



BRIAND, Michel. Le *Bouclier d'Achille* comme matrice transmédiat: kinesthésie, ekphrasis et métafiction en danse et SFFF contemporaines. In: *Revista Épicas*. Ano 7, NE 6, Mar 23, p. 56-76. ISSN 2527-080-X.

DOI: <http://dx.doi.org/10.47044/2527-080X.2023ne6>

LE BOUCLIER D'ACHILLE COMME MATRICE TRANSMÉDIAT : KINESTHÉSIE, EKPHRASIS ET MÉTAFICTION EN DANSE ET SFFF CONTEMPORAINES

ACHILLES' SHIELD AS A TRANSMEDIAL MATRIX: KINESTHESIA, EKPHRASIS AND METAFICTION IN CONTEMPORARY DANCE AND SFFF

Michel Briand¹
Université de Poitiers
UR 15076, FoReLLIS

RÉSUMÉ: Le genre ancien de l'*ekphrasis* décrit non seulement des œuvres d'art, mais aussi des actions, alliant narration et description. Dans le *Bouclier d'Achille* iliadique, on repère trois modalités du *poieîn*, selon l'agent, Héphaïstos, humains, àède : 1. Forger le Bouclier et le monde, comme *kosmos* dynamique ; 2. Créer des scènes à la fois cinétiques, visuelles et sonores ; 3. Composer l'*epos*, en *ring-composition* polymodale et réflexive. L'interaction *epos/ekphrasis/(méta)fiction*, mis en œuvre aussi par C. Twombly (*Fifty Days at Ilium*) et D. Mendelsohn (*Three Rings. A tale of exile, narrative and fate*), s'observe dans des œuvres de danse et SFFF (SF, *fantasy*, fantastique) complexifiant la relation archaïque/contemporain et le matériau épique comme matrice : - en danse, *Description d'un combat*, M. Marin, 2009, et *Fragments d'Homère*, 2014 (D. Jeanneteau, *Faits (fragments de l'Iliade)* ; T. Carvalho, *Weaving Chaos* ; A. Roccoli, *Longing*) ; - un roman ekphrastique (D. Simmons, *Ilium*, 2003) et des récits féminisant/queerisant l'*epos* (M. Atwood, *The Penelopiad*, -05 ; U. Le Guin, *Lavinia*, -08 ; M. Miller, *Circe: A Novel*, -18). L'épopée est ainsi un genre constitutivement transmédiat, aux deux pôles de son histoire.

mot clés: Ekphrasis, métafiction, danse contemporaine, Homère.

ABSTRACT: The ancient genre of *ekphrasis* does not only describe works of art, but also actions, by relating narration and description. In Homer's *Achilles' Shield*, three modalities of *poieîn* can be observed, depending on the agent, Hephaestus, humans, the poet: 1. Forging the Shield and the world, as a dynamic

¹ Professeur émérite de langue et littérature grecques, Université de Poitiers. Recherches et publications en particulier sur les thèmes suivants (voir <https://univ-poitiers.academia.edu/MichelBriand>): poésie et fiction narrative (d'Homère et Pindare à Lucien, Philostrate et le roman grec, texte/image, sensorialité, corps, danse dans l'Antiquité et dans les références modernes à l'Antiquité, en particulier en danse et dans les cultures *pop* et *queer*).

kosmos; 2. Creating kinetic, visual, and sonorous scenes; 3. Composing the *epos*, by multimodal and reflexive ring-compositions. The interaction *epos/ekphrasis/(meta)fiction*, which Twombly (*Fifty Days at Iliam*) and Mendelsohn (*Three Rings. A tale of exile, narrative and fate*) experienced, also energizes choreographic works and *SFFF* (SF, *fantasy*, fantastic literature), which complexify the relation archaic/contemporary and the epic material as a matrix: - in dance, *Description d'un combat*, Marin, 2009, and *Fragments d'Homère*, 2014 (Jeanneteau, *Faits (fragments de l'Iliade)* ; Carvalho, *Weaving Chaos* ; Roccoli, *Longing*) ; - an ekphrastic novel (D. Simmons, *Ilium*, 2003) and narratives which feminize and queerize the *epos* (Atwood, *The Penelopiad*, -05 ; Le Guin, *Lavinia*, -08 ; Miller, *Circe: A Novel*, -18). Thus, epic is a constitutively transmedial genre, at the two poles of its history.

keywords: Ekphrasis, metafiction, contemporary dance, Homer.

L'objectif de cette brève étude est triple :

- questionner la notion d'inter- ou trans-médialité à partir d'usages contemporains de l'*ekphrasis* épique du *Bouclier d'Achille*, au chant XVIII de l'*Iliade*, dans deux domaines où l'épique se renouvelle constamment, la danse dite contemporaine et les littératures de *SFFF* (science-fiction, *fantasy*, fantastique).

- ouvrir la binarité visible/lisible (et audible), en prêtant attention aussi au cinétique et au kinesthésique, c'est-à-dire à la perception du mouvement, des déplacements et des gestes, et à la proprioception, et, plus largement, au synesthésique, qui comprend aussi le tactile, l'olfactif, l'haptique ...

- réfléchir à la notion d'*ekphrasis* inversée, quand c'est une œuvre plastique, musicale ou chorégraphique qui représente ou mieux « remet en jeu » (*re-enacts*) une description textuelle.

Deux œuvres aident à préciser cette approche. Le premier, le plasticien Cy Twombly, reprend l'*Iliade*, en déplaçant, sous le titre *Shield of Achilles*, le *Bouclier d'Achille* du chant XVIII, après la mort de Patrocle, au début de la série picturale *Fifty Days at Iliam* (1978), exposée au Philadelphia Museum of Art². Dans la présentation scénarisée qu'en fait ce musée, l'accompagnement musical rappelle le cinéma de genre, en particulier le *space-opera*, et fait de l'*Iliade* un film épique dont l'œuvre plastique serait une déclinaison de traces. L'interprétation de cette dizaine d'œuvres suit un parcours à la fois plastique, cinétique et discursif, où dialoguent une mémoire fluide du texte homérique et la figuration picturale contemporaine, moins abstraite, que fondamentalement sensorielle, concrète (BRIAND, 2010 et 2018a)³.

Le deuxième, l'auteur Daniel Mendelsohn, s'inspire plus de l'*Odyssée*, comme d'une sorte d'*anti-Iliade*, mais suivant des modalités assez proches. À travers trois textes de genres

² Pour une présentation critique de l'œuvre sérielle par John Immerwahr : <https://www.youtube.com/watch?v=g1W6CYctoSs>

³ Deleuze formes forces

différents, il tresse l'épique, l'autofictionnel et le métافictionnel : *An Odyssey : A Father, a Son and an Epic*, 2017 ; *Ecstasy and Terror. From the Greeks to Game of Thrones*, 2019 ; *Three Rings. A Tale of Exile, Narrative and Fate*, 2020. Les « trois anneaux » du troisième ouvrage, sur la couverture de la première édition, figurent ce tressage entre l'épique, au sens textuel et imaginaire, ainsi que sensoriel et émotionnel ; le biographique, surtout la relation père/fils ; et le réflexif, par l'étude et l'enseignement de l'art du récit, dans l'Antiquité grecque et au début du XXI^e siècle. Les cercles concentriques au centre de la page blanche, entourés du titre et du sous-titre en noir et du nom de l'auteur en rouge, font apparaître, comme à travers une grille formant un labyrinthe circulaire, une page de l'*Odyssée* en grec. L'allusion est claire à la composition annulaire de l'épopée homérique (ou *ring-composition*), qui des formules du type « Ulysse aux nombreuses ruses » aux scènes typiques de combat ou d'hospitalité scande les œuvres archaïque et contemporaine, croisant essai critique, fiction de soi et *ekphrasis* épique. Une question cruciale est là le rapport intempestif et inactuel, non (post-)moderne, entre l'archaïque et l'hyper-contemporain.

Le Bouclier d'Achille homérique (*Iliade XVIII*, 478-613)

Voici quelques rappels sur le prototype du genre de l'*ekphrasis* qu'est devenu le *Bouclier d'Achille* (*Iliade XVIII*, 478-613), à travers l'histoire de la littérature et du rapport texte/image (voir BRIAND, 2013, et les notices « Bouclier » et « Danse », in GUEZ, à paraître 2021). Comme vise à la figurer le schéma ci-dessous, la structure du *Bouclier d'Achille* formalise autrement ce qu'on a vu plus haut, pour D. Mendelsohn, sur la composition annulaire homérique et le système d'échos typique de l'épopée, qu'on retrouve aussi, dans le roman circulaire de Mark Z. Danielewski, *Only Revolutions*, 2006 (trad. fr. *O Révolutions*, 2007). Encadré par l'évocation du début et de la fin du travail de fabrication entrepris par le dieu artisan Héphaïstos, le Bouclier est cerné par la danse circulaire des astres et d'Océan, figuré comme un serpent (A1 – A2) : à l'intérieur, se déploient des effets de parallèle, symétrie et dissymétrie formulaire, syntaxique, prosodique et thématique qui associent les danses de la « ville en paix » (B1) et les fêtes et danses en Crète (B2), l'agriculture (C1 et D1) et l'élevage (D2 et C2). L'évocation de l'enfant musicien, pendant les vendanges (E, v. 561-572), est le centre de gravité structurel du *Bouclier*⁴, marqué par une mise en abyme de l'*epos* chanté, reprise en B2, à la fin de la description, par l'évocation de l'aède accompagnant des danses et acrobaties. L'*ekphrasis* iliadique est épique en ce sens, suivant des traits formels et sensibles qu'on retrouvera dans les textes ou œuvres

⁴ En caractères simples, Bouclier désigne l'objet que fabrique Héphaïstos ; en italiques *Bouclier* désigne le texte d'Homère qui décrit cette fabrication et les scènes qui parent le Bouclier.

chorégraphiques qui s'en inspirent. Le cinétique y joue un rôle crucial, à trois niveaux : la gestuelle du dieu forgeron et l'énergie des chanteurs et musiciens dans le *Bouclier*, ainsi que dans l'ensemble de l'*epos* où s'intègre le passage, quand la ville assiégée (B1') évoque le siège de Troie et le champ de bataille iliadique ; les créations en mouvement d'Héphaïstos, telles, avant le *Bouclier*, ses servantes de métal automates, et les déplacements et danses humaines qu'il ouvrage sur le Bouclier, surtout pacifiques mais aussi guerrières (B1, B1', E, D2, B2) ; et le mouvement du *kosmos*, à la fois mouvant et ordonné (A1, A2).

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, 533-540, la danse du massacre)

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...

Un autre trait souvent repris en mode contemporain est le caractère originellement métafictionnel du passage, comme de l'ensemble de l'*Illiade* et d'ailleurs aussi de l'*Odyssee*. Contrairement à une *doxa* moderne, qui peut ignorer les pratiques et théories anciennes de la description et du récit (BRIAND, 2012), l'*ekphrasis* du *Bouclier d'Achille* n'est pas la description d'une œuvre d'art, mais celle de sa fabrication, soit une description d'actions similaire à l'exercice rhétorique de l'*ekphrasis* antique, qui peut décrire en mouvement une œuvre d'art, mais aussi une scène, un personnage, un animal, une époque, un lieu (WEBB, 2009). Cette description est une *ekphrasis* parce qu'elle allie trois qualités en tension : intensité (en grec *enárgeia*, en latin *evidentia*), variété (*poikíliá* et *uarietas*), clarté ou exactitude (*saphéneia* ou *akríbeia* et *claritas*). Ces trois critères s'appliquent au travail d'Héphaïstos (et de Dédale, à la fin du *Bouclier*) et à celui d'Homère : tous deux pratiquent la *poíesis*, action de « fabriquer » (*poíein*). Le *Bouclier* figure autant la poésie épique, le travail artisanal (métallurgie, ailleurs tissage, sculpture, modelage, architecture ...) et la création d'un monde, voire du monde. Ces trois niveaux, donnant à l'*epos* sa dynamique intrinsèquement transmédiat, sont perceptibles dans l'introduction à l'*ekphrasis*, v. 478-482 : « Il crée (*poíei*) d'abord un bouclier, grand et solide, / l'ouvrageant (*daídallon*) entièrement, en l'entourant d'une bordure éclatante, / une triple

bordure resplendissante, avec un baudrier argenté. / Il y avait cinq couches dans le bouclier et, au-dessus, / il fabrique (*poiei*) toute une orfèvrerie (*daídala pollà*), avec ses pensées savantes⁵».

Il en va de même dans la danse cosmique, à laquelle s'harmonisent les danses humaines, dans les mariages et les festins, v. 483-496. La transmédialité, figurée sur le Bouclier, ou performée par l'aède, par et dans le *Bouclier*, est multisensorielle, alliant vision, ouïe, kinesthésie, ou toucher :

Il y fabriqua (*éteux'*) 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. 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.

Après cette évocation de ce que les héros grecs, nostalgiques au sens propre, ont dû laisser derrière eux pour aller combattre au loin, la guerre est décrite dans l'*ekphrasis* d'une ville assiégée : les humains et les divinités y haussent leur combat au niveau du cosmos entier, avec des effets d'intensité, variété et clarté synesthésiques et de composition formulaire et annulaire similaires, en registre tragique, à ce qui précède, dans la ville pacifique et prospère, v. 509-519. Ici, comme à Troie, le destin rôde :

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. / (...) / (...) / Les autres [que les femmes, enfants et vieillard] 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 ...

Au cœur du combat, dont on retrouvera des marques stylistiques dans des usages contemporains de l'épopée antique, des allégories violentes entraînent les troupes au comble de l'horreur et de la pitié, mettant à égalité, dans la mort, les deux camps :

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. (v. 533-539).

⁵ Sauf mention contraire, les traductions d'Homère sont miennes.

Enfin, après l'évocation de travaux agricoles (v. 541-549) et du domaine royal (v. 550-560), l'*ekphrasis* se concentre sur des fêtes de vendanges. La prospérité s'y allie à une sensualité teintée d'érotisme, puis à la beauté conjointe de la poésie chantée et de la danse rythmée, v. 561-572 :

Il y plaça (*etíthei*) 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).

Puis l'*ekphrasis* se fait labyrinthe, mentionnant l'architecte Dédale (FRONTISI-DUCROUX, 1975) et rappelant la danse du *geranos* (« grue »), que singularisent la mixité des interprètes et l'alternance des lignes et cercles, ou courses et acrobaties. L'« aède divin », v. 604-605, en abyme, à la fin du *Bouclier*, relie encore texte et image en mouvement : les danses sont comparées aux gestes du potier, figure du créateur de fiction, comme dans notions grecque et latine de *plásma* et de *fictio*. L'*epos* est à la fois une mise en scène et en crise, v. 590-606 :

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.

En boucle par rapport au début, le *Bouclier* s'achève par une référence à l'Océan qui entoure le monde, en même temps que le Bouclier, v. 607-608 : « Enfin, il y plaça (*etíthei*) la grande force d'Océan, / au bord extrême du bouclier solidement fabriqué. »

Cette description intense et variée d'actions est assez riche en effets de réel et d'empathie pour que des archéologues aient imaginé pouvoir représenter le Bouclier, par exemple Quatremère de Quincy, dans son *Monuments et ouvrages d'art antiques restitués d'après les descriptions des écrivains grecs et latins* (1829), ou John Flaxman, dont l'illustration dessinée des œuvres d'Homère, en 1793, a marqué les arts décoratifs. Ces représentations plastiques ont pu influencer les créateurs contemporains, autant que le texte et sa structure

annulaire, associant la figure du labyrinthe à la circularité d'un monde traversé de gestes et déplacements vifs, comme chez Twombly ou Mendelsohn. Voyons alors ce que cela devient, en danse contemporaine et dans les littératures de l'imaginaire.

Les *ekphraseis* inversées de la danse contemporaine

L'*Illiade* et l'*Odyssée* sont, comme on sait, des sources inépuisables pour la littérature et les arts contemporains, dans des œuvres à la fois plus ou moins épiques et transmédiales (BRIAND, 2014)⁶. On en évoquera un nombre restreint pour lesquelles le genre de l'*ekphrasis* épique semble utile. Dans les études contemporaines de danse, en particulier, s'est développée la notion d'*ekphrasis* inversée, où la danse, art du corps, de l'espace et du temps, remet en jeu et en scène des textes épiques, alors que chez Homère la poésie rend compte de la danse : la performance chorégraphique est alors moins une œuvre, ou un énoncé, qu'une expérience, ou pour reprendre le titre d'un débat récent, sur « l'*ekphrasis* de la performance dansée », dont le *Bouclier d'Achille* est un cas ancien, on passe ici « de la description d'un objet au récit d'une interaction » (SCHLAPBACH, 2020), et ceci à deux niveaux, dans la description intense et variée d'une danse, mais aussi dans la « description » et « ré-activation » d'un récit épique par la danse.

Le premier exemple est *Description d'un combat* (2009), de Maguy Marin (BRIAND, 2015). La pièce est bien décrite par S. Prokhoris (PROKHORIS, 2012), dans un ouvrage dont le titre, *Le Fil d'Ulysse*, reprend la métaphore du tissage, aussi poétique et métopoétique que la métallurgie pour le *Bouclier d'Achille*. Ces deux figures s'appliquent à l'action et aux paroles de personnages et à celles des poètes et interprètes qui les décrivent et représentent en texte et en scène. La chorégraphie de Marin⁷ se veut un processus de dévoilement du champ de bataille qu'est l'histoire épique de l'humanité, rendue par la proclamation de textes décrivant des combats, épiques à divers degrés, d'abord d'Homère, en particulier la mort de Patrocle au chant XVI de l'*Illiade*, peu avant le *Bouclier d'Achille*, puis Victor Hugo, Charles Péguy, Lucrèce, Ezra Pound, Heinrich von Kleist, Élisabeth I^{re} d'Angleterre, Dolores Ibárruri. En faisant de la scène une œuvre plastique en mouvement qui réactive l'*epos* polyphonique de l'humanité, les

⁶ Comme exemples récents, limités au domaine francophone et pourtant sans exhaustivité possible, mentionnons : *Illiade*. Tout ce corpus, à relier à de nombreux autres domaines culturels où la référence homérique est très vivante, mériterait d'être étudié en détail, en termes de *re-enactment* « remise en jeu » (traduction de plus en plus fréquente de *mimesis*) plus que de réception.

⁷ Voir l'extrait de la vidéo qu'en a faite le réalisateur Charles Picq, sur le site de *Numeridanse* : <https://www.numeridanse.tv/videotheque-danse/description-dun-combat?s>

performeuses et performeurs dévoilent progressivement les trois strates recouvrant le plateau, jusqu'au rouge sanglant, puis aux corps cuirassés de soldats morts :

Au sol, recouverts de tissus de trois couleurs (bleu, or, rouge), vingt-sept mannequins sont disposés, des soldats morts sur le champ de bataille. Les danseurs, tout en disant de façon continue les textes, marchent vers les corps (...), se baissent pour ramasser un tissu, puis se relèvent. Ils recommencent ces trois mouvements - se baisser, se lever, marcher -, suspendus par des temps de pause. Leurs déplacements sont réglés en canons autour des vingt-sept corps de mannequins soldats. (...) À la fin de la pièce, tous les corps sont dépouillés des tissus qui les recouvraient, il ne reste que les armures sur les graviers. (PROKHORIS, 2012 : 327)

L'ouvrage de S. Prokhoris contient aussi : un CD audio, qui fait entendre toute la performance et (re)construire, en imagination, les actions, gestes et déplacements des interprètes, dans ce qui est plus qu'un décor, un dispositif épique, reliant l'*epos* (étymologiquement « voix ») et ce qu'il évoque, au sol ici et ailleurs dans le temps et l'espace ; et des notes de travail de Marin, dont des sortes de partition indiquant, en tableau synoptique, les actions menées par la dizaine d'interprètes, ainsi que les textes préférés et selon quelles modalités, par exemple en solo ou chœur. Comme le *Bouclier d'Achille*, assez vertigineuse, la structure de la performance est à la fois sensible et réflexive. La pièce de danse est l'*ekphrasis* inversée (ou simplement cinématique) de textes, eux-mêmes *ekphraseis* discursives de combats d'époques et lieux variés. L'image en mouvement et le texte ici dialoguent à égalité, par la médiation synesthésique, alliant surtout visuel, sonore et kinesthésique, au niveau du spectacle contemplé comme de l'imaginaire vécu.

Notre second exemple, *Fragments d'Homère*, a été créé en 2014, pour la Biennale de la Danse de Lyon, aux Subsistances⁸. Ce projet artistique regroupe deux créations chorégraphiques, une performance et une « traversée littéraire », que complète un « workshop's brunch » associant ateliers de danse et d'écriture, ouverts à tout niveau : le dispositif est transmédiatique à l'intérieur de chaque composante, mais aussi dans leur interrelation. Pour la « traversée littéraire », intitulée *La traversée du chaos* (sous-titrée « itinéraire artistique et participatif hors-les-murs »), trois « auteurs contemporains » étaient invités, avec la metteuse en scène Hélène Mathon, à composer, à partir des « textes antiques », « un regard sur le monde d'aujourd'hui » : Eva Almassy a écrit *Le Palais des pourritures*, Claude Arnaud *Être et vent*, Frédéric Ciriez *Liliade et l'Idassée*. Les personnes intéressées étaient invitées à écrire de même, à partir de textes homériques, et à les lire en public. On ignore si le *Bouclier d'Achille* a été sollicité là, mais on voit comment l'*epos* homérique, filtré par la longue histoire de sa réception et de ses reformulations successives, inspire des activités d'écriture et de danse à la fois à des

⁸ Voir : <https://www.les-subs.com/archives/evenement/fragments-dhomere/index.html>

créateurs professionnels et au public traditionnellement qualifié d'amateur (BRIAND, 2017 : 7-22)⁹: l'épique s'est encore diversifié, en termes de registres et de formes, et en ce qui concerne le rapport archaïque / contemporain : tous les arts visuels et spectaculaires ont pu jouer un rôle fort dans ces collaborations vivantes, en termes esthétiques, mais aussi culturels et donc politiques.

Dans les pièces chorégraphiques, le rapport épopée / intermédialité est explicitement abordé. *Faits (fragments de l'Iliade)*, de Daniel Jeanneteau, s'inspire de la rencontre entre Priam et Achille, au chant XXIV, mais, en contraste avec cette scène où le jeune héros en colère retrouve son humanité face au vieux père le suppliant de lui livrer le cadavre de son fils Hector, d'autres passages, violemment guerriers, sont sollicités, par exemple des chants V et XI. Comme Marin, le scénographe-chorégraphe évoque « une zone de combat » : son dispositif scénique figure une immense plaine poussiéreuse et brumeuse, à la luminosité ocre, et remplie de blocs de béton et de gravats. Le public ne reste pas à l'extérieur : on lui a conseillé de se munir de « chaussures fermées », et, debout, au long de la pièce, il éprouve la violence des textes décrivant l'effet du combat sur les corps, la rudesse du lieu où se déploie la tragédie et, finalement, la douceur paradoxale et pathétique de la rencontre des deux ennemis, aussi écrasés par le destin l'un que l'autre. Pour Jeanneteau, *l'Iliade* (« épopée de Troie ») est d'abord un paysage, où se croisent, s'affrontent, se massacrent et négocient les héros des deux camps, ainsi que dans chaque camp, comme Agamemnon et Achille, ou encore les forces de la nature et les divinités, comme dans la cité assiégée du *Bouclier*. Cette pièce en devient une *ekphrasis* résumant *l'Iliade* avec force et, plus qu'un spectacle au sens d'abord visuel, un monde détruit dans lequel s'immerge le public. En 2018, avec le soutien de l'IRCAM¹⁰, Jeanneteau en a fait un prolongement plus musical, *Déjà la nuit tombait (fragments de l'Iliade)*, avec un danseur, deux comédiens et une voix enregistrée, « explorant les possibilités scénographiques du son »¹¹.

Dans les *Fragments d'Homère*, on rencontre deux autres pièces, plus liées à *l'Odyssée* : *Weaving Chaos* (« Tisser le chaos ») de Tânia Carvalho¹² se présente comme l'entreprise risquée de mettre en danse le *nostos* d'Ulysse et le voyage qu'entreprend avec lui le ou la destinataire de l'épopée homérique, avec ses multiples ruses, son épuisante errance et son héroïsme ambivalent. L'injonction paradoxale du titre (« tisser le chaos ») rappelle la tâche dont Héphaïstos et l'aède étaient investis, dans le *Bouclier d'Achille* (« forger le monde ») : ces métaphores artisanales figurent le travail artistique, et donc poétique, qu'il s'agisse d'épopée,

⁹ « Introduction. Les corps (in)croyables de l'amateur dansant : enjeux artistiques, culturels, politiques ».

¹⁰ Institut de recherche et coordination acoustique/musique.

¹¹ Voir : <https://theatredegennevilliers.fr/production/deja-la-nuit-tombait>

¹² Voir : <https://www.les-subs.com/archives/evenement/weaving-chaos/index.html>

sculpture ou, ici, danse, ou mieux de tout cela en même temps. L'humanité profonde de l'*Odyssee*, épopée des identités en constante métamorphose, jusqu'au grotesque et monstrueux, est abordée par T. Carvalho dans sa précarité essentielle, horrible, comme on l'a vu, autrement, pour l'*Illiade* selon Jeanneteau, alors que le Bouclier d'Achille était l'œuvre d'un dieu démiurge, à la puissante surhumaine, et le *Bouclier* celle d'un poète supérieur, inspiré par la Muse et artisan divin. Enfin, les *Fragments d'Homère* comprennent aussi la performance d'Alexandre Roccoli, *Longing* (« nostalgie »)¹³: inspirée d'ateliers en maison d'arrêt et des arts du tissage, surtout maîtrisé par des femmes, sœurs de Pénélope, Circé ou Arachné, la pièce solo, performée par Malika Djarbi, allie le cinétique, le visuel, le sonore et le tactile. La danseuse, vêtue de noir, sur un sol à dominante ocre, manie des cordes et diverses formes de tissage, sur une musique à la fois sur instruments classiques et électro-acoustique, de Benoît Bouvot, qui évoque aussi le tissage, en particulier le déplacement sonore de la navette. Cette métaphore méta-poétique, typique d'Homère, surtout dans l'*Odyssee*, comme voyage et tissage, fait de la création poétique, indistinctement artisanale et artistique, et donc de la danse, une tradition toujours renouvelée de gestes créateurs, ouvriers et féminins. On y retrouve la valeur métafictionnelle du *Bouclier d'Achille*, tout en notant que la métallurgie figurant le monde de l'*Illiade* est divine et masculine.

Ces *Fragments d'Homère* forment un *Bouclier d'Achille* plus changeant et précaire, aussi pathétique, mais autrement : plus qu'un monde forgé par un dieu, comme le *Bouclier*, pour orner une arme héroïque, on a là une multiplicité de perspectives, du paysage dévasté au tissage de textes et gestes. La *Description d'un combat*, de Maguy Marin, est tout aussi polyphonique, par les voix des auteurs et autrices et des interprètes qui les transmettent, mais sa dramaturgie, tout en évoquant encore le tressage de mots et de textes, en fait une tragédie linéaire, une suite enchaînée de déplorations rituelles. On a vu, enfin, comment, d'un côté comme de l'autre, la référence à l'épique ancien, sur le plan thématique, mais surtout esthétique, exacerbe les effets de transmédiabilité, multisensorialité et transculturalité, déjà présents chez Homère.

La SFFF épique, intermédiaire et critique

Les références à l'Antiquité grecque et romaine, en particulier aux épopées classiques, souvent par le biais de personnages et scènes mythologiques et historiques, enrichissent les littératures de l'imaginaire, science-fiction, *fantasy* et fantastique, rassemblées dans l'acronyme SFFF (BOST-FIEVET & PROVINI, 2014, notamment BRIAND, 2014). Comme pour la danse, la place manque ici pour en dresser un tableau complet. On se concentrera sur quelques cas

¹³ Voir : <https://www.les-subs.com/archives/evenement/longing/index.html>

d'expression anglophone, populaires aussi en milieu francophone : ces exemples représentent diverses postures à l'égard du rapport entre épopée et inter- ou transmédiatité, en particulier par rapport à la figure du bouclier, mais aussi du tressage ou du modelage.

Notre premier cas est Dan Simmons et les *ekphraseis* singulièrement synesthésiques et métopoétiques de son roman *Ilium* (2003)¹⁴. Le *sequel Olympos* (2005) apparaît moins nettement métafictionnel, et moins empreint de dialogisme ou d'effets et jeux de transmédiatité : cette impression, peut-être induite par un effet de surprise atténué, serait cependant à discuter. Le début d'*Ilium*, en tout cas, entrelace, comme chez Cy Twombly, description ecphrastique et métafiction : cette conjonction, comme dans les *ékphraseis* antiques, dès le *Bouclier d'Achille*, vise à stimuler la *phantasia* multisensorielle du public, qui entend ou lit le texte épique, tout en faisant jouer ce processus immersif avec des effets de distanciation, parfois critiques ou ironiques. Le récit de Simmons a l'originalité d'être d'abord homodiégétique, assumé par le protagoniste, à la première personne, un philologue américain spécialiste de l'*Iliade*, recruté par la Muse pour surveiller le déroulement de l'*epos*, sur les lieux de l'histoire homérique : il s'agit de contrôler la conformité des événements observés avec le texte de l'épopée, tel que l'ont construit philologues et grammairiens, depuis Alexandrie. Le protagoniste du roman est un scholiaste, et la tradition bimillénaire du commentaire homérique devient la référence du roman de science-fiction, ici fondamentalement épique, au sens traditionnel, mais avec une distance critique toujours mise en scène. Le philologue donne son point de vue à la fois panoramique et détaillé sur Troie, le campement grec et le champ de bataille : il en fait une *ekphrasis* dotée des qualités poétiques et rhétoriques du genre ancien, intensité, variété et clarté, par un agencement formel conforme aux qualités pré-cinématiques reconnues de l'*Iliade*.

À la p. 12-13 de la première édition française, la description commence par une affirmation de modestie, teintée d'humour, associant les lecteurs / lectrices aux critiques, voire au poète, dans une même difficulté à imaginer et (se) représenter la guerre de Troie : « S'il vous est arrivé d'imaginer le siège d'Ilium, activité qui fut la mienne pendant plus de vingt ans, j'ai le regret de vous dire que votre imagination n'était probablement pas à la hauteur de la tâche. La mienne ne l'était point. La réalité est bien plus merveilleuse et bien plus terrible que ne nous l'a laissé entrevoir l'aède aveugle. » Après ce *topos* renforçant l'attente des destinataires, le héros-philologue évoque Troie, dans une perspective à la fois archéologique et esthétique :

D'abord, il y a la cité, Ilium, Troie, l'une des grandes métropoles fortifiées du monde antique — trois bons kilomètres la séparent de la plage où je me tiens, mais elle est bien visible, splendide et orgueilleuse du haut de son éminence, avec ses murailles

¹⁴ La traduction d'*Ilium* utilisée ici est celle de J.-D. Brèque, publiée chez Robert Laffont, en 2003.

illuminées par des milliers de torches et de feux de camp, et ses tours qui, bien que moins altières que ne le prétend Marlowe, sont néanmoins saisissantes — hautes, solides, exotiques, imposantes.

Puis il passe aux Grecs, critiquant la notion anachronique de « nation grecque », et la tendance des historiens à réduire l'ampleur épique. Il compte en direct plus de 250 000 assaillants grecs :

Et il y a les Achéens, les Danaens et autres envahisseurs — ce ne sont pas des « Grecs » à proprement parler, car la nation grecque ne naîtra que dans plus de deux mille ans, mais je les appellerai quand même ainsi —, déployés sur des kilomètres le long de la grève. Lorsque j'enseignais l'Illiade, j'affirmais à mes étudiants que la guerre de Troie, en dépit de sa gloire homérique, n'avait sans doute été qu'un petit conflit — quelques milliers de guerriers grecs affrontant quelques milliers de Troyens. Même les mieux informés des membres de la Scholie — ce groupe d'érudits provenant de diverses époques réparties sur deux mille ans — estimaient à environ cinquante mille le nombre d'Achéens et autres Grecs à bord de ces nefes noires amarrées le long du rivage.

Le héros-scholiaste, préférant l'épopée à l'histoire et à la philologie, développe une évocation spectaculaire, influencée par les *ékphraseis* homériques, comme le *Bouclier d'Achille*, et enrichie par l'évolution du genre dans la tragédie, l'historiographie (on pense à la peste à Athènes chez Thucydide) et le roman :

Sur le plan visuel, l'impact est stupéfiant : des kilomètres et des kilomètres de tentes éclairées, de feux de camp, de pieux défensifs, des kilomètres de tranchées creusées dans la terre dure surplombant les plages (...) et, éclairant ce grouillement de tentes et d'hommes, faisant luire les lances polies et les boucliers étincelants, des milliers de feux de joie, de feux de camp, de bûchers funèbres. De bûchers funèbres ... Ces dernières semaines, la peste a ravagé les rangs grecs, tuant d'abord les ânes et les chiens, puis terrassant ici un soldat, là un serviteur, jusqu'à devenir une épidémie qui, au cours des dix derniers jours, a occis plus de héros achéens et danaens que les défenseurs d'Ilium en plusieurs mois.

Le passage s'achève par l'évocation d'Apollon, vu « ici et sur Olympos », « un type dangereux », ennemi féroce des Grecs, dieu-archer de la guérison et de la maladie. Le cadre critique et métafictionnel d'*Ilium* est ainsi amplifié et riche d'intertextualités, à visée aussi ironique que pédagogique. Le véritable début narratif n'apparaît que p.13 : « C'est aujourd'hui que commence pour de bon l'*Illiade* d'Homère. » Dans tout le roman, la pratique de la métalepse est constante.

À la fin de ce récit de SF épique, p. 483, comme dans l'*Illiade*, on se concentre sur Achille. La description de son bouclier est intégrée dans une scène typique d'armement : le héros revêt avec soin, dans l'ordre, ses « jambières finement ouvragées » et « couvre-chevilles d'argent » et un plastron, avant de se saisir de son épée, « également forgée dans le bronze », « plus étincelante qu'un miroir, plus affûtée qu'un rasoir et pourvue d'une garde cloutée d'argent ».

Au-delà des effets d'*enargeia* et *poikilia*, éblouissant le descripteur et ses destinataires, on relève des notations critiques, d'ordre philologique, mythologique et historique, qu'évidemment le texte d'Homère ne contient pas, même si nous ne pouvons pas dégager notre lecture des filtres successifs qui l'ont construit comme texte. L'œuvre littéraire inspirée du *Bouclier d'Achille* qui aurait la préférence du héros-scholiaste narrateur est celui de Robert Graves, poète et romancier proluxe, aussi connu pour ses travaux sur la mythologie grecque. Simmons a retenu quant à lui du *Bouclier d'Achille* les représentations cosmiques et la première longue partie sur les cités en paix et en guerre, mais pas les scènes agricoles et festives de la seconde moitié. Son roman s'intéresse d'abord aux conflits entre populations issues du récit grec ou typiques du *space opera*, en même temps qu'à leur analyse:

Puis il prend son gigantesque bouclier circulaire, fait de deux couches de bronze et de deux d'étain — métal fort rare en ce temps —, séparées par une couche d'or. C'est une véritable œuvre d'art, d'une beauté éblouissante si célèbre qu'Homère lui a consacré un long passage de l'*Illiade* ; ce bouclier a par ailleurs fait l'objet de maints poèmes, mon préféré étant celui signé Robert Graves. Et, à ma grande surprise, je ne suis pas déçu en le découvrant *de visu*. Qu'il me suffise de dire qu'il est orné de cercles concentriques servant de support à des images illustrant les idées de la Grèce antique, avec la rivière Océan parcourant son pourtour avant de traverser la Cité en paix et la Cité en guerre près du centre, où figurent de superbes représentations de la terre, de la mer, du soleil, de la lune et des étoiles.

Enfin, Achille revêt son casque, premier élément dont le descripteur évoque le concepteur et fabricant, le prodigieux forgeron divin, Héphaïstos : « les grandes plumes dorées qui ornent sa crête se meuvent comme des flammes lorsque s'avance Achille. » Du début à la fin du roman, fiction et métafiction s'interpénètrent.

S'est aussi développé un *epos* contemporain à la fois féministe, écologiste et *queer*¹⁵. Une figure en est Margaret Atwood, avec, entre autres, l'épopée brève, en grec *epúllion* ou « petit épos », plus proche des courants dominants de la poésie hellénistique que d'Homère, *The Penelopiad*, 2005, traduit par *L'Odyssee de Pénélope* (Flammarion, 2005) : les chapitres de ce roman assez bref donnent voix en alternance, à la première personne du singulier et du pluriel, à Pénélope, dans une autobiographie en prose, et, sous diverses formes poétiques et théâtrales, au chœur des servantes massacrées par Ulysse, à son retour, pour avoir obéi aux prétendants. L'*epos* est ainsi féminisé, dénoncé, subverti de l'intérieur, sur le plan thématique et formel et dans son dispositif d'énonciation : la fiction odysseenne, assumée par l'aède et

¹⁵ Cette mouvance est bien, et de mieux en mieux, représentée en langue française, à la fois sur le plan littéraire ou fictionnel et critique ou politique, depuis au moins Monique Wittig (*Les Guérillères*, 1969) ou Christiane Rochefort (*Le repos du guerrier*, 1958, ou *Archaos ou le jardin étincelant*, 1972), et désormais, par exemple, Chloé Delahaume (*Les Sorcières de la république*, 2016), ïan Larue (*Libère-toi cyborg ! Le pouvoir transformateur de la science-fiction féministe*, 2018), Émilie Notéris (*La fiction réparatrice*, 2020), ou Wendy Delorme (*Viendra le temps du feu*, 2021). Voir BRIAND, à paraître 2023, ainsi que 2018b et 2021.

Ulysse, menteur, rusé et cruel, est remodelée par les femmes protagonistes prenant la parole sur leur propre destin. S'agissant d'*ekphrasis*, on se concentrera sur le recueil poétique *Circe/Mud Poems*¹⁶, 1974, aussi proche du genre de l'*epyllion*, enchaînant 24 poèmes brefs, où, de même, la magicienne Circé prend la parole en son propre nom, tentant d'échapper à ce que l'aède et Ulysse ont cru bon de raconter d'elle. À la p. 177 de la dernière édition française, elle remet en cause le genre de l'*ekphrasis* épique, comparé à « des brochures de voyage », pleines « de superbes illustrations glacées qui paraissent si réelles qu'on peut presque palper l'ennui d'y être vraiment », mais « laissent de côté les insectes et les bouteilles abandonnées ». Refusant de décrire son île, où elle a accueilli Ulysse et ses compagnons, après tant de voyageurs affamés de pillage et de viol, elle adresse une *ekphrasis* négative, proche de l'aposiopèse, à un « tu » qui comprend à la fois le héros voyageur dont elle est amoureuse et les lectrices et lecteurs, l'un et les autres déçus par son refus de répondre à leurs attentes : « toutes les publicités sont contrefaites, y compris celle-là ». Le genre de l'*epos* se voit ainsi réduit à une fiction commerciale trompeuse, qui attire les voyageurs, sans les inviter comme de vrais hôtes. Ce passage est à la fois explicitement contre-épique et en fait conforme à la voix homérique qui, dans l'*Illiade* souvent, commence ses descriptions, notamment de combats, par des formules du type « personne ne saurait dire combien ... et comment ... », avec une valeur exclamative forte. L'humour cruel de Circé correspond à des formules qu'emploie Homère, dans une tonalité ironique, souvent teintée de tragique :

Tu te demandes peut-être pourquoi je ne te décris pas
le paysage. Cette île agrémentée d'arbustes rabougris,
de rocailles pittoresques, son climat et ses couchers
de soleil généreux, ses belles plages de sable blanc
et ainsi de suite. (Je n'y suis pour rien.)

Et plus loin :

Pourquoi donc devrais-je m'excuser ? Pourquoi
devrais-je te décrire le paysage ? Tu vis ici,
n'est-ce pas ? Pour le moment, du moins. Vois par
toi-même.

Vers la fin du recueil, p. 197, on trouve un poème relevant encore du genre miniature de l'*epyllion*, inséré dans un ensemble lyrique, et qui questionne la fiction comme modelage et l'*ekphrasis* comme description d'un objet-femme ou d'une femme-objet. L'histoire a été racontée « par un autre voyageur de passage », et déplace l'épopée homérique, entre guerre et

¹⁶ Traduit par Christine Évain, en 2021, aux éditions Bruno Doucey, sous le titre *Circé. Poèmes d'argile*, et repris en 2022, chez Robert Laffont, dans un ensemble intitulé *Circé et autres poèmes de jeunesse*.

voyage, vers l'amour et la sexualité, d'ailleurs très présents dans l'*Odyssée*, voire dans l'*Illiade*, au chant XIV *La ruse d'Héra* :

Lorsqu'il était jeune, lui et un autre garçon avaient façonné une femme d'argile. Elle commençait au niveau du cou et se terminait aux genoux : ils s'en tenaient à l'essentiel. Chaque fois qu'il faisait beau, ils ramaient jusqu'à l'île où elle vivait, l'après-midi quand le soleil l'avait réchauffée, et ils lui faisaient l'amour, en pénétrant avec extase son ventre humide et doux, sa chair brune et vermoulue où de mauvaises herbes avaient déjà pris racine. Ils prenaient chacun leur tour, ils n'étaient pas jaloux, elle les préférait tous les deux. Après, ils la réparaient en élargissant ses hanches, en augmentant ses seins d'un galet brillant à chaque tétou.

Circé refuse de devenir une femme d'argile pour Ulysse, un corps réduit à l'espace entre genoux et cou, d'usage sexuel, sans parole, ni mobilité, sans capacité d'agir. Par son discours poétique, la magicienne reprend le pouvoir sur elle-même et, s'abstenant de composer l'*ekphrasis* de l'île, elle s'interdit de devenir elle-même l'objet d'une *ekphrasis*, surtout d'une œuvre d'art façonnée, aussi désirable soit-elle : « C'est cela que tu voudrais que je sois, cette femme / d'argile ? Est-ce cela que j'aimerais être ? Ce serait si simple. »

Une autre figure centrale est Ursula K. Le Guin (BRIAND, à paraître 2023 ; STIÉNON – NACHTERGAL, 2009), surtout dans le roman qu'elle voyait comme son préféré, *Lavinia*, 2008¹⁷, inspiré par l'*Énéide* de Virgile (KLEIN, 2021), ou plutôt par les seulement trois vers que le poète latin avait accordés à l'épouse d'Énée. Comme Atwood à Pénélope, Le Guin donne la parole à Lavinia, princesse italique, fille du roi des Latins, et mariée au héros troyen qui amorcera le grand destin de Rome. Plusieurs déplacements sont opérés par l'autrice : la troisième personne réifiante de l'épopée classique devient une première personne subjectivante, au féminin ; au *Bouclier d'Achille* se substitue, comme chez Virgile, le *Bouclier d'Énée* ; il s'agit désormais de l'*ekphrasis* d'une œuvre d'art et non de sa fabrication. Les scènes représentées ne relèvent pas d'un universel cosmique, divin et humain, réalisé par un dieu, mais racontent, de manière anticipée, le futur historique de la Ville, à la conquête du monde. Dans la *fantasy* de Le Guin, l'épopée romaine devient une réflexion sur le rapport guerre / paix, masculin / féminin, présent / avenir, voire orient / occident. Ainsi, p.36-37 de la première édition française, en 2011, Lavinia décrit d'abord la panoplie en bronze d'Énée, prodige brillant, forgé non par un dieu, croit-elle, mais par un homme « roi des forgerons », en fait Vulcain. L'héroïne-narratrice ne semble pas non plus s'intéresser au statut divin de la mère d'Énée, Vénus. Elle s'applique à une brève

¹⁷ Traduit par Marie Surgers, sous le titre homonyme de *Lavinia*, aux éditions L'Atalante, en 2011.

description en mouvement de son époux, revêtu de son armure, et une appréciation de l'œuvre, dont elle conclut que « nulle part dans tout l'Occident on ne peut voir plus beau bouclier » :

J'ai plusieurs fois vu Énée porter cette armure, casque, cuirasse, jambières, avec la longue épée et le bouclier rond. Tout est en bronze : il brille comme la mer scintille et reluit sous le soleil. Voir son armure pendue [sur le mur, à Lavinium], c'est voir comme il est solide et fort. Il n'a pas l'air grand, pas même vraiment musclé, parce qu'il est parfaitement proportionné et qu'il se meut avec grâce et légèreté (...). Pourtant j'arrive à peine à soulever l'armure qu'il porte si facilement. C'est sa mère qui la lui a offerte, m'a-t-il dit ; un seigneur de feu l'a fabriquée pour lui. Oui, l'homme qui a forgé et travaillé cette armure était le roi des forgerons.

L'*ekphrasis* du bouclier d'Énée est développée par Lavinia, concentrée sur « la surface des sept couches de bronze soudé » « entièrement couverte d'innombrables scènes en relief, délicatement gravées et rehaussées d'incrustations d'or et d'argent ». Chez Homère, le Bouclier décrit était en cours de fabrication ; chez Le Guin, il a déjà été utilisé au combat, avec des éraflures et bosses. Les images préférées de Lavinia, évoquées plus en détail, représentent la louve avec les deux bébés « pendus avides à ses mamelles » et une oie qui crie, quand des guerriers aux cheveux « d'or frisé », aux « manteaux rayés d'argent » et au cou paré d'« un collier tortillé d'or » grimpent une falaise. Lavinia comme Énée ignorent la référence à Romulus et Rémus et aux Gaulois attaquant le Capitole. Pour le public contemporain, la lecture symbolique est assez facile, s'agissant d'épisodes fameux de l'histoire romaine. Enfin, après une scène de danse rituelle, sans doute les Saliens célébrant Mars en bondissant et frappant leurs boucliers, et « deux enfants-loups qui courent nus », le reste du Bouclier est évoqué dans son ensemble, empreint d'une atmosphère violemment guerrière, d'un point de vue féministe : « Je distingue quelques femmes parmi les images, mais ce sont surtout des hommes, des hommes qui se battent, d'innombrables scènes de bataille, des hommes démembrés, des hommes éviscérés, des ponts qu'on abat, des murs qu'on abat, des massacres. »

Lavinia ne reconnaît pas ce que lui raconte le poète Virgile, quand il lui apparaît en rêve et lui décrit le siège et la chute de Troie, puis les errances d'Énée, qui n'apparaît jamais dans ces scènes. Le héros répond à son épouse que ce sont « peut-être des images de ce qui est encore à venir ». Lavinia en conclut que « ce qui est encore à venir, c'est surtout la guerre, alors. » Le *Bouclier d'Énée* revu par Le Guin devient un anti-*Bouclier d'Achille* : même si, dans l'*ekphrasis* iliadique, la cité assiégée occupe une place remarquable, les scènes de fête y dominent. Pour Lavinia, l'histoire de Rome, que célèbre Virgile, est un récit d'horreurs, où le rapt des Sabines, par exemple, ne saurait être euphémisé : « je cherche des scènes de paix, des visages sans casque. Je vois un viol collectif, des femmes qui hurlent et se débattent tandis que des guerriers les emportent. » Le *Bouclier d'Achille* présente la mise en ordre harmonieux et dynamique du

monde, le *Bouclier d'Énée* chez Le Guin, est sa destruction : p. 38, « Je sais que c'est la fin du monde ». Énée ne peut voir ce que Lavinia voit dans le Bouclier et ne pressent pas qu'il mourra trois ans plus tard : « Moi seule, qui ai rencontré le poète dans les bois d'Albunea, je puis plonger mon regard dans le bronze du bouclier de mon mari pour voir toutes les guerres qu'il ne mènera pas. » Cette évocation pathétique s'achève, avant que Lavinia n'éclate en sanglots, par une réflexion sur la mort héroïque et pitoyable des guerriers, qui leur accorde la gloire épique, contrairement aux invisibles et silencieux, surtout silencieuses, que Le Guin fait s'exprimer, par Lavinia, sur un ton apocalyptique : « Le poète l'a fait vivre, vivre grandement : il doit donc mourir. Moi, à qui le poète a donné si peu de vie, je peux continuer. Je peux vivre et voir le nuage sur la mer à la fin du monde. »

Notre dernier exemple sera Madeline Miller. Dans *Achilles' Song*, 2011, remplaçant le Bouclier par le Chant, l'autrice quitte le point de vue homérique surplombant pour une épopée personnelle, un roman de formation *queer*, du point de vue d'un Patrocle amoureux et fragile. Le Bouclier d'Achille ne joue guère de rôle, fabriqué après la mort de Patrocle. La déconstruction de l'épopée guerrière passe par d'autres voies que chez Le Guin, mais le récit est aussi focalisé sur un personnage dont les textes classiques réprimaient la voix. Concentrons-nous alors sur *Circe: A Novel*, 2018¹⁸. Le récit est encore homodiégétique, et, s'il renvoie à l'*Odyssée*, avec Ulysse, Pénélope ou Scylla, comme *Achilles' Song* à l'*Illiade*, il y est question de nombreux épisodes de mythologie classique en rapport avec la Crète, Dédale, le labyrinthe, Thésée. Une *ekphrasis* remarquable est celle que compose Circé du navire fabriqué par Dédale, qui l'emmène en Crète. Dédale, figure paradigmatique de l'artisan (FRONTISI-DUCROUX), apparu vers la fin du *Bouclier d'Achille*, est lié aux espaces de danse crétois. Dans *Circé*, p. 152-153 de l'édition de poche française, Circé commence par décrire l'ensemble du bateau : « Le style du navire était nouveau pour moi, raffiné et bas sur l'eau. Sa coque était joliment peinte de vagues et de dauphins incurvé, et près de la poupe, un poulpe étendait ses tentacules sinueux. » Les effets de courbure et sinuosité dominant, liés au poulpe, un des emblèmes de l'intelligence rusée (*mētis*) typique à la fois d'Ulysse et des meilleurs artisans, Dédale, Héphaïstos, Athéna. Circé est surtout fascinée par la statue de proue, qui représente une danseuse et dont la narratrice donne une vive *ekphrasis*, accompagnée d'observations esthétiques et éthiques, célébrant la virtuosité de l'artiste :

C'était une jeune fille en robe de danse. Son expression était empreinte d'une surprise heureuse, yeux élargis, lèvres entrouvertes, cheveux détachés sur les

¹⁸ Traduit par Christine Auché, en 2018, aux éditions Rue Fromentin, et repris en poche, en 2019, chez Pocket, sous le titre simple *Circé*, sans la désignation générique du titre anglais *A Novel*. Entre ses romans sur Achille/Patrocle et Circé, M. Miller a aussi donné la parole, plus brièvement, à une héroïne qui affronte de multiples violences, Galatée, dans *Galatea. A Short Story*, 2013 (à paraître en français en 2023).

épaules. Elle se tenait sur la pointe des pieds comme si la musique allait commencer, ses petites mains serrées sur son cœur. Chaque détail de la sculpture, les boucles de ses cheveux, les plis de sa robe, était si réaliste qu'elle paraissait prête à s'élancer dans les airs d'une minute à l'autre. Pourtant, le véritable miracle n'était pas là. Cet art révélait, je ne saurais dire comment, un aperçu de l'être de cette jeune fille. L'intelligence inquisitrice de son regard, la grâce déterminée de son front. Son excitation et son innocence tranquilles et fraîches comme l'herbe verte.

Circé y reconnaît la main de Dédale, que son frère « avait qualifié (...) de merveille du monde mortel », auteur d'« une merveille dans tous les mondes » : « Je contemplai longuement les plaisirs qu'elle offrait, en découvrant un nouveau à chaque minute : la petite fossette de son menton, l'os de sa cheville, folâtre de jeunesse. » Le plus merveilleux semble, comme dans le *Bouclier d'Achille*, la capacité de l'artiste à saisir les mouvements dansés et émotions qu'ils expriment et provoquent. Comme Achille autrement, Circé intègre l'œuvre d'art dans un réseau de pouvoir aristocratique où la richesse se montre et se dépense, plus qu'elle ne se thésaurise. L'objet d'art est affaire de prestige et sa beauté, rendue par l'*ekphrasis* épique, est aussi d'ordre économique et sociale :

C'était une merveille, mais aussi un message. Moi qui avais été élevée accroupie aux pieds de mon père, je reconnaissais un étalage de pouvoir au premier coup d'œil. En possession de ce trésor, un autre roi l'aurait enfermé sous bonne garde dans la salle la mieux protégée de son palais. Or, Minos et Pasiphaé l'avaient accroché sur un bateau, exposé aux embruns et au soleil, aux pirates, au varech et aux monstres. Comme pour déclarer : *C'est une bagatelle. Nous en possédons un millier de plus et, mieux encore, nous détenons l'homme qui les fabrique.*

Plus loin, p. 188-189, revenue à Cnossos, Circé reconnaît en Ariane le modèle vivant de la figure de proue réalisée par Dédale, l'architecte du labyrinthe où elle danse, comme à la fin du *Bouclier d'Achille* :

C'était un grand parterre de danse rond, bordé de lauriers et de chênes dont l'ombre le protégeait du soleil écrasant. J'avais d'abord cru que son sol était en pierre, mais je voyais à présent qu'il était en bois, un millier de lames de bois si lisses et vernies qu'on aurait dit qu'elles ne faisaient qu'une. Une spirale y était peinte, partant du centre vers l'extérieur, telle la crête d'une vague qui déferle. L'œuvre de Dédale, sans aucun doute.

La spirale, associant l'évolution circulaire et la progression linéaire, schématise, comme métaphore conceptuelle et forme d'action, à la fois la danse labyrinthique, la vie comme déplacement fluide et rythmé et la dynamique du chant épique, fait d'avancées, retours, différences et répétitions. On pense à la proportion établie par Paul Valéry, dans *Propos sur la poésie* (1928), entre marche / danse et prose / poésie (FABBRI, 2009), qui rappelle la définition ancienne de la prose comme *pezòs lógos* et *sermo pedestris* « discours piéton », face à l'inspiration poétique, qui élève (GUEZ, 2016) ; puis à Giorgio Agamben sur la danse (AGAMBEN,

1992) : « Dans le mouvement de ceux qui dansent, l'absence de but se fait chemin, le manque de fin devient moyen, pure possibilité de se mouvoir, politique intégrale. Et la danseuse, qui semble perdue dans l'épaisse forêt de ses gestes, donne, en réalité, secrètement la main à sa propre aporie, et se laisse conduire par son propre labyrinthe. » L'épique, surtout quand l'*ekphrasis* l'informe, relève d'une danse, emportant le poète, l'interprète et leur public, au spectacle et dans la lecture, et faisant dialoguer texte et image, mais aussi les rythmes du corps et du monde. Dans un mouvement rappelant la fin du *Bouclier d'Achille* et son cadre océanique, Circé achève d'évoquer la danse labyrinthique de sa nièce Ariane :

Une fille était occupée à danser dessus. Alors qu'aucune musique ne jouait, ses pieds restaient parfaitement en rythme, chaque pas correspondant à un roulement de tambour silencieux. Elle-même bougeait comme un vague, gracieuse, mais d'un mouvement implacable et dynamique. Sur sa tête brillait un bandeau de princesse. Je l'aurais reconnue entre mille. La fille sur la proue de Dédale.

*

Achevons en boucle ce parcours entre épopée et intermédialité, en évoquant, comme dynamisation intempestive du *Bouclier d'Achille*, en mode *fantasy*, le générique de la série *Game of Thrones* (2011-19)¹⁹, mentionnée en introduction, par l'intermédiaire de D. Mensdelsohn. D'une part, le mouvement du monde y est figuré par une sphère armillaire en métal, c'est-à-dire une représentation du monde céleste en mouvement, anciennement géocentrée, ici héliocentrée, comme dans les sphères dites coperniciennes, à partir du XVII^e siècle. D'autre part, le monde humain y semble toujours en construction et destruction, alliant harmonies et conflits, à travers le développement des villes, survolées les unes après les autres, croissant à la fois mécaniquement et organiquement. Mais il y a une différence : l'*ekphrasis* homérique décrit la fabrication du Bouclier et du monde par un dieu, alors que le monde qui se développe dans le générique de la série semble pousser et se mouvoir de lui-même, jusqu'au Mur du Nord, inspiré par le Mur d'Hadrien en Écosse, d'où va venir l'hiver ... Avec une intensité épique que souligne une musique monumentale et vive, devenue fameuse, ce mouvement général, qu'on pourrait considérer aussi comme une *ekphrasis* inversée, offre une brève synthèse multisensorielle, surtout cinétique, visuelle et sonore, des intrigues tressées à travers les continents fictifs de Westeros et Essos.

Comme dans nos exemples précédents, chez Homère même, en danse contemporaine et en *SFFF*, dans divers genres d'*ekphrasis* textuelle ou spectaculaire, le rapport épopée / intermédialité est, dans les meilleurs cas, plutôt un phénomène *trans-*, impliquant des types

¹⁹ Voir <https://www.youtube.com/watch?v=D3z12372SkI>

variés de transfert, transformation et traversée : le *Bouclier d'Achille* et certains de ses usages contemporains proposent, dès le départ, des dispositifs trans-historiques, trans-culturels, trans-génériques, et trans-médiaux, dont on espère avoir montré l'intérêt esthétique, critique, voire politique. Et ce n'est pas fini : d'autres boucliers et d'autres mondes en mouvement sont à inventer et réinventer à la fois, à partir contre et bien au-delà d'Homère.

Références bibliographiques

AGAMBEN, Giorgio. Le geste et la danse. *Revue d'esthétique* 22, 1992, p.9-19.

BRIAND, Michel. Décrire, peindre, évoquer la mythologie classique : de Cy Twombly à Philostrate, et retour. In : BUFFARIA, Pérette-Cécile & GROSSI, Paolo (dir.). « Dossier Réinventer les classiques / Reinventare i classici ». Paris : Cahiers de l'hôtel de Galliffet, 2010, p. 113-129.

BRIAND, Michel [dir.]. **La trame et le tableau. Poétiques et rhétoriques du récit et de la description dans l'Antiquité grecque et latine.** Rennes : Presses Universitaires, La Licorne n°101, 2012.

BRIAND, Michel. Le Bouclier d'Achille, encore : poétique de l'*épos* et kinesthésies ecphrastiques. In : LEPLATRE, Olivier [dir.], **textimage/Le Conférencier, revue d'étude du dialogue texte-image**, Lyon, numéro 2, *Nouvelles approches de l'ekphrasis*, 2013. En ligne, vu le 20 octobre 2022 : http://www.revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/briand1.html

BRIAND, Michel. Transfictions et mythologie chez Francis Berthelot. Autour de *La lune noire d'Orion*, *Mélusath* et *Hadès Palace*. In : BOST-FIEVET, Mélanie & PROVINI Sandra [dir.], **L'Antiquité dans l'imaginaire contemporain. Fantasy, science-fiction, fantastique**, Classiques Garnier, 2014, p. 525-542.

BRIAND, Michel. Du contemporain dans la danse contemporaine? Présence, performativité, actualité dans quelques créations trans-modernes (M. Marin, F. Chaignaud, C. Ikeda, O. Dubois). In : STOCK, Cheryl F. & GERMAIN-THOMAS, Patrick [eds.]. **Contemporising the past: envisaging the future**, 2015. En ligne : <https://ausdance.org.au/articles/details/du-contemporain-dans-la-danse-contemporaine> . Vu le 20 octobre 2022.

BRIAND, Michel (dir.). **Corps (in)croyables. Pratiques amateur en danse contemporaine.** Pantin : Éd. du Centre national de la Danse, 2017.

BRIAND, Michel. Le *queer* et le *camp* antiquisants : Pierre et Gilles, Trajal Harrel et Cy Twombly. In : BIÈVRE-PERRIN, Fabien & PAMPANY, Élise [dir.]. **La référence à l'Antiquité dans la culture populaire contemporaine.** Lyon, Travaux de la MOM, 2018a. En ligne : <https://books.openedition.org/momeditions/3350> . Vu le 20 octobre 2022.

BRIAND, Michel. Des mœurs sexuelles des Sélénites (Lucien, *Histoires vraies*, I, 22) : entre satire *queer* et constructionnisme incarné, le sexe qui donne à rire et à penser. In : BLONDELL, Ruth & BOEHRINGER, Sandra [dir.], Dossier « Humoerotica » . Strasbourg: **Revue Archimède** 5, 2018b, p. 95-107.

BRIAND, Michel. Le *Laocoon* en icône *queer* et *camp*. Enjeux esthétiques, culturels, politiques. In BIÈVRE-PERRIN, Fabien [dir.]. Dossier « Antiquipop : chefs d'œuvres revisités ». **Revue Thersites. Journal for transcultural presences & diachronic identities from antiquity to date**, n°13, 2021, p. 1-42.

BRIAND, Michel. Déméter et Koré, héroïnes de *mythological fantasy*. Ou Ursula K. Le Guin en artiste textuelle. In : BOEHRINGER, Sandra ; SANTOS, Beatriz ; CREVIER-GOULET, Sarah Anaïs

[dir.]. Dossier « Déméter et Koré en plein jour. Réappropriations féministes et écoféministes d'un mythe » : **Revue Cahiers du Genre**, Paris, à paraître en 2023.

DETIENNE, Marcel & VERNANT, Jean-Pierre. **Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs**. Paris : Flammarion, 1974.

FABBRI, Véronique. **Paul Valéry. Le poème et la danse**. Paris : Hermann, « Savoir Lettres », 2009.

FRONTISI-DUCROUX, Françoise. **Dédale. Mythologie de l'artisan en Grèce ancienne**. Paris : Maspero, 1975.

GUEZ, Jean-Philippe. **Penser la prose dans le monde gréco-romain**. Rennes : Presses Universitaires, La Licorne n° 119, 2016.

GUEZ, Jean-Philippe ; KLEIN, Florence ; PEIGNEY, Jocelyne ; PRIOUX, Évelyne [éds.]. **Dictionnaire des figures méta-poétiques dans les littératures grecque et latine**. Paris : Classiques Garnier, à paraître en 2023.

KLEIN, Florence. *Lavinia* d'Ursula K. Le Guin : des regrets de Virgile à la réécriture de l'*Énéide* au féminin. In MEULEMANS, David [dir.]. Ursula K. Le Guin. **De l'autre côté des mots**. ActusSF, 2021, p. 276-315.

PROKHORIS, Sabine. **Le Fil d'Ulysse. Retour sur Maguy Marin**. Dijon : Les Presses du Réel, 2012.

SCHLAPBACH, Karin. Débat entre Michel Briand, Johannes Odenthal, Tedi Tafel et Raffaella Viccei, mené par Karin Schlapbach, « L'ekphrasis de la performance dansée: de la description d'un objet au récit d'une interaction ». In : **Revue Perspective, actualité en histoire de l'art**, n° 2020-2 *Danser*, p. 19-50. En ligne : <https://journals.openedition.org/perspective/19766>. Vu le 20 octobre 2022.

STIÉNON, Valérie & NACHTERGAL, Magali [dir.] (2009). Ursula K. Le Guin : féminisme et science-fiction. **Revue Res Futurae** 13, 2009. En ligne : <https://journals.openedition.org/resf/1192>, vue le 20 octobre 2022.

WEBB, Ruth. **Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice**. Farnham: Ashgate, 2009.