

La Mise en Scène du Temps dans le Bouclier d'Achille (Il. 18, 477-617¹)

Introduction

La question de la mise en scène du temps dans la description du bouclier d'Achille résulte de trois dimensions temporelles : le temps chronologique ; le temps métaphysique (le *kairos*) -qui correspond à une perception temporelle subjective allusive au basculement décisif- et le temps allusif aux cycles, qui englobe les astres, la destinée ou la chance (*Aiôn*). Ces références proviennent de l'interpénétration des univers qui composent le bouclier, établissant, ainsi, des métalepses. Ces procédés amènent à la manifestation de différentes perceptions temporelles de la réalité.

La métalepse est une «pratique de langage»² comprenant plusieurs acceptions. Pour les anciens rhétoriciens³ il s'agit plutôt d'un cas de transfert⁴ (métonymie et métaphore). Reprenant Genette, nous la comprenons comme interpénétration⁵ des dimensions temporelles qui s'établissent dans le bouclier, produisant aussi un effet de «transfusion perpétuelle et réciproque»⁶. Ainsi, on identifie un temps «fictionnel» par rapport au temps chronologique appartenant à l'univers de la performance de l'histoire devant l'auditoire, mais aussi, par rapport aux divers univers qui composent le bouclier. Nous sommes, donc, en présence d'un temps fictionnalisé dans la fiction, qui fait apparaître des «portes glissantes», permettant de voir des univers parallèles.

L'action de fabriquer le bouclier suggère un alignement entre ces trois temps, dont la finalité est potentiellement, d'amener Achille à ressentir une sensation de paix intérieure. L'objet forgé fait apparaître des spéculations sur la vie et la mort de l'homme, suggérant un lien entre l'ordre temporel et l'ordre des actions humaines. La façon détachée dont ces dimensions temporelles conduisent notre imagination suggère une mise en scène, dans la mesure où il s'agit d'une fabrication issue de la pensée, qui

*La correction aide à être. Je tiens à remercier à mes relecteurs anonymes qui par leurs remarques et suggestions éclairées et bienveillantes m'ont permis de préciser certains points. Je tiens à remercier tout particulièrement au relecteur anonyme qui a eu la patience de corriger le manuscrit.

*Mes remerciements vont également à mes collègues Marie Hélène Marques Antunes et Aurore Coutinho qui ont revue la version finale du manuscrit.

*Concernant les auteurs antiques et leurs ouvrages, on se rapportera à Anatole Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*, Paris, Hachette, 2000.

¹ Toutes les citations de l'*Iliade* renvoient à l'édition des Belles Lettres. Homère, *Iliade*, trad. Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, t.3.

² Genette, *Métalepse*, p. 7.

³ Cicéron, *Brut.* 69 ; *De Or.* 3.200; Quintilien, *Inst.* 8.6.1; 8.6.37-8; 9.1.4.

⁴ Genette, *op.cit.*, p. 13-4.

⁵ Genette, *Discours du Récit*, pp. 215; 234-5.

⁶ Genette, *Métalepse*, p. 131.

est très liée à l'ordonnance temporelle. Nous essaierons de montrer qu'Héphaïstos aligne les trois dimensions temporelles déjà mentionnées, en stimulant plusieurs sensations et vitesses.

Par conséquent cet artefact revient sur le problème de construction de la mémoire suggérant une mise en scène. L'artisan⁷ apparaît comme metteur en scène, ce qui encourage la compréhension de la description du bouclier comme réflexion sur la condition de l'observateur, c'est-à-dire, sur l'expérience de voir et de l'acte de donner à voir, comme construction du temps et de l'espace.

Ces motifs résultent de l'articulation entre les divers procédés grammaticaux mis en place et l'organisation discursive des éléments constitutifs du bouclier. Le tout semble ancrer l'architecture du temps et de l'espace dans l'action. Ainsi s'établit une double méthode : la première, que l'on nommera philologique, s'occupe de l'analyse des verbes et la seconde, qu'on appellera comme comparatiste, qui se consacre à l'examen du dessin de l'espace et du mouvement de personnages, s'appuie sur la comparaison avec l'univers de la mise en scène.

Malgré l'anachronisme de cette comparaison, la description du bouclier s'inscrit dans le domaine de l'image, plus exactement de la spéculation, ce que suggère une certaine maîtrise du temps, qui introduit une notion de pérennité, de continuité, qui est renforcée par l'emploi de l'imparfait. En vérité, cette option indique l'imperfection du bouclier, qui est présenté comme un objet en mouvement perpétuel (le temps *ainôs*), se composant de plusieurs dimensions contenant des réalités opposées. Cette coexistence produit aussi une apparence de simultanéité, qui montre une conception hybride de la réalité, laquelle ne présuppose pas nécessairement l'existence d'un véritable objet⁸.

Indépendamment de l'existence d'un bouclier hors fiction, ces vers d'Homère apparaissent comme objet culturel organique et indépendant, en créant l'illusion du vrai. Le fait qu'ils constituent, de plus, un exemple d'*ekphrasis*⁹ peut contribuer d'un côté à

⁷ La place de l'artisan dans la société grecque ancienne surpasse les objectives de cet article. Voir, entre autres Plat. *Tim.* 28c3-4 ; 28a-b; Plut. *Per.*, 1,4, 2 ; *Sol.*24, 2; Sol. *Élégies*, fg.1, 49-52; Xén. *Mem.*, II, 7, 1-10; Xén. *Æc.* 4.2. Ces sources sont citées et traduites en Marion Muller-Dufeu, *Créer du vivant : Sculpteurs et artistes dans l'Antiquité grecque*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011, pp.339, 337, 347, 346, 348, 351-353.

⁸ «The poetic description [...] surpasses the technical possibilities for the making of a real work of art.» (J. T. Kakridis, *Homer Revisited*, Lund, Glerup, 1971, p.123, cit. par Anthony Snodgrass, *Homer and the Artists: Text and picture in early Greek Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, p.41).

⁹ Philstr., *Im.*; Luc. *Im.*, en particulier, voir *La défense des Portraits*, 29 où on trouve un lien étroit entre la description de l'image et la dimension scénographique, qui intéresse notre étude : «J'essayerai [...] de

l'étude de la réception de l'image et, de l'autre, à la connaissance de l'art grec et, en particulier, aux méthodes de construction de l'image. Pourtant, une telle recherche surpasse les objectifs de cet article, qui traite uniquement de la puissance iconographique et scénographique des vers mentionnés, comme mise en scène du temps.

Cet article comprend cinq sections dont les titres ont pour objectif d'orienter le lecteur.

Interférences temporelles et spatiales

La performance de l'aède déclenche des interférences temporelles et spatiales, puisqu'elle a lieu dans le temps de la vie empirique et parle du passé héroïque, ce qui crée une illusion d'arrêt du temps sur ce plan. Structurellement, on constate que les divers procédés du récit intègrent des constellations temporelles, qui parfois s'interpénètrent. La métalepse est une figure de rhétorique-qui fait écho à d'autres procédés, comme la prolepse et l'analepse dans la macro-structure du poème-particulièrement adéquate pour évoquer les dimensions¹⁰ spatio-temporelles dans l'*Illiade*. Le bouclier d'Achille en présente un cas particulier, agissant sur le temps en trois plans : en premier lieu cette micro-structure arrête le temps de la vie empirique-celle de la performance,- faisant pénétrer l'auditoire dans l'espace du dieu boiteux, l'amenant à observer ce domaine ; en deuxième lieu elle produit un arrêt dans la macro-structure du poème ; enfin elle contribue à un effet de simultanéité, apporté par les scènes composant le bouclier.

Plusieurs auteurs¹¹ ont analysé ces vers, en étudiant le rapport entre le monde tel qu'il est et le bouclier, cependant ils ne se sont pas arrêtés sur la représentation du temps en images littéraires, et, en particulier à ses dimensions scéniques.

conserver ton discours dans ma mémoire [...] et que je ne me fasse siffler des spectateurs.» Ce passage indique l'image («ton discours») comme un spectacle présenté aux spectateurs par un acteur, celui qui la décrit. Voir aussi Jackie Pigeaud, *Les Loges de Philostrate*, Paris, Les Belles Lettres, 2012.

¹⁰ La rhétorique classique définissait «métalepse» comme la désignation figurée d'un effet par sa cause ou l'envers, cf. Gérard Genette, *Métalepse : De la figure à la fiction*, Paris, Éd. du Seuil, 2004. La notion qui intéresse à cette recherche est celle de «jeu», parce que cette notion ci participe d'une dimension performative et spectaculaire, où s'inclue la relation entre objet et observateur, qu'on veut noter.

¹¹ Voir Danièle Aubriot-Sévin, «*Imago Iliadis*: Le bouclier d'Achille et la poésie de l'*Illiade*», *Kernos*, 12, 1999, pp.9-56; François Lissarrague, «Le temps des boucliers», *Images Re-vues*, hors-série 1, 2008, pp. 2-16; Françoise Frontisi-Ducroux, «Avec son Diaphragme Visionnaire: ἰδύϊησι παραπίδεσσι: *Illiade* XVIII, 481: À propos du bouclier d'Achille», *Revue des Études Grecques*, 115, Juillet-Décembre 2002,

Donner à voir, à entendre et à sentir- la mise en scène de la mémoire

«Le monde du bouclier est *comme* le monde»¹². De fait, chacun conserve son identité, l'artefact poétique n'étant pas un microcosme, parce que c'est le monde qui devient microcosme, puisqu'il contient le temps. Cette analogie représentative de la comparaison épique fait apparaître l'artefact comme objet culturel organique qui, en donnant la vie à voir, déclenche des images mentales, plutôt stimulées par la façon universelle et anonyme dont elles sont représentées, ce qui présuppose l'apport de l'auditoire pour qu'elles soient complètes. Ainsi le bouclier ressort comme mise en scène d'un spectacle mental, dont le metteur en scène est Héphestos. Par conséquent le dieu suscite une rêverie éveillée et cohérente, permettant à l'auditoire de se rapporter au temps de façon à mettre en cohérence les jalons temporels qui composent le bouclier, en engendrant une nouvelle manière d'appréhender les changements de l'univers de la perception et de l'action.

Effectivement, le bouclier est constitué de fragments qui évoquent la vie empirique par des tableaux irréguliers, aux frontières fragiles et oscillantes entre paix et guerre, sans, pour autant, n'être jamais totalement en guerre ni totalement en paix. Le mot 'scène', le vocabulaire et les expressions évocatrices de la scène soulignent la puissance spectaculaire de la description littéraire du bouclier, ce qui apparaît un peu partout dans la bibliographie critique. En réalité, le son, dimension temporelle très importante de la performance de l'aède, est absente du texte aujourd'hui, alors que le lexique traduit l'action et toute une myriade de sensations qui éveillent l'imagination et s'inscrivent, potentiellement, dans le corps¹³. Cela suggère une manière spectaculaire de comprendre le monde et de le donner à voir par des gestes, des couleurs, des sons, des arômes et toute une série de sensations provoquées par un corps présent –celui de l'aède- en mouvement et une voix qui module des sons et établit des rythmes, amplifiant, ainsi, les stimuli verbaux et corporels, qui transportent l'auditoire dans un temps mental par rapport au temps chronologique de la performance.

pp.463-484; Oliver Taplin, «The shield of Achilles within the 'Iliad'», *Greece & Rome*, 27, 1, Apr. 1980, pp.1-21;

¹² Jackie Pigeaud, «Le bouclier d'Achille (Homère, *Iliade*, XVIII, 478-608)», *Revue des Études Grecques*, t.101, fasc. 480-481, Janvier-Juin 1988, pp.54-6, pp. 57; 23; 27.

¹³ Pour une analyse de l'image littéraire et plastique du corps, voir Robin Osbourne, *The history of the Classical body*, Cambridge, Cambridge University, 2011. Pour une image du corps grec comme indécision du temps et de l'espace, voir Jackie Pigeaud, *L'art et le vivant*, Paris, Gallimard, 1995. En particulier voir le commentaire du bouclier d'Achille en tant que création du monde, intentionnellement fictive, pp.21-28.

Effectivement, la performance du chant établit un environnement de perceptions, stimulé par un exercice métonymique de synthèse, qui évoque un tout plus large, comme le suggère la langue verbale écrite. Le texte est rempli d'instantanés totalement concrets et totalement abstraits¹⁴, pleins de significations latentes, qui semblent correspondre à ce qui traduit la notion grecque de *kairos*, désignant le fait de permettre à l'auditoire de se rappeler des situations analogues de la vie empirique et ainsi d'enrichir son présent, à travers cette représentation. Il s'agit donc d'un langage pictural, qui peut s'expliquer comme une peinture. Par exemple, les passages «Les hérauts [...] préparent le repas [...] Les femmes [...] versent force farine blanche»¹⁵, constituent des arrêts sur des actions universellement connues, suffisamment objectives et puissantes pour impressionner l'auditoire, et assurer son intérêt, l'amenant à imaginer les gestes des héros, les aliments qu'ils sont en train de préparer, les ustensiles qu'ils utilisent pour le faire, l'arôme du repas et éventuellement son goût. Les scènes produisent, ainsi, un 'effet d'éloignement' mais aussi, simultanément, un 'effet' d'absorption'¹⁶, à l'égard d'une peinture.

En fait, le texte articule langage visuel et langage dramaturgique, montrant la vie comme une réalité fragmentée. C'est ce que suggèrent les scènes, qui semblent passer devant les yeux de l'auditoire, mentalement, bien sûr. La forme ronde du bouclier en articulation avec l'emploi de l'imparfait, suggère une succession de scènes, sans que ne se dégage, pour autant, une séquence. Par conséquent les scènes sont autonomes et s'individualisent par leur hybridité, les faisant ressembler à des tableaux vivants¹⁷. En réalité, si le dieu artisan forge un bouclier pour Achille, c'est surtout un spectacle pour l'adversaire qu'il met en scène, puisque les images sont forgées sur la surface extérieure de l'artefact, de sorte que c'est la perspective de l'observateur qui est mise en relief.

Tableaux vivants - spéculation de la mémoire

¹⁴ Cf. Roland Barthes, «Diderot, Brecht, Eisenstein», *Revue d'Esthétique*, 26, 1973, pp.185-91.

¹⁵ Vv. 557-560.

¹⁶ Michael Fried dans l'oeuvre intitulé *Absorption and Theatricality : Painting and the beholder in the age of Diderot*, Berkeley : University of California Press, 1980, étudie ces notions, inspirées par Diderot, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, texte établi par Sabine Chaouche, Paris, Flammarion, 2000 et Denis Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, présentation par Gerhart Stenger, Montpellier, Espaces 34, 2005.

¹⁷ L'oeuvre diversifiée de Denis Diderot témoigne d'une nouvelle manière de voir, qui s'articule autour de deux axes : la culture visuelle et la dramaturgie, amenant au concept «tableau». Diderot a conçu une séquence de tableaux-vivants où les artistes montraient des postures expressives et restaient immobiles, comme un tableau peint. Ici on adapte ce concept et on essaye de l'ajuster à la réalité que l'on cherche à expliquer, l'allure comique des tableaux de Diderot ne doit, donc, pas être prise en compte. Même si les tableaux homériques ne peuvent «vivre» que dans l'imagination de son auditoire, le concept nous semble, néanmoins, adéquat au dynamisme expressif qu'Homère emprunte aux figures façonnées par Héphaïstos.

Le premier tableau vivant qui se présente est la réinvention de l'artisan en train de travailler. Cette allusion directe à un élément central de la vie grecque-même s'il ne fut pas toujours valorisé¹⁸ - suggère la fonction décisive de l'artisan dans la construction de l'identité¹⁹ grecque et renforce la centralité de la représentation comme instrument et moyen de modelage du temps et de l'espace, en perpétuant la mémoire au travers de formes et d'images.

Héphaïstos fabrique un objet commandé en vue d'une finalité : renvoyer Achille au combat, donc l'objet est autonome mais il s'inscrit dans une histoire majeure : il va équiper un guerrier, Achille, ce qui en fait un élément essentiel pour le rôle que le héros va jouer sur le champ de bataille. Le bouclier est, néanmoins, un accessoire de la scène dans laquelle il va bientôt figurer. Cette scène, qui est constituée d'autres scènes, indique que l'objet est un produit de la pensée et, par conséquent, un artefact temporel, qui a été construit dans le passé, afin d'être utilisé dans le future pour jouer un rôle dans le présent du guerrier. Le texte renforce cette idée, comme le démontre le choix des verbes, qui suggère le rapport avec la scénographie. Il n'est donc pas question qu'Héphaïstos ne pense pas à ce qu'il fait : «Il commence par *fabriquer* un bouclier, grand et fort. «Il l'ouvre adroitement de tous les côtés»²⁰. Il construit donc une structure solide, qu'il retravaille jusqu'à ce qu'il obtienne d'une forme équilibrée, comme le ferait un metteur en scène avec le texte dramatique, il s'implique dans son ouvrage. Comme une scène de théâtre aujourd'hui, le dieu enlumine le fondement qu'il vient de perfectionner : «Il met autour une bordure étincelante-une triple bordure»²¹. Sur cet espace le dieu artisan ne fait que donner à voir des impressions énonciatrices d'histoires, que ne se complètent que dans la convergence avec le regard de l'observateur. Par exemple, les flûtes et les cithares sonnent, mais comment sonnent-elles ? Les jeunes chantent, mais que chantent-ils ? Leurs voix sont-elles graves ou aiguës ? On sait pourtant que ces voix-là incitent les personnes à tout arrêter pour les écouter : « [F]lûtes

¹⁸ Plut., *Vie de Périclès*, I, 4-II, 1. Pour une discussion du statut de l'artisan, voir Marion Muller-Dufeu, *Créer du vivant : Sculpteurs et artistes dans l'Antiquité grecque*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011, pp. 11-19.

¹⁹ L'artisan travaille hors de la cité, mais c'est lui qui produit les objets qui façonnent le quotidien des Grecs, étant «son héros secret» (cf. Pierre Vidal-Naquet, *Le chasseur noir : Formes de pensée et formes de société dans le monde grec*, Paris, F. Maspero, 1981, p. 31).

²⁰ V.477-78.

²¹ V.480.

et cithares font entendre leurs accents, et les femmes s'émerveillent [...] en avant de sa porte.»²²

L'analogie scénographique découle aussi de la dynamique conférée à l'espace; s'y enregistrent des possibilités de le décrire et de le franchir. C'est ce qu'indiquent les signes de dimension iconographique, qui suggèrent l'idéalisation du monde de l'expérience empirique. En réalité les objets, les volumes, les couleurs, les arômes, les gestes et les actions évoquent l'expérience empirique, formant des couloirs pragmatiques, qui refusent toute forme d'illusion puisque Homère indique avec précision que nous sommes en présence d'une élaboration, en rappelant systématiquement que l'artisan est à l'ouvrage²³, comme l'indiquent les verbes d'action²⁴, les substantifs, qui réfèrent à des matières²⁵ et les adverbes de lieu²⁶ qui positionnent mathématiquement chaque élément à sa place, telle une scénographie de théâtre. La description de l'espace est dynamique et assez générale, de sorte que les cités peuvent être n'importe quelles cités. Cette atmosphère évoque de vrais tableaux *comme* du vivant, parce que les personnages sont encadrés dans des lignes verticales, des lignes horizontales, des lignes de profondeur et de longueur, et des diagonales, qui orientent la scène: «À quelque distance ils ont deux guetteurs en place, qui épient l'heure où ils verront moutons et bœufs [...] Ceux-ci apparaissent ; Deux bergers les suivent [...]»²⁷.

Cela stimule la visualisation, en établissant des lignes de force, où les corps acquièrent une tridimensionnalité, permettant à la surprise de trouver sa place et que la liberté inventive de l'auditoire puisse s'exercer. Justement, ce passage projette la notion d'un temps présent, passé et futur dans le mouvement et les actions des guetteurs et des bergers, faisant écho à la pensée de l'artisan, qui sait préalablement tout ce qui s'est passé, tout ce qui se passe et tout ce qui se va passer. L'univers de la fabrication est pourtant total, le tout étant présenté comme un spectacle.

²² V.499.

²³ Jackie Pigeaud, *ibid.*, p. 55.

²⁴ ποίεω «créer ; «faire avec art», vv. 478 ; 482 ; 490 ; 573 ; 587-9 ; 607-608; ποίκιλλο «ciseler avec art», v. 590 ; τεύχω «fabriquer ; «construire», 483-486 ; 574 ; 609-13; τίθημι «mettre à une place appropriée», vv. 541-550 ; 561.

²⁵ Par exemple, χρυσός «or», καστέρος «étain» v. 574.

²⁶ ἐνθα «Au milieu», v.497; ἐκ θαλάμων «au sortir de leurs chambres», v.492 ; ὀπισθεν «derrière», v. 548.

²⁷ Vv.523-526.

Répétition de la mémoire-Héphaïstos comme metteur en scène

Ainsi Héphaïstos apparaît non seulement comme scénographe, mais aussi comme metteur en scène. Son handicap, il boite²⁸, et son ambidextrie évoquent un savoir pluridisciplinaire et la capacité de présenter les choses d'une manière ambiguë, quoiqu'apparemment objective, analogue au métier de scénographe. Par exemple, le fait qu'Héphaïstos claudique l'enracine dans le plan humain, lui faisant subir la souffrance et l'infirmité, l'obligeant à marcher de travers et jamais en ligne droite. Au sens figuré, son imperfection suggère le domaine de la métis, parce qu'elle évoque un savoir conjectural à côté d'une connaissance oblique, qui caractérise les êtres habiles et se perfectionne par la répétition.

Effectivement, l'artisan est un être habile, doué d'un ensemble d'aptitudes mentales, combinant flair, sagacité et débrouillardise²⁹, toutes compétences utiles pour traiter des réalités mouvantes, adaptées au monde qui évolue rapidement, comme le démontre le malheur qui tombe sur les bergers : « deux bergers [...] jouant gaîment de la flûte, tant qu'ils soupçonnent peu le piège. On les voit, on bondit, [...] on tue les bergers.»³⁰

Ensuite, les cinq couches composant le bouclier suscitent l'identification de séquences de tableaux vivants fluides, où la coexistence des faits est supprimée, éclairant le temps présent du *hic et nunc*. Dépouillée de détails subjectifs, la scène évoque la réalité du plan empirique, ne donnant à voir que des moments abstraits mais complexes, où chacun éventuellement se découvre, en se rappelant son expérience individuelle. De fait, le bouclier semble rattraper une compréhension fragmentée, éparpillée et mobile du monde, ce qui, du point de vue de l'auditoire, produit, d'un côté un effet d'absorption et, de l'autre, un effet d'éloignement, rendant légitime l'interprétation de l'iconographie du bouclier comme constituant un espace inhabité, dans ce qu'elle laisse un vide à remplir par chaque membre de l'auditoire. Le bouclier est ainsi un organisme générateur du futur.

²⁸ En fait cette caractéristique fait penser aux imperfections physiques des artisans, qui sont dues aux conditions de travail très difficiles: proximité du feu et position assise et courbée, qui ramollissent les corps (cf. Xénophon, *L'Économique*, 4-2).

²⁹ Marcel Détiéne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence : La mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 2009, p. 10).

³⁰ Vv.526-528.

Le choix des verbes renforce ce raisonnement, s’inscrivant dans le domaine de la construction artistique, dévoilant un savoir spécialisé, articulant la pensée et la technique, (*poiô*), l’expérience (*tithemi*) ainsi qu’une alliance triadique faite de patience, de technique et de pensée raffinée, dont le mot grec, *poikillô* (v. 590), est un hapax dans la description du bouclier³¹, ce qui renforce cette interprétation. En outre, le verbe *teuchô* indique qu’Héphaïstos crée lui-même avec son corps, puisqu’il transpire et qu’il souffle, en fabriquant l’objet. Le syntagme *iduièsi prapidessin*³² (v 481) va dans le même sens; il fait référence à un point stratégique et contribue non seulement à l’effort et à la souffrance morale, mais aussi à l’élaboration d’une vaste boîte à images³³, éveillant la perception et l’émotion. La biographie d’Héphaïstos nous apprend-elle qu’il est l’architecte des dieux, ce qui exige une pensée imaginative et figurative, capable d’élaborer d’autres inventions. C’est ainsi qu’il façonne le bouclier-monde.

En guise de preuve, Héphaïstos construit une structure solide et soignée, adéquate pour recevoir l’énoncé qu’il façonne. Ce cadre imaginatif favorise l’identification d’un décor, observation que la traduction française réaffirme, en traduisant *daidalon* par décor³⁴, faisant ainsi ressortir le dieu en tant que metteur en scène. En effet, il fait usage de ses «savants penses»³⁵, il a recours à un raisonnement plus rigoureux fondé sur sa compétence technique et sur sa capacité visionnaire. Mais pourquoi est-il un artiste ? Parce qu’il est un habitant marginal. Il est éloigné de l’Olympe de même qu’il est distant des hommes, bénéficiant ainsi de l’écart suffisant et nécessaire à une vision perçante et globale des uns et des autres, de tous ceux que par ailleurs, il connaît fort bien. Bien qu’il soit un dieu, les institutions mortelles comme le mariage et le divorce pèsent sur lui, qui, lors de son enfance, a été objets de rejets et de violences.

Ces faits-là sont décisifs pour la conception du temps, parce qu’il est un dieu particulier : il mesure le temps avec son corps à travers le rythme de son travail, à

³¹ Danièle Aubriot-Sévin, «*Imago Iliadis* Le Bouclier d’Achille et la poésie de l’*Iliade*», *Kernos* 12, 1999, 9-56, p.39. Le verbe est, par ailleurs, très utilisé par les auteurs grecs. Dans l’*Iliade* on peut le trouver, par exemple, au Chant 16, 133.

³² «Par son esprit savant, par son art ingénieux» (Bailly, 2000). Comme l’écrit Françoise Frontisi-Ducroux, le bouclier «est présenté comme le produit des *prapides* du dieu, organe généralement identifié au diaphragme [*prapis*]. En donnant un sens actif à l’épithète *iduià* qui le qualifie, on peut traduire l’expression par “diaphragme visionnaire”.» (*op. cit.*, p.463). Ce sens permet donc lier le bouclier au temps, c’est-à-dire, au rythme du corps du Dieu et à sa sagesse.

³³ *Ibid.*, p.479.

³⁴ V.482.

³⁵ V.482.

chaque souffle et à chaque œuvre achevée. Il sait d'avance quels éléments il va forger, il sait exactement où il va les placer, il n'oublie pas de créer une tension entre eux comme le montre la dualité de l'action et l'opposition qu'il établit entre les deux cités. De surcroît, la fiction fait appel au monde sensible, en rappelant que le métier d'artisan est sale et qu'il n'est pas question qu'Héphaïstos se présente tel qu'il est. Ainsi, il se lave et il met des vêtements propres lors de la visite de Thétis, la déesse-cliente, exhibant ainsi sur son corps la distinction existant entre la vie professionnelle et la présence publique de l'artisan³⁶. Celle-ci, à en croire Xénophon serait presque inexistante. Le récit répète encore la notion selon laquelle l'espace de l'artisan s'individualise par la distance qui le sépare de l'espace du citoyen et par conséquent, il existe dans le même temps chronologique, mais il habite une temporalité autre, c'est-à-dire que dans l'épisode du bouclier, l'artisan est inséré dans un temps interne qui lui permet de penser au temps chronologique avec distance.

La notion du double renforce le sens du syntagme «savants pensers», et fait par conséquent apparaître des informations temporelles, qui se traduisent par l'imperfection du corps, par opposition à la perfection de l'œuvre. Le bouclier s'avère être la mesure de l'immensurable, voire même du mouvement perpétuel. Le bouclier, tout comme le monde s'enracine dans un point de vue du spectaculaire, c'est-à-dire dans un angle d'agrandissement, de duplication et de transposition. Par exemple, la cuirasse et les jambières que le Dieu façonne *comme* le guerrier, le transposent métaphoriquement. Ainsi, le héros est invité à participer de cet univers imaginaire comme un personnage, de même qu'il est renvoyé au champ de bataille pour jouer un rôle dans le spectacle de la guerre.

Le bouclier est *comme* l'univers de l'expérience empirique, dans le sens où l'on fait, d'une part, la distinction entre l'espace et le lieu et d'autre part, dans le fait que l'espace est à peine symétriquement organisé, se décomposant par rapport au temps. En réalité, la description de la deuxième cité, celle qui est en guerre, est beaucoup plus longue, donc le temps semble y être beaucoup plus long. Inversement, la première cité est tranquille, gaie et brève, accompagnant le rythme des saisons (*aiôn*).

Les deux cités sont pourtant des espaces identiques, comme semble l'indiquer l'adjectif féminin pluriel : «deux belles cités»³⁷. C'est l'action des hommes qui change

³⁶Vv. 414-416.

³⁷ Vv.490-491.

la qualité³⁸ de l'espace et là commence la mise en scène. L'aspect verbal à l'imparfait, l'adjectivation, les adverbes et les substantifs qui font référence aux choses dans l'espace, indiquent que c'est là est une personnalité vivante, avec un présent, un passé et un futur, mesurables par le passage des hommes. L'aspect verbal indique l'action en train de se faire, par contre, avant ces vers, l'aoriste a signalé des actions passées et achevées. Ce délai conduit à un autre univers, permettant de voir une scène qui se déroule sous les yeux de l'aède, pourtant indifférente à sa présence ou à celle de l'auditoire. Une perspective spectaculaire s'ouvre donc, s'introduisant silencieusement dans un endroit autre, comme par une métalepse. Cette figure de rhétorique depuis Genette³⁹ semble adéquate pour indiquer l'intersection entre le récit imaginaire et le plan historique où se trouve l'auditoire. Cette même figure de rhétorique réfère l'espace virtuel du récit mythique, permettant à l'auditoire de dégager le temps de la vie empirique, ce qui favorise l'absence d'éléments subjectifs concernant les personnages et les lieux, leur permettant ainsi de vivre librement dans l'espace et dans le temps subjectif de leurs imaginations.

Plus encore, l'imparfait apporte du réalisme au temps mythique, dévoilant un espace autre, où se passent des scènes indépendantes. Toutes ces scènes constituent autant de témoignages anonymes, apportant de la vraisemblance au récit, sans que pour autant l'auditoire oublie qu'il écoute une fiction, ce qui suggère aussi un exercice de référence. Par ailleurs, la parataxe confirme ce jugement. En effet l'absence de coordination joue un double rôle : d'une part elle renforce les interférences temporelles déjà citées, d'autre part, elle indique la présence d'un narrateur visuel dont le vocabulaire évoque une scénographie sensorielle qui dynamise l'imagination et réveille des mémoires tactiles, olfactives, visuelles et auditives, offrant à voir un spectacle de tableaux vivants :

Les anciens sont assis [...] se lèvent et prononcent [...] ⁴⁰ ; les guerriers brillent sous leurs armures. ⁴¹ ; Il y met un vignoble lourdement chargé de

³⁸ Claude Calame, *Poetic and performative memory in ancient Greece*, transl. By Harlan Patton, Washington D.C., Center for Hellenic Studies, 2009, p. 175.

³⁹ Gérard Genette, op.cit.

⁴⁰ Vv. 504-506.

⁴¹ V.510.

grappes [...] de noirs raisins y pendent⁴² ; Un enfant [...] chante une belle complainte. Les autres [...] l'accompagnent, en dansant et criant [...]⁴³.

Remarques finales

En récapitulant, l'aspect verbal, la métalepse et la parataxe suggèrent la mise en scène, parce que ces éléments établissent une communication visuelle, révélatrice d'un langage iconographique et performatif. Ces éléments conduisent l'auditoire à expérimenter mentalement une digression temporelle du monde tel qu'il est, l'amenant à transfigurer sa perception de la durée. Comme dans une scène de théâtre, la description du bouclier réinvente des rituels de communication, où fiction et vie empirique se fusionnent, conduisant l'auditoire à jouer un jeu que n'en finit pas, provenant de cette perception qui est établit par la dimension temporelle.

Couleurs, textures, formes et émotions s'articulent, recréant l'expérience sensible à l'égard de la peinture, c'est-à-dire, par le biais d'« instants prégnants», tels «les jeunes qui chantent» ou «les anciens qui ont dans les mains le bâton des hérauts sonores». Du point de vue du temps, ces images suggèrent un état en suspens de la vie empirique, conduisant à une manière déglagée de s'en apercevoir, notamment au niveau de la transfiguration de la durée.

Comme une mise en scène, le bouclier permet d'entrevoir des perspectives, donc, du point de vue pragmatique, cet objet est une création inefficace, puisqu'elle ne résout rien, et malgré la forge divine, elle ne sauvera pas la vie d'Achille. En fait le bouclier n'est même pas une arme, de même que les jambières et la cuirasse n'en sont pas une non plus. Par ailleurs, le bouclier est un objet qui crée une illusion de protection, dans la mesure où il aveugle l'ennemi en reflétant les rayons du soleil. Ainsi peut-on comprendre la perspective temporelle que le Dieu forge à Achille : une qualité vécue et subjective du temps par rapport au temps objectif et mesurable. Le bouclier indique un espace de création assez complexe, comportant un sens cosmologique, défini par la lune et par le soleil, faisant penser au temps des cycles (*aiôn*).

En effet, l'espace n'est pas identifié de même qu'il n'est pas associé à un temps particulier, il est montré sur un plan universel et atemporel dont l'énergie produite par

⁴² V.561

⁴³ Vv.571-572.

l'eau débute l'action et clôture la surface du bouclier, en établissant l'ordre: «la force puissante du fleuve Océan, à l'extrême bord du bouclier solide»⁴⁴.

L'artefact contient donc le temps, telle une scénographie, de même qu'il s'identifie à l'univers où Héphestos se singularise en tant que fabricant d'art⁴⁵, metteur en scène d'un monde qui se limite exactement à ce qui est décrit. Pourtant, on se demande où sont les poissons et les bateaux ?⁴⁶ On se hasarde à penser qu'ils existent dans l'espace laissé vide par le bouclier, permettant que d'autres univers soient créés mentalement.

Pour conclure, c'est par le biais du bouclier qu'apparaît le temps, comme la capacité à la contemplation, la faisant durer sous forme d'une histoire tissée d'imagination et de réalité empirique, en tant qu'élément déterminant à la formation de la mémoire collective.

Nous espérons avoir réussi à montrer que la description du bouclier vise essentiellement à permettre que la durée du récit principal reste en suspens, permettant ainsi à l'auditoire d'assimiler le temps de manière à aligner les jalons temporels qui composent l'objet. Cela doit se passer sans que l'auditoire s'aperçoive de la durée du temps chronologique qui découle, gardant en mémoire une durée de sensations, afin d'avoir une autre vision de l'ordre temporel et de l'ordre moral du monde dans l'existence empirique. La paix intérieure devra émerger du travail d'assimilation qui consiste à aligner les trois dimensions temporelles évoquées sur le plan de la vie empirique.

Par ailleurs trois faits indiquent que l'objet est une mise en valeur de la durée de la vie humaine –il y a des enfants, des jeunes, des vieillards- par rapport à un temps témoin des saisons, des astres, de la fortune et des fluctuations auxquelles tous les êtres humains sont sujets. Le premier est le fait que la description du bouclier dans l'*Iliade* suit la lamentation d'Achille qui est la conséquence de la mort de Patrocle; le deuxième, est le fait que le bouclier est commandé par Thétis pour renvoyer son fils à la guerre; le troisième est le fait que le bouclier ne sauvera pas la vie d'Achille.

Résumé

⁴⁴ Vv.606-607.

⁴⁵ Jackie Pigeaud, *L'art et le vivant*, p.28.

⁴⁶ Ibid.

Notre propos consiste à montrer que la description du bouclier d'Achille (*Il.* 18, 477-617) suggère la mise en scène du temps. L'analyse du vocabulaire va indiquer des allusions temporelles et sensorielles, suscitant un spectacle mental, se composant de plusieurs moments mis à distance, ce qui amène l'auditoire à une rêverie éveillée et cohérente, lui permettant d'assimiler le monde empirique autrement. De plus, diverses «occasions métaeptiques» peuvent surgir de l'interpénétration des plans fictionnels, la renforçant.