

Entre oralité et écriture:
Énonciation et énoncé dans la
poésie grecque archaïque*

C. CALAME

Les niveaux de l'énonciation

L'émergence du sujet de la narration dans le texte est l'un des symptômes parfois cités dans les tentatives faites pour saisir la spécificité de la littérature écrite par rapport à la littérature orale (Greimas 1978: 339 s.; pour le domaine de la poésie homérique, voir Russo et Simon 1968). Comme on le verra, la simple lecture de quelques transcriptions de textes oraux suffit à montrer que l'apparition de *je* n'est pas un trait distinctif de la littérature écrite. En revanche la prise en considération du problème plus global de l'énonciation peut conduire à ce propos à des conclusions qui ne manquent pas d'intérêt, en particulier dans le domaine de la Grèce archaïque où, dans le courant du 8^e s., la tradition orale cède peu à peu le pas à une tradition écrite.

Depuis les travaux de Benveniste qui ont fait date dans ce domaine, la définition linguistique et sémiotique du processus d'énonciation a été passablement approfondie et élargie. Le propos de Benveniste tendait à relever les différents éléments indiciens qui sont caractéristiques de l'"actualisation" de la langue en parole par un locuteur singulier. Il s'agissait donc de déterminer les éléments visant à installer dans l'énoncé les indices de l'énonciation. Ces différents éléments indiciens peuvent être classés en trois catégories: 1. le système des pronoms structuré par l'opposition entre le *je/tu* (actants de l'énonciation) et la non-personne représentée par *il* (actant de l'énoncé); 2. le système représenté par l'utilisation différenciée des temps verbaux; 3. le système constitué par les démonstratifs. Ces deux derniers systèmes dessinent, à partir de la position du *je* énonciateur, l'ensemble du cadre spatio-temporel de l'énoncé. C'est sur la base de ces trois séries d'éléments indiciens que peut se constituer, parallèlement à l'"histoire" narrée sans intervention du locuteur, le plan du "discours"; avec le "discours", les éléments mêmes qui sont les producteurs de l'"histoire" sont actualisés dans le texte (Benveniste 1966: 251ss. et 258 ss.; 1974: 68s. et 82 s.; Adam et Goldenstein 1976: 296 ss.).

Semiotica 43-3/4 (1983), 245-273.

0037-1998/83/0043-0245 \$2.00

© Mouton Publishers, Amsterdam

1983 Volume 43 - ~~5~~

SEMIOTICA

Journal of the international
Association for semiotic studies
Revue de l'Association internationale
de sémiotique

Mouton publishers Amsterdam
Berlin - New York

Les études de l'énonciation menées à partir de l'analyse de Benveniste ont montré que le phénomène de l'énonciation touche à plusieurs aspects de l'acte de production linguistique. Il est d'abord nécessaire de faire une distinction entre la situation 'réelle', 'référentielle' de communication linguistique et la situation introduite dans l'énoncé objet du processus de communication. La première correspond à l'acte effectif de production de l'énoncé; dans cette situation, un 'énonciateur' (Greimas) ou 'destinataire' (Jakobson qui emploie aussi le terme d'«émetteur») adresse le contenu de son message ('énoncé') à un 'énonciataire' ('destinataire' ou 'récepteur'). La seconde représente au contraire l'éventuelle expression linguistique, dans l'énoncé lui-même, de la première; on donne à ces actants la dénomination de 'narrateur' et 'narrataire'. Or le jeu linguistique permet d'instituer une distance plus ou moins grande entre l'énoncé de l'énonciation et son référent, une distance telle que la situation d'énonciation manifestée dans l'énoncé linguistique peut être, par rapport à la relation de communication réelle, tout-à-fait hétérogène: le narrateur installé dans le discours par les éléments indicels cités plus haut n'est donc pas forcément l'incarnation linguistique de l'énonciateur, ni le narrataire celle de l'énonciataire.¹

Cela ne signifie d'ailleurs pas qu'entre ces deux niveaux, référentiel et linguistique, tout recouplement soit exclu. A partir du présupposé de l'existence de la fonction référentielle de la langue, rien n'empêche en effet d'admettre l'existence de rapports entre la 'réalité de discours' (Benveniste) que constitue le *je* de l'énonciation, le narrateur, et le *je* extra-linguistique représenté, au niveau sociologique et psychologique du processus de communication de l'énoncé, par l'énonciateur. En effet si la subjectivité trouve son fondement dans le langage, 'dans le *je* qui se pose comme sujet dans l'acte de discours' pour reprendre les termes de Benveniste (1966: 259s.), il est possible d'affirmer que ce *je* qui apparaît de manière première au niveau linguistique est inséré dans la 'réalité' et qu'il possède par conséquent un 'référent'; à ce titre il en subit les contraintes, de même qu'au niveau linguistique, il doit se plier aux règles de la langue. Mais il est évident que si nous postulons une fonction référentielle de la langue, c'est en étant conscient que le référent n'est pas directement assimilable à un monde réel, pourvu d'une existence autonome et indépendante par rapport au système signifiant qu'est le langage: il est lui-même informé en signification, il est lui-même structuré comme système sémiotique (sémiotique naturelle).²

On remarquera encore, à propos des niveaux de l'énonciation, qu'au travers d'une forme telle que celle du dialogue, il est possible d'introduire dans l'énoncé même une situation de communication que sera purement fictive; les actants de cette structure de communication reçoivent alors les

nom de 'interlocuteur' et 'interlocutaire' (Greimas et Courtés 1979: 80 et 191).

Il faut aussi préciser qu'à partir du concept de 'shifter' (embrayeur) introduit par Jakobson, on a pu définir la procédure par laquelle on installe dans l'énoncé les éléments indiciaux de l'énonciation comme un 'embrayage'; ceci en opposition avec la procédure de 'débrayage' qui supprime ces éléments de l'énoncé et qui institue l'instance de l'énoncé lui-même. La procédure d'embrayage/débrayage peut correspondre soit à l'installation/expulsion dans/de l'énoncé des actants de l'énonciation (narrateur/narrataire), soit à celle des actants de l'énoncé (le *il*): dans le premier cas, on parlera d'embrayage/débrayage 'énonciatif'; dans le second, de procédure 'énoncive' (Jakobson 1963: 178 ss., Greimas et Courtés 1979: 79 ss. et 119 ss.).

Ainsi le problème de l'expression du *je* dans la littérature grecque archaïque sera abordé dans le cadre des procédures de production du discours et de ses marques linguistiques. La manière même dont se pose la question de l'énoncé de l'énonciation dans sa relation avec la situation de communication implique, pour une littérature qui vient de connaître le passage de l'oral à l'écrit, la prise en compte de cette transformation essentielle dans le mode de production et de transmission de l'artefact littéraire. Il s'agit donc de définir préalablement la mesure dans laquelle les premières productions littéraires grecques à nous être parvenues dépendent encore d'une tradition orale. Mais en retour, l'analyse des transformations que subit peu à peu l'énoncé de l'énonciation dans la littérature grecque archaïque permettra d'évaluer l'impact du passage progressif à une communication écrite; elle conduira à relativiser la mise en relation souvent trop stricte opérée entre la forme de ces productions littéraires et le passage de l'oral à l'écrit.

Oralité et écriture en Grèce archaïque

Point n'est besoin de développer longuement un problème qui a fait l'objet de très nombreuses études au cours de ces quinze dernières années et qui, à côté d'un série de constatations nouvelles, a mené également à de nombreuses apories. On le sait, les inscriptions les plus anciennes qui soient parvenues jusqu'à nous permettent de dater l'adoption et la diffusion progressive de l'alphabet phénicien en Grèce du milieu du 8^e s. environ (Jeffery 1961: 12 ss.; cf. aussi Pfohl 1968 et Heubeck 1979a: 73 ss.). C'est sans doute à cette époque aussi qu'un aède (ou deux aèdes) spécialement doué, nommé peut-être Homère, eut l'idée de réélaborer et de faire transcrire à l'aide du système d'écriture nouvellement introduit

quelques uns des poèmes épiques qu'il avait l'habitude de réciter; ces poèmes ont été ensuite édités sous le nom d'*Iliade* et d'*Odyssée* (Davison 1962a, b; Lesky 1967: 687 ss.; Kirk 1976: 201 ss.). Deux faits sont certains: premièrement, le passage de la littérature orale à la tradition écrite nous apparaît en Grèce à travers le premier texte littéraire écrit et la distance historique qui nous sépare de cette époque ne nous permet pas de saisir l'état de la tradition avant l'adoption du système alphabétique phénicien. Deuxièmement, même si l'emploi du syllabaire appelé linéaire B a probablement pris fin avec l'extinction de la civilisation mycénienne dans le courant du 12^e s., il n'en reste pas moins qu'une part de la réalité historique sous-tendant l'*Iliade* et l'*Odyssée* dépend, à travers la série de médiations imposées par le système narratif du récit épique, de cette civilisation de l'écriture.³ Certes, l'emploi du linéaire B a été sans doute limité à la rédaction des documents administratifs des palais mycéniens et l'existence d'œuvres littéraires transcrites en linéaire B est plus que douteuse; il faut noter à ce propos qu'on trouve dans les poèmes homériques eux-mêmes au moins une allusion explicite à l'emploi de l'écriture (*Il.* 6, 169ss.); cette allusion porte toutefois sur la rédaction utilitaire d'un message et non pas sur un usage de l'écriture dans le domaine littéraire. Ces faits sont trop souvent passés sous silence dans des développements se basant sur des théories qui tendent à montrer que le mode de communication confère une figure particulière au contenu du message communiqué.⁴

*Sous-sous-entendus
et formes
prochainement*

Jusqu'ici il a été question, de manière prudente, de 'transcription' par écrit de poèmes épiques oraux à l'aide de l'alphabet phénicien adopté et adapté par les Grecs dans le courant du 8^e s. Il existe en réalité plusieurs possibilités de concevoir ce processus. En effet, dans le cadre de la distinction essentielle faite entre le processus de la composition et celui de la transmission du produit littéraire, certains ont affirmé que l'*Iliade* et l'*Odyssée* étaient des poèmes de composition orale, improvisés lors de chaque exécution et recopiés par la suite, voire transcrits directement sous dictée (Notopoulos 1964: 50 ss.; Lord 1953, 1962). D'autres au contraire estiment que ces mêmes poèmes sont le résultat d'une très longue tradition orale dans laquelle ils se seraient maintenus à peu près fidèles à eux-mêmes pendant plusieurs décennies pour être copiés tardivement (Kirk 1962: 98 ss.). Quoi qu'il en soit, ces vues sont trop simples. Dès le moment où l'usage de l'écriture se répand et malgré le caractère certainement oral de plusieurs traits de la manifestation des poèmes homériques (formules, scènes typiques, etc.), il n'est pas possible d'exclure l'utilisation de l'écriture dans le processus même de composition des poèmes épiques, en tout cas dans l'état où ils nous sont parvenus. Quant à leur transmission, il s'agit de distinguer nettement entre le moment de communication au

public lors de la récitation du poème par un aïde (moment de la 'publication', de la performance) et celui de la tradition qui, dès que l'écriture apparaît, utilise ce moyen technique parallèlement à la mémorisation par les aïdes qui continuent à reciter les poèmes épiques.⁵

En résumé, le premier produit littéraire grec est constitué par des poèmes épiques qui montrent dans leur facture de nombreux traits généralement considérés comme distinctifs de la poésie orale; mais il n'est pas possible d'exclure l'intervention de l'écriture du processus même de leur composition, en tout cas dans l'état où la tradition nous a laissé ces poèmes. De plus, ils sont en partie dépendants d'une société qui, bien qu'elle ne semble pas en avoir fait usage dans le domaine littéraire, connaît un système d'écriture. Enfin, du point de vue de leur transmission, on est en droit d'affirmer que ces poèmes, conformément à l'image fournie par les quelques descriptions d'exécutions poétiques qu'ils contiennent, étaient communiqués par oral, mais que dès l'adoption de l'alphabet phénicien, leur tradition fut confiée à l'écriture.

La conservation

Les textes soumis à l'analyse

Le problème de la manifestation du sujet de l'énonciation dans les textes littéraires grecs ne peut donc pas être cerné avant le moment où la culture dont les textes analysés sont le produit vient d'adopter l'écriture. On se trouve donc face à une situation mixte, face à un passage de l'oral à l'écrit déjà en acte et la distance historique rend *a priori* impossible la reconstruction du stade oral pur. Seul le recours au comparatisme ethnologique peut combler, par analogie, une part de cette lacune dans notre connaissance de la première littérature grecque.

Etant donné l'importance traditionnellement attribuée à l'inspiration et à la mémoire dans la production de toute littérature orale, le critère qui a permis de sélectionner les textes qui vont être étudiés consiste non seulement dans la présence dans l'énoncé d'un *je*, mais aussi dans la mention de l'activité du chant; activité manifestée soit dans les verbes *hymnéō* (célébrer dans un chant), *aeidō* (chanter) ou *mimnēskomai* (se souvenir de, rappeler) employés à la 1ère pers., soit dans une invocation adressée aux Muses ou à l'une d'entre elles. Sont par conséquent exclus de l'analyse tous les énoncés où le *je* est lié à un prédicat dont le contenu sémantique n'est pas en relation avec la performance poétique, c'est-à-dire avec le processus d'énonciation. Il va sans dire que toutes les situations de communication que représentent les nombreux dialogues ponctuant l'énoncé d'une partie des poèmes étudiés ne sont pas non plus pris en considération. C'est le *je* narrateur, actant de

PARIS

l'énonciation énoncée, et non pas le je interlocuteur qui est pris en compte dans les réflexions qui suivent.

Du point de vue de la période recouverte pas l'analyse, la volonté de faire apparaître les éventuelles modifications dans l'énonciation énoncée entraînées par le passage de l'oral à l'écrit implique l'introduction d'une perspective diachronique. C'est pourquoi l'étude ne portera pas uniquement sur les passages que les critères mentionnés permettent de délimiter dans l'*Iliade* et l'*Odyssée*, mais également sur ceux que l'on peut extraire des œuvres d'Hésiode (env. 700 av. J.-C.), des *Hymnes Homériques* (qui datent pour la plupart des 7^e et 6^e s.) et des fragments de la poésie lyrique (7^e-6^e s. av. J.-C.), *Prindare* et *Bacchylide* exclus. Cette exclusion est motivée par la complexité que revêt, chez ces deux auteurs, la manifestation de l'énonciation au niveau de l'énoncé; son étude requerrait un traitement propre qui n'a pas sa place ici; quelques allusions y seront cependant faites en conclusion. La production littéraire prise en considération s'étend donc du milieu du 8^e s. à la fin du 6^e s.; elle recouvre la poésie épique et lyrique de cette époque, à l'exclusion des vers attribués aux philosophes présocratiques.

La situation d'énonciation

Comme cela a déjà été mentionné, l'existence d'une fonction 'référentielle' du langage implique que dans le domaine de l'énonciation, le système des indices énonciatifs dont la pièce essentielle est constituée par le rapport narrateur-narrataire entretient une certaine relation avec le processus extrinsèque de communication de l'énoncé pris en considération (relation énonciateur-énonciataire). Or la distance historique déjà mentionnée fait que dans le cas de la Grèce antique, le contexte ethnographique ne peut guère être appréhendé qu'à travers des textes; qui plus est, ces textes correspondent pour la plupart aux textes mêmes choisis pour l'analyse de l'énonciation. Ainsi l'objet extratextuel que l'on cherche à saisir risque d'être pourvu en définitive du même statut sémiotique que la manifestation textuelle du processus d'énonciation à laquelle on veut le comparer. La tautologie peut toutefois être évitée dans une certaine mesure: quelques témoignages indirects d'une part (Platon, Aristote), les représentations figurées contemporaines des textes analysés d'autre part peuvent en effet fournir une confirmation extérieure à la 'réalité' appréhendée dans les textes littéraires; ils permettent donc d'éviter une illusion référentielle complète!

Ces différents témoignages permettent finalement de définir pour la littérature grecque archaïque trois situations de communication différentes:

— Dans la première, un chanteur (énonciateur), qui est sans doute aussi le compositeur de son chant, récite devant un public (énonciataire) des poèmes qu'il connaît par cœur et qui ont un contenu de nature épique, tels l'*Iliade* ou l'*Odyssée*; il accompagne sa récitation d'une musique jouée sur la lyre. Ce chanteur-compositeur est désigné du nom d'aède ou rhapsode: deux termes qu'on a voulu mettre en relation avec deux fonctions différentes, mais qui sont en réalité synonymes ou plutôt en relation d'inclusion (Pavese 1974: 15 ss.; sur le contenu des poèmes chantés par les rhapsodes, Pavese 1972: 215 ss.). Parfois l'aède est accompagné de danseurs; son poème n'est plus alors l'objet d'une simple récitation scandée, mais d'un véritable chant; les compositions exécutées dans ce cas sont plus brèves, tels les chants à contenu héroïque composés par Stésichore. Cette situation d'énonciation, appelée citharodie, est souvent décrite chez Homère; le chanteur reçoit alors le nom de citharède pour le distinguer du rhapsode. Quant à l'énonciataire de ce processus, il est en général représenté par le public réuni à l'occasion de l'exécution du chant dans le palais de type homérique.⁶

— Dans la deuxième situation, historiquement plus récente, le poète, accompagné en général de la flûte ou de la lyre, chante un poème relativement court qu'il a composé lui-même en s'aidant certainement de l'écriture. La production correspondant à ce type de performance a été désignée par Platon du terme de monodie. Les thèmes de ces compositions poétiques sont les plus variés: ils vont des attaques polémiques et personnelles des iambes d'Archiloque aux déclarations amoureuses des poèmes strophiques de Sappho ou des poèmes élégiaques de Théognis. L'énonciataire de ce type de poésie correspond en général à un cercle restreint d'amis de l'énonciateur: ce groupe peut avoir un caractère institutionnel comme le cercle de Sappho à Lesbos ou occasionnel quand il se réunit pour un banquet, comme dans le cas de la performance iambique (Plat. *Leg.* 764de; cf. Bowra 1961: 4 ss.; Pavese 1972: 219 ss.; Gentili 1978). On trouve peut-être une première forme de ce chant exécuté par un individu, sans l'accompagnement d'un chœur dans le chant qu'Achille adresse à Patrocle dans l'*Iliade* ou dans celui, décrit dans l'*Odyssée*, que psalmodient Calypso ou Circé tout en tissant.⁷ Les descriptions de ces chants ne contiennent naturellement aucune allusion à l'écriture et ces poèmes, dont on retrouve probablement des fragments dans les anonymes *Carmina popularia*, sont de composition, de communication et de tradition orales.

— Enfin, dans la troisième situation d'énonciation de la poésie grecque archaïque, ce n'est plus le poète-compositeur qui chante lui-même son chant, mais l'exécution en est confiée à un chœur qui chante à l'unisson tout en dansant. Par l'intermédiaire de l'accompagnement instrumental,

ce chœur peut être conduit par le poète lui-même. Il l'est beaucoup plus souvent par l'un ou l'une des choreutes appartenant au groupe choral; ce ou cette choreute est alors investi de la fonction de chorège. Ce type de production poétique est appelée traditionnellement poésie chorale. Cette catégorie recouvre en général des chants rituels exécutés à l'occasion d'un festival religieux; parmi les plus connus, les *Parthénées* d'Alcman et les *Epinicies* de Pindare. L'énonciataire de ce type de chants est représenté par le public assistant au rite concerné. Comme dans le cas de la monodie, on trouve dans les poèmes homériques eux-mêmes des descriptions correspondant à ce type d'exécution chorale. La plus célèbre d'entre elles porte sur l'exécution du thrène à l'occasion des funérailles d'Hector; la plainte des chanteurs, sans doute professionnels, est scandée par le refrain repris par les femmes assistant au rite; aucun compositeur, auteur du chant, n'est mentionné.⁸

Cette brève tentative de classification morphologique de la performance poétique en Grèce archaïque conduit à deux constatations.

1) D'une part, ce n'est pas forcément celui qui a composé le chant qui l'exécute; il y a donc dédoublement dans la personne qui occupe la position actuelle de l'émetteur dans le processus de communication; de ce point de vue, il est nécessaire de distinguer entre l'auteur qui a composé le poème et l'énonciateur, individu ou groupe choral, qui le chante devant l'énonciataire.⁹ En revanche, le caractère éminemment occasionnel de cette poésie implique que son processus de communication ne connaît en général pas la distance spatiale et temporelle qui sépare l'énonciataire de l'énonciateur dans la littérature moderne. La lecture ou même la répétition par oral de l'un des poèmes cités à une occasion différente de celle pour laquelle il a été composé est rare à l'époque archaïque (cf. par exemple Dubois 1978: 118s.).

2) D'autre part, il faut reconnaître que dans les trois situations définies, il arrive que le chant exécuté ne soit pas composé par un auteur spécifique et que la performance consiste alors en une reprise par un chanteur individuel ou un groupe de choreutes d'un chant traditionnel; à part les *Carmina popularia* déjà mentionnés, une partie des *Hymnes Homériques* appartient à cette classe de chants. Du point de vue historique, ce type de performance, qui correspond certainement à une phase où l'écriture n'était employée ni dans la composition du chant, ni dans sa transmission, se prolonge après l'adoption de l'alphabet phénicien et subsiste parallèlement à l'exécution de chants dont l'auteur est nommé et connu. Par exemple, à l'occasion des *Gymnopédiesspartiates*, on exécutait aussi bien un chant populaire anonyme dont il nous est resté un fragment que des compositions de poètes connus tels Thalétas de Gortyne ou Alcman.¹⁰

L'énonciation énoncée

Dans l'ensemble des textes choisis pour cette analyse, le corpus le plus complet et finalement le plus homogène en dépit de son hétérogénéité du point de vue historique est représenté par le recueil des 32 *Hymnes Homériques*. Il n'y a pratiquement aucune de ces compositions, anonymes et destinées à introduire la récitation de poèmes plus longs, qui ne commence par l'installation dans l'énoncé d'éléments indicels de l'énonciation. L'examen du début de chacun de ces poèmes permet de distinguer dans l'embrayage énonciatif correspondant à ce processus trois manières différentes de procéder et de définir par conséquent la typologie qui suit:

1. Typologie

a) Dans le premier cas, le plus fréquent (18 occurrences; textes A), un *je* est posé comme sujet d'un verbe signifiant 'chanter' (le plus souvent *aeido*).¹¹ Du point de vue de sa modalisation, ce verbe est en général soit au futur, soit subordonné à la forme *árchomai* 'je commence'; l'objet de ce verbe est représenté par la divinité qui constitue le thème du développement narratif du poème. Mais à peine le *je* de l'énonciation est-il installé dans l'énoncé, on passe, par l'intermédiaire d'un pronom relatif dont la divinité objet du verbe 'chanter' est l'antécédant grammatical, à un énoncé à la 3ème personne, c'est-à-dire à la manifestation du *non-je*. La proposition relative ainsi introduite correspond à un débrayage énonciatif et à un embrayage énoncif: elle marque en effet le début du récit, à la 3ème pers., des qualités et des exploits de la divinité chantée par le *je*. L'embrayage énonciatif initial n'a donc d'autre fonction que celle d'embrayer le récit lui-même.

On notera de plus que parmi les *Hymnes Homériques* tombant dans la première catégorie qui vient d'être définie, la plupart des compositions se terminent par une invocation adressée à la divinité évoquée dans le poème. Cette seconde installation dans l'énoncé d'éléments indicels de l'énonciation se traduit alors non seulement par l'apparition d'un *je*, mais également par celle d'un *tu*; ces deux pronoms sont fréquemment les actants d'un verbe signifiant 'se souvenir' (*mnésomai*): le *je* en est le sujet grammatical, le *tu* l'objet. Si l'analyse de ce *tu* sera au centre du développement qui suit, on peut d'emblée relever qu'au moins dans les poèmes les plus longs, un double embrayage énonciatif encadre en quelque sorte le récit à la 3ème pers.

b) Le second cas envisagé, dont le nombre d'occurrences dans le corpus des *Hymnes* est de huit, inclut également le début de l'*Iliade* d'Homère et celui des *Travaux* d'Hésiode (textes B).¹² Dans ce cas également, le débrayage énonciatif ouvre le poème; mais loin d'installer dans l'énoncé en

je chante Nédré
je me rappelle
de Toi

tu chanté
Méduse)
il
je chanté
il

je - tu
Méduse) *je*
chanté *il*
je *tu*
chanté *il*
je *chanté* *il*

je comme indice de l'énonciation, ce type d'embrayage introduit un *tu* actant et sujet grammatical d'un verbe signifiant 'chanter' (*humnéō, aeídō*). Ce *tu* renvoie non pas à la divinité ou à la personne qui constitue le thème du poème, mais à la Muse invoquée au singulier ou au pluriel. De même que dans le premier cas distingué, le *il*, sujet grammatical des énoncés formant l'essentiel du récit et le centre du poème, est introduit par l'intermédiaire d'une proposition relative qui représente l'objet de ce verbe 'chanter'; cette proposition joue donc le rôle d'un embrayage énoncif.

Il faut remarquer que dans la mesure où le verbe dont le *tu* et le *il* cités occupent les positions actantielles assume la forme de l'impératif, il présuppose la présence d'un *je* qui adresse l'injonction contenue dans la forme impérative. Cependant, en dépit de cette présupposition, le *tu* reste le sujet du verbe 'chanter'; cela implique que c'est le narrataire et non pas le narrateur qui est censé proférer les énoncés dont le chant est composé. Cette situation se complique dans la mesure où, au moins en ce qui concerne les *Hymnes Homériques*, le poème se termine par la même formule que dans le premier cas déjà décrit. Cela signifie que dans ce nouvel embrayage énonciatif, le narrataire auquel le *je* (cette fois explicité), s'adresse, est non pas la Muse invoquée au début du poème, mais la divinité qui est le *il*, la *non-personne* sujet des énoncés narratifs formant le centre du poème. Au terme de la composition, il y a non seulement émergence explicite de *je* qui était simplement présupposé dans l'embrayage énonciatif ouvrant le poème, mais surtout substitution dans l'acteur occupant la position actantielle du narrataire.

Cette constatation nous invite à aller plus loin dans l'analyse du narrataire. Ce dernier en effet est non seulement pourvu d'un statut syntaxique (sujet ou objet) et sémantique (variations actorielles) mobile, mais surtout il ne correspond nullement au groupe occupant la position de l'énonciataire dans la situation 'objective' définie plus haut. On pourrait supposer naïvement que le *tu* du narrataire renvoie à l'énonciataire, au destinataire de la situation de communication. Or il n'en n'est rien: du point de vue de son investissement sémantique, l'actant narrataire de la situation d'énonciation énoncée correspond à une divinité, Muse ou dieu, qui peut aussi occuper la position actantielle du narrateur, alors que l'énonciataire est incarné, comme cela a été dit, par le public qui, en Grèce, assiste toujours à la performance poétique. On reviendra encore sur ce point.

Dans le troisième des cas distingués, le moins fréquent (deux occurrences; textes C), le *je* et le *tu* sont actualisés ensemble.¹³ La position actantielle du narrataire est occupée comme dans le cas précédent par la ou les Muses qui sont apostrophées au vocatif; le verbe dont les Muses sont le sujet grammatical est également un verbe 'chanter' ou 'dire' (*aeídō* ou *épō*). Le *je* est actualisé dans un pronom au datif qui dépend du verbe mentionné; il faudra encore définir l'impact de cette manifestation

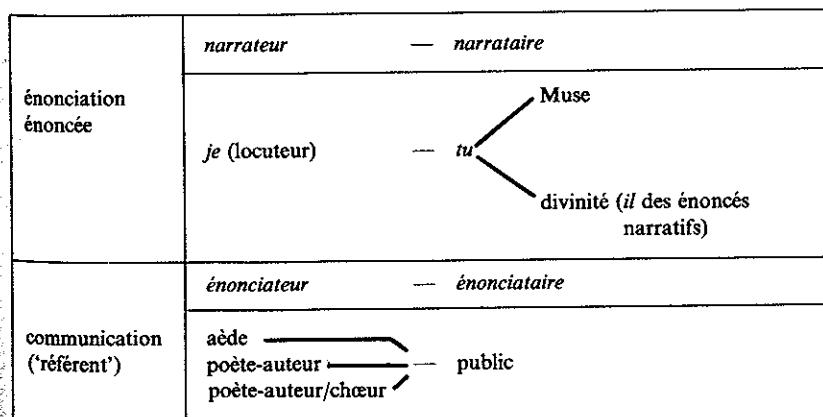
syntaxique très particulière du *je* (manifestation implicite dans le verbe à l'impératif; manifestation explicite au datif). Quant à l'objet du verbe 'chanter', il est en général représenté, comme dans les deux cas déjà étudiés, par le dieu ou le héros acteur principal du récit qui constitue le centre du poème. La séquence des énoncés à la 3ème pers. qui forment cette narration est aussi embrayée par un pronom relatif ayant comme antécédent la divinité objet du verbe 'chanter' ou 'dire' cité. Le narrateur demande donc au narrataire, la Muse, de prononcer pour lui les énoncés constitutifs du récit qui suit immédiatement cette adresse; cela revient à nouveau à faire adopter à la Muse la position du narrateur!

Cette forme d'introduction à un poème ou à un développement nouveau dans le poème se trouve à quatre reprises dans l'*Iliade*,¹⁴ elle constitue aussi le début de l'*Odyssée* et le début effectif de la *Théogonie* d'Hésiode (v. 114s.) dont le prologue fera l'objet d'un développement spécial.

On remarquera enfin que les deux seuls *Hymnes Homériques* commençant par ce troisième type d'embrayage énonciatif se terminent, comme la plupart des poèmes de la collection, par l'invocation au dieu décrite plus haut. Il y a donc ici aussi substitution dans l'investissement sémantique du narrataire représenté d'abord par la Muse qui chante pour le *je*, puis par le dieu qui a été le sujet grammatical des énoncés à la 3ème pers. constituant le récit.

2. Enonciation énoncée et communication

Le hiatus évoqué plus haut entre les acteurs occupant, dans la littérature grecque archaïque, les positions actantielles de la situation linguistique d'énonciation et ceux qui tiennent les rôles de la situation référentielle de communication est maintenant clair. Il peut être résumé de la manière suivante:



L'absence d'homogénéité existant entre ces deux niveaux appelle deux remarques.

Tout d'abord en ce qui concerne le *je*, il existe quelques occurrences où sa forme grammaticale n'est pas réalisée au singulier, mais au pluriel; un *nous* se substitue donc au *je*. La réponse semble immédiate: le *nous* du narrateur correspond dans la situation de communication à un groupe choral, énonciateur pluriel du poème. Les chants populaires fr. 851 (b) et 885 P semblent confirmer cette hypothèse. Cependant la même forme au pluriel se trouve également dans les vers qui ouvrent la *Théogonie* d'Hésiode et il est bien attesté que ce type de poème dactylique était récité par un énonciateur singulier.¹⁵ Inversément, le fr. 29 P d'Alcman, qui avec son élément indiciel de personne au féminin (*aeisomai archoména*) était chanté par un chœur de jeunes filles et non par son auteur, montre un cas où le *je* de l'énonciation énoncée (narrateur) est singulier alors que l'énonciateur est pluriel. Plusieurs études sur le *je* dans la poésie chorale ont montré que l'alternance *je/nous* dans l'énoncé de l'énonciation n'est nullement significative d'une communication correspondante au singulier/pluriel. Il est plus probable que ce *nous* renvoie, sur le plan référentiel, à la fois à l'énonciateur et à l'énonciataire.¹⁶

Cette supposition, et ce sera la deuxième remarque annoncée, est susceptible de recevoir sa confirmation dans le fait que dans les poèmes analysés l'énonciataire, incarné dans le public, ne reçoit jamais d'expression au niveau linguistique de l'énonciation énoncée. Le *tu* renvoie en effet à la personne invoquée dans le poème, Muse ou divinité, qui est une instance purement linguistique et sans référent. De plus, dans la mesure où la Muse, quand elle est invoquée, apparaît au début du poème comme celle qui est invitée à le chanter effectivement, elle occupe, en dépit de sa manifestation comme *tu*, la position actuelle du narrateur, davantage que celle du narrataire. Par le jeu syntaxique des cas (*tu* au vocatif, puis au nominatif, *je* au datif) et par la médiation que représente le sens du prédicat de ce *tu* ('chanter'), la Muse vient prendre la position du narrateur, position normalement occupée par le *je*. Réalisé dans la figure de la Muse, ce *tu* est en réalité un simple dédoublement ou une projection du *je*.

Dans les poèmes étudiés, il n'y a donc pratiquement aucune correspondance entre le plan de l'énonciation énoncée et le plan référentiel de la structure de communication.

3. *Le hic et le nunc*

Comme l'ont montré Benveniste (1966: 253s. et 262s.), puis Greimas et Courtés (1979: 81s. et 127), l'embrayage portant sur les actants est en

général accompagné d'un embrayage temporel et d'un embrayage spatial. Quand cette procédure porte sur l'installation dans l'énoncé des éléments indicels de l'énonciation, l'embrayage temporel se traduit par l'apparition d'un *maintenant* et l'embrayage spatial par celle d'un *ici*.

Les formes linguistiques correspondant à cette double procédure spatio-temporelle ne sont pas absentes des textes pris en considération jusqu'ici. Mais, de manière significative, aucun n'est manifesté dans les textes tombant dans la première catégorie de la typologie qui vient d'être définie. Dans ce cas en effet, le temps du verbe (présent ou futur 'volontatif')¹⁷ dont le *je* est le sujet et la manifestation de ce *je* suffisent à définir le cadre spatio-temporel du *hic et nunc* de l'énonciation. En revanche, dans les deux autres cas distingués, l'impératif du verbe 'chanter' n'est sans doute pas toujours ressenti comme assez explicite pour définir l'*ici* et le *maintenant*; c'est peut-être la raison pour laquelle l'expression énonciative ouvrant les *Travaux d'Hésiode* intègre à sa forme syntaxique un adverbe *deûte*, 'ici', alors que la formule que l'on trouve à quatre reprises dans l'*Iliade* contient l'adverbe *nûn*, 'maintenant'.¹⁸ Cependant, dans la plupart des cas étudiés jusqu'ici, le temps et le mode du verbe suffisent à délimiter le cadre spatio-temporel de l'énonciation. En ce qui concerne l'énonciation énoncée, les embrayages spatial et temporel n'occupent donc dans les textes du corpus considéré qu'un rôle subordonné et marginal par rapport à l'embrayage actantiel.

4. Quelques variations

Le degré zéro Il convient d'abord de relever que dans la collection des *Hymnes Homériques*, certains poèmes laissés pour compte jusqu'ici représentent par rapport aux trois cas d'énonciation énoncée qui viennent d'être définis une sorte de degré zéro. Dans quelques unes de ces compositions en effet la divinité qui en constitue le centre est directement évoquée par le *je*, sans intervention de la Muse.¹⁹ Ces poèmes commencent donc aussi par un embrayage actantiel des formes *je* (parfois présupposée) et *tu*, mais le prédicat n'en est pas le chant; celui-ci est mentionné uniquement dans la formule finale du poème où il apparaît, de même que dans les autres compositions de la collection, comme moyen de communication entre le *je* et la divinité concernée.

Ce type d'embrayage est significatif dans la mesure où la relation établie entre le *je* narrateur et le *tu* narrataire représenté par la divinité invoquée devient le centre même du poème: le *tu* se transforme immédiatement en un *il*, sujet du récit constituant le cœur de la composition. Au contraire, quand l'invocation est adressée à la Muse, la prière porte sur les

instances du discours, sur la compétence discursive du *je*; elle a aussi pour conséquence l'introduction d'une narration à la 3ème pers. dont une divinité peut être le sujet; mais ce récit est subordonné à la manifestation de ses conditions de production. Ainsi l'embrayage énonciatif portant sur le chant assume à la fois un rôle médiateur à l'égard du récit: une fonction de focalisation sur l'instance de discours, alors que celui qui met en scène une divinité trouve sa fin en lui-même.

Combinatoire D'autre part, on trouve dès Homère des énoncés de l'énonciation dans lesquels la formule correspondant au premier des cas distingués plus haut vient se combiner avec celle correspondant au deuxième ou au troisième de ces cas.

Il en va ainsi notamment du prologue au *Catalogue des Vaisseaux* dans le deuxième livre de l'*Iliade* (v. 484 ss.). Cette ouverture commence, comme dans tous les passages du même type de l'*Iliade*, par un embrayage, par l'intermédiaire d'un verbe 'dire' à l'impératif, d'un *tu/vous* qu'incarnent les Muses et d'un *je* au datif. Toutefois, après ces quatre vers d'introduction qui contiennent l'habituel débrayage énonciatif/embrayage énoncif par l'intermédiaire du pronom relatif, il y a un nouvel embrayage énonciatif au cours duquel seul le *je* est installé dans l'énoncé. Si le prédicat attribué à ce *je* est d'abord l'objet d'une prétérition (l'énumération exacte de tous les soldats combattant sous les murs de Troie est laissée aux Muses), le *je* s'affirme ensuite comme unique instance de discours dans un embrayage de premier type (*archous neōn erēō ...*, 'je dirai les commandants des nefs ...', v. 493).²⁰

De même dans le prologue des *Travaux d'Hésiode*, l'embrayage d'un *tu/vous* qui recouvre les Muses, est immédiatement suivi de l'introduction, par l'intermédiaire du procédé du pronom relatif, du premier thème de l'œuvre: Zeus, qui apparaît donc comme le sujet d'actes à la 3ème pers. Mais au v. 10, après une brève invocation adressée à ce dieu qui est introduit comme actant implicite d'un verbe à l'impératif, apparaît le *je* en tant que sujet grammatical d'un verbe 'dire'; il s'agit donc d'un embrayage énonciatif du premier type parmi ceux définis plus haut. Le texte présente de plus un élément nouveau: en effet le second actant de ce verbe 'dire' est représenté par un narrataire qui, au lieu d'être manifesté dans la forme pronominale *tu*, est nommé à la 3ème pers. Le nom cité dans cette position actantielle, *Persès*, peut sans doute être mis en relation avec l'énonciataire de la situation de communication: il s'agit du fils d'Hésiode auquel le poète bœotien destine son œuvre (sur l'existence réelle de ce protagoniste de la situation de communication, cf. West 1978: 33 ss.).

*tu dit que
vous
je dirai
les commandants*

Le prologue de la *Théogonie*

Mais ces quelques variations touchant l'installation dans l'énoncé des indices de l'énonciation sont mineures en regard de la complexité de la manifestation de l'énonciation dans le long prologue qui ouvre la *Théogonie* d'Hésiode (sur l'unité de ce prologue, cf. en dernier lieu Lenz 1980: 123 ss.).

Cette introduction commence comme cela a déjà été signalé par un embrayage du premier type: le *je*, manifesté sous la forme linguistique *nous*, est installé comme sujet du groupe verbal 'commencer à chanter', mais l'objet de cet acte est constitué non pas par la divinité chantée habituellement dans le prologue à un poème, mais par les Muses elles-mêmes; les Muses sont ainsi l'antécédent du pronom relatif qui provoque le débrayage énonciatif/embrayage énoncif déjà décrit: elles prennent la place du sujet grammatical des énoncés narratifs à la 3ème pers. occupant les vers suivants. C'est ainsi en tant que sujet syntaxique à la 3ème pers. que les Muses apparaissent au v. 11 comme actant d'un verbe 'chanter'; l'objet de ce verbe est représenté par une série de dieux, finalement évoqués. Par conséquent, cette évocation de la divinité, au lieu d'être comme d'habitude l'objet de l'acte de chanter assumé par le narrateur, est médiatisée dans le chant des Muses, acte décrit lui-même à la 3ème pers.; l'évocation des dieux est donc engagée par un second embrayage énoncif qui dépend syntaxiquement de celui qui vient d'être signalé. Tout se passe comme si le *je* déléguait aux Muses l'acte de publier le contenu du poème.

La séquence d'énoncés à la 3ème pers. dont les Muses sont le sujet se poursuit jusqu'au v. 22 où il est dit que ces divinités 'ont appris (*edidaxan*, cf. Hom. *Od.* 8, 481) un jour à Hésiode un beau chant'. Cet énoncé représente en quelque sorte une 'narrativisation' de l'énonciation énoncée du troisième parmi les types définis plus haut; ses deux actants sont manifestés comme *il* et le temps du verbe, l'aoriste, renvoie au temps du récit. D'autre part, la transformation du *je* en un nom propre précis implique une référence à la situation de communication: nommé, le narrateur reçoit une identité sur le plan référentiel. Toutefois l'équation entre plan de l'énonciation énoncée et situation de communication est loin d'être complète puisque l'acteur dénommé *Hésiode*, qui assume évidemment le rôle actantiel de l'énonciateur sur le plan référentiel, est manifesté dans l'énoncé à l'accusatif. Cette forme linguistique lui confère dans cette 'narrativisation' de l'énonciation énoncée la position du 'narrataire' et non pas celle du 'narrateur' qui est occupée par les Muses. Cet embrayage énoncif qui objective la situation d'énonciation énoncée, mais sans la faire coïncider terme à terme avec la situation de communication, représente une esquisse d'un procédé qui se développera dans la poésie postérieure et

auquel on donne le nom savant de *sphragis*.²¹

Mais dès le v. 24, on assiste à un deuxième embrayage énonciatif. Cet embrayage reste partiel; en effet si le *je*, par sa forme syntaxique, y apparaît en tant que destinataire du chant des Muses (narrataire), ces dernières continuent à être manifestées dans la forme grammaticale de la 3ème pers.; de plus, le temps de l'énoncé n'est pas débrayé par rapport à ce qu'il était dans les vers qui précédent: il est maintenu au passé et on reste sur le plan de la narration. Ainsi l'expression objectivée de la situation d'énonciation énoncée est immédiatement suivie d'un embrayage partiel portant uniquement sur le *je*: ce procédé a pour fonction évidente de mettre le *je* du narrateur/narrataire en rapport avec le nom d'*Hésiode*.

Dans les vers suivants, l'introduction du résumé des paroles adressées par les Muses au *je* dans un discours direct entraîne l'embrayage d'une brève structure d'interlocution (vv. 26-28). Après cette citation, l'énoncé continue à se situer entre le plan de l'énonciation énoncée (*je*) et celui de la narration (*il*, verbes au passé). Ces vers sont essentiels dans la mesure où ils expriment la manière dont les Muses confèrent au *je* le pouvoir du chant, c'est-à-dire la compétence poétique et narrative. Du point de vue énonciatif, l'actualisation de cette compétence se traduit par deux subordonnées dans lesquelles le *je* devient le sujet d'un verbe signifiant 'célébrer' (vv. 32 et 33); quant à l'objet de cet acte de louange, il est notamment constitué par les Muses elles-mêmes (v. 34)! Les paroles adressées par les Muses au *je* deviennent ainsi le point de départ du discours de ce *je*, un discours qui, de manière circulaire, a en particulier pour objet les Muses.

C'est pourquoi, au v. 36, fort de la compétence transmise par les divinités, le *je* réapparaît, dans un embrayage énonciatif complet, comme sujet de l'expression verbale 'commencer (à chanter)'. On remarquera que ce verbe assume la forme du subjonctif et que par son intermédiaire, le *je* s'adresse une injonction à lui-même; ce dédoublement du *je* est d'ailleurs manifesté dans la forme *tūnē*, pronom de la 2ème pers. au vocatif, qui ouvre cet énoncé. Comme au début du poème, l'objet du verbe 'chanter' est représenté par les Muses et, par l'intermédiaire du pronom relatif dont elles sont l'antécédent, elles deviennent le sujet grammatical d'une séquence d'énoncés manifestés à la 3ème pers. L'énoncé portant sur l'énonciation est donc immédiatement débrayé et suivi d'un embrayage énoncif engageant un récit qui va se poursuivre jusqu'au v. 75. Dans cette narration, le contenu sémantique de l'acte dont les Muses sont le sujet correspond à nouveau au chant, un chant qui a d'abord pour objet une sorte de résumé de la *Théogonie* elle-même (vv. 43-52; West 1966: 171s.). Du point de vue de l'énonciation, ce procédé est donc analogue à celui utilisé dans la première partie du prologue: de même qu'alors, par la voix

du *je*, c'étaient finalement les Muses qui chantaient Zeus, de même ici le *je*, bien qu'il soit pourvu de la compétence narrative, délègue à ces divinités l'évocation du contenu probable de l'œuvre qui va suivre. On assiste à nouveau à une inclusion de deux embrayages énoncifs engageant respectivement un énoncé ayant les Muses comme sujet grammatical, puis une séquence d'énoncés du second degré dont les dieux sont le sujet.

On pourrait estimer qu'au v. 53, par la forme *tás* ('elles qui') qui reprend sans doute le *tai* embrayant au v. 36 le récit par le *je* des actions des Muses, on retourne à un énoncé de premier degré. Cela semble d'autant plus évident que les énoncés qui suivent racontent l'histoire des Muses elles-mêmes. Cependant, au v. 75, la proposition 'les Muses chantaient cela' donne à penser que ce récit sur leur propre histoire constitue aussi une suite d'énoncés du second degré et que ces divinités en sont le sujet. Quoi qu'il en soit, il est certain qu'au v. 76 ss., l'énumération de chacun de leurs noms inaugure en tout cas une série d'énoncés narratifs du premier degré. Ce retour à une séquence d'actions dont les Muses sont certainement le sujet à la 3ème pers. est une nouvelle occasion pour le *je* (implicite) de décrire la compétence que les divinités confèrent au poète (v. 94 ss.).

Puis au v. 104, le récit subit une procédure de débrayage et les éléments indiciens de l'énonciation sont réintroduits par une adresse du *je*, d'abord implicite, ensuite explicite (v. 114), aux Muses qui se manifeste par une suite de verbes à la 2ème pers. plur. de l'impératif. Cette nouvelle invocation est donc structurée en son début selon le deuxième des types d'embrayage énonciatif définis plus haut et en son terme selon le troisième. La plupart de ces impératifs portent sur des verbes signifiant 'dire'; selon le procédé déjà abondamment mentionné, le premier d'entre eux (v. 105) est suivi d'un objet ('la race des dieux') antécédent d'un pronom relatif qui introduit une série d'énoncés à la 3ème pers. Cette séquence d'énoncés représente un résumé du contenu du poème introduit dans le prologue; elle est subsumée par le discours que le *tu/vous* adresse au *je*.

Enfin, au v. 116, par un embrayage énoncif commence le récit proprement dit de la *Théogonie*. Ce récit est d'ailleurs indirectement subordonné au discours que les Muses sont priées d'adresser au *je* aux vv. 114 et 115; en effet la forme *prótista* du v. 116 reprend le *próton* du v. 115.

Le prologue de la *Théogonie* présente donc deux nouveautés importantes. Il faut mentionner tout d'abord l'assomption, à deux reprises, du chant des Muses et de son contenu par le *je*; la subordination aux v. 1 ss. et aux v. 35 ss. de la manifestation de l'activité musicale des Muses à l'acte du *je* représente en effet un renversement de situation par rapport au troisième type d'embrayage énonciatif délimité: ce n'est plus le *je* qui

demande aux Muses (*tu/vous*) de chanter pour lui, mais ce *je* évoque les Muses en train de chanter (à la 3ème pers.). Les Muses n'occupent donc plus la position du narrataire, projection du narrateur, mais celle du sujet du récit énoncé par le *je*. D'autre part cette distance qui s'institue entre le *je* et le rôle assumé par les Muses se marque aussi dans l'esquisse de *sphragis* que l'on trouve aux v. 22 ss. Mais dans ce cas, ce sont non seulement les Muses qui sont objectivées en tant qu'actant de l'énoncé narratif, mais également le *je*, nommé à la 3ème pers. et se dédoublant de cette manière. Ce processus est inexistant dans les poèmes homériques.

On notera enfin que toute la situation de communication qui sous-tend l'énoncé de l'énonciation dont le prologue de la *Théogonie* est la manifestation est exprimée dans un passage célèbre des *Travaux* (v. 646 ss.); on y a déjà consacré une autre étude (Calame 1982).

Diachronie

Mais aussi complexe que soit, du point de vue de l'énonciation énoncée, le prologue de la *Théogonie*, il relève encore de ce qu'il est convenu d'appeler la poésie homérique. Que devient l'instance de discours dans la poésie lyrique qui, dans notre tradition au moins, lui succède? Si une série d'embrayages énonciatifs de cette poésie, malheureusement toujours très fragmentaire, peuvent être assimilés aux trois cas types définis à partir de la collection des *Hymnes Homériques* et des passages cités dans les notes 11-13, on remarque en revanche quelques variations.

On relèvera tout d'abord une affirmation très nette du *je*. 'Je suis le serviteur des Muses' dit Archiloque en commençant l'un de ses poèmes (fr. 1, 1 W; cf. Hes. *Th.* 100 qui émet la même affirmation, mais à la 3ème personne); de même Solon: 'Je suis venu en héraut' (fr. 1, 1 W = 2, 1 GP), et Théognis: 'Je ne peux pas chanter comme un rossignol' (v. 939 ss.). Il est vrai que le *je* s'affirme seul déjà dans le premier type d'embrayage énonciatif défini plus haut. Toutefois, dans la poésie lyrique, les Muses, quand elles sont citées, se mettent à jouer par rapport à lui un rôle simplement subordonné. Si dans le fr. 210 P de Stésichore, la Muse est invoquée à la 2ème pers. et qu'on lui demande de chanter avec le *je* (*met' emou*, 'avec moi'), dans le poème 13, 1 ss. W = 1, 1 ss. GP de Solon, les Muses sont invoquées comme le serait toute autre divinité, sans qu'il y ait allusion directe à l'activité du chant.²²

D'autre part, on trouve dans le très bref fr. 28 P d'Alcman (*Mōsa, ... aeisomai*, 'Muse, ... je chanterai'), une sorte de résumé du procédé déjà décrit à propos du prologue du *Catalogue des Vaisseaux* de l'*Iliade* et de celui des *Travaux* d'Hésiode; ce fragment combine en effet la formule du

second type qui introduit, sous la forme syntaxique du vocatif, un *tu* représenté par les Muses et celle du premier type installant dans l'énoncé un *je* sujet. Ainsi l'invocation de la Muse, au lieu d'aboutir à l'installation de cette divinité comme sujet du verbe 'chanter', est immédiatement suivie par l'introduction du *je* qui se substitue à *tu* dans ce rôle actantiel. Un embrayage énonciatif du même type, introduisant un *nous* au lieu d'un *je*, se trouve encore dans le fr. mel. adesp. 1016 P.²³

Mais l'exemple de déplacement le plus frappant du point de vue du rôle joué par les Muses est sans aucun doute fourni par le fr. 308.2 (b) V d'Alcée: c'est ici le *thumós*, le cœur' du *je*, manifesté lui-même au datif, qui devient le sujet du verbe 'chanter' alors que le *tu* du narrataire, destinataire du chant, est un dieu, Hermès.²⁴ Ce remplacement de la figure des Muses par un élément faisant partie de la personne même du poète dans la procédure de dédoublement énonciatif du *je* est également à l'œuvre dans la *sphragis*, dans la 'signature' probablement esquissée dans la *Théogonie* d'Hésiode et dont Théognis (v. 19 ss.; texte D) nous donne un très bel exemple; par sa manifestation à la 3ème pers., le *je* se dédouble dans les deux cas sur le plan énoncif.²⁵ Mais le procédé de la *sphragis* implique davantage qu'un simple dédoublement du *je*. En effet par cette 'signature', le *je* est appelé à se nommer; il se donne une identité précise alors que la projection du *je* dans l'instance divine représentée par les Muses signifiait précisément une négation de cette identité. Sans doute n'est-ce pas un hasard si ce type d'énonciation qui met en jeu également le niveau du référent et le processus de communication assume une manifestation syntaxique à la 3ème pers. et non pas à la 1ère: quand il s'objective, le *je* choisit forcément la forme grammaticale de l'extériorité.

On relèvera à propos de cette mise en jeu dans l'énonciation énoncée de la situation référentielle de communication que dans l'introduction de la *sphragis* de Théognis, un *tu* répond au *je* et que ce *tu* renvoie à une personne désignée d'un nom propre, Cyrnos. Au narrataire correspond donc un énonciataire, de même que le narrateur est mis en correspondance avec l'énonciateur; cela n'était pas le cas dans la *Théogonie* d'Hésiode et une situation analogue ne se présente que partiellement dans les *Travaux* (citation de Persès).

Deux allusions très différentes à la situation concrète de communication se trouvent dans le fr. 14 (a) P d'Alcman d'une part et chez Théognis d'autre part (v. 1055 ss.; texte E). Le fragment d'Alcman présente la formule suivante: 'Allons, Muse, douce Muse, ... commence à chanter pour les jeunes filles un chant nouveau!'; ce poème commence donc par un embrayage énonciatif du troisième type, mais la position syntaxique du datif, au lieu d'être occupée par le *je*, est remplie par le terme *les jeunes filles* (*parsénois*). Il s'agit d'une nouvelle allusion, à la 3ème pers., à la

situation de communication; on sait en effet que le chœur qui chantait ce poème était composé d'adolescentes. D'autre part, sur le plan énonciatif, ce fragment manifeste une distinction entre le *je* du narrateur (présent implicitement dans le verbe au vocatif) et les jeunes filles chargées d'exécuter le chant. Chez Théognis, on trouve aussi une allusion à la relation de communication; les vers cités présentent en effet la mention d'un flûtiste, accompagnateur de l'énonciateur du poème. Mais dans l'énoncé de l'énonciation, ce flûtiste assume la place du *tu*, du narrataire (correspondance entre narrataire et exécutant du chant également dans le fr. mel. adesp. 934 P). Il est ensuite associé au *je* dans un *nous*; ce *nous* occupe successivement la position actantielle du sujet d'un verbe 'célébrer' (*mnēsómetha*) dont les Muses sont l'objet et celle de destinataire (au datif) du don des Muses qui confèrent au *nous* la compétence musicale. Le procédé rappelle celui du prologue de la *Théogonie*, mais chez Théognis le *je* est amené à décrire de manière plus précise encore les conditions d'énonciation de son discours. Le *je* finit même par citer le public auquel s'adresse en dernier lieu la compétence musicale qu'il a reçue des Muses.

Cette tendance autant à la variation à partir des trois types d'énonciation énoncée valables pour la poésie homérique qu'à l'introduction de positions syntaxiques et de réalisations sémantiques nouvelles pour le *je* et le *tu* se poursuit naturellement dans la poésie de Bacchylide et de Pindare. La diversité dans les embrayages énonciatifs inaugurant les énoncés des compositions de ces deux poètes est telle que son analyse requerrait, comme cela a été mentionné, une étude spéciale. On se bornera à relever les orientations suivantes:

— Si Bacchylide offre encore deux cas d'embrayages énonciatifs du second type (3, 1 ss. et 5, 176 ss.), aucun exemple à l'état 'pur' n'est repérable chez Pindare.

— Du point de vue de la réalisation sémantique du *tu*, la place du narrataire, dans les compositions de ces deux auteurs, peut être occupée aussi bien par l'une des Muses (p.ex. Pind. *Pyth.* 4, 1 ss., *Nem.* 3, 1 ss., *Bacch.* 15, 47; les Charites: Pind. *Nem.* 10, 1 ss., *Bacch.* 9, 1 ss.) que par l'instrument de musique dont le poète s'accompagne (Pind. *Pyth.* 1, 1 ss., *Bacch.* fr. 20 C, 1 ss. SM), l'exécutant du poème (Pind. *Nem.* 2, 24, *Isthm.* 8, 1 ss.), son destinataire (Pind. *Ol.* 11, 11 ss. *Pyth.* 5, 5, *Isthm.* 4, 1 ss., *Bacch.* 6, 6, 1 ss.; la ville du destinataire: Pind. *Pyth.* 2, 4 et 121 ss., *Nem.* 1, 5, *Isthm.* 7, 1 ss.), voire le chant lui-même (Pind. *Ol.* 2, 1 ss., *Nem.* 5, 1 ss.). Mais le poème peut aussi s'ouvrir par une invocation à une divinité différente de la Muse sans aucune allusion à l'acte du chant (Pind. *Ol.* 4, 1 ss.: Zeus; *Ol.* 12, 1 ss.: Tyché; *Pyth.* 8, 1 ss.: Hésychia; *Nem.* 7, 1 ss.: Eiléithyia, etc.; *Bacch.* 2, 1 ss.: Phémé).

— Le *je* n'assume plus uniquement la position actantielle du sujet d'un verbe 'dire' ou 'chanter'; on le rencontre également comme sujet de

subjective de la personne subjective' pour reprendre les termes de Benveniste. Mais par un jeu de substitution dans les positions syntaxiques, cette instance, qui occupe du point de vue des qualités sémantiques dont elle est investie une position hiérarchique supérieure au *je*, devient le sujet du prédicat 'chanter': elle assume en définitive le rôle actantiel du narrateur, donc du *je*. Ainsi, dans un premier temps, le *je* se projette par l'intermédiaire du *tu* dans une figure qui lui est supérieure (puissance divine) et qui prend sa position actantuelle. Etant donné les valeurs religieuses investies dans l'acteur 'Muse', ce processus de projection consacre le statut sacré de la parole proférée par le *je* dans la poésie grecque archaïque.²⁷ On notera encore à ce propos qu'en occupant la position du *tu*, la Muse exclut, par sa présence, l'émergence dans l'enoncé de l'énonciation de l'énonciataire appartenant à la situation de communication. C'est probablement dans cette mesure que le *je*, quand il est manifesté au pluriel (*nous*), inclut du point de vue référentiel à la fois l'énonciateur et l'énonciataire (cf. *supra* p.000).

Par contre dans le second processus de dédoublement analysé, qui correspond notamment à la figure de la *sphragis*, le *je* se projette, par l'intermédiaire d'un débrayage énonciatif/embrayage énoncif, dans un *il*. Ce *il* reçoit, comme réalisation sémantique, un nom qui correspond à celui de l'auteur dans la situation référentielle. Parallèlement à ce processus se développe celui dans lequel, comme dans le prologue de la *Théogonie* d'Hésiode, le rapport hiérarchique qui soumet le *je* à la Muse s'inverse. Ce passage d'une projection de *je* dans un être de nature divine à une objectivation en rapport avec l'identité réelle de l'auteur est évidemment à mettre en relation avec une prise de conscience progressive de l'autonomie du poète-créateur et avec la laïcisation de sa fonction dans la société grecque qui assument peu à peu les structures de la *polis*.

C'est dans cette ligne également qu'il faut situer la manifestation progressive au niveau de l'énonciation énoncée de la distinction objective qui existe, dans le processus de communication de la poésie chorale, entre le compositeur-auteur du chant et son exécutant (groupe choral): ce dernier assume en effet quelques fois la position actantuelle du narrataire.

Il est enfin significatif que l'énonciataire apparaisse au niveau de l'énonciation énoncée, dans cette position du narrataire qui lui revient de droit, seulement à l'époque de Pindare et de Bacchylide (avec une esquisse probable de cette manifestation de l'énonciation dans l'énoncé dans les *Travaux* d'Hésiode et une manifestation certaine déjà chez Théognis; cf. *supra* pp. 000 et 000). Cette apparition n'est en effet possible qu'au moment où la Muse assume de moins en moins la place du *tu* narrataire.

Ainsi, alors que ni l'émergence du *je* dans l'énoncé, ni l'énonciation de son autonomie ne peuvent être considérés comme des traits distinctifs du

'vouloir (célébrer)' (Pind. *Pyth.* 9, 1), de 'connaître' (*Ol.* 13, 3) ou d'un prédicat exprimant la fonction de prophète assurée par le *je* (fr. 52f, 6 SM).

— Le *je* insiste sur la diversité des chemins qui s'offrent à lui dans la manière de chanter son sujet (Pind. *Isthm.* 4, 1 ss.; *Bacch.* 19, 1 ss.).

— Enfin la Muse continue à jouer un rôle subordonné, un rôle de simple adjutant du *je*; elle est en général associée à la composition du poème (Pind. *Ol.* 3, 1 ss., *Pyth.* 4, 1 ss., *Nem.* 4, 1 ss., *Isthm.* 6, 1 ss., etc.; *Bacch.* 2, 1 ss.). Cette position secondaire se traduit souvent par une manifestation dans un énoncé à la 3ème pers. (voir aussi Pind. *Isthm.* 2, 1 ss. avec le commentaire de Woodbury 1968 et de Svenbro 1976: 173 ss.).

Pratique et théorie

Les conclusions que l'on peut tirer de ces différentes constatations faites sur l'énoncé de l'énonciation dans la poésie grecque archaïque portent autant sur la question posée au début de l'étude que sur l'instrument d'analyse utilisé pour tenter d'y donner une réponse.

Les marques de l'écrit

Une conclusion au moins s'impose: en Grèce non plus la manifestation dans le discours du *je* ne peut pas être considérée comme un trait distinctif du texte écrit par opposition à la poésie orale. Le premier parmi les types d'énonciation énoncée définis fait apparaître dès les premiers textes oraux transcrits par écrit un *je* bien affirmé. Et si la distance historique qui nous sépare de la Grèce archaïque ne nous permet pas de saisir, pour autant qu'il ait existé, le moment d'oralité pure, la comparaison ethnologique conduit à confirmer la non-pertinence de l'émergence du *je* comme trait distinctif du passage de l'oral à l'écrit.²⁶ En revanche l'étude diachronique montre qu'en correspondance probable avec l'adoption et la généralisation progressive de l'usage de l'écriture alphabétique non seulement dans le processus de tradition, mais aussi dans celui de composition de la poésie grecque, l'énoncé de l'énonciation subit de nombreuses modifications.

Il a été notamment possible de constater l'apparition de deux procédures différentes, se succédant dans le temps, de dédoublement du *je*. Dans la première de ces procédures, qui correspond au troisième cas de la typologie de l'énonciation énoncée, la Muse occupe la place du *tu*; elle prend ainsi la position d'un narrataire qui ne correspond en rien à l'énonciataire de la situation de communication. Entité purement fictive, la Muse représente donc une sorte de double du *je*, 'projection non-

Tu
voi *je*
énonciataire
mais une de
spécie de
je
énonciation
énonciation
de
je *tu* *énonciateur*

poème écrit par rapport au chant choral (Finnegan 1977: 201s.), il semble par contre que la manifestation dans l'énoncé de la situation 'référentielle' de communication puisse être rattachée notamment à l'utilisation toujours plus large de l'écriture; cette utilisation permet sans doute d'objectiver ce processus de communication et de l'énoncer dans le discours au détriment du rapport symbolique et purement discursif du *je* avec la Muse, reléguée au rang de simple adjvant. Mais cet effacement progressif de la caution sacrée fournie par l'instance religieuse que représente la Muse est avant tout dépendant du processus de transformation sociale profonde que connaît la cité grecque à l'époque archaïque. Dans l'analyse des éléments moteurs de ce processus, l'écriture fait figure de simple auxiliaire et il serait erroné de voir en elle la motivation unique d'un changement aussi radical. L'expansion de la parole qui est à la source du développement de l'assemblée des citoyens, centre de la vie civique de la *pólis* classique, est en effet un processus oral; l'écriture n'y joue qu'un rôle très secondaire et il est temps de cesser de voir dans ce progrès technique, qui n'est d'ailleurs pas le seul à cette époque (il s'y ajoute par exemple l'introduction de la monnaie), la clé de toute l'évolution de la société grecque archaïque et de ses produits littéraires (voir en dernier lieu Musti 1981: 70 ss.).

La théorie de l'énonciation

Quand Benveniste montre que les pronoms *je*, *tu* et *il* se distinguent des autres pronoms dans la mesure où ils mettent en jeu les 'instances de discours', il présuppose, sans l'expliciter, la double nature de ces formes linguistiques (Benveniste 1966: 251s.) En effet, au moins les deux premiers de ces pronoms n'ont pas uniquement une fonction syntaxique d'ordre linguistique, mais ils définissent également dans le cadre du processus de l'énoncé de l'énonciation des positions d'ordre narratif; en reprenant la terminologie de Genette, Greimas et Courtés, comme cela a déjà été dit, confèrent à ces positions le statut narratif d'actant et les dénomment *narrateur* et *narrataire* (Genette 1972: 225 ss. et 265 ss.; Greimas et Courtés 1979: 80 et 242). Le fait que cette terminologie implique une orientation précise dans la relation entre le *je* et le *tu* n'a en général pas été pris en considération. Or cette orientation se manifeste non seulement au niveau narratif mais elle reçoit également son expression sur le plan linguistique. Celle est en effet déterminée par les positions syntaxiques assumées par les pronoms *je* et *tu*, positions définies par les formes du nominatif, du datif ou de l'accusatif dans une langue à cas comme le grec ancien. Etant donné que le *je* n'occupe pas forcément la position du sujet

a manifestat
da situació
de comunicació
dins dels
processos
socials

11
ESCRITURA

(nominatif) correspondant au narrateur dans la relation d'énonciation, ni le *tu* celle de l'objet indirect (datif) correspondant au narrataire (cf. *supra* p.000), la relation *je-tu* n'est pas directement homologable à la relation actantielle narrateur-narrataire. A cela s'ajoute que contrairement au *je*, le *tu* n'a souvent pas de correspondant référentiel, mais qu'il représente, du point de vue sémantique, une simple projection du *je*. Et même quand le *tu* correspond à l'un des acteurs du processus de la communication, cet acteur peut être représenté aussi bien par l'énonciataire, destinataire du chant, que par son exécutant, un exécutant que l'on pourrait définir comme une sorte de dédoublement référentiel du *je*.

Cela signifie que si l'on entend garder aux termes *narrateur* et *narrataire* leur capacité de désigner des positions actantielles, c'est-à-dire leur qualité d'éléments appartenant à la syntaxe narrative, il faut admettre que le *je* et le *tu* se comportent comme des acteurs capables d'occuper, suivant le contexte, l'une ou l'autre de ces positions. Force est donc de reconnaître dans le *je* et le *tu* moins des éléments relevant de la syntaxe narrative, comme tend à le faire croire la dénomination 'narrateur/narrataire' (ou 'allocuteur/allocute' chez Benveniste), que des éléments d'ordre sémantique. Cette valeur particulière du pronom personnel a déjà été entrevue, en ce qui concerne la langue française, par Benveniste (1965). Ce linguiste qualifie en effet la forme *moi*, 'antonyme' de *je*, de 'nom propre du locuteur'; il reconnaît par conséquent, à côté de la fonction 'pronominale' de cette forme, une fonction qu'il appelle 'onomastique'.

De plus, l'énoncé de l'énonciation tel qu'il a été analysé implique l'introduction d'une troisième position actantielle à côté de celles du narrateur et du narrataire: la position de l'objet. Cette position, dont l'investissement sémantique correspond dans le corpus étudié au contenu du chant, reçoit son expression syntaxique de surface dans la forme de l'accusatif. Il s'agit donc de distinguer avec soin le niveau sémio-narratif avec sa syntaxe actantielle et le niveau discursif où les positions actantielles du niveau narratif assument différentes formes linguistiques suivant la morphologie de la langue concernée (par l'intermédiaire des cas dans le grec ancien). A cet égard les pronoms *je* et *tu* jouent un rôle doublement médiateur. Leur statut est en effet lui-même double: unités de la sémantique narrative davantage que de la syntaxe narrative, ces éléments jouent néanmoins un rôle au niveau des structures discursives dans la mesure où ils déterminent la forme du prédicat. Non contents d'être le lieu de contact entre énoncé et énonciation, les pronoms *je* et *tu*, de par leur statut ambigu, constituent donc l'un des points d'articulation entre le niveau sémio-narratif de surface et le niveau discursif.

Ainsi l'analyse de l'énonciation, non contente de renvoyer à l'articulation entre niveau linguistique (discursif) et niveau narratif, nous entraîne

énoncé
narratif
énonciation
discursif

forcément sur le plan du référent et de la sémiotique du monde naturel. C'est en effet l'élément sémantique contenu dans les éléments indiciels de l'énonciation qui conduit aux réflexions faites sur le passage de l'oral à l'écrit; c'est lui qui permet en définitive la relativisation de l'influence attribuée à l'écriture dans le développement du processus d'énonciation de la poésie grecque et dans celui de la culture dont elle dépend. La méfiance éprouvée encore par Platon à l'égard de cet instrument technique doit être tenue pour une preuve de la relativité de son impact (Plat. *Phaedr.* 274b ss.).

Notes

- * Une version abrégée de cette étude a été présentée au Colloque sur 'Oralità: cultura, letteratura, discorso' organisé par le Centre International de Sémiotique (Urbino, 21.-25. 7.80).
- 1. Cf. déjà Benveniste (1966: 252 s. et 1974: 81 s.), qui emploie pour désigner ces deux actants de l'acte de communication linguistique les termes de 'allocutaire' et 'allocuté'; voir ensuite Greimas et Courtés (1979: 94 et 125 s.); autres références à ce propos chez Calame (1980: 92 n. 21).
- 2. Nous prenons donc le terme de 'fonction référentielle' moins dans le sens que lui confère Jakobson (1963: 214 s.), que dans celui impliqué par l'explication de la référence que donnent Greimas et Courtés (1979: 233 s. et 312 [cf. cependant 120]). Sur le problème philosophique ainsi posé, voir Ricoeur (1967).
- 3. Sur l'historicité de la 'réalité' décrite dans les poèmes homériques, cf. Page (1959: 218 ss.), Kirk (1962: 3 ss.), Webster (1964), mais aussi Finley (1978: 49 ss. et 185 ss.) et surtout Heubeck (1979b). Pour un exemple moderne d'une tradition orale qui s'est maintenue dans le contexte d'une civilisation de l'écriture, voir Gentili (1981).
- 4. Cf. par exemple Goody (1979: 35 ss. et 85 ss.). Pour l'Antiquité, cf. Havelock (1978: 336 s.) et Gentili (1972: 63 s.). Sur la mention de l'usage de l'écriture dans les poèmes homériques eux-mêmes, voir Heubeck (1979a: 126 ss.).
- 5. Voir Finnegan (1977: 16 ss.); j'ai préféré désigner ce troisième moment par le terme de 'tradition', plus précis que celui de 'transmission' utilisé par Finnegan. En ce qui concerne le problème de la tradition dans la poésie grecque, voir Notopoulos (1964: 18 ss.), Lesky (1968: 704 ss.), et Gentili (1981: 13) ainsi que Lord (1960: 124 ss.).
- 6. Cf. notamment *Il.* 18, 567 ss. et *Od.* 8, 261 ss. et 23, 130 ss.; voir les références bibliographiques données chez Calame (1977: I, 104 n. 126), auxquelles il faut ajouter Notopoulos (1964: 13 ss.) et Kirk (1962: 274 ss.).
- 7. Hom. *Il.* 9, 185 ss., *Od.* 5, 61 et 10, 221; à ce propos, voir Wegner (1968: 29 ss.).
- 8. Hom. *Il.* 24, 720 ss. (cf. aussi 18, 27 ss.); voir Calame (1977: I, 51 ss. et 143 ss.).
- 9. Une distinction de ce type a été marquée par Ubersfeld (1977: 254 s.) dans le domaine de la représentation dramatique. En effet, dans le processus de communication dramatique, l'instance du destinataire se dédouble également et il faut distinguer l'auteur (le scripteur) du 'personnage' qui agit sur scène. Ce dédoublement se retrouve dans le destinataire (public et 'personnage' interlocuteur sur la scène), mais il est alors valable uniquement dans le domaine du théâtre et la comparaison perd sa pertinence en ce qui concerne le mode d'exécution de la poésie grecque archaïque.
- 10. Carm. pop. fr. 870 P, Sosib. *FGrHist.* 595 F 5 et Ps. Plut. *Mus.* 9.

11. Voir les premiers vers de h. Cer., h. Ap., h. Hom. 6, 7, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 18, 22, 23, 25, 27, 28, 30, passages auxquels il faut ajouter Hom. *Il.* 2, 493, *Il. parv.* fr. 1 Kinkel, Hes. *Th.* 1 et 36, Hes. *Op.* 10, Alcm. fr. 29 P, fr. mel. adesp. 936 P et Thgn. 943 ainsi que Hes. fr. dub. 357 MW. Sur le fr. mel. adesp. 938 (e) P, cf. *infra* n. 23. Ne sont pas pris en considération ici les fragments lacunaires où la manifestation de la situation d'énonciation est l'objet d'une ou plusieurs conjectures: cf. par exemple Alcm. fr. 3, 1; 5,2, col. I, 23 s. et 8, 9 ss., P ou Cor. fr. 655, 2 (b), 2 ss. P.
12. Ce type d'embrayage concerne le début de h. Merc., h. Hom. 9, 14, 17, 20, 31, 32, 33, passages auxquels s'ajoutent non seulement Hom. *Il.* 1, 1 et Hes. *Op.* 1, mais aussi *Theb.* fr. 1 Allen, Hes. fr. 1, 1 MW, Alcm. fr. 27 P, Stes. fr. 278 P et Pig. fr. W; voir encore probablement Sapph. frr. 124, 127 et 128 V, ainsi que Thgn. 15 ss.
13. Premiers vers de h. Ven. et h. Hom. 19; mais il faut y ajouter Hom. *Il.* 2, 484 et 761; 11, 218; 14, 508; 16, 112, *Od.* 1, 1, Hes. *Th.* 114, Hipp. fr. 128 W, Sim. fr. 17 W et fr. mel. adesp. 935, 1 ss. P.
14. On notera que dans la citation qu'en fait le musicologue aristotélicien Aristoxène (fr. 91a Wehrli), le premier livre de l'*Iliade* s'ouvrirait aussi par ce type d'embrayage énonciatif et non pas par un embrayage de deuxième type, comme le veut la tradition. Cette possibilité de variation montre le caractère formulaire de ces vers d'invocation à la Muse.
15. Le vers formulé de manière identique dans l'ouverture de l'h. Hom. 26 présente au contraire un verbe au singulier! On trouve également une alternance sing./plur. dans l'expression grammaticale du *je* de l'embrayage énonciatif introduisant le *Catalogue des vaisseaux* (Hom. *Il.* 2, 486, à comparer avec le v. 488) et de celui qui ouvre l'*Odyssee* (1, 10, à comparer avec le v. 1); voir encore h. Ap. 174 ss.
16. Voir les références données chez Calame (1977: I, 436 ss.). Pour une analyse linguistique du *nous*, cf. Benveniste (1966: 233) et Lafont et Gardès-Madray (1976: 94 s.).
17. Sur la valeur modale et pas uniquement temporelle du futur en grec, cf. Schwyzler und Debrunner (1950: 290 ss.).
18. Cf. aussi Ibyc. fr. 282, 10 P et fr. mel. adesp. 935, 1 ss. P, ainsi que les invocations fragmentaires que l'on trouve chez Stes. fr. 240 P et Sapph. frr. 127 et 128 V.
19. Voir les premiers vers de h. Bacch., h. Mart., h. Hom. 21, 24 et 29; cf. aussi Sapph. fr. 1, 1 ss. V, Thgn. 1 ss. et 11 ss., etc.
20. On relèvera un procédé de prétérition du même type, mais avec une présence uniquement implicite du *je* chez Ibyc. fr. 282, 23 ss. P.
21. A ce propos, voir West (1966: 161) et Kranz (1961); cf. déjà h. Ap. 172 s. On notera que, contrairement à ce qu'affirme Benveniste (1966: 256), le *il* peut être réflexif de l'instance de discours.
22. On relèvera aussi l'expression du fr. mel. adesp. 935, 1 ss. P qui actualise un embrayage énonciatif du troisième type, mais dans lequel le verbe *aeidō*, 'chanter', est précédé du préverbe *sun-*, 'avec'.
- Les frr. 729 et 796 P, qui sont attribués à Timocréon et à Timothée respectivement, ne sont pas pris en considération ici puisque ces auteurs sortent du cadre temporel fixé dans l'introduction à cette étude.
23. Le fr. mel. adesp. 938 (e) P semble fournir une formulation analogue, mais son manque de cohérence syntaxique révèle que cette inscription est en réalité composée de la combinaison d'une formule du troisième type et d'une formule du premier type.
24. Une formule analogue dans le fr. 697 P attribué à Terpandre est malheureusement corrompue. On trouvera une autre formulation impersonnelle chez Ibyc. fr. 282, 10 ss. P.
25. Cf. Adrados (1976: 132 ss.); Alcman parle également de lui-même à la 3ème pers. en

- citant son propre nom: frr. 17, 39 et 95 (b) P. On verra aussi à ce propos le fr. mel. adesp. 953 P, un fragment d'ailleurs très probablement tardif dans lequel un *je* implicite demande à la Muse, *tu*, de redire un chant exécuté par Anacréon: le rôle de la Muse est donc subordonné ici à un *il* expressément nommé.
26. Voir les nombreux textes cités par exemple par Bowra (1962: 34 ss.) et par Finnegan (1977: 181 ss.); pour la Grèce, cf. Rösler (1980: 15 n. 12). Voir également, sur le rapport entre le *je* et une identification en partie fictive, Smith (1974: 297 ss.).
27. A ce propos, cf. Detienne (1976: 15 ss.) et Murray (1981: 87 ss.); sur cette projection du *je*, voir encore Russo et Simon (1968: 483 ss.). Ce statut religieux de la parole poétique n'est naturellement pas l'apanage de la Grèce archaïque; voir notamment les exemples cités par Bowra (1966: 51) (aïde kirghiz) et par Finnegan (1977: 204) (chant apache).
- Sur la définition du *tu* comme 'personne non-subjective' en face du *je*, 'personne subjective', cf. Benveniste (1966: 232).

Références

- Adam, J.-M. et Goldenstein, J.-P. (1976). *Linguistique et discours littéraire*. Paris: Larousse.
- Adrados, F. R. (1976). *Origines de la lirica griega*. Madrid: Revista de Occidente.
- Benveniste, E. (1965). L'antonyme et le pronom en français contemporain. *Bulletin de la Société de linguistique de Paris* 60, 71-87.
- (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard.
- (1974). *Problèmes de linguistique générale II*. Paris: Gallimard.
- Bowra, C. M. (1961). *Greek Lyric Poetry: From Alcman to Simonides*, 2nd ed. Oxford: Oxford University Press.
- (1962). *Primitive Song*. London: Weidenfeld and Nicolson.
- (1966). *Heroic Poetry*, 2nd ed. London and New York: Macmillan.
- Calame, C. (1977). *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*. Roma: Ateneo.
- (1980). Aspects sémiotiques de trois manuels scolaires. *Bulletin CILA* 32, 80-98.
- (1982). Enonciation: véracité ou convention littéraire? L'inspiration des Muses dans la *Théogonie*. *Actes Sémiotiques (Documents) IV*. 34. Paris: EHESS-CNRS.
- Davison, J. A. (1962a). The transmission of the text. In *A companion to Homer*, A. J. B. Wace and F. H. Stubbings (eds.), 215-233. London: Macmillan.
- (1962b). The Homeric question. In *A Companion to Homer*, A. J. B. Wace and F. H. Stubbings (eds.), 234-265. London: Macmillan.
- Descat, R. (1981). Idéologie et communication dans la poésie grecque archaïque. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 38, 7-27.
- Detienne, M. (1967). *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Paris: Maspero.
- Dubois, J. (1978). *L'institution de la littérature: Introduction à une sociologie*. Bruxelles: F. Nathan — Labor.
- Finley, M. I. (1978). *Le monde d'Ulysse*, 2^e éd. Paris: Maspero.
- Finnegan, R. (1977). *Oral Poetry: Its nature, significance and social context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- Gentili, B. (1972). Lirica greca arcaica e tardo arcaica. In *Introduzione allo studio della cultura classica*, C. del Grande (ed.), 57-105. Milano: Marzorati.
- (1978). Storicità della lirica greca. In *Storia e Civiltà dei Greci I, 2*, R. Bianchi Bandinelli (ed.), 382-461. Milano: Bompiani.
- (1981). Lo statuto dell'oralità e il discorso poetico del biasimo e della lode. *Xenia* 1, 13-24.
- Goody, J. (1979). *La raison graphique: La domestication de la pensée sauvage*. Paris: Minuit.

- Greimas, A. J. (1978). Conclusions générales. In *Strutture e generi delle letterature etniche: Atti del simposio internazionale, Palermo 5-10 aprile 1970*, 319-346. Palermo: Flaccovio.
- Greimas, A. J. et Courtés, J. (1979). *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- Havelock, E. A. (1978). *The Greek Concept of Justice: From Its Shadow in Homer to Its Substance in Plato*. Cambridge Mass. and London: Harvard University Press.
- Heubeck, A. (1979a). *Schrift* (=Archaeologia Homericæ fasc. II, X). Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- (1979b). Geschichte bei Homer. *Studi micenei ed egeo-anatolici* 20, 227-250.
- Jakobson, R. (1963). *Essais de linguistique générale*. Paris: Minuit.
- Jeffery, L. H. (1961). *The Local Scripts of Archaic Greece*, Oxford and New York: Clarendon Press.
- Kirk, G. S. (1962). *The Songs of Homer*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (1976). *Homer and the Oral Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kranz, W. (1961). SPHRAGIS. *Rheinisches Museum* 104, 3-46 et 97-124.
- Lafont, R. et Gardès-Madray, F. (1976). *Introduction à l'analyse textuelle*. Paris: Larousse.
- Lenz, A. (1980). *Das Proöm des frühen griechischen Epos: ein Beitrag zum poetischen Selbstverständnis*. Bonn: Habelt.
- Lesky, A. (1967). Homeros. *Real-Enzyklopädie der classischen Altertumswissenschaft, Supplement-Band XI*, 687-846. Stuttgart: Druckmüller.
- Lord, A. B. (1953). Homer's originality: Oral dictated texts. *Transactions of the American Philological Association* 84, 124-134.
- (1960). *The Singer of Tales*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- (1962). Homer and other epic poetry. In *A Companion to Homer*, A. J. B. Wace and F. H. Stubbings (eds.), 179-214. London: Macmillan.
- Musti, D. (1981). *L'economia in Grecia*. Roma et Bari: Laterza.
- Notopoulos, J. A. (1964). Studies in early Greek oral poetry. *Harvard Studies in Classical Philology* 68, 1-77.
- Page, D. L. (1959). *History and the Homeric Iliad*. Berkeley et Los Angeles: University of California Press.
- Pavese, C. O. (1972). *Tradizioni e generi della Grecia arcaica*. Roma: Ateneo.
- (1974). *Studi sulla tradizione epica rapsodica*. Roma: Ateneo.
- Pföhl, G. (ed.) (1968). *Das Alphabet: Entstehung und Entwicklung der griechischen Schrift*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Ricoeur, P. (1967). La position du sujet; le défi de la sémiologie. *Social Research* 34, 1-30. Repris dans *Le conflit des interprétations*, 233-262. Paris: Seuil, 1979.
- Rösler, W. (1980). *Dichter und Gruppe: Eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur historischen Funktion früher griechischer Lyrik am Beispiel Alkaios*. München: W. Fink.
- Russo, J. and Simon, B. (1968). *Homeric psychology and the oral epic tradition*. *Journal of the History of Ideas* 29, 483-498.
- Schwyzer, E. und Debrunner, A. (1950). *Griechische Grammatik* II, 2. Aufl. München: C. H. Beck.
- Smith, P. (1974). Des genres et des hommes. *Poétique* 19, 294-312.
- Svenbro, J. (1976). *La parole et le marbre: Aux origines de la poétique grecque*. Lund: Studentlitteratur.
- Übersfeld, A. (1977). *Lire le théâtre*. Paris: Editions sociales.
- Webster, T. B. L. (1964). *From Mycenae to Homer: A Study in Early Greek Literature and Art*, 2nd ed. London: Methuen.
- Wegner, M. (1968). *Musik und Tanz* (=Archaeologia Homericæ fasc. III, U). Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.

- West, M. L. (1966), *Hesiod: Theogony*. Oxford: Oxford University Press.
—(1978). *Hesiod: Works and Days*. Oxford: Oxford University Press.
Woodbury, L. (1968). Pindar and the mercenary muse: *Isthm.* 2, 1-13. *Transactions of the American Philological Association* 99, 527-542.

Claude Calame (né en 1943 en Suisse) est Président de l'Association Suisse de Sémiotique et professeur suppléant à l'Université de Lausanne. Il a publié 'La légende du Cyclope dans le folklore européen: un jeu de transformations narratives' (1977), *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque* (1977), 'Discours mythique et discours historique dans trois textes de Pausanias' (1979), et 'Le discours mythique' (1982).