou des *res*, prime dans la reconstitution shakespearienne du discours d'Antoine dans *Julius Caesar*. L'enjeu de la scène est rhétorique : après le discours de Brutus, Antoine doit persuader l'auditoire en sa faveur. Dans son discours, les images rhétoriques s'appuient sur l'*enargeia* : « images mémorielles » qui convoquent les souvenirs du public, « images phantastiques » qui convoquent son imagination. Sa rhétorique imaginative s'appuie en particulier sur un objet, la toge de César, qui permet d'opérer la transition entre les *verba* et

les *res*. Car le discours trouve son paroxysme dans la découverte du cadavre de César, montré directement au public : la réalité prend le pas sur les paroles. Mais la force de l'objet montré repose avant tout sur la préparation opérée par le discours, et notamment par les images rhétoriques.

Juliette Dross propose ainsi une approche à la fois originale, claire et convaincante. Originale, puisqu'elle remet en question le concept d'*enargeia* tel qu'il est convoqué dans les autres chapitres en interrogeant sa force par rapport à la réalité. Originale aussi en ce qu'elle met en regard deux moments distincts de la création rhétorique (« de l'Antiquité à l'époque moderne », comme l'indique le sous-titre de l'ouvrage), mais aussi deux approches différentes, l'une théorique, l'autre pratique. La structure de l'article, en deux parties chacune consacrée à l'un des deux textes, est claire et aisée à suivre. Les liens effectués entre Quintilien et Shakespeare montrent la continuité des théories rhétoriques anciennes à l'époque moderne, mais aussi les rapprochements qui peuvent être effectués entre la rhétorique et le théâtre.

### V. *Enargeia* et œuvres d'art

La dernière partie de l'ouvrage est surtout thématique, puisqu'elle se concentre sur un type particulier d'*ekphrasis*, celle de l'œuvre d'art. Les deux chapitres permettent de confronter des textes, principalement datés de l'époque impériale, et des œuvres plastiques.

#### 9. Agnès Rouveret, « Comment peindre l'hybridité ? À propos de la centauresse de Zeuxis » (p. 209-225)

Agnès Rouveret part du *Zeuxis* de Lucien de Samosate, qui décrit un tableau représentant une centauresse, pour réfléchir aux rapports entre l'écriture et la peinture. Le sophiste choisit en effet de décrire la copie d'un tableau peint par un peintre qui a vécu bien avant lui : son but est donc de donner à voir ce qui n'existe plus.

Le premier point soulevé par l'autrice est que, tout comme ce que l'on trouve chez Posidippe, Lucien vise à mettre en avant la nouveauté (*kainotès*) de son art à travers la figure de Zeuxis, qui innovait grâce à sa maîtrise de l'ombre et de la lumière. Le deuxième détail sur lequel se concentre Agnès Rouveret est la mention d'une couleur (phénomène rare chez Lucien), celle du vert du gazon qui compose le paysage, alors que d'autres documents insèrent les centaures dans un paysage brun et minéral. Cette dualité du paysage traditionnellement associé au centaure renforce la dualité de la créature et celle de la pratique littéraire de l'auteur. Par ailleurs, le gazon vert fait aussi écho au cadre du dialogue platonicien *Phèdre* où Socrate questionne la réalité de l'hippocentaure.

L'autrice se concentre ensuite sur une apparente contradiction. D'un côté, Lucien refuse d'utiliser le langage technique de la peinture ; d'un autre côté, les critères qu'il mobilise sont ceux que l'on retrouve dans les traités d'histoire de l'art. Mais le terme d'*armogè* permet de rendre compte à la fois la transition subtile d'une couleur à une autre dans le domaine pictural et l'hybridation générique dans le domaine littéraire. En s'intéressant à une créature hybride issue de l'imagination et rendue réaliste par la prouesse technique, Lucien propose une réflexion sur l'*enargeia*. Agnès Rouveret met en regard cette

idée avec une peinture représentant un attelage : les variations infimes de couleurs sur la robe des chevaux permettent de penser l'acribie prônée par Lucien, d'autant plus que Zeuxis est loué dans les épigrammes pour l'acribie dans la maîtrise des couleurs. Grâce à cette technique, la dualité de la créature est dépassée au profit d'une vision harmonieuse : Lucien mobilise le paradigme de la beauté née du mélange. Philostrate, au contraire, insistera sur la dualité des centauresse, tandis que dans sa description de Chiron, il suivra Lucien en insistant sur la transition insensible entre les deux parties. De même, d'autres auteurs rejettent l'hybridation comme modèle de beauté et mobilisent plutôt l'image négative du monstre. Le nom même de Zeuxis, qui rappelle le verbe *zeugnūnai*, "atteler, joindre", permet donc de penser l'art du peintre et du sophiste.

Le grand intérêt de ce chapitre est constitué par les multiples liens qui mettent en regard les textes (celui de Lucien surtout, mais aussi de Philostrate ou Horace) et les images (le tableau fictif ou perdu de Zeuxis surtout, mais aussi plusieurs autres documents archéologiques reproduits en couleurs). Le chapitre montre bien comment une même figure, celle de la centauresse, peut donner lieu à des représentations différentes qui permettent de penser l'illusion réaliste et la pratique de l'*enargeia*.

#### **10. Caroline van Eck, « Agency, ekplēxis et pétrification dans la sculpture et le discours artistique gréco-romains » (p. 227-254)**

Caroline van Eck propose de mettre en regard les théories de l'agentivité établies par Alfred Gell et les conceptions de l'*enargeia* et de l'*ekplēxis* qui se retrouvent dans les descriptions antiques d'œuvres d'art.

Dans un premier temps, l'autrice rappelle l'élaboration et la réception des théories de Gell qui marquent un tournant dans l'anthropologie de l'art, puisque les œuvres sont considérées comme de véritables agents sociaux. Le concept d'*agency* permet de penser la manière dont des objets inanimés amènent les spectateurs à interagir avec eux comme s'il s'agissait d'êtres animés : on leur attribue une intentionnalité et des traits de personne. Il ne s'agit pas de s'intéresser à la valeur esthétique d'une œuvre en tant que telle, mais en lien avec son contexte social de production et de réception : le concept de « réseau de l'art » rend compte de ce tissu d'interactions sociales autour de l'œuvre d'art. Mais Caroline van Eck montre que Gell s'intéresse peu aux expériences vécues par le sujet sur lequel l'œuvre exerce son agentivité : la littérature ekphrastique de l'Antiquité, comme chez Callistrate, vise pourtant à mettre des mots sur les sentiments perturbants que provoque une telle situation.

Dans un second temps, l'autrice propose donc de relire la théorie de l'agentivité à la lumière des théories antiques de l'*enargeia* : dans les deux cas, l'artefact ou le discours est pensé comme agissant sur le public. L'orateur, grâce à l'*enargeia*, vise à saisir le spectateur en faisant naître en lui des images mentales : ce n'est pas l'objet qui est recréé, mais l'expérience de cet objet fondée sur la *phantasia*. Le concept antique d'*ekplēxis* (frapper, paralyser de surprise), notamment théorisé par le pseudo-Longin, permet de penser cette expérience de l'*enargeia* en des termes plus négatifs. Un autre concept antique peut être associé à l'*ekplēxis*, celui de *deinotēs*, qui rend compte du caractère terrible, édifiant et rusé d'un discours : Démétrios montre qu'un tel discours peut ébranler ou paralyser un public. La figure de la Gorgone, par son aspect monstrueux, associe la *deinotēs* à l'*ekplēxis*. D'ailleurs,

dans les textes antiques, Méduse peut être associée à l'origine de la sculpture à travers le motif de la pétrification ; par son père, elle est liée aux monstres hybrides de l'océan ; en donnant naissance à Pégase une fois décapitée, elle est liée à l'Hippocrène, la source des Muses. Chez Ovide, les termes techniques de la statuaire permettent de décrire à la fois la pétrification des hommes et la stupéfaction effrayée des autres devant un tel spectacle. L'autrice montre que ce type de réaction ekplectique se retrouve dans d'autres descriptions de statues, à travers les siècles, comme dans une épigramme où le poète néo-latin Leonico Tomeo rapporte la pétrification de Laocoon, dans les épigrammes de l'*Anthologie grecque* consacrées au groupe des Niobides, ou encore dans les *ekphraseis* de Callistrate. Caroline van Eck s'arrête plus longuement sur ce dernier exemple, où l'on retrouve la double ambiguïté de la situation, entre pierre animée et être vivant pétrifié, et de la réaction, entre horreur et admiration. Callistrate propose d'ailleurs une comparaison entre l'art du sculpteur et l'art du rhéteur, qui se recoupent dans leur capacité à agir sur l'esprit du public grâce à des images qui semblent vivantes.

En guise d'ouverture, Caroline van Eck passe en revue la postérité de Callistrate chez les théoriciens de l'époque moderne (ce qui permet d'actualiser le sous-titre donné à l'ouvrage : *De l'Antiquité à l'époque moderne*), qui accordent une place importante à l'illusion de vie qu'il faut donner aux statues. Ainsi, l'autrice montre qu'il existe une tradition très ancienne qui pense l'œuvre d'art comme quelque chose d'animé : on y trouve des racines possibles de la théorie de l'agentivité proposée par Gell.

Caroline van Eck consacre une bonne partie de son étude à la présentation des théories de l'agentivité, et des différents concepts qui la composent. Elle en propose un résumé accessible, même pour celles et ceux qui ne maîtrisent pas le système élaboré par Gell. Elle définit simplement, mais avec précision, les grands axes de ces théories et les principaux concepts. C'est sur la base de cette présentation que l'autrice développe, dans un second temps, l'ouverture vers les œuvres d'art et la rhétorique de l'Antiquité. Elle confronte les théoriciens de l'art oratoire et les textes qui proposent une *ekphrasis* artistique. Ses exemples sont différents et nombreux, comme le montre l'ouverture finale vers l'époque moderne.