



HAL
open science

La localisation des formes intransitives d' $\sigma\tau\eta\mu\iota$: le rôle de $\sigma\tau\eta$ et $\sigma\tau$ dans le récit homérique

Nicolas Bertrand

► To cite this version:

Nicolas Bertrand. La localisation des formes intransitives d' $\sigma\tau\eta\mu\iota$: le rôle de $\sigma\tau\eta$ et $\sigma\tau$ dans le récit homérique. *Gaïa - Revue interdisciplinaire sur la Grèce archaïque*, 2006, 10 (1), pp.49-96. 10.3406/gaia.2006.1489 . hal-01703964

HAL Id: hal-01703964

<https://hal.science/hal-01703964>

Submitted on 8 Feb 2018

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

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

La localisation des formes intransitives d'ἴσθημι

Le rôle de ἔσθη et στή dans le récit homérique

NICOLAS BERTRAND
Université de la Sorbonne, Paris 4

Dans sa fameuse étude de 1946, Eugene O'Neill avait montré, par une étude statistique, que les mots ont, dans l'hexamètre dactylique, une tendance très nette à occuper telle ou telle position dans le vers selon leur forme métrique : c'est ce qu'il a appelé « *localization of metrical word-types* ». Presque soixante ans plus tard, Stefan Hagel (2004) a modernisé ces tableaux, en y ajoutant des critères plus précis (attaque vocalique ou consonantique du mot, type de finale, *etc.*) et l'exactitude des statistiques informatiques. Dans l'ensemble, ses nouveaux tableaux confirment les grandes tendances des anciens et la force de la localisation des différentes formes métriques¹.

Cet article est la version écrite d'une communication qui a eu lieu dans le cadre du Séminaire homérique (CPER, Rhône-Alpes), organisé par l'Équipe de recherches sur la Grèce archaïque et l'ENS-LSH de Lyon, le 17 février 2006 à l'Université Stendhal – Grenoble 3. Je remercie vivement Mme Françoise Létoublon qui m'a invité à participer à cette rencontre et tous les participants dont les questions et les remarques ont enrichi mon travail, ainsi que M. Charles de Lamberterie pour sa relecture attentive et ses précieux conseils.

1. Pour décrire la localisation des mots dans l'hexamètre, j'emploierai la numérotation par *morae* (à l'instar de Hagel 2004, dont je reprends le tableau de la p. 138) :

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
		∪				∪				∪				∪					∪				×
		1 ^{er} pied				2 ^{ème} pied				3 ^{ème} pied				4 ^{ème} pied					5 ^{ème} pied				

(suite de la note p. suivante)

Cependant, certains mots chez Homère ont une localisation aberrante par rapport à celle de leur forme métrique abstraite, c'est-à-dire qu'ils occupent en majorité une position différente de celle que les statistiques faisaient prévoir pour leur forme métrique abstraite. Ce phénomène a été signalé et exploité à des fins d'interprétation littéraire par Ahuvia Kahane (1994) :

Comment [...] expliquer le fait que telle entrée lexicale apparaisse dans telle position du vers, dans, mettons, 90 pour cent de l'ensemble de ses attestations, alors qu'elle apparaît dans plusieurs formules entièrement différentes, et alors que sa forme métrique abstraite apparaît dans une position *différente* du vers, dans, par exemple, 95 pour cent de l'ensemble de ses attestations ?²

Construisant son analyse à partir de ce constat, A. Kahane montre que certains mots qui se trouvent ainsi *délocalisés* (c'est-à-dire dont la localisation n'est pas conforme à la moyenne des formes de même configuration métrique) ont un sens *marqué*, par opposition au sens non marqué qu'ils ont dans les autres positions. Ainsi, il peut montrer que les mots $\mu\tilde{\eta}\nu\iota\nu$ et $\tilde{\alpha}\nu\delta\rho\alpha$, par exemple, ont un sens particulier quand ils se trouvent au début du vers, et que ce marquage par la délocalisation a trait à la signification narratologique des éléments délocalisés, les deux termes désignant le thème de chaque épopée : $\mu\tilde{\eta}\nu\iota\nu$ renvoie dans l'*Iliade* uniquement à la colère d'Achille et au courroux d'Apollon qui lui est lié, tandis que $\tilde{\alpha}\nu\delta\rho\alpha$ ne désigne qu'Ulysse dans l'*Odyssée*.

Un chiffre en indice marque la position de la première et/ou de la dernière syllabe du mot. Le premier vers de l'*Iliade* se chiffre donc ainsi :

${}_1\mu\tilde{\eta}\nu\iota\nu{}_3{}_4\tilde{\alpha}\tilde{\epsilon}\iota\delta\tilde{\epsilon}{}_7{}_8\theta\tilde{\epsilon}\tilde{\alpha}{}_9{}_10{}_11\Pi\eta\lambda\eta\tilde{\iota}\tilde{\alpha}\delta\tilde{\epsilon}\omega{}_18{}_19\tilde{\Lambda}\chi\tilde{\iota}\tilde{\lambda}\tilde{\eta}\sigma{}_24$

Le plus souvent, seul un des deux chiffres est donné.

D'autre part, lorsqu'il faudra donner des chiffres séparés pour l'*Iliade* et l'*Odyssée*, on les séparera simplement par une barre verticale |, les chiffres concernant l'*Iliade* se trouvant à gauche de cette barre, ceux de l'*Odyssée* à droite. Un *i* ou un *o* en exposant après un chiffre indiquent pour laquelle des deux œuvres ce chiffre est valable, comme dans le *LfgvE*. Les données statistiques ont été obtenues grâce à l'aide précieuse du site *The Chicago Homer*.

2. « How [...] should we interpret the fact that a particular lexical entry appears in one particular position in the verse in, let us say, 90 percent of the total attestations, despite the fact that it appears in several totally different formulae, and despite the fact that its abstract metrical shape appears in a *different* position in the verse in, say, 95 per cent of the total attestations ? » (Kahane 1994, p. 3)

Le marquage par la délocalisation est un phénomène qu'on peut observer également dans le cas des formes intransitives du verbe ἵστημι « se dresser, être debout ». Ces formes ont en effet une propension particulièrement importante à occuper le début du vers. Cette tendance se remarque à la fois de manière générale (61,15% des 399 occurrences intransitives d'ἵστημι chez Homère sont localisées au début du vers, contre seulement 35,71% pour les 56 occurrences transitives) et dans le détail des formes, qui pour la plupart montrent une localisation beaucoup plus forte au début du vers que la moyenne attendue. Comment expliquer ce phénomène ?

Pour tenter de répondre à cette question, nous allons étudier la forme intransitive la plus représentée (il s'agit presque de 20% des occurrences du verbe), l'aoriste sans augment στῆ (53×125×), ainsi que στῆν (1×¹) et στάν (4×¹), avant d'examiner les formes parallèles dotées de l'augment : ἔστη, ἔστην, ἔσταν.

I. Les formes d'aoriste sans augment (στῆ, στῆν, στάν)

On trouve la forme στῆ uniquement au début du vers, alors qu'on ne l'y attend qu'à 63,40% | 46,59%, selon les chiffres que nous a aimablement communiqués S. Hagel³. La *délocalisation* métrique de la forme στῆ n'est donc pas exactement du même type que celles qu'évoque A. Kahane (1994) : il ne s'agit pas ici d'un mot qui se trouve dans une position inattendue (par rapport à sa forme métrique abstraite), mais d'un mot qui concentre ses occurrences plus fortement que la moyenne sur une position régulièrement occupée par sa forme métrique abstraite. On n'imagine pas, évidemment, que ce phénomène de *surlocalisation* puisse être perçu par l'auditeur, à la différence d'une *délocalisation* qui a un effet sensible à l'écoute (l'auditeur a le sentiment qu'un mot n'est « pas à sa place »). La *délocalisation* est un moyen immédiat de créer une dissonance entre l'usage normal d'un terme et un usage particulier ; la *surlocalisation*, en revanche, n'est que la conséquence, statistiquement sensible, d'une

3. La différence statistique est d'ailleurs d'autant plus grande que les occurrences de στῆ, toutes en début de vers, forment à elles seules près d'un tiers de tous les exemples homériques de la forme CCaV̄ : si l'on calcule la moyenne pour ces formes, en excluant στῆ, on obtient 44% | 25,39%, soit une localisation encore moins marquée.

préférence pour telle ou telle position dans le vers. Néanmoins, cette dernière n'en est pas moins significative : les deux phénomènes montrent que la localisation des types métriques fait partie du rythme du vers au même titre que la césure, par exemple, et qu'à ce titre ses variations sont susceptibles d'une exploitation à des fins poétiques. La différence statistique entre la localisation normale de cette forme et la localisation de $\sigma\tau\eta$ étant donc la trace d'une préférence pour cette position, c'est là une restriction d'usage qu'il s'agit d'expliquer. Pourquoi l'emploi de $\sigma\tau\eta$ est-il donc ainsi restreint ?

A. Un « système formulaire » ?

On pourrait penser d'emblée qu'une des contraintes principales qui s'exerce sur la localisation des formes intransitives d' $\iota\sigma\tau\eta\mu\iota$ est le « jeu de formules » et que la singularité de cette localisation n'est due qu'au fait que $\sigma\tau\eta$ serait un des éléments d'un « système formulaire » tel que ceux qui ont été décrits par Milman Parry et ses successeurs. Il est donc nécessaire d'examiner les éléments récurrents des contextes dans lesquels on trouve la forme $\sigma\tau\eta$.

Tout d'abord, $\sigma\tau\eta$ est *toujours* suivie d'une particule connective ($\delta\acute{\epsilon}$ ou $\acute{\alpha}\rho\alpha$ sous leurs diverses formes, ou une combinaison de ces deux particules) : il y a donc une coïncidence générale entre le commencement d'une nouvelle unité métrique et celui d'une nouvelle unité syntaxique⁴, ou plutôt d'une nouvelle *unité d'intonation*, pour reprendre le terme de Wallace Chafe qu'Egbert Bakker (1997) a adopté dans sa description de la langue épique comme stylisation du langage parlé.

Mais une telle répétition n'est pas de l'ordre de la formule au sens strict, car le terme ne recouvre pas une « idée essentielle », mais plusieurs. $\iota\sigma\tau\eta\mu\iota$ couvre en effet un spectre assez large de significations,

4. Dans quatre cas seulement ($\sigma\tau\eta$: H 225, θ 458, τ 447 ; $\sigma\tau\eta\nu$: Λ 743), le sujet exprimé de $\sigma\tau\eta$ se trouve dans le vers précédent ; la construction entre alors dans la catégorie de l'« enjambement nécessaire » définie par M. Parry. Pour une réfutation de l'idée qu'un tel enjambement est nécessaire et une explication de l'apparente infraction à la loi de Wackernagel (la particule connective postposée se trouvant en deuxième position, non de la phrase grammaticale, mais de l'*unité d'intonation*), voir Bakker 1997, p. 101.

comme on peut le constater dans le *Lexikon des frühgriechischen Epos* (on n'a noté que les sens qui conviennent aux formes étudiées ici) :

- IA1a** *take one's stand, come and stand* :
prendre place, venir se placer ;
- 1b** *take up a stand, stand one's ground* :
prendre position, tenir sa position ;
- 1c** *adopt a firm stand, stand firm, remain standing* :
tenir bon, tenir le coup, rester debout ;
- 1d** *stand, stay standing where one is* :
rester, rester debout au même endroit ;
- 1e** *halt, come to a standstill* :
s'arrêter ;
- 1f** *stand up, rise* :
se lever, se mettre debout, se dresser.

Comme le note le *LfgrE*, « alors que le spectre sémantique est clair, il n'est pas rare que les contextes admettent plus d'une nuance »⁵.

De plus, les différents éléments récurrents (que cette récurrence soit d'ordre formulaire ou non) qu'on trouve dans le vers introduit par σση presentent une grande disparité, même s'il est possible d'en dégager quelques tendances générales.

1. Très souvent (35x), σση est suivi d'un *participe* (selon la figure du πρότερον ὕστερον) qui indique le *mouvement* du sujet avant d'arriver à la position debout figée⁶, le plus souvent dans le premier hémistiche : ἰών₁₀ (15x ; 1x ἰόντες₁₁), ἐλθών₁₀, θέων₁₄, κιών₁₄ ; — ou bien qui précise l'*attitude* du sujet de σση : ταφών₆ (3x), ἐριπών₁₀ (2x), λαθών₁₄ (2x), ἔχων₁₄ ; ἀναίξασ₁₀ (3x), καταφήσασ₁₀ ; μεταστρεφθείς₁₀ (3x), ἐγχιμφθείς₁₀, ἐρεισθείς₂₄ ; σχομένη₁₀, φανεῖσα₂₄.

2. Souvent aussi (24x), σση est suivi d'une expression désignant la *proximité* du sujet, en général avec un autre personnage (parfois un ani-

5. « While semantic spectrum clear, contexts non infrequently accommodate more than one nuance. » (*LfgrE*, p. 1234, 54-56)

6. Sur ce type de périphrases verbales, voir Létoublon 1985, p. 40, qui traduit ἰών / ἐλθών ἔσση par « aller se placer » (cf. également *LfgrE*, p. 1235, 17-26), mais signale qu'un « participe du verbe “aller” en accord avec le sujet de la phrase peut toujours exprimer la simple concomitance », et que cette ambiguïté syntaxique est inhérente aux locutions grecques de ce type.

mal ou un objet) : μάλ' ἐγγύς₇ (5×), μάλ' α γ ἐγγύς₁₂ ; παρ' /παρά₆ (12×) ; πάροιθ'₆ α α (2×), α α προπάροιθε(ν)₁₁ (3×) ; α α σχεδόθεν₁₀.

3. On trouve encore différentes formules *d'introduction de discours direct*, en général dans le second hémistiche : la plupart du temps (28×), c'est le sujet de στῆ qui parle, mais parfois (3×) c'est la personne qui se trouve en face (qui par son rang semble devoir parler en premier : un dieu parle avant un mortel, un adulte avant un enfant) :

₁₁ καί μιν/με πρὸς μῦθον ἔειπεν (10×),	₁₇ ἦδὲ προσηύδα ;
₇ καὶ μῦθον ἐν Ἀργείοισιν ἔειπεν (7×),	₁₂ ἔπος τέ μιν ἀντίον ἦῦδα ;
₁₂ ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζεν (2×) ;	₁₁ πρὸς δ' Εὐρύκλειαν ἔειπε,
₁₅ εἶθαρ δὲ προσηύδα (2×),	₁₁ καὶ Ὀδυσσῆα προσέειπε,
₁₂ ἀπειλήσας δὲ προσηύδα,	₁₁ τὸν δὲ προσέειπεν Ἀθήνη ;
₁₂ καὶ Αὐτομέδοντα προσηύδα,	₁₁ ὁ δ' ἀνείρετο δῖος Ὀδυσσεύς.
₁₂ δεδισκόμενος δὲ προσηύδα,	

Il arrive en outre (15×) que l'introduction du discours ne se trouve pas dans le même vers que στῆ, mais dans le vers suivant ou quelques vers après (ce qui se trouve entre les deux a le caractère d'une digression : description plus précise de l'attitude du personnage qui va parler ou de ceux qui vont l'écouter, *etc.*) : 5× dans le vers suivant (dont 1× où c'est l'autre personnage qui prend la parole), 4× deux vers plus loin, 3× trois vers plus loin, 3× cinq vers plus loin.

4. Parfois (11×), l'expression avec στῆ introduit un *coup* porté par le sujet sur un autre personnage : ₁₁καὶ ἀκόντισε δουρὶ φαεινῶ (4×), ₁₁ταχέας δ' ἐκχεύατ' οὔστους ; — ou, au contraire, un coup reçu par le sujet ; ce coup est mentionné soit dans le même vers (8×), soit dans le vers suivant (3×).

5. On trouve aussi à plusieurs reprises (4×) une expression introduisant le *spectacle* que voit le sujet de στῆ :

₁₁ πάχα δ' εἴσιδεν ₁₆ ἔργον ἀεικῆς,	₁₁ τοὺς δὲ σχεδὸν εἴσιδε ₂₀ πάντας,
₁₁ καὶ ῥ' εἴσιδε ₁₆ πατρίδα γαίαν,	₁₁ ἶδε δὲ Τρῶας καὶ Ἀχαιοὺς

6. On voit quelques *adverbes* en -ξ qui désignent une partie du corps : γνύξ₆ (2×), εὐράξ₆ (2×), (*cf.* également, pour la ressemblance phonique, παρέξ₆ qu'on trouve 1×), et de manière générale des adverbes décrivant la façon dont le sujet de στῆ se tient debout : μεταστοιχεί₁₀ (2×).

7. De façon assez prévisible, on trouve (19×) beaucoup d'expressions qui précisent le lieu où se tient le sujet de στῆ :

₃ ἐκτὸς κλισίης ₁₀ , ₄ ὑπὲρ κεφαλῆς ₁₀ (7×)	₄ μέσῃ ἀγορῆ ₁₀
₅ πρόσθ' αὐτοῖο ₁₁ /αὐτοῦ ₁₀ /ἵππων ₁₀ (4×)	₃ Ἰθάκης ἐνὶ δῆμῳ ₁₁
₃ ἐπ' Ὀδυσσεὺς μεγαλήτει νῆϊ μελαίνῃ ₁₄ (2×)	₄ παρὰ σταθμὸν τέγεος πύκα ποιητοῖο ₂₄
₄ ὑπ' Αἴαντος σάκει Τελαμωνιάδαο ₂₄	₄ μετὰ προμάχοισιν ₁₁ .
₄ μέσῳ ἐν ἀγῶνι ₁₁	

8. En général (dans deux tiers des cas), le verbe qui suit στῆ a le même sujet que lui. Il arrive 22× que ce sujet soit différent, mais quand cela se produit, l'action du verbe suivant est en général directement la conséquence de στῆ (comme pour les introductions de discours où c'est l'autre personnage qui parle ; cf. I 193), ou bien l'unité d'intonation suivante continue la même description. Ainsi dans les vers formulaires suivants :

- (1) Στῆ ῥα παρὰ σταθμὸν τέγεος πύκα ποιητοῖο
 ἄντα παρειάων σχομένη λιπαρὰ κρήδεμνα·
 ἀμφίπολος δ' ἄρα οἱ κεδνὴ ἐκάτερθε παρέεσθη α 331-333

Elle se tint contre l'embrasure de la salle solidement bâtie
 tenant devant ses joues son voile brillant ;
 une servante empressée se tenait de chaque côté⁷

où les deux servantes du vers 333 font partie de la description de Pénélope au même titre que ses voiles.

Les éléments introduits par στῆ sont donc d'une grande diversité, mais on peut résumer ainsi les lignes de force qui sous-tendent cet ensemble. *La forme στῆ, suivie d'une précision (position, attitude, lieu, proximité) dans le premier hémistiche, introduit généralement dans le second hémistiche une deuxième action, liée à celle d'ἵστημι de diverses façons (causalité, poursuite d'une description) : le plus souvent, il s'agit de prendre la parole ou de frapper un ennemi.*

L'occurrence d'éléments de type formulaire associés à στῆ permet-elle cependant de parler de « système formulaire » au sens que Milman Parry donne à cette expression ? En fait, tant à cause de la difficulté de définir

7. Le texte cité est celui de l'édition D. B. Monro (3^{ème} édition, Oxford, 1902) pour l'*Illiade*, et de A. T. Murray (Cambridge, 1919) pour l'*Odyssee* (il s'agit des éditions sur lesquelles est basé le *Chicago Homer*). Les traductions sont les miennes.

une seule « *idée essentielle* » que de l'absence d'un « *contexte métrique* » unique, il est préférable de considérer que la répétition de $\sigma\tau\eta$ dépasse chacun de ces systèmes formulaires. Certes, cette répétition s'inscrit dans le jeu des formules, mais c'est parce que la langue homérique tout entière, en un sens, est formulaire. Néanmoins, les systèmes formulaires initiés par $\sigma\tau\eta$ sont bien trop divers pour qu'on puisse les concilier. Il semble que la répétition de $\sigma\tau\eta$ (forme surlocalisée, comme nous l'avons vu) soit associée à un certain nombre de systèmes formulaires, mais la disparité entre ces différents systèmes laisse penser que la contrainte qui s'exerce sur la localisation de $\sigma\tau\eta$ excède le seul fonctionnement des formules. Comme le suggère A. Kahane, « alors que la localisation de nombreux mots, types grammaticaux, *etc.*, est clairement liée à l'usage "formulaire", voire recouvre cet usage, elle s'étend bien au-delà de l'emploi de formules, telles qu'on les définit à présent, et on ne peut l'expliquer simplement en termes de convenance métrique »⁸. Il convient donc de chercher ailleurs les raisons de la surlocalisation de $\sigma\tau\eta$.

B. Analyse des contextes narratifs de $\sigma\tau\eta$

Pour rendre compte de la localisation de $\sigma\tau\eta$, il faut donc examiner le fonctionnement de ses occurrences à un autre niveau de la poétique épique. En effet, on constate qu'une certaine unité se fait jour dans l'ensemble des attestations de $\sigma\tau\eta$, qui n'est pas d'ordre formulaire, mais d'ordre narratologique. $\Sigma\tau\eta$ (tout comme les autres formes transitives d' $\iota\sigma\tau\eta\mu\iota$ en début de vers) connaît un certain nombre de restrictions d'emploi. Tout d'abord, son sujet est presque toujours un être animé, dieu ou humain en général, une fois un animal (τ 447 : le sanglier qui blesse Ulysse). D'autre part, on ne trouve cette forme que dans le récit du narrateur principal, sauf en trois occurrences (B 59, Λ 744, ω 178) où il apparaît dans des récits de narrateurs secondaires (respectivement Agamemnon, Nestor et les Prétendants) ; en tout cas il ne se trouve jamais dans des discours non-narratifs. Il s'agit donc d'un procédé du récit

8. « While the localization of many words, grammatical types, and so on, clearly relates to, indeed overlaps, "formulaic" usage, it extends well beyond the use of formulae, as they are presently defined, and it cannot be explained in terms of simple metrical convenience. » (Kahane 1997, p. 135)

proprement dit, d'autant plus qu'on ne le rencontre jamais non plus dans les comparaisons⁹.

Il paraît donc intéressant d'examiner les contextes narratifs dans lesquels on trouve la forme στή. On peut définir quatre grands groupes de contextes, qui ont des similitudes entre eux :

1. apparition d'un guerrier au premier plan du récit ;
2. intervention d'un conseiller ou d'un messenger ;
3. intervention d'un être surnaturel auprès d'un mortel (divinité, songe, fantôme) ;
4. fin d'un combat.

C'est en analysant ces contextes que nous allons tenter de proposer une explication de l'emploi de στή.

1. Passage d'un guerrier au premier plan du récit

Un guerrier, qui a été absent du récit pendant un certain temps (de 13 à 2167 vers, en moyenne 640 vers) ou dont c'est la première apparition, passe soudain au premier plan du récit et intervient dans le combat, soit en portant un coup, soit en prenant la parole ; son intervention est précédée de στή. Un exemple suffira à illustrer le fonctionnement de ce type courant d'occurrences de στή :

- (2) Τοῦ δ' Ὀδυσσεὺς μάλα θυμὸν ἀποκταμένοιο χολώθη,
βῆ δὲ διὰ προμάχων κεκορυθμένος αἴθοπι χαλκῷ,
σθή δὲ μάλ' ἐγγὺς ἰῶν καὶ ἀκόντισε δουρὶ φαεινῷ Δ 494-496

Ulysse se fâcha très fort de le [=Leucos] voir se faire tuer,
il traversa les premières lignes casqué de bronze étincelant,
se plaça tout près et lança son javelot brillant.

Ici Ulysse surgit et prend part au combat, en voyant son compagnon se faire tuer. La dernière mention du personnage se trouvait aux vers Δ 326-363 : il n'a pas été question d'Ulysse pendant 131 vers.¹⁰

9. C'est une propriété que στή partage avec la plupart des formes d'aoriste sans augment. Voir ci-dessous pour une discussion des formes augmentées.

10. Autres exemples : E 166-170 (Énée : première intervention), E 610-611 (Ajax : 91 vers sans mention du personnage), Θ 99-101 (Diomède : 418 vers), Θ 266-272 (Teucros :

2. *Intervention d'un conseiller ou d'un messenger*

On trouve également $\sigma\tau\eta$ quand un conseiller intervient dans le récit, ou quand un messenger délivre son message à son destinataire. Ce type de contextes est formellement assez proche du précédent, même s'il y a des différences sémantiques qui justifient de les distinguer. Ainsi, dans l'exemple (3) suivant :

- (3) Τῶν δ' Ἑλένος Πριάμοιο φίλος παῖς σύνθετο θυμῶ
 βουλήν, ἣ ῥα θεοῖσιν ἐφρήνδανε μητιόωσι·
 $\sigma\tau\eta$ δὲ παρ' Ἑκτορ' ἰὼν καί μιν πρὸς μῦθον ἔειπεν H 44-46
- Hélénos, le cher fils de Priam, comprit dans son cœur
 leur dessein, qu'il avait plu aux dieux de combiner ;
 il se plaça près d'Hector et lui adressa ces mots

Apollon et Athéna viennent de conclure une trêve, et Hélénos vient en avertir Hector. Cela fait 450 vers qu'il n'a pas été question de ce personnage : l'emploi de $\sigma\tau\eta$ met en scène son retour au premier plan du récit.

L'exemple (4) ci-dessous est un peu différent, puisque le héraut Thootès est mentionné quelques dix vers auparavant, quand Ménésthée le convoque pour lui donner son message à transmettre.

- (4) Ὡς ἔφατ', οὐδ' ἄρα οἱ κῆρυξ ἀπίθησεν ἀκούσας,
 βῆ δὲ θέειν παρὰ τείχος Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων,
 $\sigma\tau\eta$ δὲ παρ' Αἰάντεσσι κιών, εἶθαρ δὲ προσηύδα· M 351-353
- Voilà ce qu'il dit, et le héraut ne désobéit pas à ses ordres,
 il courut le long du mur des Achéens cuirassés-de-bronze,
 il se plaça près des Ajax, et puis leur dit

Le messenger Thootès vient appeler Ajax de la part de Teucros, pour qu'il vienne au secours de Ménésthée.

1246 vers), Θ 278-280 (Agamemnon : 17 vers), Λ 247-253 (Coon : première intervention), Λ 426-429 (Sôcos : première intervention), Λ 485-486 (Ajax : 13 vers), Λ 575-577 (Eurypyle : 2167 vers), O 539-541 (Ménélas : 545 vers), P 346-347 (Lycomède : première intervention), P 466-468 (Alcimédon : 1136 vers). Ce type de contexte ne se trouve que dans l'*Iliade*, pour des raisons thématiques évidentes.

3. Intervention d'un être surnaturel

Un certain nombre de passages où se trouve στή décrit l'apparition d'un être surnaturel (une divinité, un fantôme ou un songe) qui intervient dans le monde des humains. C'est le cas au début de l'*Odyssee* par exemple, quand Athéna arrive en Ithaque après le conseil des dieux.

- (5) Ὠς εἰποῦσ' ὑπὸ ποσσὶν ἐδήσατο καλὰ πέδιλα,
ἀμβρόσια χρύσεια, τὰ μιν φέρον ἡμὲν ἐφ' ὑγρὴν
ἡδ' ἐπ' ἀπείρονα γαῖαν ἅμα πνοιῆς ἀνέμοιο·
εἶλετο δ' ἄλκιμον ἔγχος, ἀκαχμένον ὀξείῃ χαλκῶ,
βριθὺ μέγα στιβαρόν, τῷ δάμνησι στίχας ἀνδρῶν
ἡρώων, τοῖσιν τε κοτέσσεται ὄβριμοπάτρη. 100
Βῆ δὲ κατ' Οὐλύμπιοι καρήνων αἰξασα,
στή δ' Ἰθάκης ἐνὶ δῆμῳ ἐπὶ προθύροις Ὀδυσῆος
οὔδοῦ ἐπ' αὐλείου· παλάμη δ' ἔχε χάλκεον ἔγχος,
εἰδομένη ξείνῳ, Ταφίων ἡγήτορι Μέντη. α 96-105

Ayant ainsi parlé, elle laça à ses pieds ses belles sandales,
saintes, en or, qui la portaient soit sur l'eau
soit sur la terre infinie, au souffle du vent ;
elle prit sa robuste lance, avec une pointe de bronze aigu,
lourde, grande, solide, avec laquelle elle dompte les troupes de soldats 100
de héros, contre lesquels elle se fâche, fille d'un père puissant.
Elle descendit des cimes de l'Olympe, d'un bond,
et se posa dans le territoire d'Ithaque, devant les portiques d'Ulysse
au seuil de la cour ; dans sa main elle tenait sa lance de bronze,
sous l'apparence de leur hôte, le capitaine des Taphiens Mentes. 105

Comme on le voit, l'arrivée d'Athéna est précédée d'une scène d'armement (96-101). La déesse est donc déjà en scène, mais le verbe στή n'en a pas moins une nette valeur narrative : il marque précisément son entrée dans le monde des mortels, son surgissement à leurs yeux, puisqu'elle a revêtu une forme humaine qui leur permet de la voir¹¹.

L'exemple (6) est une déclinaison particulière de ce type de contextes narratifs.

- (6) Ἦλθε δ' ἐπὶ φυγῇ Πατροκλῆος δειλοῖο
πάντ' αὐτῷ μέγεθος τε καὶ ὄμματα κάλ' εἰκυῖα

11. Autres exemples d'intervention de divinités : A 193-201 (Athéna), Λ 3-12 (Ἐρις), Π 466-472 (Apollon), Ω 159-169 (Iris : cf. interventions de messagers), η 18-21 (Athéna), π 155-159 (Athéna).

καὶ φωνήν, καὶ τοῖα περὶ χροῖ εἴματα ἔστο·

στῆ δ' ἄρ' ὑπὲρ κεφαλῆς καὶ μιν πρὸς μῦθον ἔειπεν

Ψ 65-68

S'en vint l'âme du malheureux Patrocle
 lui ressemblant en tous points : la taille et les beaux yeux
 et la voix, et portant sur le corps les mêmes habits ;
 elle se posa sur sa tête et lui adressa ces mots

Il s'agit de l'arrivée du spectre de Patrocle auprès d'Achille pour lui demander de lui rendre au plus vite des honneurs funèbres. Le vers Ψ 68, entièrement formulaire, est spécialisé dans un seul type de contexte : il ne s'emploie que pour des êtres surnaturels venant visiter les mortels en songe¹². Il existe cependant une exception intéressante : le vers ψ 4. Dans ce passage, Euryclée vient prévenir Pénélope de la présence et de la victoire d'Ulysse. Il s'agit donc plutôt de l'intervention d'un messager (Ulysse a expressément envoyé la vieille servante porter la nouvelle aux vers χ 480-484), mais le point important est que Pénélope est alors endormie. On comprend alors la raison de ce déplacement d'un usage formulaire extrêmement contraint par ailleurs. La seule différence avec le reste des attestations de ce vers est qu'Euryclée est mortelle. Mais peut-être faut-il se souvenir aussi du lien thématique étroit entre le personnage de Pénélope et les rêves : Athéna lui annonce en rêve le retour de Télémaque (δ 795-841) et surtout la reine fait un rêve prémonitoire du retour d'Ulysse et du massacre des Prétendants, qu'elle discute longuement avec Ulysse déguisé en mendiant (τ 536-581) ; à cette occasion, elle évoque un mythe sur l'origine des songes qui explique sa défiance. Il est donc tout à fait opportun que l'annonce de l'accomplissement d'un rêve dont elle a douté soit marquée par une formule typique des scènes de rêve.

Les trois premières catégories de contextes narratifs que nous avons examinées jusqu'ici, avec les exemples (2) à (6), sont assez semblables entre elles : il s'agit à chaque fois du surgissement d'un personnage dans le récit. Ce surgissement est marqué par l'emploi d'un verbe très chargé symboliquement (il évoque la posture de l'homme adulte à l'assemblée, celle du guerrier, l'érection du mâle, *etc.*) dans une position métrique

12. Autres exemples : B 16-22 (le Songe : le vers connaît une légère variation dans cet exemple), B 56-59 (le Songe), Ψ 65-68 (le spectre de Patrocle), Ω 679-682 (Hermès), δ 799-803 (rêve de Pénélope), ζ 20-24 (rêve de Nausicaä), υ 32 (Athéna). Sur les scènes typiques de rêve, en particulier dans l'*Odyssée*, voir de Jong 2001, p. 121-122.

emphatique, puisque précédée d'une rupture dans le continuum vocal. Στῆ signale à l'auditeur ce surgissement.

4. *Fin d'un combat*

La quatrième catégorie de contextes narratifs est assez difficile à réconcilier avec les trois premières. En effet, l'emploi de στῆ ne marque pas le surgissement d'un personnage dans le récit, mais la fin d'une action guerrière. Ainsi, dans l'exemple (7) ci-dessous, les Achéens, sur l'ordre d'Eurypyle blessé, se massent autour d'Ajax qui est en difficulté.

- (7) Ὠς ἔφατ' Εὐρύπυλος βεβλημένος· οἱ δὲ παρ' αὐτὸν
πλησίοι ἔστησαν σάκε' ὤμοισι κλίναντες
δοῦρατ' ἀνασχόμενοι· τῶν δ' ἀντίος ἦλυθεν Αἴας.
Στῆ δὲ μεταστρεφθεῖς, ἐπεὶ ἵκετο ἔθνος ἑταίρων. Λ 592-595

Voilà ce que dit Eurypyle blessé ; et eux à ses côtés
se tinrent tout près, inclinant leurs boucliers sur leurs épaules
en dressant leurs lances ; et Ajax vint à leur rencontre.

Il s'arrêta, ayant fait demi-tour, une fois qu'il eut joint la troupe de ses compagnons.

La bataille ne cesse pas pour autant, mais c'est le récit de la bataille qui est interrompu jusqu'au chant M¹³. Dans ce cas, στῆ n'introduit donc pas un surgissement, mais il marque la fin d'un épisode et le passage à autre chose *sur le plan du récit*. On cerne mieux ainsi la fonction de στῆ dans la narration épique : cette forme indique le surgissement d'un *événement narratif*.

5. *Articulation du récit*

Il reste de nombreuses occurrences de στῆ qui ne correspondent à aucune des catégories que nous avons définies. Cependant, comme nous allons le voir, il s'agit là aussi de l'apparition soudaine d'un *événement narratif*. Le statut de στῆ peut alors être précisé : il fonctionne comme signal rythmico-musical (grâce à sa position *emphatique* dans l'hexamètre)

13. Autres exemples : Θ 329, Λ 354-356, Λ 544-547, Ο 589-591, Π 805-807, Ρ 113-115, Χ 293.

qui marque dans le texte et indique à l'auditeur un événement, non pas forcément dans l'ordre de la *fable*, mais dans l'ordre du *récit* lui-même.

Dans un article de 1997, John Miles Foley avait employé la notion de *σῆμα* (à partir d'une étude des *σήματα*, les signes de reconnaissance d'Ulysse, comme sa cicatrice, son lit, *etc.*) pour proposer un modèle de son concept central de « *référentialité traditionnelle* ». Avec *στῆ* également, nous sommes en présence d'un signe à l'usage de ceux qui possèdent le code subtil de la grammaire épique. Cela nous permet d'élaborer la notion de *σῆμα* narratif, que nous pouvons définir comme un trope permettant (ici par la *délocalisation*) une lecture de type métanarratif : il marque la valeur d'un événement dans le récit, et peut donc en structurer la progression. En restreignant l'usage d'un terme ou d'une formule à certains contextes (comme ici l'intervention soudaine d'un personnage, la fin d'un combat), on en fait un symbole (un *σῆμα*) de ce contexte ; par l'usage répété de ce trope on lui confère une potentialité métanarrative à plus large échelle. De tels *σήματα* narratifs peuvent ainsi marquer les événements à différents niveaux : au niveau micro-narratif, ils permettent de structurer le flux immédiat du récit d'un épisode ; au niveau macro-narratif, ils permettent de souligner le surgissement d'événements narratifs qui ont une importance structurelle dans le récit.

On peut donc parler ici de *marquage narratif* : le mot délocalisé permet de marquer le cours de ce qu'Homère appelle l'*οἴμη*. Ce terme apparaît trois fois dans l'*Odyssée* (θ 74, θ 481, χ 347) au sens de « chant, poème, récit épique », avec la nuance fondamentale de « chemin », le mot étant apparenté à *οἶμος* « chemin » (par étymologie réelle ou populaire, peu importe). Il désigne donc précisément le « cheminement du poème ». La même métaphore de l'épopée comme chemin se trouve dans l'*Hymne à Hermès*, où l'on rencontre l'expression *ἀγλαδὸς οἶμος ἄοιδῆς* « le cours éclatant du chant » (v. 451). Le narrateur guide son public sur le chemin de son chant, en prenant garde à ne pas l'y égarer : ce chemin serait donc balisé par des *σήματα* narratifs tels que *στῆ*, qui en marquent la progression au moment même de la performance. Le développement de ce genre de procédés est rendu nécessaire par la performance épique, par l'oralité originelle du récit homérique : c'est parce qu'il s'agit d'un flot continu de parole, d'un chemin narratif sur lequel avance l'aède sans s'arrêter, qu'il est nécessaire d'en baliser la progression. L'examen de quelques exemples permettra de mieux comprendre le fonctionnement de ce balisage du récit et d'éclairer notre propos.

Σήματα micro-narratifs

Considérons pour commencer les deux exemples suivants, qui semblent en rapport l'un avec l'autre.

- (8) Ἦρη δὲ κραϊπνῶς προσεβήσето Γάργαρον ἄκρον
Ἴδης ὑψηλῆς· ἴδε δὲ νεφεληγερέτα Ζεὺς.
Ὡς δ' ἴδεν, ὡς μιν ἔρωσ πυκινὰς φρένας ἀμπεκάλυψεν,
οἷον ὅτε πρῶτιστόν περ ἐμισγέσθην φιλότῃτι 295
εἰς εὐνὴν φοιτῶντε, φίλους λήθοντε τοκῆας.
Στῆ δ' αὐτῆς προπάροιθεν ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζεν Ξ 292-297

Héra s'approcha vivement du sommet du Gargare sur les hauteurs de l'Ida ; et il la vit, Zeus assembleur-de-nuées. Et à peine l'eut-il vue, que le désir enveloppa son esprit bien dru, comme quand au tout début ils s'unissaient d'amour, passant leur temps au lit, en cachette de leurs parents. Il se tint tout près d'elle et lui dit en l'appelant par son nom

Zeus se dresse devant Héra qui vient à sa rencontre. C'est le commencement du « combat » amoureux qu'Héra prépare depuis le début de la Διδὸς ἀπάτη, sa ruse étant de séduire Zeus pour l'endormir et le détourner du combat. Après les préparatifs auxquels elle se consacre depuis Ξ 153 (soit depuis 139 vers), commence enfin l'entrevue attendue par l'auditeur, et savamment préparée par le narrateur. L'occurrence suivante de στῆ est tout aussi significative :

- (9) Οἱ μὲν δὴ παρ' ὄχεσφιν ἐρητύοντο μένοντες
χλωροὶ ὑπαὶ δειοὺς πεφοβημένοι· ἔγρετο δὲ Ζεὺς
Ἴδης ἐν κορυφῇσι παρὰ χρυσοθρόνου Ἦρης, 5
στῆ δ' ἄρ' ἀναΐξας, ἴδε δὲ Τρῶας καὶ Ἀχαιοὺς
τοὺς μὲν ὀρινομένους, τοὺς δὲ κλονέοντας ὀπισθεν
Ἀργείους, μετὰ δέ σφι Ποσειδάωνα ἄνακτα·
Ἐκτορα δ' ἐν πεδίῳ ἴδε κείμενον, ἀμφὶ δ' ἑταῖροι
εἶαθ', ὃ δ' ἀργαλέω ἔχετ' ἄσθματι κῆρ ἀπινύσσων 10
αἰμ' ἐμέων, ἐπεὶ οὐ μιν ἀφαυρότατος βάλ' Ἀχαιῶν. O 3-11

Eux, une fois près des chars s'arrêtèrent sur place verts d'épouvante, terrifiés ; et Zeus se réveilla au sommet de l'Ida, auprès d'Héra au trône d'or, et il se leva d'un bond et vit Troyens et Achéens, les uns poursuivis, les autres par derrière les pourchassant, les Argiens, et parmi eux il y avait le seigneur Poséidon ; Hector dans la plaine, il le vit qui gisait, entouré de ses compagnons et lui respirait avec difficulté, sans connaissance, vomissant du sang, parce que ce n'était pas le plus faible des Achéens qui l'avait frappé.

C'est le moment du réveil de Zeus, endormi par la ruse d'Héra. Ce réveil marque la fin de l'interruption provoquée par l'épisode de la *Διὸς ἀπάτη* : l'avancée des Troyens va pouvoir reprendre. Deux occurrences de *στῆ* balisent donc le récit : l'exemple (8) marque le point culminant de l'épisode (le moment où Héra arrive à ses fins), l'exemple (9) en marque la conclusion (le moment où la situation se renverse à nouveau). On voit bien quel est le fonctionnement du *σῆμα* narratif : en marquant le surgissement d'un *événement narratif* pour l'auditeur (et ce de façon musicale), on lui indique la structure du récit.¹⁴

Σήματα macro-narratifs

La potentialité métanarrative de ces *σήματα* peut valoir aussi sur une plus grande échelle, et porter sur l'ensemble du poème. Il est évident qu'il ne faut pas chercher, pour chaque occurrence de *στῆ*, une implication macro-narrative. Il est plus prudent, et plus conforme à la poétique homérique, de penser cette fonction en termes de *potentialité* : chaque occurrence de *στῆ* est *en puissance* un *σῆμα* narratif, qui peut structurer un passage, ou bien réguler le cours du récit à plus grande échelle, comme nous allons le voir ; mais l'auditeur ne considère cette potentialité signifiante comme active que si cela convient au cheminement du poème lui-même. Cette position rejoint les vues de E. Bakker (1997) sur la fonction déictique de la particule *ἄρα* (qui signale qu'on prend en compte une situation qui se produit sous ses yeux) : le fait qu'*ἄρα* puissent servir de cheville métrique ne l'empêche pas d'avoir toute sa force, dans les cas où sa signification convient au contexte sémantique. De même dans le cas de *στῆ*, la signification métanarrative n'est que potentielle. L'auditeur est alerté par ce *σῆμα* de la possible signification métanarrative d'un passage, mais cette possibilité ne deviendra active que si le contexte narratif le requiert. Il en va de même que pour certaines formu-

14. Autres exemples (qui peuvent correspondre également à des exemples des catégories narratives précédentes) : H 225 (début du duel entre Hector et Ajax), I 193 (arrivée de l'ambassade des chefs chez Achille), Λ 744 (début de la déroute des Épéens dans le récit de Nestor), M 457 (les Troyens passent le mur des Achéens), P 707 (intervention décisive de Ménélas pour s'emparer du corps de Patrocle), θ 144 (début des provocations des jeunes Phéaciens envers Ulysse), φ 124 (première participation au jeu des haches), φ 149 (deuxième participation au jeu des haches), ω 178 (début du massacre des Prétendants), ω 493 (arrivée des alliés des Prétendants).

les nom+épithète dont la signification précise peut être activée par le contexte : ce n'est pas en somme parce qu'un élément de la langue épique est traditionnel et que son usage dépend du contexte métrique qu'il n'a pas de sens.

L'exemple (10) ci-dessous montre comment l'attention à de tels *σήματα* narratifs peuvent enrichir notre compréhension de l'art du récit homérique.

- (10) Ζεὺς δ' Ἴριδα προΐαλλε θοὰς ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν
 ἀργαλέην, πολέμοιο τέρας μετὰ χερσὶν ἔχουσαν.
 [Στῆ] δ' ἐπ' Ὀδυσσῆος μεγακῆτεϊ νηϊ μελαίνῃ 5
 ἣ ῥ' ἐν μεσσάτῳ ἔσκε γεγωνέμεν ἀμφοτέρωσε,
 ἦμὲν ἐπ' Αἴαντος κλισίας Τελαμωνιάδαο
 ἣδ' ἐπ' Ἀχιλλῆος, τοί ῥ' ἔσχατα νῆας εἴσας
 εἵρουσαν ἠγορήῃ πίσυνοι καὶ κάρτεϊ χειρῶν·
 ἔνθα στᾶσ' ἦϋσε θεὰ μέγα τε δεινόν τε 10
 ὄρθι', Ἀχαιοῖσιν δὲ μέγα σθένος ἔμβαλ' ἐκάστω
 καρδίῃ ἄλληκτον πολεμίζειν ἣδὲ μάχεσθαι. Λ 3-12

Zeus envoya Discorde aux bateaux rapides des Achéens,
 la cruelle, qui tenait dans ses mains l'emblème de la guerre.
 Elle se dressa sur le sombre bateau aux flancs profonds d'Ulysse,
 d'où, se trouvant au milieu, on pouvait se faire entendre jusqu'aux deux bouts :
 d'un côté jusqu'aux baraques d'Ajax fils de Télamon,
 de l'autre jusqu'à celles d'Achille, qui avaient tiré le plus loin leurs bateaux courbes
 se fiant à leur courage et à la force de leurs bras ;
 se dressant là, la déesse poussa un cri immense et terrible,
 debout, et aux Achéens elle jeta au cœur de chacun
 la force de combattre et guerroyer sans répit.

Ἴρις, la Discorde personnifiée, se dresse sur le bateau d'Ulysse. C'est le début de la troisième grande bataille de l'*Iliade* qui ne s'interrompt qu'au vers Σ 242, quand Héra fera tomber la nuit pour mettre fin au combat. C'est la bataille décisive qui amène les Troyens jusqu'aux bateaux et ne s'achève qu'avec la mort de Patrocle et le cri d'Achille. Il s'agit donc d'une scène cruciale pour le récit¹⁵. Plusieurs éléments viennent étayer l'aspect décisif de ce passage. D'abord, le poète a particulièrement soigné l'ornementation de l'armement d'Agamemnon qui suit immédiatement ce passage (Λ 15-45), et l'on sait que l'ornementation

15. Voir par exemple O. Taplin (1992), qui considère ce passage comme l'ouverture du deuxième des trois grands mouvements de l'*Iliade*.

n'est jamais totalement gratuite dans l'épopée orale : Albert B. Lord signale ainsi, justement à propos des scènes d'armement, que, bien que les poètes épiques yougoslaves parlent eux-mêmes d'*ornementation*, ils ne font pas montre de leurs talents d'ornementation à n'importe quel moment du récit (Lord 1960, p. 88-91)¹⁶. De plus, trois présages viennent renforcer le caractère omineux de ce passage : 1° un arc-en-ciel est figuré sur l'armure d'Agamemnon, dont il est précisé qu'il s'agit d'un *τέρας μερόπων ἀνθρώπων* (Λ 28) ; — 2° Héra et Athéna saluent le roi d'un coup de tonnerre (Λ 45-46) ; — 3° Zeus répand une pluie de sang sur l'armée achéenne qui part au combat (Λ 53-55).

L'importance de l'événement dans le cours du récit est soulignée par l'emploi de *στῆ* comme *σημα* narratif (même si cette occurrence appartient aussi au type de l'intervention d'une divinité chez les mortels). La suite de la scène développe les potentialités métanarratives de ce *σημα* à l'échelle de tout le poème, de façon tout à fait consciente. La fonction métanarrative de *στῆ* dans ce passage, qui est liée fondamentalement au sens symbolique du verbe *ἵστημι*, est peut-être également renforcée par l'insistance sur la posture adoptée par la déesse : *στῆ* au v. 5 est repris par *ἔνθα σταῶ* au v. 10¹⁷, expression qui est elle-même développée par l'adjectif *ῥοθία* en enjambement¹⁸ au v. 11. Il me semble que ces reprises lexicales et syntagmatiques sont un moyen d'insister sur la valeur de *στῆ*, ou plus précisément d'activer sa potentialité métanarrative en appuyant sur sa force symbolique. Ensemble, le développement de la description dans la scène d'armement d'Agamemnon, les trois présages évoqués par le texte, et le *σημα* narratif que nous essayons de mettre en lumière forment un faisceau de signes qui contribuent à la solennité de l'épisode et en signalent le caractère fatal, c'est-à-dire, en termes de narratologie épique, son importance cruciale pour suivre l'*ὄμιη*, le cours du récit.

16. A.B. Lord insiste principalement sur l'identité du personnage dont l'armement est décrit avec une ornementation particulière. Il conçoit donc que les scènes d'armement de Patrocle et d'Achille soient développées, mais s'étonne (« *curiously enough* », p. 91) que la plus développée de toutes soit celle d'Agamemnon qui nous occupe ici. L'importance narrative de la scène, sorte de prélude à l'épisode central du poème, permet d'expliquer le soin apporté par le poète à son ornementation.

17. La reprise du terme est due au procédé de *Ringkomposition*.

18. Sur l'association syntagmatique ancienne entre les racines indo-européennes **stā* et **er*, voir F. Bader 1980, notamment p. 42-44 pour les formes grecques.

Venons-en maintenant à un ensemble d'exemples tirés de l'*Odyssée*, qui ont la particularité intéressante de fonctionner comme série. Il s'agit des quatre apparitions de Pénélope aux Prétendants. Les groupes de vers répétés entre les différents passages en font une sorte de refrain (c'est un exemple de *Ritornellkomposition*). Mais la présence de *στῆ* invite à une lecture métanarrative de ces quatre passages : ils marquent, comme nous allons le voir, les différentes étapes du retour d'Ulysse.

- (11) Τοῦ δ' ὑπερῷοθεν φρεσὶ σύνθετο θέσπιν ἄοιδῶν
κούρη Ἰκαρίοιο, περιφρῶν Πηνελόπεια·
κλίμακα δ' ὑψηλὴν κατεβήσατο οἷο δόμοιο, 330
οὐκ οἴη, ἅμα τῇ γε καὶ ἀμφίπολοι δῦ' ἔποντο.
Ἥ δ' ὅτε δὴ μνηστῆρας ἀφίκετο διὰ γυναικῶν,
☐στῆ☐ ῥα παρὰ σταθμὸν τέγεος πύκα ποιητοῖο
ἄντα παρειάων σχομένη λιπαρὰ κρήδεμνα·
ἀμφίπολος δ' ἄρα οἱ κεδνὴ ἐκάτερθε παρέεστη. 335
Δακρύσασα δ' ἔπειτα προσηύδα θεῖον ἄοιδόν 328-336

Depuis l'étage, elle entendit son chant divin,
la fille d'Icarios, la sage Pénélope ;
elle descendit le haut escalier de sa demeure,
pas seule : en même temps qu'elle deux servantes la suivaient.
Et quand elle arriva chez les Prétendants, cette femme divine,
elle se tint contre le pilier de la salle solidement construite,
tenant devant ses joues ses voiles brillants ;
une servante fidèle se tenait de chaque côté.
Puis en pleurant, elle s'adressa au divin aède

Dans ce passage, Pénélope descend de son étage pour faire changer le sujet de l'épopée que chante Phémios. Il s'agit de la première apparition de Pénélope aux Prétendants. Or à ce moment du récit, Ulysse se trouve chez Calypsô, comme on l'a appris au tout début de l'*Odyssée* (α 14-15).

- (12) Βῆ δ' ἰέναι μέγαρόνδε σὺν ἀμφιπόλοισι γυναιξίν.
Ἄλλ' ὅτε δὴ μνηστῆρας ἀφίκετο διὰ γυναικῶν,
☐στῆ☐ ῥα παρὰ σταθμὸν τέγεος πύκα ποιητοῖο 415
ἄντα παρειάων σχομένη λιπαρὰ κρήδεμνα,
Ἄντινοον δ' ἐνένιπεν ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζεν· π 413-417

Elle alla dans la grande salle avec ses servantes.
Mais quand elle arriva chez les Prétendants, cette femme divine,
elle se tint contre le pilier de la salle solidement construite,
tenant devant ses joues ses voiles brillants ;
et elle gourmanda Antinoos et lui dit en l'appelant par son nom

C'est la deuxième apparition de Pénélope aux Prétendants : Ulysse se trouve à présent en Ithaque, dans la hutte d'Eumée, chez qui il est arrivé au début du chant ξ.

- (13) Ὠς φαμένη κατέβαιν' ὑπερώϊα σιγαλόεντα,
 οὐκ οἴη' ἅμα τῇ γε καὶ ἀμφίπολοι δῦ' ἔποντο.
 Ἥ δ' ὅτε δὴ μνηστῆρας ἀφίκετο διὰ γυναικῶν,
 [στῆ] ῥα παρὰ σταθμὸν τέγεος πύκα ποιητοῖο
 ἄντα παρειάων σχομένη λιπαρὰ κρήδεμνα· 210
 ἀμφίπολος δ' ἄρα οἱ κεδνὴ ἐκάτερθε παρέστη.
 Τῶν δ' αὐτοῦ λύτο γούνατ', ἔρω δ' ἄρα θυμὸν ἔθελχθεν,
 πάντες δ' ἠρήσαντο παραὶ λεχέεσσι κλιθῆναι.
 Ἥ δ' αὖ Τηλέμαχον προσεφώνεεν, ὃν φίλον υἷον· σ 206-214

Ayant ainsi parlé, elle descendit de l'étage brillant,
 pas seule : en même temps qu'elle deux servantes la suivaient.
 Et quand elle arriva chez les Prétendants, cette femme divine,
 elle se tint contre le pilier de la salle solidement construite,
 tenant devant ses joues ses voiles brillants ;
 une servante fidèle se tenait de chaque côté.
 Et eux, aussitôt leur genoux se déroberent, le désir envahit leur cœur,
 tous priaient de pouvoir partager sa couche.
 Et elle adressa la parole à Télémaque son fils

Lors de la troisième apparition de Pénélope aux Prétendants, Ulysse est dans le palais, mais il est déguisé en mendiant.

- (14) Ἥ δ' ὅτε δὴ μνηστῆρας ἀφίκετο διὰ γυναικῶν,
 [στῆ] ῥα παρὰ σταθμὸν τέγεος πύκα ποιητοῖο
 ἄντα παρειάων σχομένη λιπαρὰ κρήδεμνα. 65
 ἀμφίπολος δ' ἄρα οἱ κεδνὴ ἐκάτερθε παρέστη.
 αὐτίκα δὲ μνηστῆρσι μετηύδα καὶ φάτο μῦθον· φ 63-67

Mais quand elle arriva chez les Prétendants, cette femme divine,
 elle se tint contre le pilier de la salle solidement construite,
 tenant devant ses joues ses voiles brillants ;
 une servante fidèle se tenait de chaque côté.
 Alors aux Prétendants elle parla et dit ces mots

Enfin, dans le passage ci-dessus, on assiste à la quatrième et dernière apparition de Pénélope aux Prétendants : elle annonce le début du concours de l'arc (dont l'importance narrative est notamment soulignée par l'ornementation de la scène où Pénélope descend au trésor pour y prendre l'arc d'Ulysse, aux vers φ 1-60). À ce moment-là du récit, le dévoilement d'Ulysse est imminent. Le discours de Pénélope précédé du σῆμα narratif est même la condition qui rend possible ce dévoilement,

puisque c'est en prenant part au concours qu'Ulysse va pouvoir commencer le massacre des Prétendants.

Les apparitions de Pénélope, marquées par $\sigma\tau\eta$, scandent donc le récit du retour d'Ulysse et les différentes étapes de ce thème traditionnel ; elles constituent les jalons de l'οἴμη de l'*Odyssée*¹⁹. Irène de Jong (2001, p. 35) décrit elle aussi ce qu'elle appelle les '*Penelope leaves her room*' scenes, en adjoignant à nos quatre exemples ρ 36-40 (a), τ 53-59 (b) et ψ 85-95 (c). Or il y a deux différences fondamentales entre ces trois passages et la série que nous avons décrite : c'est d'une part l'absence de $\sigma\tau\eta$ (Pénélope s'assied en arrivant au rez-de-chaussée) et d'autre part le fait qu'elle se montre à d'autres personnages que les Prétendants (Télémaque dans le premier cas, Ulysse-mendiant dans les deux autres). Mais surtout ces scènes ne marquent pas de nouvelle étape dans le retour d'Ulysse : (a) au chant ρ, Ulysse est toujours chez Eumée ; (b) au chant τ, il est toujours au palais sous son déguisement ; (c) au chant ψ il a accompli ce qui était annoncé par la quatrième apparition de Pénélope. Il est intéressant de remarquer que les épisodes où se trouvent les trois apparitions de Pénélope sans $\sigma\tau\eta$ sont ceux où elle retrouve un proche absent : le passage (a) est celui du retour de Télémaque, en (b) Ulysse-mendiant annonce le retour d'Ulysse, en (c) on assiste enfin aux retrouvailles des époux. La progression ne se fait donc pas dans la même sphère. Les deux séries correspondent respectivement à la sphère politique et à la sphère privée. Les apparitions de Pénélope marquées par $\sigma\tau\eta$ sont celles où elle se

19. Autres exemples de $\sigma\eta\mu\alpha\tau\alpha$ macro-narratifs : Ξ 13 (les Achéens sont en grande difficulté : début du conseil des chefs blessés), O 591 (Fin de l'équilibre de la bataille : à partir de ce moment-là, les Troyens prennent définitivement l'avantage. Le basculement est clairement énoncé par le narrateur : rappel du plan de Zeus et annonce de l'incendie des bateaux en O 592-602), Π 255 (Achille va voir le combat auquel Patrocle prend part : la scène est remplie d'effets qui en marquent le caractère fatal), Π 471 (Apollon vient frapper Patrocle de folie : sa mort est imminente), Σ 215 (Achille se lève et pousse son cri : arrêt définitif de l'avancée des Troyens), X 225 (Achille arrête de poursuivre Hector et s'apprête à l'affronter), X 293 (Hector n'a plus de lance, il est perdu), β 37 (Télémaque prend la parole à l'assemblée : c'est son premier acte politique), ζ 141 (Nausicaä reste seule face à Ulysse : début du dialogue et de l'hospitalité), θ 458 (dernière apparition de Nausicaä), υ 197 (Ulysse se réveille en Ithaque), ο 150 (Ménélas salue Télémaque qui commence le voyage du retour), π 166 (Ulysse va parler à Athéna : mise en place du plan de vengeance), τ 447 (le sanglier s'arrête près des chasseurs avant de blesser Ulysse), υ 128 (réveil de Télémaque : début de la journée fatale où Ulysse reprend le pouvoir dans son palais).

montre en public, comme l'indiquent assez les voiles qu'elle remonte sur ses joues (α 334, π 416, σ 210, φ 65). Il semble donc inexact de confondre les deux séries en une seule, comme le fait I. de Jong : les différences formulaires entre les deux sont liées à une opposition d'ordre social (public/privé) doublée d'une différence narratologique.

On voit donc comment l'emploi contraint d'une forme verbale apparemment anodine permet à l'aède de structurer son récit de façon extrêmement précise, au cours même de la performance. La surlocalisation de $\sigma\tau\eta$ est la trace statistique de cette contrainte narratologique. Cette constatation nous permet d'entrevoir que les variations de localisation peuvent avoir une fonction poétique. Si l'on admet, en effet, que la localisation des formes métriques est une composante du rythme de l'hexamètre (qu'on peut considérer avant tout comme une série de mots qui se succèdent les uns aux autres selon un certain nombre de contraintes rythmiques que reflètent les données statistiques de localisation), alors il n'est pas étonnant que les variations en soient aussi perceptibles et tout aussi significatives potentiellement que, par exemple, le jeu sur la césure ou certains effets d'enjambement.

6. Les occurrences de $\sigma\tau\eta$ dans le chant Ψ

Nous abordons maintenant un dernier groupe d'occurrences de $\sigma\tau\eta$, qui présente un fonctionnement particulier, en ce que cette forme connaît une nouvelle restriction de son emploi. Il s'agit d'un $\sigma\eta\mu\alpha$ micro-narratif d'un type particulier, puisque il est employé au sein du vers entièrement formulaire :

- (15) $\sigma\tau\eta$ δ' ὀρθὸς καὶ μῦθον ἐν Ἀργείοισιν ἔειπεν
 Ψ 271=456=657=706=752=801=830

Il se mit debout et prononça ces mots parmi les Argiens

Ce vers ne se rencontre qu'au chant Ψ , comme on le voit, mais ce qui est plus significatif, c'est qu'il en va de même de ses constituants formulaires. En effet, $\sigma\tau\eta$ δ' ὀρθός, d'une part, ne se trouve que dans l'épisode des Jeux funéraires de Patrocle, alors même que Françoise Bader (1980) a pu montrer que l'association syntagmatique des racines $*stā-$ et $*er-$ est héri-

tée de l'indo-européen²⁰, et qu'on pourrait s'attendre à trouver une telle formule beaucoup plus souvent. De même, la deuxième partie du vers, *καὶ μῦθον ἐν Ἀργείοισιν ἔειπε(ν)*, peut sembler une formule courante de prime abord, et il est possible d'imaginer de nombreux contextes où un personnage de l'*Iliade* est appelé à parler « parmi les Argiens ». Cependant, cette formule est elle aussi réservée au chant Ψ. Pourquoi ce vers formulaire se trouve ainsi restreint au seul épisode des Jeux ?

En fait, la répétition de ce vers, ainsi que les autres occurrences de *ῥστη/ῥστάν*, rythme les épreuves de façon musicale. L'emploi de *ῥστη* en fonction de *ῥσημα* narratif suggère à l'auditeur la valeur métanarrative de cette répétition. Un schéma des occurrences de *ῥστη* dans le chant Ψ permet d'en dessiner la structure.

271 *ῥστη* δ' ὀρθὸς καὶ μῦθον ἐν Ἀργείοισιν ἔειπεν

Annonce de la *course de chars*

358 *ῥστάν* δὲ μεταστοιχεί, σήμηγε δὲ τέρματ' Ἀχιλλεύς
Départ de la course de chars

456 *ῥστη* δ' ὀρθὸς καὶ μῦθον ἐν Ἀργείοισιν ἔειπεν
Annonce de l'arrivée de la course de chars

507 Arrivée du premier char

ῥστη δὲ μέσω ἐν ἀγῶνι, πολὺς δ' ἀνεκῆκιεν ἰδρώς

657 *ῥστη* δ' ὀρθὸς καὶ μῦθον ἐν Ἀργείοισιν ἔειπεν

Annonce du *pugilat*

706 *ῥστη* δ' ὀρθὸς καὶ μῦθον ἐν Ἀργείοισιν ἔειπεν

Annonce de la *lutte*

752 *ῥστη* δ' ὀρθὸς καὶ μῦθον ἐν Ἀργείοισιν ἔειπεν

Annonce de la *course à pied*

358 *ῥστάν* δὲ μεταστοιχεί, σήμηγε δὲ τέρματ' Ἀχιλλεύς
Départ de la course à pieds

780 *ῥστη* δὲ κέρασ μετὰ χερσὶν ἔχων βοὸς ἀγραύλοιο
Ajax prend le deuxième prix de la course à pied

20. Voir la note 18 ci-dessus.

801 στῆ δ' ὀρθὸς καὶ μῦθον ἐν Ἀργείοισιν ἔειπεν
 Annonce du *combat en armes*

830 στῆ δ' ὀρθὸς καὶ μῦθον ἐν Ἀργείοισιν ἔειπεν
 Annonce du *lancer de disque*

On voit que toutes les épreuves jusqu'au lancer de disque sont annoncées par ce vers, qui structure de façon évidente l'épisode. Cette valeur métanarrative est indiquée, dès l'écoute, par le *σημα* narratif que nous étudions ici.

Les deux dernières épreuves font cependant difficulté, car elles ne sont pas annoncées par ce vers. Pourquoi ? Pour la toute dernière, le lancer de javelot, l'explication est sans doute simplement qu'elle n'a pas lieu, puisque Agamemnon reçoit le prix sans combattre (Ψ 884-897). Quant à l'avant-dernière épreuve, le tir à l'arc, elle pose un problème textuel :

(16) Αὐτὰρ ὁ τοξευτῆσι τίθει ἰόντα σίδηρον, 850
 καὶ δ' ἐτίθει δέκα μὲν πελέκεας, δέκα δ' ἡμιπέλεκκα,
 ἰστὸν δ' ἔστησεν νηὸς κυανοπρώροιο
 τηλοῦ ἐπὶ ψαμάθοις, ἐκ δὲ τρήρωνα πέλειαν
 λεπτῆι μηρίνθῳ δῆσεν ποδός, ἧς ἄρ' ἀνώγει
 τοξεύειν « ὃς μὲν κε βάλῃ τρήρωνα πέλειαν, 855
 πάντας ἀειράμενος πελέκεας οἰκόνδε φερέσθω·
 ὃς δέ κε μηρίνθοιο τύχῃ ὄρνιθος ἀμαρτῶν,
 ἦσσω γὰρ δὴ κείνος, ὃ δ' οὔσεται ἡμιπέλεκκα. » Ψ 850-858

Ensuite, il posa pour les archers le sombre fer,
 et il déposa dix haches et dix demi-haches,
 il dressa le mât d'un bateau à la sombre proue,
 loin sur la plage, et il y attacha une colombe tremblante
 par la patte avec un mince fil, puis il invita à la prendre
 pour cible : « Celui qui frappera la colombe tremblante,
 qu'il prenne toutes les haches et les emporte chez lui ;
 mais celui qui atteindra le fil sans toucher l'oiseau,
 (c'est qu'il est évidemment moins bon), celui-là prendra les demi-haches. »

Achille annonce le tir à l'arc : le problème de texte qui se pose ici est le vers 855. C'est en effet le seul vers de toute l'épopée grecque archaïque qui soit attribué à la fois au narrateur principal et à un personnage.

Ce fait étonnant, qui a surpris déjà les Anciens²¹, si on y ajoute l'absence du vers formulaire que la régularité de la structure du chant Ψ laissait pourtant attendre, permet de suivre F. de Martino (1977) qui propose la reconstitution suivante (p. 210) :

- (17) τοξεύειν <t q t q t q r q x
στῆ δ' ὀρθὸς καὶ μῦθον ἐν Ἀργείοισιν ἔειπεν
< q q q > ὃς μὲν κε βάλῃ τρήρωνα πέλειαν... »

Une telle reconstitution aurait l'avantage de réintroduire une introduction au discours direct, et ferait en sorte que toutes les épreuves, à l'exception de la dernière qui n'a pas lieu, soient introduites par le vers formulaire dont on a vu comment il s'était trouvé spécialisé dans l'organisation du chant Ψ.

Il devrait apparaître clairement désormais que la *surlocalisation* des formes στῆ, ainsi que στῆν et στάν, est liée à leur rôle dans la structuration du récit homérique, au balisage qu'elles effectuent du cheminement de l'épopée, que la langue homérique appelle οἴμη ou οἶμος ἀοιδῆς.²²

II. Les formes d'aoriste avec augment (ἔστη, ἔστην, ἔσταν)

C'est pour des raisons de clarté de l'exposé qu'on a séparé les formes sans augment des formes avec augment. L'examen des occurrences des formes ἔστη, ἔστην, ἔστης et ἔσταν permet-il de discerner une différence sémantique entre les formes avec et sans augment ? Je m'appuierai pour cette discussion sur les travaux d'E. Bakker (1999 ; 2005, p. 114-135), qui attribue à l'augment une valeur déictique permettant de lier l'aoriste augmenté avec le présent, c'est-à-dire le passé de l'action épique avec le présent de la performance. Le cas de στῆ/ἔστη est particulièrement inté-

21. Sch. à Ψ 855 : Ὅτι ἀπὸ τοῦ διηγηματικοῦ ἐπὶ τὸ μιμητικὸν μετῆλθεν οὕτως· ὁ γὰρ Ἀχιλλεὺς τοῦτο λέγει ὃς μὲν κε βάλῃ. A [*Parce qu'il est passé sans transition du narratif au mimétique : c'est en effet Achille qui dit les mots "Celui qui frappera"*]. — Λεῖπει τὸ τάδε λέγων. Εἶωθε δὲ μεταβαίνειν ἀπὸ τοῦ διηγηματικοῦ ἐπὶ τὸ μιμητικόν. B(bce3e4)T. [*Il manque "disant ceci". D'habitude, il fait une transition entre narratif et mimétique.*] Voir de Martino 1977 pour l'examen des scholies à ce vers.

22. Il ne reste que deux occurrences de στῆ/στάν qui ne correspondent à aucune des catégories narratives que nous avons définies, ni ne semblent fonctionner comme σῆμα narratif : Π 601 et Ω 360.

ressant parce que, en début de vers, il n'y a pas de doute sur la présence ou l'absence de l'augment (qui est garanti par le mètre), et que les deux consonnes de la racine permettent à la forme augmentée de prendre à peu près la même place dans le vers que la forme sans augment (à la différence du couple $\beta\tilde{\eta}/\tilde{\epsilon}\theta\eta$, par exemple).

Tout comme son doublet augmenté, $\tilde{\epsilon}\sigma\tau\eta$ est une forme *délocalisée* (ou plus précisément *surlocalisée*) : on la trouve en début de vers 17× sur 21 (~80%) dans l'*Illiade* et 3× sur 5 (60%) dans l'*Odyssée*, alors que les chiffres donnés par S. Hagel (2004) pour la forme $V\bar{C}u\bar{V}$ sont 28,71% | 20,44%. Du fait de la rareté des formes, il est plus difficile d'établir des statistiques pour $\tilde{\epsilon}\sigma\tau\alpha\nu$ (1/8=12,5% | 5/8=62,5, cf. Hagel 2004 pour la forme $V\bar{C}u\check{C}$: 25,88% | 28,79%). Quant aux autres formes, $\tilde{\epsilon}\sigma\tau\eta\nu$ ne se trouve que 3×^o, toujours en début de vers, et $\tilde{\epsilon}\sigma\tau\eta\varsigma$ 1×ⁱ, également en début de vers (cf. Hagel 2004 pour la forme $V\bar{C}u\bar{S}C$: 24,68% | 26,37%).

Il est intéressant de constater que les formes avec ou sans augment obéissent, par endroits, à une répartition complémentaire : on observe des groupes de formes augmentées d' $\tilde{\epsilon}\sigma\tau\eta\mu$ concentrés au même endroit du poème, sans que la série soit interrompue par une forme sans augment. Par exemple, on ne trouve que la forme $\tilde{\epsilon}\sigma\tau\eta$ dans les chants Υ et Φ , et pas la forme $\sigma\tau\tilde{\eta}$. Dans l'*Odyssée*, on trouve également des formes augmentées groupées : dans le récit des amours d'Arès et d'Aphrodite (θ 266-366) et dans le récit d'Ulysse (ι-μ), notamment dans le chant κ (épisode des Lestrygons et de Circé). Comment expliquer cette répartition ?

A. Différences d'emploi entre les formes avec ou sans augment

1. Différence syntaxique

On retrouve après $\tilde{\epsilon}\sigma\tau\eta$ certains des éléments qui suivent régulièrement la forme sans augment (voir ci-dessus I.B). La principale différence est qu'il n'y a pas de particules connectives après $\tilde{\epsilon}\sigma\tau\eta$ ²³. Il y a donc là une

23. Sauf en deux occurrences : θ 304 et χ 332. En revanche, $\tilde{\epsilon}\sigma\tau\eta\nu$ est toujours suivi de $\delta\acute{\epsilon}$ et $\tilde{\epsilon}\sigma\tau\alpha\nu$ 5× sur ses 6 occurrences.

différence syntaxique importante : alors que *σση* se trouve toujours au début d'une unité d'intonation, *ἔσση* se trouve plutôt à la fin, à moins de considérer qu'il forme à lui seul une unité d'intonation. Par conséquent, si une particule connective (*δέ*, *αὐτάρ*, *ἄρα*) est déjà présente dans le vers précédent, le poète emploiera de préférence la forme avec augment, comme le montre la comparaison entre les exemples (18) et (19) ci-dessous :

- (18) Ἑκτωρ δ' ὦκ' ἀπέλεθρον ἀνέδραμε, μίκτο δ' ὀμίλῳ,
σση δὲ γνὺξ ἐριπῶν καὶ ἐρείσατο χειρὶ παχείῃ
 γαίης· ἀμφὶ δὲ ὅσσε κελαινὴ νύξ ἐκάλυφεν. Λ 354-356

Hector vite courut se mettre à l'écart, et se mêla à la foule,
 il s'arrêta, tombé à genoux, s'appuyant de sa forte main
 par terre ; et la sombre nuit enveloppa ses yeux.

- (19) Ὡσε δ' ἀπὸ ῥίνον τρηχὺς λίθος· αὐτὰρ ὃ γ' ἦρωξ
ἔσση γνὺξ ἐριπῶν καὶ ἐρείσατο χειρὶ παχείῃ
 γαίης· ἀμφὶ δὲ ὅσσε κελαινὴ νύξ ἐκάλυψε. Ε 308-310

La pierre rugueuse arracha la peau ; et le héros
 il tomba à genoux, s'appuyant de sa forte main
 par terre ; et la sombre nuit enveloppa ses yeux.

Le contexte est presque identique ; la seule différence est la présence ou l'absence de la particule connective dans le vers précédent. On pourrait donc penser que l'opposition des formes *σση* et *ἔσση* est fonctionnelle, et dépend de la nécessité d'insérer une particule connective dans l'unité d'intonation ouverte par le verbe. Et il est effectivement des cas où l'on peut se satisfaire d'une telle explication. Cependant, une formulation comme **σση ῥα γνὺξ ἐριπῶν* aurait été possible, dans un cas comme celui-ci, même après *αὐτάρ*. En effet, les deux exemples ci-dessous montrent bien que la présence de *αὐτάρ* ou de *δέ* dans la même proposition grammaticale n'interdit pas l'emploi de *ἄρα* dans l'unité d'intonation suivante²⁴ :

- (20) Αὐτὰρ Ἀχιλλεὺς
 βῆ ῥα ἔμην ἐς κλισίην, χηλοῦ δ' ἀπὸ πῶμ' ἀνώγει Π 220-221

24. Voir la note 4 ci-dessus. Autres exemples de violations apparentes de la loi de Wackernagel dans Ruijgh 1990 (voir notamment p. 229-233 sur l'influence des « expressions thématiques » sur la place de la particule). L'exemple (21) appartient au type décrit par Ruijgh 1990, p. 215.

Et Achille,
il alla dans sa baraque, et il ouvrit le couvercle du coffre ;

- (21) Ἐγὼ δ' ἐς δίφρον ὀρούσας
στῆν ῥα μετὰ προμάχοισιν· ἀτὰρ μεγάθυμοι Ἐπειοί. Λ 743-744

Et moi, je sautai sur son char
et je me plaçai aux avants ; mais les Éréens grand-cœur.

La présence d'une particule connective dans l'unité d'articulation précédente est donc un facteur qui explique certaines occurrences d'ἔστη, mais pas de façon suffisante.

2. Différence métrique

Outre cette différence syntaxique, on peut discerner une différence métrique entre les formes avec et sans augment, qui explique certains emplois. Ainsi, dans l'exemple suivant :

- (22) ἔστην δὲ σκοπιήν ἐς παιπαλόεσσαν ἀνελθών κ 97=148

Je me dressai, monté sur une guette rocheuse

il semble que la présence de l'augment s'explique surtout par l'impossibilité métrique de *στῆν δὲ σκοπιήν ou *στῆ δ' ἄρα σκοπιήν au début l'hexamètre.

Mais ici non plus, la différence métrique ne semble pas être toujours un facteur suffisant. Considérons par exemple l'expression suivante :

- (23) ἔστη δ' ἐν προθύροισι θ 304

Si on la compare à des expressions similaires comme celles-ci :

- (24) ἔστη ἐνὶ προθύροισι π 12

- (25) ἔστη δ' ἄρ' ἐπ' οὐδὸν ἰώνυ 128, φ 124, φ 149, ω 178, ω 493

on ne voit pas ce qui empêcherait le poète d'employer la forme sans augment moyennant quelques changements minimes : une formule comme *στῆ δ' ἄρ' ἐνὶ προθύροισι (bien qu'en fait elle ne se rencontre pas chez Homère) serait métriquement possible et, comme le prouvent les exemples (23) et (25), ne serait pas contraire à l'usage épique. La présence de la forme avec augment dans ce cas semble motivé par d'autres facteurs que purement syntaxiques et métriques.

B. Analyse des contextes narratifs des formes ἔσθη, ἔσθην ὦ ἔσταν.

L'étude des contextes narratifs de ἔσθη *etc.* selon la même méthode que pour στή permettra peut-être de cerner la fonction de la présence de l'augment dans ces formes. On considèrera ici l'emploi des formes augmentées en fonction de σήματα narratifs comme des cas particuliers du phénomène décrit pour les formes sans augment. La question qu'on peut se poser est alors de savoir ce que la présence de l'augment ajoute au procédé métanarratif dont nous essayons de montrer le fonctionnement.

Les différents contextes narratifs discernables parmi les occurrences de la forme ἔσθη sont les suivants :

1. Intervention d'un guerrier²⁵ ;
2. Intervention d'un être surnaturel²⁶ ;
3. Un personnage prend la parole à l'assemblée²⁷ ;
4. Fin d'un combat²⁸ ;
5. Un trait manque son but et se plante dans le sol²⁹.

Pour éviter les redites, on se concentrera sur quelques exemples dans lesquels la présence de l'augment semble avoir une valeur sémantique spécifique, notamment sur le plan narratif.

25. Cf. I.B.1. Exemples : Λ 397 (Ulysse : absent du récit depuis 51 vers ; cf. note 28 ci-dessus), P 11 (Euphorbe : absent du récit depuis 62 vers), Φ 145 (Astéropée : 2095 vers), Φ 551 (Agénor : 3182 vers).

26. Cf. I.B.3. Exemples : Π 701, Φ 548, Φ 601 (il s'agit chaque fois d'Apollon).

27. Cf. I.B.2. Exemples : B 101, B 279, ω 440.

28. Cf. I.B.4. Exemples : E 108, E 309, Λ 397 (cf. note 25 ci-dessus : l'intervention d'Ulysse correspond aussi à la fin des exploits de Diomède).

29. Exemples : Υ 280, Φ 70. Les autres occurrences des formes ἔσθη *etc.*, ainsi que certaines qui font également partie des catégories ci-dessus, sont de l'ordre du σήμα narratif. Je ne mentionne que celles dont il ne sera pas question dans la suite de cet article : B 467 (les Achéens s'arrêtent dans la plaine, juste avant le Catalogue des vaisseaux), Z 375 (Hector demande aux servantes où se trouve Andromaque), θ 304 (Héphaïstos arrive chez lui pour surprendre Arès et Aphrodite), θ 325 (les dieux viennent voir Arès et Aphrodite pris au piège), κ 97 (Ulysse inspecte la Télépyle lestrygonne), κ 148 (Ulysse inspecte l'île de Circé), κ 220 (arrivée des compagnons d'Ulysse chez Circé), κ 310 (arrivée d'Ulysse chez Circé), π 12 (arrivée de Télémaque chez Eumée). Dans un discours non narratif, ἔσθης (Υ 179) semble avoir une valeur nettement emphatique : Achille raille l'arrogance d'Énée qui ose lui tenir tête (cependant, voir ci-dessous II.B.3).

1. Les discours d'Agamemnon et d'Ulysse au chant B

Le premier passage qui nous intéresse ici est celui que E. Bakker (2005, p. 123 *sq.*) cite pour montrer la différence sémantique que recouvre l'opposition entre les formes verbales avec ou sans augment.

- (26) Σπουδῆ δ' ἔζητο λαός, ἐρήτυθεν δὲ καθ' ἔδρας
 παυσάμενοι κλαγγῆς· ἀνὰ δὲ κρείων Ἀγαμέμνων 100
 ἔστη σκῆπτρον ἔχων τὸ μὲν Ἥφαιστος κάμει τεύχων.
 Ἥφαιστος μὲν δῶκε Διὶ Κρονίωνι ἄνακτι,
 αὐτὰρ ἄρα Ζεὺς δῶκε διακτόρω ἀργεῖφόντη·
 Ἑρμείας δὲ ἀνάξιδῶκεν Πέλοπι πληξίππω,
 αὐτὰρ ὁ αὖτε Πέλοψ δῶκ' Ἀτρεΐ ποιμένι λαῶν, 105
 Ἀτρεὺς δὲ θνήσκων ἔλιπεν πολύαρνι Θυέστῃ,
 αὐτὰρ ὁ αὖτε Θυέστ' Ἀγαμέμνονι λείπε φορῆναι,
 πολλῆσιν νήσοισι καὶ Ἄργεϊ παντὶ ἀνάσσειν.
 Τῷ ὅ γ' ἐρεισάμενος ἔπε' Ἀργείοισι μετηύδα· B 99-109

Et le peuple s'empressa de s'asseoir, et on les repoussait sur des bancs
 après avoir fait cesser leur clameur ; et le puissant Agamemnon 100
 se leva, tenant en main son sceptre : c'est Héphaïstos qui l'avait fabriqué avec soin ;
 d'abord Héphaïstos l'avait donné au seigneur Zeus fils de Cronos,
 et ensuite Zeus l'avait donné au Messager tueur d'Argos,
 et le seigneur Hermès l'avait donné à Pélops pique-chevaux,
 et ensuite Pélops à son tour l'avait donné à Atrée pasteur de peuples, 105
 et Atrée à sa mort l'avait laissé à Thyeste mille-troupeaux,
 et ensuite Thyeste à son tour laissait Agamemnon le porter,
 pour régner sur de nombreuses îles et sur Argos tout entière.
 S'appuyant sur ce sceptre, il fit ce discours aux Argiens

Agamemnon se lève pour parler. L'opposition est extrêmement nette entre l'aoriste avec augment ἔστη (v. 101) et la série de cinq verbes sans augment (v. 102-108), interrompue seulement par ἔλιπεν (v. 106), dont l'augment est peut-être dû à des raisons métriques. Comme le remarque E. Bakker, cette opposition recouvre un contraste entre deux plans différents du récit : ἔστη fait partie de l'action de l'*Iliade*, tandis que les six autres verbes (dont cinq ne portent pas l'augment) font référence à des actions antérieures au récit³⁰. L'emploi de l'augment reflète donc le contraste entre la présence d'Agamemnon d'une part, et l'évocation de

30. L'augment de la forme μετηύδα, quant à lui, n'est pas garanti par le mètre ; de toute façon, il est typique des verbes d'introduction de discours direct : voir Bakker 2005, p. 122-123.

l'histoire de son sceptre d'autre part. En d'autres termes, au niveau de la performance épique, le système verbal permet de mettre en valeur l'*invocation* d'Agamemnon par le narrateur : l'expression ἀνὰ δέ, suivie d'une formule nom+épithète, est un exemple de ce que E. Bakker appelle *staging formulas*, et marque, de façon quasiment théâtrale, l'*épiphanie* d'un personnage qui passe au premier plan, ici pour prendre la parole (Bakker 1997, p. 162-173). Ce procédé d'*invocation* contraste avec l'*évocation* qui est faite du passé de l'objet. Cette différence entre deux niveaux du récit épique, chacun appelant une *deixis* particulière, expliquerait la présence et l'absence de l'augment dans les verbes de ce passage. Pour résumer, deux situations d'énonciation sont possibles et trouvent chacune leur formulation dans le système verbal, le narrateur pouvant bien sûr utiliser ces formulations à des fins expressives :

(i) un événement passé devient une connaissance affirmée dans le présent, et dans ce cas l'aoriste tend à ne pas prendre l'augment ; (ii) un événement passé en vient à constituer le présent même de son énonciation, l'aoriste prenant ici fréquemment l'augment. [...] Le narrateur peut emprunter la forme augmentée du discours des personnages pour conférer à son récit l'immédiateté du discours prononcé sur le vif dans des contextes réels.³¹

C'est justement ce procédé qui semble être la cause de l'emploi d'une forme augmentée dans le passage suivant, où Ulysse se lève pour prendre la parole, après avoir châtié l'insolence de Thersite :

- (27) Ὠς φάσαν ἢ πληθύς· ἀνὰ δ' ὁ πτολίπορθος Ὀδυσσεὺς
ἔστη σκῆπτρον ἔχων· παρὰ δὲ γλαυκῶπις Ἀθήνη
εἰδομένη κήρυκι σιωπᾶν λαὸν ἀνώγει. 280
ὥς ἅμα θ' οἱ πρῶτοί τε καὶ ὕστατοι υἱεὺς Ἀχαιῶν
μῦθον ἀκούσειαν καὶ ἐπιφρασσαίατο βουλὴν·
ὁ σφιν ἐὺ φρονέων ἀγορήσατο καὶ μετέειπεν· B 278-283

Voilà ce que disait la foule ; et Ulysse dévaste-cités
se leva sceptre en main ; à ses côtés Athéna face-de-chouette
sous l'apparence d'un héraut commandait au peuple de se taire,²⁸⁰
pour que des premiers aux derniers les fils des Achéens

31. « (i) a past event becomes knowledge asserted in the present, in which case the aorist tends to be augmentless ; (ii) a past event comes to constitute the present of utterance itself, the aorist being here frequently augmented. [...] The narrator may borrow the augmented form from character's speech to impart to his narrative the immediacy of live speech in real contexts. » (Bakker 2005, p. 170)

GAIA 10

écoutent son discours et réfléchissent à son dessein ;
plein de sagesse, il prit la parole et leur dit

Il n'est pas question ici d'établir un contraste entre une action immédiate et une action passée : c'est le caractère visuel, théâtral, de la scène qui paraît le plus important : le narrateur peut ainsi utiliser une forme avec augment pour faire sentir à ses auditeurs que l'action décrite par le verbe est si proche de lui (et donc d'eux) qu'il pourrait la montrer.

Cependant, la proximité des deux passages (26) et (26) dans le chant B fait songer à une autre explication, qui n'invalide pas les précédentes, mais s'y surajoute. En effet, ces deux passages, qui mettent en scène avec une certaine emphase un personnage qui prend la parole à l'assemblée, respectivement Agamemnon et Ulysse, partagent plus d'une ressemblance entre eux. On retrouve la même *staging formula* ἀνὰ δέ qui prépare l'apparition du nom propre accompagné de son épithète³², ainsi que la formule σκῆπτρον ἔχων³³. En outre, les deux passages sont composés selon la même structure annulaire, doublée d'une opposition dans l'emploi des temps (aoriste avec/sans augment et imparfait/aoriste) :

B 99-109

A	[Achéens]	Les hérauts font asseoir les Achéens (λαός) et les font se taire (99-100)	<i>Aor. sans aug.</i>
B	[Héros]	Agamemnon se lève avec son sceptre pour parler (100-101)	<i>Aor. + aug.</i>
C	[Digression]	Histoire du sceptre des Atrides (101-108)	<i>Aor. sans aug.</i>
B'	[Intro. du disc. dir.]	Agamemnon prend la parole (τῶ = sceptre) (109)	<i>Aor. + aug.</i>

B 278-283

A	[Achéens]	Les Achéens (πληθός) commentent le châtement de Thersite (270-278)	<i>Impf.</i>
B	[Héros]	Ulysse se lève avec le sceptre pour parler. (278-279)	<i>Aor. + aug.</i>

32. Cette formule n'apparaît qu'une seule fois dans l'*Illiade* (A 310) sous cette forme en-dehors de nos deux passages. On trouve 10^x au demeurant la forme ἄν δ(έ) avec cette valeur de *staging formula*.

33. On trouve σκῆπτρον ἔχων₁₀ ici et en λ 91 (3^x en tout), et par ailleurs σκῆπτρον ἔχων₆ en Σ 557 et γ 412.

C	[Digression]	Athéna fait taire les Achéens (279-282)	<i>Impf.</i>
B'	[Intro. du disc. dir.]	Ulysse prend la parole (σφιν = Achéens) (283)	<i>Aor. + aug.</i>

Évidemment les deux « digressions » n'ont pas le même statut : l'histoire du sceptre d'Agamemnon appartient, au moment de l'action, au passé, alors que l'action d'Athéna a lieu simultanément. Cependant, leur signification symbolique est comparable : le discours d'Agamemnon (bien qu'il s'agisse d'un mensonge) est garanti, au moins aux yeux des Achéens, par le sceptre qui a été transmis à Agamemnon de génération en génération, et dont l'origine est divine, puisqu'il a été fabriqué par Héphestos ; de même, le discours d'Ulysse (qui est cette fois un discours véritable) est garanti aux yeux du public de l'épopée par l'action d'Athéna, qui lui confère une caution divine³⁴.

Ces ressemblances structurelles incitent à considérer que les deux passages se font écho l'un à l'autre. Ἔσθη fonctionnerait alors comme un σῆμα narratif : le premier passage prépare le second autant que le second rappelle le premier. En effet, le premier discours d'Agamemnon lui permet de tester l'ardeur des Achéens en leur proposant d'abandonner la guerre. Les Achéens préparent leur départ, mais les chefs, principalement Ulysse, les incitent à rester. Après l'épisode de Thersite, où le dernier récalcitrant est rappelé à l'ordre, se place le discours d'Ulysse (ce discours étant le premier de trois, prononcés par Ulysse, Nestor, puis Agamemnon) qui retourne la situation et lance l'action même de *l'Iliade* : un nouvel assaut sur Troie (précédé du catalogue des bateaux). Par conséquent, si le discours d'Ulysse répond à celui d'Agamemnon, on peut aussi considérer que le discours d'Agamemnon, dont le public sait qu'il est destiné à tester l'ardeur des Achéens, laisse attendre sa réfutation et annonce ainsi le discours d'Ulysse.

Or ce second discours reprend de nombreux éléments du premier : la symétrie est nettement marquée entre les deux discours introduits par le σῆμα narratif ἔσθη. Ulysse reprend ainsi certaines expressions employées par Agamemnon mot pour mot (Ἴλιον ἐκπέροσαντ' εὐτείχων

34. La proposition finale à l'optatif introduite par ὡς des vers 281-282 est une focalisation interne du but poursuivi par Athéna, destinée principalement à l'instance narrative que I. de Jong 1987 encode NeFe₁ (*primary narratee focalizee*) : la caution divine, en l'occurrence, ne vaut que pour le destinataire du récit épique.

ἀπονέεσθαι B 113=288³⁵), ou avec variation (₁₂ὀπέσχετο₁₆ B 112 ~ ₁₂ὀπόσχεσιν₁₆ B 286), selon ce que I. de Jong (2001, p. xii) appelle « *catchword technique* ». Il réemploie aussi des idées présentes dans le discours d'Agamemnon, en leur donnant un sens différent. Ainsi, l'Atride rappelle les Achéens au souvenir de leurs femmes et de leurs enfants qui les attendent en Grèce (B 136 : ἡμέτεραί τ' ἄλοχοι καὶ νήπια τέκνα); Ulysse, à son tour, compare les Achéens qui désirent rentrer chez eux à des enfants ou des veuves (B 289 : παῖδες νεαροὶ χῆραὶ τε γυναιῖκες). Dans les deux discours, il est rappelé, dans des formulations diverses, le nombre d'années que les Argiens ont passées devant Troie (B 134 ~ B 295-296, cf. l'explication du présage rapportée par Ulysse en B 321-329). Enfin, il est remarquable qu'Ulysse s'adresse directement à Agamemnon, comme s'il lui répondait.

On voit ici l'utilité de la technique du σῆμα narratif : le procédé permet de marquer plus clairement un parallélisme affirmé entre deux passages (ici deux discours qui se répondent l'un à l'autre) qui sont un peu éloignés dans le récit (en l'occurrence par l'épisode comique de Ther-site). C'est peut-être dans la volonté de mettre ces deux passages en rapport uniquement l'un avec l'autre qu'il faut chercher l'explication de l'emploi de formes avec augment, qui particularisent le σῆμα narratif. Outre leur valeur *déictique*, telle que E. Bakker la définit, les formes augmentées permettraient de caractériser les deux prises de parole de façon particulièrement emphatique, avec pour but de mettre en évidence la relation étroite entre les deux discours.

2. Apollon et la mort de Patrocle

Le passage qui va nous occuper à présent va nous permettre de montrer par un nouvel exemple l'intérêt de l'identification des σήματα narratifs pour la lecture du récit homérique, et de préciser le rôle de l'augment dans le balisage du cheminement épique (οἴμη). Il s'agit de l'intervention décisive d'Apollon pour tuer Patrocle :

35. On retrouve encore ce vers à deux reprises dans l'*Iliade* : E 716 (Héra fait allusion à la promesse de victoire faite à Agamemnon) et I 20 (discours d'Agamemnon très semblable à celui du chant B).

- (28) Ἐνθά κεν ὑψίπυλον Τροίην ἔλον υἷες Ἀχαιῶν
Πατρόκλου ὑπὸ χειροσί, περιπρὸ γὰρ ἔγχρῃ θῦεν,
εἰ μὴ Ἀπόλλων Φοῖβος ἐϋδμήτου ἐπὶ πύργου
ἔσθη τῶ ὀλοὰ φρονέων, Τρώεσσι δ' ἀρήγων. Π 698-701

Alors ils auraient pris Troie hauts-murs les fils des Achéens
sous les mains de Patrocle, car tout devant il se démenait avec sa lance,
si Phoibos Apollon sur le rempart bien bâti
ne s'était pas dressé, dans l'intention de le perdre, et pour défendre les Troyens.

Il s'agit évidemment d'un σῆμα narratif de longue portée, puisqu'il marque la mort prochaine de Patrocle. Ce σῆμα s'inscrit dans tout un réseau de procédés par lesquels le narrateur marque le caractère crucial de cet événement pour l'intrigue de l'*Iliade* et en renforce le caractère pathétique : comparaisons, interventions divines, apostrophes du narrateur à Patrocle³⁶, etc. Remarquons que ἔσθη apparaît dans une formule typique de ce que I. de Jong appelle « *if not*-situations » (1987, p. 68-81 ; voir également Bakker 1997, p. 178-180, à propos de ces « *reversal passages* »). La syntaxe propre à ces passages crée une opposition très forte entre deux événements, l'un sur le mode de l'irréel, l'autre du réel. Cette opposition pourrait être à l'origine de l'emploi de la forme augmentée du verbe, si l'on suit le raisonnement de E. Bakker sur la valeur *déictique* de l'augment :

L'augment du verbe était à l'origine un suffixe déictique qui marquait un événement comme « proche » par rapport à la situation présente et immédiate du locuteur. L'augment ne marque pas tant le présent que la *présence* : la proximité, l'occurrence positive, observable.³⁷

L'opposition entre ἔνθά κεν... ἔλον et εἰ μὴ... ἔσθη s'exprimerait ainsi comme une opposition entre « loin » et « proche » : la situation qui *ne s'est pas produite* est désignée par un verbe sans augment (on ne peut pas la montrer, car elle est irréelle³⁸), alors que la situation qui *a bien eu lieu*

36. Sur les apostrophes du narrateur à Patrocle et leur lien avec la montée du πάθος, voir A. Parry 1972, p. 9-14.

37. « *Verbal augment originally was a deictic suffix marking an event as "near" with respect to the speaker's present and immediate situation. The augment marks not so much the present tense as presence : closeness, positive, observable occurrence.* » (Bakker 2005, p. 127 ; italiques de l'auteur)

38. L'absence d'augment en règle générale après une négation argumenterait dans ce sens : voir Bakker 2005, p. 126 et 129-130.

est décrite par un verbe avec augment (le narrateur peut la montrer, puisque c'est cette situation précise qui donne lieu à la performance actuelle). C'est donc la syntaxe de εἰ μὴ qui provoquerait l'emploi de l'augment. Cependant, il ne semble pas que les verbes à l'aoriste dans les propositions introduites par εἰ μὴ montrent une tendance particulière à prendre l'augment chez Homère³⁹ : εἰ μὴ ne constitue pas une contrainte particulière pour l'usage de l'augment dans le récit.

Il faut peut-être alors se demander si la fonction *déictique* de l'augment (on montre une action comme présente) n'a pas plutôt un effet esthétique en contribuant à l'ἐνάργεια du passage. La forme augmentée dirigerait ainsi l'attention de l'auditeur sur l'aspect visuel de la scène, d'autant mieux qu'elle occupe une position emphatique dans le vers. De fait, on peut considérer que dans le récit du narrateur, une forme avec augment est d'une certaine façon *emphatique* (au sens étymologique : elle *rend manifeste*), par rapport à la forme sans augment, de par sa force déictique qui la met mieux à sa place dans le discours des personnages.

Or il faut remarquer qu'ici, il paraît nécessaire de réactiver de façon spectaculaire l'intervention d'Apollon. En effet, le dieu a été peu présent dans la bataille depuis l'arrivée de Patrocle : il a soigné la blessure de Glaucos (Π 527-532), et enlevé, sur l'ordre de Zeus, le cadavre de Sarpédon pour le faire transporter en Lycie (Π 666-683). Apollon intervient après un court passage d'ἀνδροκτασία où Patrocle se démène à la tête des Achéens (Π 684-697). L'affrontement entre Patrocle et Apollon est particulièrement spectaculaire, marqué comme tel par ἔσθη, comme on l'a vu dans l'exemple (28), et décrit dans ces termes :

- (29) Τρις μὲν ἐπ' ἀγκῶνος βῆ τείχεος ὑψηλοῖο
 Πάτροκλος, τρις δ' αὐτὸν ἀπεστυφέλιξεν Ἀπόλλων
 χεῖρεσσ' ἀθανάτησι φαινήν ἄσπίδα νύσσων.
 Ἄλλ' ὅτε δὴ τὸ τέταρτον ἐπέσσυτο δαίμονι ἴσος, 705
 δεινὰ δ' ὁμοκλήσας ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·
 « Χάζεο διογενὲς Πατρόκλεις· οὐ νύ τοι αἴσα

39. Sur 44 exemples de εἰ μὴ suivi de l'indicatif aoriste, on trouve 11x un augment garanti par le mètre (25%), 18x une absence d'augment garantie par le mètre (40,9%), 15x des formes dont le mètre ne garantit pas si elles étaient augmentées à l'origine (34,1%). C'est exactement la même répartition que pour l'ensemble des verbes (voir Bakker 2005, p. 121, table 1).

σῶ ὑπὸ δουρὶ πόλιν πέρθαι Τρώων ἀγερώχων,
οὐδ' ὑπ' Ἀχιλλῆος, ὅς περ σέο πολλὸν ἀμείνων. » Π 702-709

Trois fois il monta sur un angle de la haute muraille,
Patrocle, trois fois il le repoussa, Apollon,
de ses mains immortelles, en agitant son écu brillant.
Mais quand la quatrième fois il bondit, comme un démon,
avec un cri terrible il lui dit ces paroles ailées :
« Arrière, divin Patrocle : il n'est pas dans ta destinée
que ce soit ta lance qui dévaste la cité des nobles Troyens,
ni celle d'Achille, alors qu'il est bien meilleur que toi. »

Il s'agit là d'un motif récurrent dans l'*Iliade*, composé de trois éléments, qu'on pourrait schématiser ainsi :

- A τρις μὲν : « trois fois x » ;
B τρις δὲ : « trois fois y » (y étant en général la conséquence de x)
C ἀλλ' ὅτε δὴ τὸ τέταρτον ($5x$), οὐ τὸ (δὲ) τέταρτον : « mais la quatrième fois z » (z mettant fin à x)⁴⁰

Ce motif revient moins d'une centaine de vers plus loin, et va sceller, cette fois-ci pour de bon, le destin de Patrocle :

- (30) Τρις μὲν ἔπειτ' ἐπόρουσε θεῶ ἀτάλαντος Ἄρηϊ
σμερδαλέα ἰάχων, τρις δ' ἐννέα φῶτας ἔπεφνεν. 785
Ἄλλ' ὅτε δὴ τὸ τέταρτον ἐπέσσυτο δαίμονι ἴσος,
ἐνθ' ἄρα τοι Πάτροκλε φάνη βιότοιο τελευτῆ
ἦντετο γάρ τοι Φοῖβος ἐνὶ κρατερῇ ὑσμίνῃ
δεινός· ὁ μὲν τὸν ἰόντα κατὰ κλόνον οὐκ ἐνόησεν,
ἤέρι γὰρ πολλῇ κεκαλυμμένος ἀντεβόλησε· 790
[στῆ] δ' ὅπιθεν, πλῆξεν δὲ μετὰφρνον εὐρέε τ' ὤμω
χειρὶ καταπρηνεῖ, στρεφεδίνηθεν δέ οἱ ὄσσε. Π 784-792

Alors trois fois il s'élança, comparable au rapide Arès,
poussant des cris affreux, et trois fois il tua neuf hommes. 785

40. Autres occurrences de ce motif : sous sa forme complète : E 436-442, Π 784-787, Σ 155-158 (élément C implicite sous la forme d'une 'if not-situation'), Υ 445-448, Φ 176-179, φ 125-129 ; sans l'élément C : Θ 169-170, Λ 462-463, Σ 228-229, Ψ 817, ι 361, λ 206-207, μ 105 ; sans l'élément B : Ν 20. Ce même motif, développé à l'extrême, structure l'épisode où Hector et Achille font trois fois le tour de Troie avant de s'affronter (X 134-259) : élément A : τρις (X 165) ; élément C : ἀλλ' ὅτε δὴ τὸ τέταρτον (X 208) ; élément A repris un peu plus loin : τρις (X 251). Cf. aussi la ruse de Pénélope : β 89 et surtout β 106-107=ω 141-142~τ 151-152. Pour une description et une interprétation de cette structure, voir Bannert 1988, p. 40-56.

Mais quand pour la quatrième fois il bondit, comme un démon,
 alors pour toi Patrocle apparut la fin de ta vie :
 car il venait à ta rencontre, Phoibos, dans la mêlée violente,
 terrible ; lui, il ne le vit pas venir dans le tumulte,
 car c'est caché par une épaisse vapeur qu'il courait vers lui ; 790
 et il se tint derrière lui, et il frappa son dos et ses larges épaules
 du plat de la main, et ses yeux chavirèrent.

On remarque qu'il s'agit presque exactement de la même scène : trois attaques successives (élément A), chacune meurtrière (élément B), suivies d'une quatrième (élément C) qui donne lieu à un châtement : Apollon frappe Patrocle de stupeur et lui ôte ses armes. C'est là un des moments les plus importants de l'*Illiade*, puisque les dernières actions menant à la mort de Patrocle vont à partir de ce point se dérouler sans interruption ; ce moment crucial est donc marqué comme tel par différents procédés. D'une part, l'avancée du dieu est décrite de façon extrêmement saisissante, avec le rejet de l'adjectif δεινός (Π 789). On peut également rattacher à cette stratégie d'emphase la description pathétique des armes d'Achille roulant dans la poussière (Π 793-804), qui suit immédiatement notre exemple (30). D'autre part, le narrateur emploie une apostrophe à la deuxième personne (Π 787), qui ne peut manquer d'évoquer dans la mémoire de l'auditeur l'apostrophe à Patrocle des vers Π 692-693 :

(31) Ἐνθα τίνα πρῶτον τίνα δ' ὕστατον ἐξενάριξας
 Πατρόκλεις, ὅτε δή σε θεοὶ θάνατονδ' ἐκάλεσαν ; Π 692-693

Alors qui as-tu dépouillé le premier, qui le dernier,
 Patrocle, quand les dieux t'ont appelé à la mort ?

Les deux passages sont donc explicitement, c'est-à-dire par leurs similitudes manifestes, mis en relation (H. Bannert écrit justement que « la première scène avec Patrocle est complétée par la seconde »⁴¹), et ce parallélisme est renforcé par la présence, dans le deuxième passage égale-

41. « Die erste Patroklosszene wird ergänzt durch die zweite » (Bannert 1988, p. 46). Selon lui, l'apostrophe du narrateur prend ici la place structurelle d'une réplique introduite par la formule δεινὰ δ' ὁμοκλήσας que prononcent, selon les cas, Apollon (E 429-432 et Π 706-709) ou Achille (Γ 448-454), dans les autres occurrences de la forme développée du schéma τρις μὲν – τρις δέ. Cela lui permet de rattacher plus étroitement ce passage aux trois autres pour former une « séquence de scènes » (« Szenenreihe », p. 56) qui ne peuvent s'expliquer que les unes par rapport aux autres ; H. Bannert reconnaît néanmoins que les deux scènes concernant Patrocle sont dans une relation encore plus étroite.

ment, du σῆμα narratif στή, cette fois sans augment (Π 791). On peut schématiser ainsi ce parallélisme :

A	Ardeur de Patrocle au combat (<i>apostrophe</i>)	684-697
B	Intervention du dieu (ἔσθη + 'if not'-situation)	698-701
Ca	Trois assauts infructueux	702-706
Cb	suivis d'un quatrième qui déclenche la colère d'Apollon.	707-711
Ca	Trois assauts infructueux	784-785
Cb	suivis d'un quatrième qui déclenche la colère d'Apollon.	786-787
A	(<i>apostrophe</i>)	
B	Intervention du dieu (στή)	789-792

Il semble opportun de considérer ces deux passages dans leur ensemble, et de ne pas perdre de vue que la mort de Patrocle est annoncée clairement avant le premier passage, même si elle est retardée finalement par la conversation entre Apollon et Hector et le combat autour du cadavre de Cébrion (ce qui contribue certainement à augmenter le suspense du récit), et qu'il est nécessaire de répéter la scène. Ce genre de redoublement n'est aucunement surprenant : il s'agit là d'un procédé couramment utilisé par Homère, comme l'indique I. de Jong, qui rappelle, à propos du deuxième conseil des dieux dans l'*Odyssee*, que le narrateur épique fait rarement allusion à des scènes antérieures dans le récit autrement que par la répétition, généralement *verbatim* (de Jong 2001, p. 124). On doit y voir la preuve de l'habileté du narrateur plutôt que de sa nonchalance.

On peut en effet considérer cette séquence comme un exemple du procédé de ce que I. de Jong appelle *misdirection* (2001, p. xv) : un événement est annoncé avec emphase, mais il n'a finalement pas lieu, ou n'a lieu que plus tard. C'est ce qui se produit ici : la répétition du motif « *trois fois x et la quatrième fois y* », de l'*apostrophe*, de l'annonce de la mort de Patrocle, ainsi que l'utilisation du σῆμα narratif στή/ἔσθη, marquent donc de façon extrêmement claire que le récit retrouve son cours, après avoir été un moment retardé : « ce qui a été annoncé peu de temps auparavant se déroule à présent »⁴².

42. « Was vorhin angekündigt wurde, wird nun ausgeführt. » (Bannert 1988, p. 44)

Mais le balisage du récit ne se réduit pas à la mise en parallèle de ces deux passages, car *σῆ* est employé une troisième fois dans la même scène, au moment même de la mort de Patrocle :

- (32) Τὸν δ' ἄτη φρένας εἶλε, λύθην δ' ὑπὸ φαίδιμα γυῖα,
σῆ δὲ ταφῶν· ὄπιθεν δὲ μετάρφρενον ὄξεί δουρὶ
 ὤμων μεσσηγὺς σχεδόθεν βάλε Δάρδανος ἀνήρ. Π 805-807
- Un égarement le saisit, ses genoux brillants se déroberent,
 il resta stupide : et par derrière, dans le dos, avec une lance pointue,
 entre les épaules, un Dardanien le frappa de tout près.

Le fonctionnement des occurrences de *σῆ*/*ἔστη* est particulièrement manifeste dans ce passage. Le verbe n'a pas du tout le même sens dans les trois cas (ni exactement la même forme), et pourtant il se trouve au début du vers à trois moments cruciaux du récit : la première rencontre avec Apollon (avec un effet de *misdirection* qui accroît l'intensité du suspense), la seconde rencontre, fatale cette fois-ci, avec le dieu, et enfin la mort du héros. La fonction métanarrative semble primer sur le sens précis du verbe, même si on peut attribuer à la forme *ἔστη*, notamment, une grande force évocatrice : Apollon se dresse pour la défense des Troyens (le verbe est employé absolument, par opposition aux expressions *σῆ δ' ὄπιθεν*, où c'est la position du dieu derrière Patrocle semble primordiale, et *σῆ δὲ ταφῶν*, où la stupeur est l'élément important du syntagme).

3. La lance d'Achille et la structure des chants Υ, Φ et Χ

Il y a deux occurrences de *ἔστη* qui se produisent dans un contexte qu'on n'avait pas rencontré lors de notre étude de *σῆ*. Voici les deux passages en question :

- (33) Αἰνεΐας δ' ἐάλη καὶ ἀπὸ ἔθεν ἀσπίδ' ἀνέσχε
 δεΐσας· ἐγγείη δ' ἄρ' ὑπὲρ νώτου ἐνὶ γαίῃ
ἔστη ἰεμένη, διὰ δ' ἀμφοτέρους ἔλε κύκλους 280
 ἀσπίδος ἀμφιβρότης· ὃ δ' ἀλευάμενος δόρου μακρὸν
ἔστη, καὶ δ' ἄχος οἱ χύτο μυρίον ὀφθαλμοῖσι,
 ταρβήσας ὃ οἱ ἄγχι πάγη βέλος. Υ 278-283

Énée se baissa en tendant son bouclier au-dessus de lui,
 pris de peur ; et la lance [d'Achille] passa au-dessus de son dos et dans la terre
 elle resta plantée malgré son désir, après avoir traversé les deux cercles
 du bouclier bien rond ; et lui, ayant esquivé la grande lance
 resta debout, et le chagrin se déversa en flot dans ses yeux
 tout effrayé que le trait ait failli le frapper.

- (34) Ἦτοι ὁ μὲν δόρου μακρὸν ἀνέσχετο δῖος Ἀχιλλεύς
 οὐτάμεναι μεμαώς, ὃ δ' ὑπέδραμε καὶ λάβε γούνων
 κύψας· ἐγχείη δ' ἄρ' ὑπὲρ νώτου ἐνὶ γαίῃ
 ἔσθη] ἱεμένη χροὸς ἄμεναι ἀνδρομέοιο. Φ 67-70

Et lui il leva sa grande lance, le divin Achille
 brûlant de le [=Lycaon] blesser, et lui il se précipita par en-dessous pour lui prendre les genoux
 en se baissant ; et la lance passa au-dessus de son dos et dans la terre
 elle resta plantée malgré son désir de se rassasier de chair humaine.

Ces deux occurrences ont un caractère exceptionnel : c'est la seule fois où le sujet de $\sigma\tau\eta/\epsilon\sigma\tau\eta$ est inanimé. Cependant, il est notable qu'il est question à chaque fois de la lance d'Achille, qui n'est pas un objet anodin. R. S. Shannon (1975) montre bien que cette arme a droit à un formulaire spécifique, qu'elle est liée à une histoire particulière, qu'il s'agit d'une arme unique. Or ici cette lance est même personnifiée, par le participe $\epsilon\mu\acute{\epsilon}\nu\eta$ (Y 280 et Φ 70), développé dans le second cas par une proposition infinitive indiquant l'objet du désir attribué à cette lance.⁴³

L'étude précise des $\sigma\eta\mu\alpha\tau\alpha$ narratifs constitués par l'ensemble des occurrences $\sigma\tau\eta/\epsilon\sigma\tau\eta$ fait apparaître la structure des chants Y, Φ et X : le combat annoncé plusieurs fois entre Achille et Hector, qui aboutira finalement à la mort du chef troyen, est retardé plusieurs fois. Ce procédé de *retardement* a pour effet d'augmenter la tension, comme l'affirme I. de Jong (2001, p. xvi-xvii). Une analyse de la structure de ces trois chants montre que les occurrences de $\sigma\tau\eta$ et $\epsilon\sigma\tau\eta$ n'y sont pas placées au hasard :

A	Achille cherche Hector pour le tuer.	Y 75-79
	<i>1^{er} retardement</i> : ÉNÉE $\epsilon\sigma\tau\eta\varsigma$ Y 179 ; $\epsilon\sigma\tau\eta$ Y 280, 282	79-352
B	Achille stimule les Achéens, Hector les Troyens.	353-437
	Apollon avertit Hector de s'abstenir du combat, mais Hector finit par affronter Achille.	
	<i>2^{ème} retardement</i> : leurs coups ne portant pas, Achille se détourne d'Hector.	438-454

43. Je sais gré à Mme Françoise Létoublon d'avoir attiré mon attention sur ce point. — On retrouve la même image de lances qui ont faim de chair humaine dans trois autres passages de l'*Illiade*, mais avec le verbe $\lambda\iota\alpha\iota\omicron\mu\alpha\iota$: Λ 574=O 317 (au pluriel : il s'agit des javelots des Troyens) et Φ 168 (le javelot d'Astéropée qui vient de manquer Achille). Aristarque, selon Aristonicos, parlait déjà de personnification, comme le montre la scholie à Λ 574 : $\delta\tau\iota\ \acute{\alpha}\pi\omicron\delta\ \tau\omicron\omega\upsilon\upsilon\ \epsilon\mu\phi\upsilon\chi\omega\upsilon\ \mu\epsilon\tau\alpha\phi\acute{\epsilon}\rho\epsilon\iota$.

GAIA 10

C	Ἀνδροκτασία : Achille pousse les Troyens vers la cité. Massacre près du fleuve.	Υ 455-Φ 33
	3 ^{ème} retardement : LYCAON ἔσθη Φ 70	34-138
	4 ^{ème} retardement : ASTÉROPÉE ἔσθη Φ 145	139-204
D	Ἀνδροκτασία : Achille massacre les Pæoniens	205-210
	5 ^{ème} retardement : le Scamandre	211-382
	6 ^{ème} retardement : le combat des dieux	383-520
E	Achille massacre les Troyens et les repousse vers Troie.	520-543
	7 ^{ème} retardement : AGÉNOR ἔσθη Φ 548, 551, 601	543-611
F	Les Troyens se réfugient dans la ville ; Hector reste seul devant Troie. Apollon dévoile la ruse à Achille, qui se précipite vers Troie.	X 1-32
	8 ^{ème} retardement (a) : supplication de Priam	33-78
	(b) : supplication d'Hécube	79-91
	(c) : hésitations d'Hector	92-130
	9 ^{ème} retardement (a) ⁴⁴ : Hector fuit devant Achille : ils font trois fois le tour de la ville.	131-165
	10 ^{ème} retardement (a) : hésitations de Zeus ; Athéna descend sur le champ de bataille.	166-187
	9 ^{ème} retardement (b) : Apollon aide pour la dernière fois Hector à échapper à Achille.	188-207
	10 ^{ème} retardement (b) : Zeus pèse les destinées d'Achille et d'Hector.	208-214
G	(a) Athéna annonce sa victoire à Achille qui s'arrête de courir . στή X 225	215-225
	(b) Athéna, sous les traits de Déiphobe, convainc Hector d'affronter Achille.	226-247
H	Combat d'Achille et Hector :	248-249
	(a) Échange d'invectives	249-272
	(b) Achille manque Hector	273-288
	(c) Hector manque Achille	289-293
	(d) Hector n'a plus de pique : il comprend qu'il a été trompé στή X 293	294-305
	(e) Assaut final	306-329
	(f) Mort d'Hector	330-369

On voit que les occurrences de στή/ἔσθη soulignent la structure de toute cette partie. Il est intéressant de se rappeler ici la valeur déictique de l'augment. Comme l'explique E. Bakker 2005, si l'augment est un signe qui pointe vers une situation proche, il est lié au présent de la per-

44. Ici l'action se dédouble : les retardements 9 et 10 ont lieu respectivement sur le champ de bataille et chez les dieux.

formance. Or ici, on trouve une série de formes avec augment, qui de plus sont groupées et forment un *cluster*. Quel est le rapport entre ces formes ?

Elles se trouvent dans quatre passages qui ont pour fonction de retarder l'avancée d'Achille vers le combat final contre Hector, et qui ont tous pour protagoniste un héros (humain ou demi-dieu) : Énée, Lycaon, Astéropée et Agénor. Les deux premiers ont déjà rencontré auparavant Achille, et ont eu la rare chance d'en sortir indemnes. Ces épisodes sont chaque fois rappelés par une *analepse externe* : Υ 187-196, Φ 35-48 et Φ 54-63 (monologue intérieur d'Achille). De plus, c'est Apollon qui met sur la route d'Achille Énée, Lycaon et Agénor ; Astéropée est envoyé, lui, par le Scamandre. On peut remarquer aussi que les hésitations d'Agénor (Φ 552-570) préfigurent, jusque dans le détail des termes employés, celles d'Hector (X 92-130)⁴⁵. Tout un réseau de ressemblances thématiques relie donc ces quatre personnages. Mais ce qui est plus important, du point de vue de la conduite du récit, c'est qu'il s'agit chaque fois d'un passage qui retarde l'avancée de l'action. Il me semble que la valeur *déictique* de proximité de l'augment pointe, au-delà de l'événement raconté, vers la performance elle-même et l'art de l'aède, tandis que les deux formes sans augment se produisent au moment où le récit retourne à son cours principal. C'est comme si le narrateur utilisait une forme indiquant la proximité de l'événement raconté avec le récit qu'il en fait pour signaler qu'il s'agit précisément d'un procédé de son art narratif (retarder le dénouement pour augmenter la tension). L'événement qui retarde l'avancée d'Achille est d'autant plus « un événement passé [qui] en vient à constituer le présent même de son énonciation », comme l'écrit E. Bakker⁴⁶, qu'il procède d'un artifice de la narration elle-même. En somme, on peut considérer ici que les différentes occurrences de ἵσθημι sont des σήματα qui marquent que la narration s'éloigne de l'οἴμη, c'est-à-dire le cours traditionnel du récit, tandis que les formes sans augment στή indiquent un retour à la séquence attendue des événements, à savoir la mort d'Hector qui fait partie de la Διὸς βουλή. L'aède emploierait alors une forme marquée du σήμα narratif (la forme augmentée) pour

45. Pour une recension des répétitions et formules restreintes à ces trois chants, voir M. Mueller, *Eumaios*, note N1877 (=RepNote à Υ 176).

46. Voir la note 31 ci-dessus.

accroître l'effet de surprise créé par le retardement. On retrouve ici, d'une certaine façon, la même opposition que dans les *σήματα* narratifs qui marquent la mort de Patrocle (voir la section II.B.2 ci-dessus) : ἔστη (Π 701) se trouve à l'endroit précis où le récit dérive de son cours, tandis que les deux exemples de στῆ (Π 791 et 806) marquent le retour du récit à ce qui était annoncé (la mort de Patrocle)⁴⁷.

4. *Augment et πάθος*

Examinons à présent un dernier type d'exemples du *σῆμα* narratif marqué par la présence de l'augment, qui ne peuvent s'expliquer par un contraste avec la forme non-marquée, c'est-à-dire sans augment. La force déictique de l'augment semble alors servir surtout à accroître le πάθος, peut-être parce que la force emphatique de la deixis de proximité attire l'attention sur le sens descriptif, visuel, du verbe. L'exemple le plus saisissant est le passage qui met en scène la découverte par Andromaque de la mort d'Hector :

- (35) Ὡς φραμένη μεγάροιο διέσσυτο μαινάδι ἴση
παλλομένη κραδίην ἅμα δ' ἀμφίπολοι κίον αὐτῆ·
αὐτὰρ ἐπεὶ πύργον τε καὶ ἀνδρῶν ἴξεν ὄμιλον
ἔστη παπτήνασ' ἐπὶ τείχει, τὸν δ' ἐνόησεν
ἐλκόμενον πρόσθεν πόλιος· ταχέες δέ μιν ἵπποι
ἔλκον ἀκηδέστωσ κοίλας ἐπὶ νῆας Ἀχαιῶν. X 460-465

À ces mots elle courut à travers le palais, comme une folle,
le cœur battant : des servantes venaient avec elle ;
et quand elle arriva au rempart, dans la foule,
elle resta debout sur le mur, cherchant des yeux, et elle le vit
qu'on traînait devant la ville : le chevaux rapides
le traînaient sans sépulture vers les bateaux creux des Achéens

On ne peut qu'être saisi par la force évocatoire de ces vers. L'ἐνάργεια recherchée par le poète vise à susciter le πάθος : contrairement à Priam et Hécube qui ont assisté à la mort d'Hector et poussé leurs lamentations dans les vers X 405-436, les lamentations d'Andromaque, les plus attendues, sont retardées, puisque Andromaque

47. Une explication de ce genre rend peut-être compte également de la présence de ἔστη en Z 375, au moment où Hector ne trouve pas Andromaque dans son palais comme il s'y attend, et surtout comme le public s'y attend.

est dans sa chambre au moment de la mort d'Hector. Et cette vivacité d'évocation est, entre autres procédés, suggérée par l'emploi de la forme avec augment ἴσθη. Le caractère pathétique du passage est manifeste dans l'emploi de la focalisation interne : c'est par les yeux d'Andromaque qu'on voit l'outrage qui est fait au corps d'Hector, comme le remarque I. de Jong (1987, p. 66-67 et 103).

Conclusion

Notre étude des formes d'aoriste intransitif d'ἴσθημι avec leur *surlocalisation* en début de vers a, je l'espère, mis au jour un procédé subtil de la poétique narrative d'Homère.⁴⁸ Toute tradition narrative développe des procédés pour réguler le cours du récit. Mon intention a été de montrer que, dans la poésie homérique, l'un de ces procédés consiste à employer certains mots à une place privilégiée du vers (le début) pour leur donner, en plus du sens *lexical* qu'ils ont dans le langage, une signification *narratologique* qui s'y surajoute et les transforme en ce que j'ai appelé des *σήματα* narratifs. Ces *σήματα* fonctionnent comme des signaux rythmiques codés qui marquent pour l'auditeur certains contextes narratifs précis, et acquièrent de plus une potentialité métanarrative à plus ou moins long terme. Le narrateur s'en sert alors pour souligner la structure du récit et en baliser le cours, le cheminement, métaphore qu'il emploie lui-même en désignant le chant épique par le terme d'ᾠμή.

De plus, la présence de formes avec ou sans augment nous aura permis de tester la théorie de E. Bakker (1999/2005) selon laquelle l'augment est une particule *déictique* qui indique la proximité du procès. Cette force déictique permet au narrateur de subtiles variations dans l'emploi des *σήματα* narratifs : susciter le πάθος ou accroître la tension

48. Je me suis limité dans le cadre de cet article à l'*Iliade* et à l'*Odyssee*, mais on trouve également dans les quatre grands *Hymnes homériques* quelques exemples de l'emploi métanarratif de στή *etc.* (je remercie Mme Pascale Brillet-Dubois d'avoir attiré mon attention sur les passages concernés de l'*Hymne à Aphrodite*) : *Hymne à Aphrodite*, 81 (στή : Aphrodite se tient près d'Anchise et revêt une forme humaine) et 173 (ἔσθη : épiphanie de la déesse qui se révèle à Anchise après s'être unie à lui) ; — à *Apollon*, 379 (στή : Apollon s'approche de Telpousa pour la punir ; c'est la fin de la fondation du temple, avant la fondation du culte) ; — à *Hermès*, 424 (στή : Hermès joue de la lyre pour Apollon, ce qui permet de résoudre leur différend) ; — à *Déméter*, 63 (στάν : Déméter et Hécate vont trouver Hélios, qui dévoile enfin la vérité à Déméter).

lors de la performance du récit épique. Quelle que soit d'ailleurs la valeur sémantique de l'augment (même s'il me semble que E. Bakker n'a pas tort de faire de la *deixis* le concept central de cette valeur), avec le couple $\sigma\tau\tilde{\eta}/\acute{\epsilon}\sigma\tau\eta$ le narrateur dispose d'une opposition entre un terme marqué et un terme non-marqué, ce qui lui permet d'indiquer l'articulation précise d'une séquence de $\sigma\tilde{\eta}\mu\alpha\tau\alpha$ narratifs.

La poésie narrative homérique est particulièrement consciente de son propre fonctionnement, à tous les niveaux de l'énonciation. Il s'agit d'une véritable *Kunstsprache*, au sens où le langage épique est un matériau aux potentialités expressives extrêmes précisément parce qu'il est destiné au seul usage de la poésie narrative. En ce sens, le $\sigma\tilde{\eta}\mu\alpha$ narratif ne pouvant fonctionner comme tel qu'au sein d'une tradition partagée par l'aède et son public, c'est précisément l'aspect traditionnel de cette poésie qui lui confère sa puissance, et il n'y a pas lieu de chercher une contradiction entre le caractère traditionnel et artificiel de la poésie épique et son expressivité ou sa beauté.

Articles et ouvrages cités

The Chicago Homer. A. KAHANE & M. MUELLER (éd.), C. BERRY & B. PAROD (éd. tech.).

<http://www.library.northwestern.edu/homer>

Eumaios : a collaborative website for Early Greek epic. M. MUELLER (éd.).

<http://panini.northwestern.edu/AnaServer?eumaios+0+frame.anv>

BADER F. 1980. « De lat. *arduus* à lat. *orior* », *RPh* 54, p. 37-61 & 263-275.

BAKKER E.J. 1997. *Poetry in speech*. Ithaca et Londres.

— 1999. « Pointing to the past : verbal augment and temporal deixis in Homer », in J. KAZAZIS & A. RENGAKOS 1999, p. 50-65.

— 2005. *Pointing at the past. From formula to performance in Homeric poetics*. Cambridge & Londres.

— & KAHANE A. (éd.) 1997. *Written voices, spoken signs : tradition, performance, and the epic text*. Cambridge & Londres.

BANNERT H. 1988. *Formen des Wiederholens bei Homer : Beispiele für eine Poetik des Epos*. Vienne.

EICHNER H. & RIX H. (éd.) 1990. *Sprachwissenschaft und Philologie : Jacob Wackernagel und die Indogermanische heute. Kolloquium der Indogermanische Gesellschaft vom 13. bis 15. Oktober 1988 in Basel*. Wiesbaden.

FOLEY J.M. 1997. « Traditional signs and Homeric art », in E. BAKKER & A. KAHANE 1997, p. 56-82.

HAGEL S. 2004. « Tables beyond O'Neill », in F. SPALTENSTEIN & O. BIANCHI 2004, p. 135-215.

de JONG I.J.F. 1987. *Narrators and focalizers. The presentation of the story in the Iliad*. Londres (Seconde édition 2001).

— 2001. *A narratological commentary on the Odyssey*. Cambridge.

KAHANE A. 1994. *The interpretation of order. A study in the poetics of Homeric repetition*. Oxford.

— 1997. « Hexameter progression and the Homeric hero's solitary state », in E. BAKKER & A. KAHANE 1997, p. 110-137.

KAZAZIS J. & RENGAKOS A. (éd.) 1999. *Euphrosyne. Studies in ancient epic and its legacy in honor of Dimitris N. Maronitis*. Stuttgart.

- LÉTOUBLON F. 1985. *Il allait, pareil à la nuit. Les verbes de mouvement en grec : supplétisme et aspect verbal*. Paris.
- LORD A.B. 1960. *The singer of tales*. Seconde édition par S. MITCHELL & G. NAGY. Cambridge & Londres, 2000.
- de MARTINO F. 1977. « “Chi colpirà l’irrequieta colomba...” (L’intervento di Achille per la gara dell’arco) », *Belfagor* 32, p. 207-210.
- O’NEILL E. 1942. « The localization of metrical word-types in the Greek hexameter, Homer, Hesiod, and the Alexandrians », *YCS* 8, p. 105-178.
- PARRY A. 1972. « Language and characterization in Homer », *HSCP* 76, p. 1-22.
- PARRY M. 1971. *The making of Homeric verse : the collected papers of Milman Parry*, éd. par A. PARRY. Oxford.
- RUIJGH C.J. 1990. « La place des enclitiques dans l’ordre des mots chez Homère d’après la loi de Wackernagel », in H. EICHNER & H. RIX (éd.) 1990, p. 213-233.
- SHANNON R.S. 1975. *The arms of Achilles and Homeric compositional technique*. Leiden.
- SNELL B. et al. 1955-2004. *Lexikon des frühgriechischen Epos* (Lief. 13 : Begründet von Bruno Snell, im Auftrag der Akademie der Wissenschaften Göttingen vorbereitet und herausgegeben vom Thesaurus Linguae Graecae. Redaktion : M. Meier-Brügger, 1989, Sp.977-1328).
- SPALTENSTEIN F. & BIANCHI O. (éd.) 2004. *Autour de la césure : actes du colloque Damon des 3 et 4 novembre 2000, sous la direction de M. STEINRÜCK & A. LUKINOVICH*. Bern.
- TAPLIN, O. (1992). *Homeric soundings*, Oxford.