

Pragmatique de la fiction : quelques procédures de deixis narrative et énonciative en comparaison (poétique grecque)

Autor(en): **Calame, Claude**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(2005)**

Heft 1-2

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870110>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

PRAGMATIQUE DE LA FICTION:
QUELQUES PROCÉDURES DE DEIXIS NARRATIVE
ET ÉNONCIATIVE EN COMPARAISON
(POÉTIQUE GRECQUE)

Les différentes formes de la poésie grecque dans leur histoire posent au lecteur moderne l'épineux problème du déchiffrement de manifestations symboliques appartenant à une culture éloignée dans le temps et dans l'espace. Si, en ce qui concerne l'expression poétique, ces manifestations sont parvenues jusqu'à nous et nous sont perceptibles en tant que simples textes, elles présentent néanmoins les indices d'une dimension pragmatique forte. Dans le développement de la culture grecque elle-même, cette dimension s'amenuise d'ailleurs avec le temps, transformant des formes poétiques qui, tels les péans de Pindare, correspondent à des actes de culte en des formes littéraires au sens moderne du terme, telles les idylles de Théocrite. C'est la référence linguistique et poétique aux conditions d'énonciation de la composition concernée qui nous contraint, dans nos lectures postmodernes, de rompre avec le principe structural de l'immanence textuelle pour considérer ces poèmes comme des formes de discours à fonction institutionnelle et religieuse. C'est dire qu'au-delà des affinités qui en sciences humaines définissent volontiers un objet en relation avec son approche, la poésie grecque, des compositions narratives homériques aux représentations tragiques en passant en particulier par les nombreuses formes pratiques de la poésie mélique ou de la poésie élégiaque, exige une lecture interdisciplinaire.

1. Perspectives sur la fiction poétique et sur sa pragmatique

La sensibilité aux phénomènes énonciatifs proposée par l'analyse non pas des textes, mais des discours invite ainsi à adopter sur la poésie d'action d'une culture différente une perspective anthropologique

comparative susceptible d'en saisir aussi bien les composantes symboliques que la dimension institutionnelle et fonctionnelle. Les indices d'énonciation que présentent un dithyrambe de Bacchylide, voire une composition hymnique de Sappho désignent une situation de communication institutionnelle et rituelle qui fait souvent de la «performance» du poème un acte de culte, un acte chanté parmi d'autres pratiques rituelles symboliques. Autant à l'intérieur de l'histoire de la littérature gréco-romaine que dans la tradition européenne moderne, ces pratiques poétiques s'avèrent si différentes des formes élaborées à l'époque hellénistique ou des conceptions contemporaines qu'il s'agit d'adopter la position de décentrement comparatif qu'imposent les principes de la traduction transculturelle¹.

Par le biais d'un seul type d'indice énonciatif présent dans deux poèmes grecs dépendant chacun d'un paradigme poétique très différent, il s'agira dans cette étude très limitée d'aborder un aspect controversé de la question de la fiction poétique entendue comme fabrication verbale d'un monde possible polysémique. Il s'agira en effet d'explorer l'un des paradoxes de nos capacités discursives et plus singulièrement poétiques: la configuration symbolique par les moyens d'une langue d'un monde disposant d'une logique sémantique autonome par référence néanmoins au monde et à l'environnement matériel et social qui en est le support; un monde «poétique» donc, au sens étymologique du *poieîn* grec, mais qui s'inscrit dans la pragmatique de toute forme de discours tout en offrant des possibilités de refiguration à distance (spatiale et temporelle); un monde poétique pratique qui est le produit d'une plasticité sémantique peut-être analogue à la plasticité neuronale dynamique et ouverte désormais reconnue en neurosciences pour le fonctionnement du cerveau et dans la constitution de l'identité psychique de l'homme².

Pour John Searle, la question de la fiction ne peut se poser qu'en termes pragmatiques. On connaît en effet l'affirmation dont le caractère péremptoire a fait la célébrité: «Il n'y a pas de propriété textuelle, syntaxique ou sémantique qui permette d'identifier un texte comme œuvre de fiction. Ce qui fait une œuvre de fiction est, pour ainsi dire, la posture illocutoire que l'auteur prend par rapport à elle, et cette

¹ J'ai tenté d'aborder cette question dans Calame 2002: 67-77.

² Je me réfère ici aux propositions formulées tout récemment par Ansermet & Magistretti 2004: 83-98 et 171-82 à propos de la possible interface plastique entre trace synaptique et trace psychique. Sur le fictionnel comme *Darstellen*, comme «présentation» qui fait voir par des moyens discursifs, voir Borutti 2003: 83-87.

posture dépend des intentions illocutoires complexes que l'auteur a quand il écrit ou quand il compose une œuvre» — ni de propriété nar-ratologique, surenchérit Gérard Genette, de manière néanmoins criti-que. En particulier le récit de fiction ne serait — commente ce dernier — qu'une simple feintise. Il ne serait qu'une simulation du récit fac-tuel, laissant l'appréciation fictionnelle aux conditions pragmatiques de la réception du texte³.

À l'évidence, cette position radicale contraste avec la thèse défen-due par Käte Hamburger qui pensait pouvoir identifier et énumérer une série de «symptômes» de fictionalité; parmi ces indices elle men-tionnait le discours indirect libre, le recours étendu aux dialogues, l'usage pour des protagonistes autres que le locuteur de verbes de pensée, l'emploi de verbes de situation dans des énoncés éloignés dans le temps, des processus de détemporalisation du prétérit, et en particulier le report du système des déictiques spatiaux et temporels sur les protagonistes de l'action narrée. En identifiant ces différents indices textuels de fictionalité, Hamburger excluait de son modèle le roman à la première personne: le roman en *je* ne présenterait aucun trait susceptible de le distinguer du récit autobiographique «authen-tique»⁴. En effet une des conditions de la fiction résiderait précisé-ment dans le report sur les personnages des indices de l'«ici» et du «maintenant» qui ont pour point de repérage le sujet d'énonciation (*Aussagesubjekt*, qualifié également de *Ich-Origo*): «Das Jetzt- und Hier-Erlebnis, das uns die Fiktion (die epische...) vermittelt, ist das Erlebnis der Mimesis handelnder Menschen, d. h. der fiktiven, aus sich selbst lebenden Gestalten, die eben als fiktive nicht in der Zeit und im Raume sind»; et cet effet de mimésis fictionnelle dépendrait du fait que dans la fiction les déictiques spatio-temporels sont dé-connectés du champ de la monstration (*Zeigfeld*) pour être transférés dans le champ conceptuel et symbolique de la langue (*Begriffs- oder Symbolfeld der Sprache*) — ajoute Hamburger en se fondant sur une distinction tracée par Karl Bühler et sur laquelle on ne va pas tarder

³ Searle 1979: 65-6 = 1982: 109, cité et commenté par Genette 1991/2004: 143.

⁴ Hamburger 1968: 56-111 (110-11 pour les citations) = 1986: 72-125 (124-25); voir à ce propos Schaeffer 1999: 262-70, ainsi que Genette 1991/2004: 163-68, qui conclut: «Searle a raison en principe (contre Hamburger) de poser que toute fiction, et pas seulement le roman à la première personne, est une simulation non sérieuse d'assertions de non-fiction, ou, comme dit Hamburger, d'énoncés de réalité; et que Hamburger a raison en fait (contre Searle) de trouver dans la fiction (surtout moderne) des indices (facultatifs) de fictionalité» (166-67).

à revenir. Tout se passe donc comme si, au contraire, la présence textuelle d'un locuteur-*je* rendait impossible, notamment du point de vue déictique, toute distinction entre la fabrication discursive et mimétique d'un monde possible et le discours référentiel; ces deux niveaux de manifestation textuelle viendraient en quelque sorte se superposer et coïncider, par repérages spatiaux et temporels interposés, dans les formes de ce *je* (à la fois romanesque et autobiographique).

Or il existe en Grèce classique un grand genre poétique dont les différentes formes, dans leurs innombrables manifestations, recourent au récit fictionnel et mimétique dans la définition qu'en donne Hamburger, tout en se caractérisant par ailleurs par une forte présence d'un *je* qui, à partir du repérage spatio-temporel de l'«ici» et du «maintenant», actualise une forte dimension pragmatique, sinon performative. Entre récits mettant en scène les héros du passé épique tels Achille ou Pélops et auto-références à l'acte de l'énonciation rituelle qui fait de la récitation de ces poèmes des actes de chant et donc des actes de culte, les compositions appartenant au grand genre de la poésie mélique illustrent sans doute la position intermédiaire assumée par Genette dans l'opposition qu'il construit entre la position de Searle et celle de Hamburger⁵. Composés pour être chantés et dansés avec un accompagnement musical dans des circonstances rituelles et souvent cultuelles précises, les poèmes grecs relevant du genre dénommé à tort «lyrique» sont donc susceptibles de nous conduire à reformuler l'un des aspects de la question controversée de la fiction littéraire et poétique: non pas du point de vue d'éventuels indices textuels de fictionalité, mais dans la perspective pragmatique d'une référence verbale d'ordre moins «énoncif» qu'«énonciatif», d'une référence portant moins — comme on va le voir immédiatement — sur les énoncés et assertions de la narration ou de la description que sur les indices discursifs de l'énonciation. Parmi ces différents indices, ceux relatifs à la *deixis* offrent une voie susceptible de reposer la question de la fiction et de la fictionalité en termes de référence à une réalité extra-discursive.

2. Gestes référentiels de deixis

Le phénomène linguistique de la deixis permet la désignation verbale de l'espace, du temps et des acteurs de la communication; ce processus relève donc de la mise en discours et il accomplit une référence

⁵ Pour une invitation à passer du concept romantique de «lyrique» à la catégorie indigène de *mélōs*, voir les propositions que j'ai faites en 1998: 104-10.

extra-discursive par des moyens proprement discursifs. Les formes en général pronominales ou adverbiales favorisant cette référence extra-discursive par des moyens verbaux s'inscrivent dans l'ensemble énonciatif qu'Émile Benveniste a appelé «l'appareil formel de l'énonciation»: formes locales de l'*ici*, formes temporelles du *maintenant*, formes pronominales du *je* et du *tu*. C'est dire que du point de vue linguistique, une telle définition du processus de la deixis s'inscrit non seulement dans la limite purement opératoire que l'on peut dessiner entre intra- et extra-discursif, mais aussi dans la distinction tracée par le même Benveniste entre «histoire» (nous dirions «récit») et «discours». Du point de vue formel, si le «récit» doit se caractériser par la présence des formes du *il/elle*, du *là* et de l'aoriste, le «discours» est censé s'en distinguer par l'usage des formes du *je/tu*, du *hic* et du *nunc*: énoncés distants d'un côté, de l'autre énonciation énoncée, repérée par rapport à l'*Ich-Origo* dont parle Hamburger; d'une part «énoncif», d'autre part «énonciatif» pour élargir le partage proposé du champ de la narration aux différents types d'assertion que l'on peut distinguer des interventions modalisées par le locuteur. Mais une telle distinction entre ordre de l'énoncé et ordre de l'énonciation doit rester purement opératoire tant il est vrai que toute assertion, aussi neutre soit-elle, est toujours assumée par un locuteur implicite, et donc par un énonciateur⁶. L'observation de quelques gestes de deixis dans la poésie grecque permettra précisément de revenir sur cette seconde distinction opératoire, pour la nuancer fortement.

Relevant davantage de l'énonciation que de l'énoncé, de l'énonciatif plutôt que de l'énoncif, la désignation référentielle par formes déictiques interposées peut aussi avoir un contenu. La désignation pronominale peut donc être assortie d'indications portant sur l'objet même de l'énonciation, c'est-à-dire sur l'acte énonciatif présenté comme un acte de parole; le geste de deixis référentielle assume ainsi un caractère programmatique. C'est en particulier le cas, dans la littérature grecque, quand le poème correspond à un acte de chant et quand la récitation poétique épuise par conséquent sa fonction et l'essentiel de son contenu dans sa «performance» même, en situation de «mise en discours», dans une exécution chantée à caractère rituel,

⁶ Benveniste 1974: 79-88; voir aussi Benveniste 1966: 258-66, ainsi que 237-57 pour la distinction entre «histoire» et «discours»; pour une perspective critique à ce propos, cf. Adam, Lugrin, Revaz 1998. Je me suis expliqué sur la distinction opératoire qu'il convient de tracer entre «énoncif» et «énonciatif», à partir du partage trop restrictif proposé par Benveniste entre «histoire» (entendue comme «récit») et «discours», dans Calame 2000: 18-30.

sinon culturel. Mais ces procédures d'auto-désignation énonciative ne sont pas l'apanage en Grèce classique des poèmes rituels qu'il convient de classer dans le grand genre de la poésie mélique. Dans la poésie épique par exemple, les scènes inaugurales d'appel à la Muse se combinent souvent avec quelques indications d'ordre auto-référentiel sur l'acte même de la communication et sur le contenu qu'il représente et véhicule.

On connaît l'*incipit* de l'*Illiade*: «Chante, déesse, la colère d'Achille, le fils de Pélée, la colère détestable qui a provoqué pour les Achéens des souffrances sans nombre». Dans une allusion au chant de l'aède (*aeide*), l'indication du mode de la communication s'accompagne de la description du thème général (et fictionnel) de la récitation aédique présente: la colère d'Achille qui apparaît comme la motivation de l'intrigue animant le récit épique à venir. Rappelons aussi l'*incipit* de la *Théogonie* d'Hésiode: «Commençons par chanter (*aeidein*) les Muses qui occupent le Mont Hélicon». Et en ouvrant l'*Hymne homérique à Apollon*, un *incipit* tel que «Je vais rappeler et je n'oublierai pas Apollon l'Archer qui fait trembler les dieux» correspond à un véritable acte de langage; tout en indiquant le thème de l'hymne centré sur l'éloge d'Apollon, le *je* du locuteur-aède assume ici la fonction de mémoire habituellement attribuée à Mnémosyné, la mère des Muses. Introduisant la narration en diction homérique de quelques épisodes marquants de la biographie du dieu évoqué, cet énoncé de poésie épique n'est pas moins «performatif» que les énoncés en *je* des compositions non pas «lyriques», mais appartenant à la poésie mélique⁷. Le récit de la fiction épique et héroïque est ici ancré, par des moyens discursifs, dans le *hic et nunc* de la performance chantée.

De manière plus précise encore, le début des *Travaux et les Jours* d'Hésiode double l'invocation inaugurale aux Muses d'un engagement déictique significatif. Cette introduction en plusieurs étapes offre un exemple articulé de deixis à la fois programmatique et «performative». En effet, après avoir déclaré «Muses de Piérie [...], dites ici (*deute*) Zeus, en chantant votre propre père», le locuteur invite quelques vers plus bas Persès, le destinataire du poème, à régler maintenant et «ici même» (*diakrinômetha authi*, à la première personne du pluriel) «ce conflit-ci» (*tênde dikên*). Or il s'avère qu'en grec l'emploi du déictique de la présence *hode* («celui-ci») dans ses formes adjectivales ou pronominales peut renvoyer, parfois de

⁷ Pour ces différentes formes d'*incipit* de la poésie homérique, voir toutes les références que j'ai données dans Calame 2000: 49-86.

manière combinée, aussi bien à ce qui est proche dans le discours qu'à ce qui est proche du discours et de son locuteur. Au-delà des formes indiquant spécifiquement soit le temps soit l'espace d'un locuteur implicite telles qu'elles sont envisagées par exemple par Hamburger, les formes démonstratives en *-de* ont cette capacité de référer ce qu'elles désignent aux coordonnées spatio-temporelles de qui assume le discours au moment de son énonciation, de manière intra- et de manière extra-discursive. Ainsi dans le poème d'Hésiode la référence impliquée par la forme démonstrative féminine et accusative *tênde* est double: elle renvoie d'une part au conflit juridique historique (extra-discursif) opposant le poète Hésiode à son frère Persès, d'autre part au dit de justice qui vient d'être présenté (intra-discursif) dans le discours poétique; placé sous la protection de Zeus, ce juste jugement coïncide en définitive avec le poème présent, assumé par le locuteur dès le prélude du poème et conçu comme sentence⁸. À partir du «récit» descriptif (énonciatif) sur les deux Disputes et par les moyens du «discours» (énonciatif), le déictique désignant le *hic et nunc* du locuteur assure le passage de l'intra- à l'extra-discursif. L'emploi de cet adjectif et pronom démonstratif *hode* servira donc de fil conducteur à l'analyse présentée ici.

À ce jeu de l'auto-désignation et de l'auto-référence programmatique par déictiques de la présence interposés, la distinction traditionnelle entre histoire/récit et discours va d'emblée se révéler comme particulièrement poreuse, tout en fournissant à ce qui apparaît comme fiction poétique un ancrage dans la réalité communicationnelle du poème concerné.

3. La deixis auto-référentielle et programmatique

On sait que l'on doit au linguiste allemand Karl Bühler la démarcation essentielle entre la *demonstratio ad oculos* et ce qu'il appelle la *Deixis am Phantasma*. Si la première procédure définit le «champ de monstration» (*Zeigfeld*) de la langue à partir du point d'origine représenté par le *je*, l'«ici» et le «maintenant» (*das Hier-Jetzt-Ich-System*), la seconde ferait appel, du point de vue psychologique, à l'oreille et à l'œil «intérieurs» du lecteur et par conséquent à son

⁸ Hésiode, *Travaux* 11-41. Ici encore, pour plus de détails sur ce mouvement énonciatif, je me permets de renvoyer à une étude précédente, celle de 1996. Sans opérer l'indispensable distinction entre niveau intra- et extra-discursifs, Humbert 1960: 29-20, affirme de *hode* qu'«il désigne un objet considéré comme proche et faisant partie de la "sphère d'intérêt" de la personne qui parle».

imagination (*Phantasie*); elle délimite ainsi le «champ symbolique» (*das Symbolfeld*) de toute langue. Tandis que la première apparaît comme l'équivalent du «discours», la seconde pourrait représenter un équivalent, plus englobant, de l'«histoire»: énonciatif d'un côté, énoncif de l'autre, semble-t-il. Or entre la référence (extra-discursive) à la réalité de l'acte d'énonciation et la référence symbolique (intra-discursive) de la langue, il faut encore tenir compte du phénomène de l'anaphore et de la cataphore. Bühler remarque que, dans le rappel de ce qui a été énoncé dans le discours, on utilise en général les mêmes pronoms déictiques que dans la *demonstratio ad oculos*: «Ich kann *ad oculos* demonstrieren und in der situationsfernen Rede dieselben Zeigwörter anaphorisch gebrauchen.»⁹ Cela signifie qu'en particulier dans les langues indo-européennes, les démonstratifs propres à la *demonstratio ad oculos* (dans l'ordre du discours) offrent aussi une possibilité de référence à ce qui est interne au discours, à ce que le discours construit lui-même (dans l'ordre notamment de l'histoire/récit): «Unser Ergebnis lautet, *der Kontext selbst werde zum Zeigfeld erhoben in der Anaphora*».

Tout en pointant vers l'extérieur du discours, les procédures de la *demonstratio ad oculos* peuvent donc renvoyer également à ce qui précède ou à ce qui suit dans le discours même, c'est-à-dire à ce qui a été construit grâce à la *Deixis am Phantasma*! Ainsi la distinction tracée par Benveniste entre histoire/récit et discours ou plus largement le partage opératoire entre l'énoncif et l'énonciatif doivent être envisagés dans la perspective de cette double possibilité de référence; par déictiques interposés, ce qui est de l'ordre de l'énoncé («histoire/récit») au même titre que ce qui relève de l'énonciation («discours») peut être référé à la sphère spatio-temporelle du locuteur sur le plan intra-discursif comme dans la référence extra-discursive: «cette sentence-ci» que le locuteur vient d'évoquer dans son poème didactique (*Deixis am Phantasma*), mais qui est aussi la sentence poétique qu'il est en train de communiquer *hic et nunc* à son public (*demonstratio ad oculos*). Une telle ambivalence référentielle révèle donc la porosité de la distinction opératoire proposée entre énoncé et énonciation, entre énoncif et énonciatif. C'est cette ambivalence déictique que nie implicitement Hamburger quand elle limite la portée des déictiques utilisés dans la fiction au «champ symbolique» de la langue pour les priver de toute référence au «champ de la monstration». C'est ainsi qu'elle peut postuler l'existence d'une réalité fictive autonome, aussi

⁹ Bühler 1934: 79-82, 107-13, 121-40 et 285-92 (80 et 286 pour les citations).

indépendante d'un sujet d'énonciation que toute réalité extra-discursive. Cela signifierait que (dans la poésie épique) le poète qui raconte n'est pas un *Aussagesubjekt*: «il ne parle pas de personnes et de choses, mais il raconte les personnes et les choses»¹⁰.

Notamment du point de vue de la *deixis* et de l'usage des déictiques, le partage est donc essentiel entre la référence situationnelle et la référence contextuelle (ou, plus précisément, cotextuelle). D'un côté on assiste à un repérage par rapport à la situation extra-discursive de la mise en discours (et de la communication); de l'autre, on constate des possibilités de renvoi intra-discursif à des éléments présentés dans la manifestation verbale elle-même (qu'elle soit de l'ordre du récit ou de celui du discours!)¹¹. L'usage anaphorique de certains déictiques situe l'énoncé précisément à la croisée entre les deux dimensions référentielles du discours, entre référence au contexte linguistique (en général antérieur) et référence à la situation présente de l'énonciation. Dans le passage du *-ci* au *-là*, en grec du *hode* à l'*ekeinos*, le déictique est non seulement susceptible de faire passer d'une situation extra-discursive proche à une situation éloignée du *hic et nunc* de la communication, mais il peut aussi, avec son pouvoir anaphorique, assurer en retour la transition entre le monde construit dans le texte (niveau du récit) et le monde de l'énonciation énoncée (niveau du discours) qui renvoie lui-même aux circonstances extra-discursives et historiques de la communication! Encore une fois, les distinctions entre discours et histoire/récit, entre énonciatif et énoncif s'avèrent être essentiellement perméables.

De ce point de vue, l'examen des usages d'un déictique à la fois de la proximité contextuelle et de la monstration situationnelle tel *hode* en grec est particulièrement révélateur. Comme on l'a indiqué en guise de prélude à propos de la partie initiale des *Travaux* d'Hésiode, la valeur sémantique indiquée dans la désignation de l'acte de parole peut revêtir, par l'intermédiaire de ce déictique, une double fonction référentielle: «ces» mots, désignés de manière anaphorique ou cataphorique, et donc organisés en texte (éventuellement fictionnel, indépendamment d'une forme orale ou écrite); mais aussi «ces» énoncés comme poème, comme hymne, comme chant choral ou comme

¹⁰ Hamburger 1968: 111-14 = 1986: 125-8; cf. supra n. 4.

¹¹ Nyckees 1998: 242-50, distingue avec soin la référence situationnelle et la référence contextuelle d'un certain nombre de pronoms selon leur usage déictique ou anaphorique; dans ce cas Adam 1990: 52-61, préfère opposer l'emploi contextuel (référentialisation déictique) à l'emploi cotextuel (anaphore démonstrative) d'un certain nombre de démonstratifs.

sentence, en tant que paroles performatives, chantées ici et maintenant. Déictique de la *Hierheit*, c'est-à-dire de l'«icité», *hode* implique une focalisation sur le *je* du locuteur, sur l'instance d'énonciation comme point d'articulation entre l'intra- et l'extra-discursif¹². Ainsi, quand l'énoncé poétique d'ordre déictique et performatif est assumé par un *je*, il y a bien «auto-référence» (*self-referentiality*), mais auto-référence à la fois à l'égard du simulacre énonciatif qui est construit dans le discours (*Deixis am Phantasma!*) et par rapport à l'acte de chant dans la situation de mise en discours et d'énonciation extra-discursive (*demonstratio ad oculos!*)¹³. Telle est l'ambiguïté référentielle qu'il s'agit d'explorer quant à la désignation qualitative et programmatique du poème présent, en tant qu'acte de discours chanté. On commencera donc par l'un des nombreux exemples offerts en Grèce par la poésie «performative» par excellence qu'est la poésie mélique pour poursuivre et conclure en contraste avec deux brefs exemples tirés de la poésie hellénistique qui correspond à un autre régime de référentialité.

4. Pindare et la pratique chorale du kômos: le je mélique

Dieu suprême, qui tiens les rênes du tonnerre,
ce coursier infatigable,
ô Zeus, les Saisons que tu gouvernes, en se
déroulant,
m'ont envoyé, au son de la phorminx dont les notes
variées
 accompagnent le chant,
pour me porter témoin des victoires sublimes.
Quand leurs hôtes triomphent, les vrais amis
5 font bon et prompt accueil à la douce nouvelle.
Ah! fils de Cronos, maître de l'Etna,
masse battue par les vents qui pèse sur le farouche Typhon
aux cent têtes,
reçois, en faveur des Charites, ce cortège olympionique,
le plus durable des honneurs qu'obtiennent les grands
exploits.

(trad. André Puech, retouchée)

¹² Humbert 1960: 29-31 (cf. supra n. 8) insiste davantage sur la valeur déictique que sur la fonction anaphorique ou cataphorique de ce pronom et adjectif démonstratif; voir aussi Biraud 1991: 190-7.

¹³ Pour la double dimension, contextuelle (ou cotextuelle) et situationnelle, intra- et extra-discursive, du phénomène de l'auto-référence chorale par

Reportons-nous d'abord au terme de la première des deux strophes qui, avec une brève épode, composent ce poème chantant la victoire olympique de Psaumis de Camarina en Sicile. Le locuteur y demande à Zeus, invoqué dès le début de cette IV^e *Olympique*, de recevoir au nom des Charites «ce cortège-ci» (*tonde kômon*, vers 9): procession «olympionique» qui porte le reflet resplendissant et durable des exploits valeureux et qui donne donc au poème présent son contenu programmatique. Par l'intermédiaire du déictique *hode* (ici sous la forme adjectivale à l'accusatif *tonde*), ce cortège festif est mis en relation non seulement avec le chant de la IV^e *Olympique* dans le *hic et nunc* de la situation de communication, mais aussi, de manière anaphorique, avec le locuteur (intra-discursif); celui-ci vient de se présenter comme le messager et le témoin des prix de victoire les plus élevés (*m'epempsan... martur'aethlôn*, vers 2-3), dans une forme de l'aoriste («les Heures m'ont envoyé») ¹⁴.

La contradiction semble évidente entre d'une part un poème qui est présenté énonciativement comme un chant de procession, assumé dans le *hic et nunc* de sa «performance» par un groupe de danseurs avec le concours des Charites, et d'autre part un locuteur qui se présente verbalement au singulier en tant que témoin et messager des Heures, des figures divines elles aussi sollicitées par Zeus. Cette remarquable polyphonie énonciative se partage donc entre l'extra- et l'intra-discursif.

Assurément, l'association des Heures aux Charites pour la célébration d'un chant à caractère processionnel et apparemment choral ne provoque aucune surprise chez la lectrice ou le lecteur modernes de poèmes grecs de l'époque «archaïque». Non seulement les filles de Zeus et de Thémis représentant les saisons collaborent avec leurs cousines les Grâces, assistantes d'Aphrodite, pour achever par exemple la parure de Pandôra dans la description qu'en donne Hésiode ou pour confectionner les vêtements de séduction portés par Aphrodite elle-même dans les *Cypria*; mais dans l'*Hymne homérique à Apollon*, les unes et les autres participent au côté de Harmonia, Hébé et Aphrodite

exemple, voir Calame 1999: 130-2, et Bierl 2001: 37-64, après Henrichs 1994/5: 56-73. En distinguant la référence «exophorique» (extra-linguistique) de la référence «endophorique» (anaphorique), Danielewicz 1990: 9-17, a bien vu le rôle déictique spatio-temporel de *hode* dans la poésie «lyrique» chorale. On trouvera une bonne mise au point à ce propos chez Felson 1999: 1-5.

¹⁴ Pour les différents modes de la réception du *kômos* mis en scène par Pindare, cf. Mullen 1982: 27-31, qui en déduit: «There is, then, a kind of centripetal force drawing everything into the absolute present of the ode».

aux danses chorales (*orcheuntai*, «elles dansent», vers 196) qui accompagnent et rythment les chants des Muses¹⁵. Transmise par différentes formes de la poésie épique panhellénique, cette collaboration érotique et musicale des Heures avec les Charites faisait certainement partie intégrante du patrimoine culturel et interprétatif des auditeurs et participants à la cérémonie rituelle dont la performance de la IV^e *Olympique* était l'un des actes de culte.

Il en va autrement pour nous modernes du sens à donner au terme *kômos*; l'usage de *hode* réfère ce terme aussi bien à l'«icité» énonciative de l'intervention du locuteur (au vers 2) qu'à la *Hierheit* situationnelle du moment de l'exécution du poème (au vers 9), probablement à l'occasion d'une célébration culturelle en l'honneur de Zeus. En effet la signification à attribuer au terme *kômos* nous plonge au cœur de la controverse récente sur le mode d'exécution des *Épinicies* de Pindare: «monodique» ou choral? pour des compositions chantées par le poète lui-même (ou son éventuel représentant local) ou par un groupe de jeunes gens ou de jeunes filles originaires de la cité du vainqueur?

En effet, sans entrer dans les détails complexes d'une affaire aux rebondissements multiples, les partisan(e)s d'un mode d'exécution de l'ode pindarique en *solo-performance* se sont régulièrement réclamés du sens classique de *kômos*. Grâce aux textes de comédie, au *Banquet* de Platon ou à l'iconographie, nombreuses sont les attestations des différentes formes assumées par les cortèges nocturnes dans lesquels les citoyens-convives plus ou moins éméchés achevaient en musique et par des évolutions chorégraphiques de type satyrique leurs réunions rituelles au symposium. Par analogie approximative avec, par exemple, le distique élégiaque de Théognis qui prévoit que «l'un de ceux-ci» (*tis tōnde*, vers 1045, c'est-à-dire l'un des convives auxquels ces vers sont adressés) voudra bien recevoir «notre procession» (*hēmeteron kōmon dexetai*, vers 1046) même s'il est profondément endormi, le locuteur de la IV^e *Olympique* inviterait Zeus à recevoir le *kômos* présent¹⁶. Dans cette hypothèse, tout en chantant seul la

¹⁵ Hésiode, *Travaux* 72-6 (cf. *Théogonie* 901-11), *Cypria* fr. 4 Bernabé, *Hymne homérique à Apollon* 189-96 (voir aussi, beaucoup plus tard, *Hymne Orphique* 43, 5-9: *kuklioisi choroisi*); sur le nombre des Heures et des Charites ainsi que sur leur association dans différents cultes, voir Pausanias 9, 35, 1-3, avec le commentaire de Pirenne-Delforge 1996: 198-201.

¹⁶ Cf. en particulier Eubulus fr. 93 Kassel-Austin et Platon, *Banquet* 176ae, 212ce et 223b, avec les références données par Heath 1988: 180-2; pour la IV^e *Olympique* cf. 189-90; de manière sans doute significative, le cas particulier de cette ode n'est pas repris dans les commentaires complémentaires offerts par

IV^e *Olympique*, le locuteur (que les partisans de la *solo-performance* identifient très généralement avec le poète) se ferait en quelque sorte l'interprète auprès de Zeus du désir d'une bande de jeunes gens, peut-être les compagnons de Psaumis de Camarina, de participer de manière impromptue à la célébration marquée par le chant plus formel, de type monodique, de l'ode elle-même.

En prenant lexique et syntaxe pindariques au pied de la lettre, une telle hypothèse fait fi de plusieurs phénomènes relatifs aux effets fictionnels de toute forme de poésie, en particulier grâce à la double référence — *demonstratio ad oculos* et *Deixis am Phantasma* — de déictiques tels *hode!*

Tout d'abord les partisans du chant *a solo* qui serait en général assumé par le poète lui-même et qui ferait appel à un *kômos* en général extérieur à la «performance» de l'épinicie concernée veulent ignorer — tout en les mentionnant par ailleurs! — les emplois du terme *kômos* dans les contextes non plus symposiaques, mais culturels. Pour ne prendre que deux exemples ici, on se souviendra qu'au début de l'*Hippolyte* d'Euripide, Aphrodite elle-même voit un *kômos* dans le fameux chant processionnel d'invocation qu'Hippolyte et ses compagnons consacrent à Artémis. Agissant en tant que chorège, Hippolyte en chante le prélude; il y invite ses compagnons (*hepesth'aidontes...* *Artemin*: «suivez, tout en célébrant Artémis», vers 58-60) à s'associer à un chant dansé qui est assumé par le *nous* de l'ensemble du groupe («nous chantons»: *melomestha*, vers 60, d'un verbe renvoyant à la forme chorale du *melos*). Ponctué par le *je* choral (*moi*, vers 64 et 70) dans un rythme éolien élaboré qui n'a assurément rien d'impromptu, ce bref hymne culturel collectif introduit les gestes rituels extra-disursifs de consécration à Artémis d'une couronne tressée de fleurs («cette couronne-ci»: *tonde... stephanon*, au vers 73!)¹⁷. Par ailleurs, au terme des *Bacchantes*, c'est le chœur lui-même qui, en train de chanter Dionysos à l'unisson (*anachoreusômen Bacchion*, vers 1153), invite ses propres choreutes, dans un mouvement auto-référentiel fréquent dans les chants choraux de la tragédie, à recevoir le *kômos* du dieu de l'évoqué. Sur le mode «performatif» que marque l'emploi du futur, les suivantes de Dionysos reçoivent (*dexomai*, vers 1172) en fait Agavé qui, en tant que participante au

Heath et Lefkowitz 1991; voir encore Morgan 1993 et Lefkowitz 1995.

¹⁷ Voir à ce propos le commentaire pertinent de Barrett 1964: 167-71, qui n'émet aucun doute sur le caractère choral d'un hymne pour lequel Hippolyte joue le rôle de l'*exarchôn*.

kômos (*sugkômos*, vers 1172), partage ses propres interventions chantées en dochmiales entre le *je* et le *nous*¹⁸.

Il n'y a donc aucune surprise à voir les commentateurs alexandrins, et par conséquent les scholiastes de Pindare, gloser régulièrement le terme *kômos* et ses composés par le terme *choros* avec ses dérivés. Une telle définition est particulièrement pertinente pour la IX^e *Néméenne* qui commence par un appel aux Muses à se déplacer de Sicyone vers Etna et à se joindre au locuteur-*nous*; celui-ci coïncide avec un groupe choral processionnel qui atteint la maison du vainqueur pour exécuter un «doux hymne» en vers (*epeôn glukun humnon prassete*, vers 3). Ainsi, probablement parce qu'elle associe les Muses dans l'acte de chant exprimé au futur performatif et à la première personne du pluriel, la forme *kômasomen* qui initie l'ode (vers 1) reçoit comme équivalents explicatifs érudits l'expression *choreusomen*, «nous allons danser en chœur», puis *humnêsomen*, «nous allons chanter». Dans la IV^e *Olympique* elle-même l'accueil à Camarina (sinon encore à Olympie?) du messenger-poète par les «meilleurs» (*esloi*, vers 5) est compris par le scholiaste en termes de réjouissance chorale (*chorôi hêdetai*); à cette réjouissance provoquée par le succès de l'athlète qui est devenu l'hôte du locuteur correspond «ce *kômos-ci*», que Zeus lui-même est invité à recevoir (en Sicile ou à Olympie!). C'est d'ailleurs aussi vers une exécution chorale que pointe la structure métrique et rythmique du poème¹⁹.

Mais l'argument le plus décisif peut sans doute être tiré de la double référence impliquée par l'usage dans la IV^e *Olympique* du déictique *tonde* pour déterminer *kômon* (vers 9). Du point de vue extra-discursif, la référence situationnelle de cette forme déictique ne peut que porter sur le chant tel qu'il a été composé par Pindare et tel qu'il est exécuté maintenant dans le *hic et nunc* de la célébration chorale du vainqueur à Camarina (ou à Olympie)²⁰. Mais sur le plan intra-discursif, le processus de référence anaphorique et donc

¹⁸ On se référera à Henrichs 1994/5: 73-65, pour d'autres exemples de chœur tragique désignant de manière auto-référentielle l'acte de chant culturel dans lequel les choreutes sont engagé-e-s.

¹⁹ Cf. scholie à Pindare, *Néméenne* 9, 1ab (III. 150 Drachmann) et à *Olympique* 4, 7b (I. 131 Drachmann); en dépit de leur scepticisme quant à la pertinence de l'équivalence *kômos* – *choros*, les passages correspondants des scholies sont cités par Heath et Lefkowitz 1991: 175. Quant à la valeur «performative» des formes du futur auto-référentiel chez Pindare, voir à nouveau Slater 1969.

²⁰ Pour la question controversée du lieu de l'exécution de l'*Olympique* IV, cf. Gerber 1987: 7-9; pour la structure métrique, cf. Lomiento 1999.

contextuel de la même forme *tonde kômon* peut renvoyer l'aspect processionnel du présent *kômos* à deux mouvements convergents. En effet, au début de l'antistrophe, dès la fin du vers 10, le chant continue de la manière suivante:

En effet, arrive le char de Psaumis
11 qui, ceint de la couronne d'olivier de Pisa,
 se hâte de couvrir Camarina de gloire.

Viennent coïncider ainsi le trajet du locuteur envoyé (*m'epempsan*, vers 2; à l'aoriste!) par les Heures filles de Zeus comme témoin pour rejoindre les Charites auprès de l'hôte par excellence qu'est Zeus lui-même (*dexai*, vers 9; au vocatif présent), et l'arrivée (*hikei*, vers 10; au présent) du vainqueur, couronné à Olympie (*stephanôtheis*, vers 11; au participe aoriste) et se hâtant maintenant (*speudei*, vers 12; au présent) d'illustrer la cité de Camarina. Grâce à la convergence de ce double trajet, le *kômos* peut se transformer en l'éloge véridique (et choral) du haut fait et de l'hospitalité du vainqueur²¹.

Renvoyer les formes performatives de la première personne du singulier de cette seconde strophe de la IV^e *Olympique* non seulement à une *solo-performance*, mais aussi à Pindare lui-même dans son identité biographique et historique reviendrait à ignorer l'épaisseur énonciative que fabrique la création poétique en raison même de ses capacités fictionnelles. Doué d'une existence d'abord textuelle, le *je* des formes performatives «je loue» (*aineô*, vers 14) et «je ne vais pas teinter de mensonge mon éloge» (*ou pseudei tegxô logon*, vers 17-8) qui ponctuent l'antistrophe correspond à une figure avant tout textuelle, de nature fictionnelle et idéale. De même, en passant de l'ordre du «discours» à celui du «récit», la brève épode qui clôt le poème nous entraîne dans le mode fictionnel du passé héroïque par une allusion à un épisode athlétique de l'expédition des Argonautes dans leur confrontation avec les terribles femmes de Lemnos.

L'instance d'énonciation de la IV^e *Olympique* est donc animée par une voix poétique et polyphonique où viennent converger la voix des Heures, celle des Charites et probablement celle du *kômos* dans son caractère collectif avant de renvoyer, de manière extra-discursive, à celle de la personne d'un poète dont on peut douter qu'il ait fait le déplacement de Camarina pour chanter lui-même le chant qu'il a composé... Référent le simulacre textuel construit autour de l'instance d'énonciation directement au poète tout en identifiant celui-ci

²¹ Sur le jeu complexe de l'hospitalité dans les *Épinicies* où Pindare, voir Kurke 1991: 135-59 et 203-11.

avec l'exécutant de la composition, c'est donc oublier le jeu subtil de la «délégation chorale»; ce jeu constitue le propre de l'énonciation (énoncée) dans différents genres relevant de la poésie mélique et de sa transposition sur la scène tragique; il a pour effet une polyphonie qui se manifeste aussi bien dans la réalité discursive et énonciative du poème avec son monde possible et fictionnel que dans la réalité sociale de sa «performance»²². La relation entre ces deux niveaux est assurée par le geste de la deixis énonciative et auto-référentielle.

5. Callimaque et la fiction énonciative: *deixis intra-discursive*

En contraste avec cette référence déictique et énonciative extra-discursive on assiste dès le IV^e siècle à un mouvement poétique d'enfermement de l'instance d'énonciation dans le fictionnel. Par la création mimétique dans le discours même de ses propres conditions d'énonciation, ce mouvement semble particulièrement marqué à l'époque hellénistique, dans ce qui nous reste de la production polymorphe de Callimaque. Dans quatre au moins des six compositions hymniques dont le texte entier nous a été transmis, les jeux énonciatifs subtils qui transforment la voix de l'aède qui est censé les chanter en une polyphonie assumée tour à tour par différents locuteurs à caractère également choral renvoient à une fabrication par la *mimêsis* poétique d'une situation de communication complexe, entièrement représentée et fictionnelle²³. On assiste donc à un report des procédures de la *demonstatio ad oculos* dans ce qui relève de la *Deixis am Phantasma*. On assiste au détournement des déictiques du champ de la monstration vers le champ symbolique de la langue que Hamburger donnait comme l'un des caractères distinctifs de la fiction, mais en présence du *je* du locuteur. Énoncé et énonciation, énoncif et énonciatif n'ont donc plus qu'une référence essentiellement intra-discursive. Ces procédures de clôture mimétique sur elle-même de l'auto-référence énonciative et programmatique ont été relevées récemment à plusieurs occasions.

Ce mouvement d'auto-référence mimétique marque dans la production de Callimaque d'autres poèmes que ses hymnes. Ainsi en

²² On lira en particulier à ce propos Gentili 1990: 14-17 («eine mehrdeutige semiotische Verfassung»), Goldhill 1991: 142-6 («generalizing *ego* and inclusive “we”») et Nagy 1994/5: 20-5 («re-enacting I») ainsi que Bremer 1990: 44-50; sur les procédures de la «délégation chorale», cf. Calame 1999: 148-53.

²³ Voir à ce sujet essentiellement l'étude de Falivene 1990, ainsi que les réflexions de Bing 1988: 21-48 sur la Muse hellénistique de l'écriture.

va-t-il par exemple de l'*Épigramme* 47 dont l'énoncé assume les modalités d'un récit; il s'agit de raconter, sous la forme métaphorique d'une aventure maritime, le salut accordé à un dédicant couvert de dettes.

La salière, nef sur laquelle monté Eudémos a pu,
croquant un peu de sel, braver les tempêtes — de dettes,
il l'offre aux dieux de Samothrace; il dit que, selon le vœu qu'il en fit,
bonne gens, sauvé — de l'eau salée, il consacre ici son offrande.
(trad. Émile Cahen)

Au lieu de désigner de manière extra-discursive l'objet dédié aux dieux de Samothrace pour avoir favorisé le sauvetage, le déictique *hode* renvoie au vœu formulé par l'homme en péril (*tênde kat' euchên*, «selon ce vœu-ci», vers 3), par référence au repérage spatio-temporel de ce *il* narratif. L'usage du discours indirect subordonne l'acte dédicatoire passé (*hôd' etheto*, «il consacra la présente offrande», vers 4) à la parole du dédicant tout en adressant ces mots aux passants et adeptes des Cabires. Ainsi ce vœu correspond en fait, par effet de renvoi anaphorique, au texte du récit expliquant les causes et le résultat du salut! L'usage du discours indirect a donc pour fonction de couper *tênde* et *hôde*, «celle-ci» et «de cette manière-ci», de leur référence déictique extra-discursive.

D'autre part, lorsque le poète hellénistique pratique le «croisement des genres» («crossing of genres») et fait en distiques élégiaques l'éloge des victoires panhelléniques d'un jeune athlète d'Alexandrie plus tard ministre sous Ptolémée IV, le poème fragmentaire correspondant (fr. 384 Pfeiffer) présente le chant célébrant la victoire de Sosibios au concours de lutte des Panathénées comme assumé et exécuté par un groupe choral conduisant la procession (*kômon agonti chorôï*, vers 38); ce faisant, ce chœur chanterait le fameux refrain de victoire (*nikaion ephumnion*, vers 39) composé par Archiloque (fr. 324 West) et cité par Pindare lui-même au début de la IX^e *Olympique*!²⁴ Au-delà de cette confirmation inattendue du caractère choral du *kômos*, au-delà des allusions littéraires enchâssées propres à la poétique alexandrine, les différentes fêtes nocturnes organisées pour célébrer en particulier les victoires athlétiques du jeune Sosibios sont désignées de manière à la fois anaphorique et déictique par l'usage de *hode* (*tônde panêguriôn*, vers 30). Mais si l'allusion au *kômos* choral

²⁴ Sur cette allusion savante et sur le débat qu'elle a suscité déjà dans l'Antiquité, cf. en particulier scholie à Pindare, *Olympique* 9. 1k et 3g-1 (I. 268-9 Drachmann); voir Fuhrer 1993: 83-9.

est probablement placée dans la bouche de Sosibios, la désignation des panégyries appartient au Nil qui s'exprime dans le poème en discours direct, en tant que nourricier du jeune athlète. Cela signifie que la désignation déictique des célébrations auxquelles Sosibios a participé se réfère de manière intra-discursive aux victoires qui viennent d'être évoquées, sur le mode narratif, dans la diégèse elle-même, sans référence extra-discursive.

6. Pour conclure: les modes de l'auto-référence poétique et la fiction

En conséquence, si les poètes savants actifs à Alexandrie à la cour des Ptolémées continuent à faire un certain usage des formes du déictique de la présence *hode* tout en entrecroisant les règles de genre héritées de la tradition, c'est en général uniquement dans des procédures de référence intra-discursive, à caractère anaphorique ou cataphorique. En relation avec la focalisation sur le locuteur-*je* et le cadre formel de l'énonciation, les formes de *hode* ont perdu leur fonction de *deixis* extra-discursive en particulier quand il s'agit de désigner programmatiquement le poème présent, dans la préparation ou le déroulement même de sa «performance». Privé de référence au *hic et nunc* extra-discursif, le poème peut être destiné, par les moyens de l'écriture, à l'actualisation distante que représente dès l'époque hellénistique la lecture.

L'auto-référence poétique et programmatique semble être désormais entièrement confiée à la *Deixis am Phantasma* et aux possibilités de restitution fictionnelle propres au faire poétique: le fictionnel devient «fictif». Quant à la *demonstratio ad oculos*, dépourvue de son ancrage dans la dimension performative de la pratique poétique, elle est mise au service d'une *enargeia* purement rhétorique, comme il arrive dans la plupart des formes de la poésie moderne, mais comme c'est aussi le cas dans les formes de la poésie narrative homérique, si «archaïques» et «orales» soient-elles! Si le recours à la *Deixis am Phantasma* ne dépend pas, malgré les apparences, du passage de l'oral à l'écrit, la *demonstratio ad oculos* ne saurait être considérée comme une «nouveau» introduite par les poètes «lyriques» de l'époque dite «archaïque»²⁵. Les modalités de la combinaison des deux phénomènes

²⁵ Comme l'ont affirmé Rösler 1983: 26-8, et Dianielewicz 1990: 16-17, respectivement. Il n'y a donc pas de relation terme à terme entre le passage du mode de la *demonstratio ad oculos* à celui de la *Deixis am Phantasma* et celui d'une tradition orale à une civilisation de l'écriture; voir la mise au point de Bakker 1998: 65-77, et Calame 2000: 45-55.

reposent sur des règles de genre qui, dans leur historicité et leurs aspects institutionnels, peuvent varier. Si l'usage de l'écriture peut jouer dans ces variations un certain rôle, ce n'est guère qu'à l'époque hellénistique où l'on voit les procédures de la *demonstratio ad oculos*, notamment par le recours aux formes du démonstratif de la présence *hodie*, mises au service de la *Deixis am Phantasma*. En relation avec les procédés verbaux de l'auto-référence poétique et programmatique qui peuvent être privés de leur relation extra-discursive, le rôle essentiel est joué par la fonction pragmatique du genre poétique concerné.

Est-ce à dire que le fictionnel dépend entièrement des procédures de la feintise? Du côté de la *Deixis am Phantasma*, la poésie homérique, avec son caractère de narration épique, est là pour montrer que, indépendamment de l'usage de l'écriture, la référence du monde héroïque qu'elle construit est en partie une référence historique, relative au *hic et nunc* de sa composition et de sa récitation. On a désormais largement reconnu qu'au monde possible élaboré dans et par la narration, à ce domaine largement idéalisé sont intégrés des éléments tirés du contexte matériel, mais aussi social de la période de création et de communication des poèmes homériques par les aèdes²⁶; tout en précisant que dans l'*Odyssee* par exemple, le monde construit dans les seuls récits d'Ulysse se partage entre trois domaines: celui de la guerre de Troie avec sa géographie correspondant en gros à celle du public des aèdes, celui du périple du héros dans une spatialité oscillant entre l'infra- et le supra-humain, celui enfin des récits mensongers allégués par le héros lui-même²⁷. Par ailleurs, du côté de la *demonstratio ad oculos*, les poèmes homériques incluent dans leur récitation les interventions énonciatives inaugurales que sont les invocations à la Muse ou les préludes que sont les *Hymnes homériques*, offrandes chantées dédiées à une divinité particulière à l'occasion d'une fête culturelle précise.

Du point de vue des gestes poétiques de deixis, on reconnaîtra donc volontiers avec Hamburger que l'indexation temporelle du «maintenant» par rapport au prétérit ainsi que les repérages spatiaux de l'«ici» par rapport à l'un ou l'autre des personnages protagonistes de l'action

²⁶ Pour l'aspect stratifié et syncrétique de la société homérique, partagée entre idéalisation héroïque et références à plusieurs couches historiques, voir la mise au point de Morris 1986 ainsi que celle de Raaflaub 1991.

²⁷ Ces trois niveaux de temporalité et de spatialité narratives sont distingués avec soin par exemple par Saïd 1998: 88-121 et 171-5; sur les récits feints d'Ulysse le Crétois («nombreux mensonges semblables à la réalité») selon le narrateur de l'*Odyssee* 19, 203, voir aussi Goldhill 1991: 36-56.

narrative sont à considérer comme des indices de fictionalité. Mais il convient d'ajouter avec force deux processus, écartés par Hamburger dans sa définition des indices textuels et discursifs de la fiction.

D'une part, les poèmes grecs relevant du *melos* montrent que les repérages spatio-temporels faisant appel à la *Deixis am Phantasma* et relatifs aux protagonistes-*ils* mis en scène peuvent fort bien se combiner avec des repérages du *hic et nunc* relevant de l'ordre non plus de l'action racontée et de l'énoncé, mais de l'énonciation (énoncée). Ces coordonnées spatio-temporelles déictiques repérées par rapport au locuteur-*je* ressortissent notamment à une *demonstratio ad oculos* qui fonde une auto-référence poétique et programmatique d'ordre pragmatique, sinon performative. Dans la poésie grecque en particulier, le *je* du locuteur, en tant qu'instance d'énonciation (*Aussagesubjekt* selon Hamburger), désigne dans sa forme et son contenu, avec ses aspects de fiction et de manière souvent programmatique, l'acte de chant dans lequel il est en train de s'engager.

D'autre part, on constate qu'à l'époque alexandrine, la reprise des formes traditionnelles de la poésie archaïque à des fins de littérature érudite a pour effet énonciatif de couper les gestes de *demonstratio ad oculos* et de *deixis* poétique de leur référence extra-discursive. Au lieu de contribuer à ancrer le monde possible construit par le discours poétique (en particulier par des moyens narratifs) dans le *hic et nunc*, dans la réalité historique et institutionnelle de la récitation du poème, les gestes énonciatifs de *deixis* et de *demonstratio ad oculos* contribuent à la mimésis de l'acte de chant qui n'est désormais plus qu'une action sans doute référée au *je* du locuteur, mais représentée dans le discours.

En traitant Minos et Agamemnon comme des précurseurs de Thémistocle et de Périclès, Thucydide montre que la guerre de Troie racontée par les aèdes homériques appartient, pour lui encore, non pas à ce que nous concevons comme «mythe», mais à l'histoire, à l'histoire universalisée des Grecs. Dans l'*Iliade* et dans l'*Odyssée* telles que le texte nous en est parvenu, des éléments d'ordre sémantique se combinent avec des procédures énonciatives à portée pragmatique pour faire des actions relatées dans ces compositions épiques des représentations non pas fictives, mais fictionnelles. Et dans les poèmes relevant du *melos*, ces procédures énonciatives acquièrent, dans l'auto-référence déictique indiquée, une portée performative. Donc pas de simple «feintise partagée» sur la base de la cohérence interne du récit fictif et de son acceptabilité, pour reprendre les hypothèses de Searle («L'auteur établira avec le lecteur un ensemble d'accords

déterminant dans quelle proportion les conventions horizontales de la fiction rompent les connexions verticales du discours sérieux»); mais, pour le dire avec Schaeffer: «La fiction, par son existence même, témoigne du fait que notre vie durant nous restons redevables d'une relation au monde [...] beaucoup plus complexe, diversifiée et, somme toute, précaire. [...] Elle est un des lieux privilégiés où cette relation ne cesse d'être renégociée, réparée, réadaptée, rééquilibrée»²⁸; même dans la transformation des interventions énonciatives d'ordre pragmatique en actes de parole poétique à fonction performative.

Ainsi, quelle qu'en soit la forme, la fonction (immanente) ultime du fictionnel dans sa plasticité sémantique ne saurait être réduite à la «satisfaction esthétique». Au début de la *Poétique* déjà, Aristote affirmait avec force que «dès l'enfance les hommes ont, inscrite dans leur nature, à la fois une tendance à représenter (*mimēsthai*) [...] et une tendance à trouver du plaisir (*chairein*) aux représentations». Mais il ajoute avec tout autant de force que ce plaisir de la *mimēsis*, loin d'être autotélique, a une fonction, une fonction d'apprentissage, une fonction de connaissance²⁹. En ce qui concerne la poétique mimétique et narrative telle que la conçoit Aristote, le moyen de cette connaissance par le plaisir du discours, c'est la représentation des actions des hommes en protagonistes supérieurs ou inférieurs à la réalité humaine. De la fictionalité, de la configuration «poétique» discursive les indices sont donc aussi bien d'ordre sémantique que d'ordre énonciatif et pragmatique; de même en va-t-il des règles de genre dont dépend souvent l'identification implicite de ces indices dans une communauté de croyance et de culture donnée.

Claude CALAME

*École des Hautes Études en Sciences sociales de Paris
& Université de Lausanne*

²⁸ Searle 1979: 73 = 1982: 117, où la question de la possibilité et de l'acceptabilité de l'ontologie créée par l'auteur a été réduite par le traducteur à celle de sa «plausibilité»; Schaeffer 1999: 327.

²⁹ Aristote, *Poétique* 4, 1448b 6-19 (trad. R. Dupont-Roc et J. Lallot).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ADAM J.-M. 1990: *Éléments de linguistique textuelle*, Bruxelles et Liège, Mardaga.
- ADAM J.-M., LUGRIN G., REVAZ F. 1998: «Pour en finir avec le couple récit/discours», *Pratiques* 100, 81-98.
- ANSERMET F. & MAGISTRETTI P. 2004: *À chacun son cerveau. Plasticité neuronale et inconscient*, Paris, Odile Jacob.
- BAKKER E. J. 1998: «Fiktionalität und Medienwechsel im Altgriechischen: von Homer zu Thukydides» in *Verschriftung und Verschriftlichung: Aspekte des Medienwechsels in Verschiedenen Kulturen und Epochen*, Ch. Ehler et U. Schaefer éd., Tübingen, G. Narr, 57-77.
- BAKKER E. J. 1999: «Homeric *hoûtos* and the Poetics of Deixis», *Classical Philology* 94, 1-19.
- BARRETT, W. S. 1964: *Euripides. Hippolytos*, Oxford, Clarendon Press.
- BENVENISTE E. 1966: *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.
- 1974: *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard.
- BIERL A. 2001: *Der Chor in der alten Komödie. Ritual und Performativität*, Munich & Leipzig, K. G. Saur.
- BING P. 1988: *The Well-Read Muse. Present and Past in Callimachus and the Hellenistic Poets*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- BIRAUD M. 1991: *La détermination du nom en grec classique*, Nice et Paris, Presses Universitaires.
- BORUTTI S. 2003: «Fiction et construction de l'objet en anthropologie», in *Figures de l'humain. Les représentations de l'anthropologie*, F. Affergan et al., Paris, Éditions de l'EHESS, 75-99.
- BREMER J. M. 1990: «Pindar's paradoxical *ego* and a recent controversy about the performance of the epinicia», in *The poet's I*

- in archaic Greek lyric*, S. R. Slings éd., Amsterdam, VU University Press, 41-57.
- BÜHLER K. 1934: *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Jena, G. Fischer.
- CALAME C. 1996: «Le proème des *Travaux* d'Hésiode, prélude à une poésie d'action», in *Le métier du mythe: lectures d'Hésiode*, F. Blaise, P. Judet de La Combe, Ph. Rousseau édés., Lille, Septentrion, 169-89.
- 1998: «La poésie lyrique grecque, un genre inexistant?», *Littérature* 111, 87-110.
- 1999: «Performative aspects of the choral voice in Greek tragedy: civic identity in performance» in *Performance culture and Athenian democracy*, S. Goldhill et R. Osborne édés., Cambridge, Cambridge University Press, 125-53.
- 2000: *Le récit en Grèce ancienne. Énonciations et représentations de poètes*, 2^e éd., Paris, Belin.
- 2002: «Interprétation et traduction des cultures. Les catégories de la pensée et du discours anthropologique», *L'Homme* 163, 51-78.
- CERRI G. 1991: «Il significato di “sphregís” in Teognide e la salvaguardia dell'autenticità testuale nel mondo antico», *Quaderni di Storia* 33, 21-40.
- DANIELEWICZ J. 1990: «*Deixis* in Greek Choral Lyric», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 63, 7-17.
- FALIVENE M. R. 1990: «La mimesi di Callimaco: *Inni* II, IV, V e VI», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 65, 103-28.
- FELSON N. 1999: «Vicarious Transport: Fictive *Deixis* in Pindar's *Pythian Four*», *Harvard Studies in Classical Philology* 99, 1-31.
- FUHRER T. 1993: «Callimachus' Epinician Poems», in *Callimachus*, M. A. Harder, R. F. Retguit, G. C. Wakker édés., Groningen, Egbert Forster, 79-97.
- GENETTE G. 1991: *Fiction et diction*, Paris, Seuil (repris dans *Fiction et diction, précédé de Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 2004).
- GENTILI B. 1990: «Die pragmatischen Aspekte der archaischen griechischen Dichtung», *Antike & Abendland* 36, 1-17.
- GERBER D. E. 1987: «Pindar's *Olympian Four*: A Commentary», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 54, 7-24.
- GOLDHILL S. 1991: *The Poet's Voice. Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge, Cambridge University Press.

- HAMBURGER K. 1968: *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart (1^e éd.: 1957; trad. fr.: *Logique des genres littéraires*, Paris, 1986).
- HEATH M. 1988: «Receiving the *kômos*: The Context and Performance of Epinician», *American Journal of Philology* 109, 180-95.
- HEATH M. & LEFKOWITZ M. R. 1991: «Epinician Performance», *Classical Philology* 85, 173-191.
- HENRICH A. 1994-1995: «“Why should I dance?”: Choral Self-Referentiality in Greek Tragedy», *Arion* III. 1, 56-111.
- HUMBERT J. 1960: *Syntaxe grecque*, 3^e éd., Paris, Klincksieck.
- ISER W. 1993: *Das Fikive and das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, 2^e éd., Stuttgart, Suhrkamp.
- KURKE L. 1991: *The Traffic in Praise: Pindar and the Poetics of Social Economy*, Ithaca et Londres, Cornell University Press.
- LEFKOWITZ M. R. 1995: «The First Person in Pindar Reconsidered-Again», *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 40, 139-50.
- LOMIENTO L. 1999: «Analisi metrica di Pindaro, *Ol.* 4 e 5: codici e *Scholia vetera*», in *La colometria antica dei testi poetici greci*, B. Gentili et F. Perusino eds, Pise et Rome, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 63-84.
- MORRIS I. 1986: «The Use and Abuse of Homer», *Classical Antiquity* 5, 81-138.
- MORGAN K. A. 1993: «Pindar the Professional and the Rhetoric of the *kômos*», *Classical Philology* 88, 1-15.
- MULLEN W. 1982: *Choreia. Pindar and Dance*, Princeton, Princeton University Press.
- NAGY G. 1994-1995: «Genre and Occasion», *Mètis* 9/10, 11-25.
- NYCKEES V. 1998: *La sémantique*, Paris, Belin.
- PIRENNE-DELFORGE V. 1996: «Les Charites à Athènes et dans l'île de Cos», *Kernos* 9, 195-214.
- RAAFLAUB K.A. 1991: «Homer und die Geschichte des 8. J.s.v. Chr.», in *Zweihundert Jahre Homer-Forschung*, J. Latacz éd., Stuttgart & Leipzig, Teubner, 205-256.
- RÖSLER W. 1983: «Über Deixis und einige Aspekte mündlichen und schriftlichen Stils in antiker Lyrik», *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* N. F. 9, 7-28.
- SAÏD S. 1998: *Homère et l'Odyssée*, Paris, Belin.
- SCHACHTER A. 1981: *Cults of Boiotia I: Acheloos to Hera* (*Bulletin of the Institute of Classical Studies, Suppl.* 38. 1), Londres, Institute of Classical Studies.
- SCHAEFFER J.-M. 1999: *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil.

- SEARLE J. R. 1979: *Expression and Meaning. Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge, Cambridge University Press (trad. fr.: *Sens et expression. Études de théorie des actes de langage*. Paris, Minuit, 1982).
- SLATER W. J. 1969: «Futures in Pindar», *Classical Quarterly* N. S. 19, 86-94.

