



**HAL**  
open science

# La danse des temps dans l'épopée, d'Homère au Roland

Nicolas Lakshmanan-Minet

► **To cite this version:**

Nicolas Lakshmanan-Minet. La danse des temps dans l'épopée, d'Homère au Roland. Linguistique. Normandie Université, 2017. Français. NNT : 2017NORMR089 . tel-01743583

**HAL Id: tel-01743583**

**<https://theses.hal.science/tel-01743583>**

Submitted on 26 Mar 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.

# THESE

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Spécialité Langues et littératures anciennes

Préparée au sein de l'Université de Rouen-Normandie

**La danse des temps dans l'épopée, d'Homère au *Roland***

Présentée et soutenue par  
**Nicolas Lakshmanan-Minet**

Thèse soutenue publiquement le 21 novembre 2017

devant le jury composé de

M. Egbert J. Bakker	Professor of classics, Yale University	Examineur
M. Philippe Brunet	Professeur des universités en langue et littérature grecques, université de Rouen-Normandie	Directeur de thèse
M. Jean-Marie Fritz	Professeur des universités en littérature française du Moyen Âge, université de Bourgogne	Rapporteur
Mme Nadine Le Meur	Professeur des universités en langue et littérature grecques, université Paris X-Nanterre	Rapporteuse
M. Emmanuel Matateyou	Professeur titulaire des universités en littérature francophone, africaine et comparée, université de Yaoundé I	Examineur
M. Gérard Milhe-Poutingon	Professeur des universités en langue et stylistique française, université de Rouen-Normandie	Examineur

Thèse dirigée par Philippe Brunet, ERIAC



# La danse des temps dans l'épopée, d'Homère au *Roland*

*Thèse de doctorat en langues et littératures anciennes,  
présentée par Nicolas Lakshmanan-Minet à l'université de Rouen,  
préparée sous la direction du professeur Philippe Brunet*

*Jury :*

M. Egbert J. Bakker, Yale University

M. Philippe Brunet, université de Rouen-Normandie

M. Jean-Marie Fritz, université de Bourgogne

Mme Nadine Le Meur, université de Paris-Nanterre

M. Emmanuel Matateyou, université de Yaoundé I

M. Gérard Milhe-Poutingon, université de Rouen-Normandie

*Résumé*

Les épopées d'Homère et de Virgile, la *Chanson de Roland* sont marquées par une alternance qui peut paraître capricieuse. En fait, on la saisit beaucoup mieux dès lors qu'on prend en compte la présence des corps : ceux du jongleur, de l'aède, du récitant ; le corps du public. Postures, gestuelle, mouvements, regard, souffle, musique s'articulent à cette alternance pour en faire une véritable danse. Cette thèse étudie d'abord comment dansent chacun des temps principaux du récit dans ces épopées, en accordant la priorité à Homère et au *Roland* ; puis elle étudie comment cette danse des temps prend corps dans chacune des petites pièces dont nous décelons que sont composées les épopées anciennes comme le *Roland* : les *laisses*.

**Mots-clés**

Temps verbaux ; jongleur, aède ; danse, performance, gestuelle, voix, chant ; épopée, chanson de geste ; présent de narration, narrateur ; augment, imparfait, aoriste, parfait, passé simple, futur ; grec ancien, latin, ancien français ; Homère, Virgile.

*Summary*

The Homeric and Virgilian epics, as well as the *Chanson de Roland* are full of tense-switching, the use of which might seem capricious to the modern reader. It is in fact much better understood when bodies' presence is taken into account — these bodies being the bard's one as well as the audience's. Postures, gestures, moves, eyes, breath, music are joint partners to tense-switching, so that tenses really dance in epics. This study is firstly about how each one of the main narrative tenses dances in Homer and the *Roland*, and also in the *Aeneid*. Then it studies the way tenses dance in each of the small pieces we find in the classical epics as well as in the *Roland* : the *laisses*.

**Mots-clés**

Tenses ; jongleur, bards ; danse, performance, gestures, voice, singing ; epics, chanson de geste ; historic present, narrator ; augment, imperfect, aorist, perfect, simple past, future ; archaic greek, latin, old French ; Homer, Vergil, *Chanson de Roland*.

## Introduction

*Carles li reis nostre emperere magnes  
 Set anz tuz pleins **ad estet** en Espagne  
 Tresqu'en la mer **cūquist** la tere altaigne  
 N'i **ad** castel ki devant lui **remaigne...**<sup>1</sup>*

Dès l'abord, l'usage des temps dans l'épopée française frappe le lecteur par sa grande variété, voire son incohérence : on s'interroge depuis longtemps sur la valeur de cette « alternance des temps » (en allemand *Tempuswechsel*, en anglais *tense-switching*), aussi bien au plan linguistique qu'au plan littéraire, et il a déjà été proposé diverses interprétations plus ou moins convergentes de ce phénomène. Notre intuition cependant est que l'alternance des temps reste encore mal comprise parce qu'on a jusque-là trop négligé le caractère essentiel de l'épopée, qui, comme son nom l'indique, est l'art de la voix, c'est-à-dire de la parole dans sa dimension la plus charnelle, et ce, dans le cadre très concret de la performance du jongleur, de l'àède ou du récitant. Il nous a semblé qu'on ne pouvait saisir la beauté du jeu des temps dans l'épopée si l'on se défait du jongleur.

C'est la lecture de quelques centaines de vers d'*Aliscans*, très belle chanson de geste du début du XIII<sup>e</sup> siècle, appartenant au cycle de Guillaume d'Orange qui nous livra, voilà quelques années, cette intuition : à côté du fracas assourdissant des armes et des héros, lorsqu'on écoute la voix du jongleur, on est frappé par le caractère double de sa voix. Sur scène, le jongleur est double, comme s'il était les deux acteurs du théâtre *nô*. L'un, au cœur de l'action, rapporte la bataille « en direct » — il la voit, il la vit devant son public, et la lui raconte au *présent de narra-*

---

1. *Notre grand roi, l'empereur Charlemagne,  
 Sept ans tout pleins **a été** en Espagne.  
 Jusqu'à la mer, il **conquit** des montagnes.  
 [Il n'y a] Pas un château qui **tienne** devant Charles...*

tion. L'autre, en retrait, s'adresse à nous, et raconte posément l'histoire, quand c'est nécessaire, au *passé du narrateur*.

L'alternance entre les deux voix est rapide — elle peut même apparaître à l'intérieur d'un vers. Pourtant, elle ne nous paraît pas anarchique, et encore moins insignifiante. Nous entendons là au contraire un véritable *jeu* de jongleur — jeu avec le récit, jeu avec l'auditoire : un jeu d'écart qui permet de construire l'espace de la fiction, l'espace du chant, avec une efficacité impressionnante.

Nous avons alors tenté de *traduire* ce jeu — même si l'abandon du décasyllabe et de l'assonance en ce premier essai affaiblit quelque peu notre tentative en la cantonnant à un exercice strictement littéraire, l'artifice typographique rend assez bien compte du procédé qui est à l'œuvre. Les temps du passé du narrateur<sup>2</sup> sont en italiques, ceux du présent de narration en caractères romains :

## I

- 1 *En ce jour-là où la douleur fut grande,*  
 2 *Et la bataille horrible aux Aliscans,*  
 3 *Ce jour-là le comte Guillaume endura grande peine.*  
 4 *Là, ils donnèrent bien des coups, le palatin Bertrand,*  
 5 *Gaudin le brun et Guichart le secourable*  
 6 *Et Guielin et le valeureux Guineman,*  
 7 *Girart de Blaives, Gautier le Toulousain,*  
 8 *Hunaut de Saintes et Huon de Meulan.*  
 9 *Là, Vivien se livra plus que tous les autres.*  
 10 *En trente lieux, son haubert était déchiqueté,*  
 11 *Son écu défoncé, et son casque luisant*  
 12 *Était tombé en contrebas, face contre terre.*  
 13 *Sept plaies lui couvraient les deux flancs...*  
 14 *Il n'en aurait pas fallu autant pour tuer un émir !*  
 15 Il en a massacré, des Turcs et des Persans !  
 16 Mais tout cela ne vaut pas pour lui deux sous,  
 17 Tant il s'en déverse en courant des navires,  
 18 Et des barges et des galères et des barques.  
 19 Personne de vivant n'en a jamais vu autant.

---

2. Cf. *infra* « Prolégomènes ».

20 L'Archant est recouvert par les boucliers et les armes.  
 21 *Le vacarme de ces sales traîtres était terrible,*  
 22 *Le massacre sauvage, et le fracas pesant.*  
 23 *Sur la terre coulait une rivière... de sang.*

## II

Le comte Guillaume charge à travers le fracas.  
 24 *Les couleurs de sa lame, c'était le sang et la sueur.*  
 25 Il rencontre un émir sur son chemin.  
 26 *Il lui envoya un tel coup à travers son casque blanc*  
 27 *Qu'il enfonça jusqu'à la poitrine sa lame rouge.*  
 28 *Après, il exécuta encore Pinel, le fils de Cadore*  
 29 Le comte frappe avec force et vigueur.  
 30 *Mais il y en avait tant de cette race païenne,*  
 31 *Que sous le ciel il n'y a pas d'homme qui n'en eût peur.*  
 32 À ce moment-là, voilà Desramé, leur seigneur,  
 33 Sur sa jument qui galope pour lui avec vigueur  
 34 Avec lui il y a ceux d'Inde Supérieure,  
 35 Et de Palerme, et des étrangers.  
 36 *C'est un peuple qui pour Dieu n'a pas d'amour.*  
 37 Ils portent leurs épieux avec une sauvage fureur  
 38 *En ce jour sont morts nombre de nobles vassaux,*  
 39 *Et à Guillaume le fils de sa sœur.*  
 40 Dans la tourmente il a souvent tourné.  
 41 Il hurle en stentor : « Vous mourrez tous dans la douleur !  
 42 Aujourd'hui Guillaume perdra sa puissance.  
 43 Pas un de ses hommes ne survivra à ce jour. »  
 44 *Le comte l'entendit et en eut une très grande faiblesse*  
 45 Il voit très bien qu'il en a peur,  
 46 Et implore souvent le créateur.

\*

Il me semble que le jeu entre les deux voix, entre les deux postures énonciatives du jongleur, est maintenant devenu sensible au lecteur. Pourtant, si le lecteur moderne peine à faire face à cet aspect de la poésie épique médiévale, c'est sans doute précisément parce qu'il est un *lecteur*, et qui plus est un lecteur moderne — autrement dit, un silencieux. À lire en silence en effet, on peine davantage à entendre les voix du jongleur ; on peine plus encore à *voir* le jeu du

jongleur. Ainsi, la disparition progressive de ce jeu entre les deux voix du jongleur pourrait bien être la conséquence de la disparition progressive du jongleur sur la scène littéraire, remplacé par le livre<sup>3</sup>, nouveau *medium* — qui fait, dans le silence, *écran* — entre des instances qui s'élaborent peu à peu telles que nous les concevons aujourd'hui : l'auteur et le lecteur. Voilà ce qui pourrait expliquer la minoration, au long du Moyen Âge, du rôle du présent de narration et surtout de l'alternance des temps, dans les chansons de geste, puis les romans.

C'est pourquoi la *Chanson de Roland*, la plus ancienne<sup>4</sup>, et la plus à même de porter la marque de l'art scénique des jongleurs, sera l'objet d'une tentative d'analyse systématique de l'usage en performance, dans l'espace, de l'alternance des temps. On y a depuis longtemps remarqué ce qui me paraît prouver définitivement qu'on ne peut attribuer au hasard, à la fragilité de la conceptualisation du temps au Moyen Âge, à la métrique ou à la facilité, l'alternance des temps. Comme c'est l'usage dans une épopée, les discours des personnages y sont presque toujours rapportés au style direct. Or il arrive qu'au sein de ces discours, les personnages racontent ; et quand ils racontent, ils n'utilisent presque jamais le présent de narration : on ne trouve dans le *Roland* qu'une seule et unique exception<sup>5</sup> à cette généralité — et cette exception se trouve dans la bouche de Ganelon, quand il invente, et ment : quand il se met lui-même, d'une certaine façon, en position de jongleur. Si les temps étaient interchangeable, ils le seraient aussi dans les récits des personnages. Ils ne le sont pas : on ne peut pas, dès lors, faire comme si leur emploi n'était pas signifiant, même quand il est déroutant.

En revanche, quand c'est le narrateur qui raconte, le présent de narration et ses acolytes (futur et passé composé de narration) représentent les quatre-cinquièmes des occurrences ; le présent lui-même en représente à lui seul plus des deux-tiers. Or chez Homère, les hellénistes ont

---

3. Ce qui ne veut pas dire que la chanson de geste se développe hors du livre ; nous ne nous avancerons pas sur le débat de la poule ou de l'œuf. Ce qui nous intéresse ici c'est que dans la chanson de geste, et dans l'épopée en général, la performance a un rôle central.

4. Nous mettons de côté des textes comme *Gormont et Isembart* ou la *Chanson de Guillaume*, dont la tradition ne nous a laissé que des textes très altérés quant au détail de l'écriture et donc beaucoup plus difficilement exploitables pour l'analyse du jeu des temps.

5. v. 686 : « *De Marci, e s'en fuient por la chrestientet...* ». Notez qu'en outre c'est, au milieu des décasyllabes, un alexandrin...



remarqué depuis longtemps<sup>6</sup> un jeu assez similaire dans les temps du récit : si les épopées homériques sont absolument exemptes de présents de narration<sup>7</sup>, les temps du récit, imparfait et aoriste, peuvent être pourvus d'un augment — ε- préfixé dont on dit traditionnellement qu'il marque le passé — ou pas. Or la répartition des formes augmentées et des formes sans augment est différente entre les discours des personnages et le récit du narrateur. Les formes sans augment sont privilégiées dans le récit du narrateur, et les formes augmentées le sont dans les discours des personnages. Comment ne pas être tenté d'y voir un parallèle : le présent de narration pourrait-il répondre aux temps sans augment ?

Cela entre en contradiction avec la définition admise de l'augment, qui marquerait le passé. Or Bakker, dans *Pointing at the past* (2005) a montré assez clairement et définitivement que chez Homère, l'augment n'a pas fondamentalement une valeur de passé, mais une valeur *déictique*.

Il y a donc un jeu des temps chez Homère, et sa signification est à chercher du côté du corps et de la performance. Le présent de narration participe bien, comme on le dit souvent, à rendre plus « vivant » le récit ; toutefois, d'une part, il le rend plus vivant non par sa présence seule, mais par l'alternance qu'il joue avec les autres temps ; d'autre part, la *vie* dont il est question, c'est d'abord celle qui respire dans la performance épique, en présence des corps du jongleur, de l'aède ou du rhapsode et de son public. L'alternance des temps rendue telle quelle pour le lecteur d'aujourd'hui créerait surtout le sentiment de la confusion, et ne ferait que gêner sa lecture, parce qu'elle ne fait pas naturellement sens. Ce qui lui donne sens, c'est la configuration spécifique de l'espace littéraire épique, qui ne peut concevoir sans la présence tangible des corps. Ce qui peut lui donner sens au XXI<sup>e</sup> siècle, c'est un renouvellement de l'espace littéraire, un espace qui échappe à l'aplatissement lié au livre, à sa lecture silencieuse et solitaire — dès lors que le corps s'en est échappé.

Le corps, dans l'épopée, c'est évidemment d'abord la voix. La question pourrait dès lors se formuler ainsi : comment redonner voix au poète, à la lecture du *Roland* comme à la lecture des épopées homériques ? Il s'agira bien sûr de montrer l'intérêt de l'alternance des temps pour la

---

6. Voir par exemple le chapitre de la *Grammaire Homérique* de Chantraine (1948) sur l'augment.

7. Alors qu'on en trouve très régulièrement chez les historiens grecs. Cette absence du présent de narration n'est probablement pas non plus un trait fondamentalement archaïque, puisqu'elle ne serait pas absente de la littérature hittite (Cf. Josephson, 2006).

technique narrative, pour attraper un auditoire ; on rêverait aussi que ce travail puisse montrer son intérêt anthropologique. Si l'épopée a quelque chose d'un *divertissement* en effet, il me semble que sa façon de *détourner* participe d'une façon remarquable au travail de fabrication de l'humain. La *faculté narrative* qu'elle développe n'est rien d'autre que la capacité à être séparé de soi-même... et d'y survivre, sans basculer du côté de la folie.

Notre propos est donc de rechercher comment ce jeu des temps a pu vivre dans l'épopée médiévale, c'est-à-dire lorsque le jongleur « chantait » une geste, tout autant que de trouver comment il peut vivre encore dans les oreilles et les gosiers contemporains. Nous avons cependant limité artificiellement le genre de la chanson de geste à une seule œuvre : le *Roland*, parce que la trace que nous en avons à travers le manuscrit d'Oxford est probablement un reflet très proche de ce qu'a pu être une véritable performance de jongleur, parce que d'autre part, évidemment, l'œuvre est d'une valeur supérieure. Nous nous demanderons donc comment jongler le *Roland*, en nous demandant comment les jongleurs pouvaient le mettre *en gestes* — on sait bien maintenant que le faux-sens sur l'expression « de geste », qui consiste à comprendre *gestuālis* (« gestuelle ») plutôt que *dē gestīs* (« sur les hauts faits »), s'approche en fait beaucoup de la vérité. En revanche, nous sommes allés voir ce qu'il en était chez Homère, en concentrant nos analyses sur le chant XVI de l'*Iliade* — la « Patroclie » — et, dans l'*Odyssée*, sur les chants I et IX — le Cyclope. Notre intuition était en effet que l'alternance des temps était presque indissociablement liée à l'épopée. Dans ce cas, il fallait qu'elle animât aussi les poèmes homériques.

Nous nous permettrons aussi quelques détours du côté de Virgile et de la littérature latine, pour, d'une part, articuler l'étude des temps chez Homère et dans le *Roland* et, d'autre part, vérifier que le jeu des temps ne saurait être considéré comme relevant uniquement de l'improvisation du langage naturel, du fait que le caractère extrêmement littéraire, écrit, de la littérature en latin ne fait guère de doute : on aurait peine à lui imposer la doctrine Parry-Lord du style oral formulaire. En outre, l'assez large détour que nous ferons par l'*Amphitryon* de Plaute montrera au lecteur que nous préférons confondre un peu trop la scène de théâtre et le lieu de la performance épique, l'aède et l'histrion, plutôt que de laisser la voix épique tomber dans le silence d'une lecture désincarnée — par trop romancée.

En réalité cependant, notre démarche ne sera pas seulement archéologique. Puisque en effet nous ambitionnons de savoir comment lire *aujourd'hui* la chanson de geste, nous ne nous contenterons pas de remonter le temps jusqu'à l'Antiquité ; nous le descendrons aussi, et prétendrons apprendre à lire aussi l'épopée dans la littérature en français moderne, en tout cas jusqu'à Victor Hugo. Ainsi nous approchons quand même aussi d'une théorie plus générale de ce que

nous préférons appeler « le jeu des temps », accessible à qui veut bien que la littérature prenne voix, et ce pour des textes qui sont, au plan linguistique, très différents, nous le verrons.

Pour ce faire, nous nous proposons un plan d'étude très antichronologique, puisque nous descendrons d'Homère au *Roland*, avant d'ébaucher l'exploration de la forme plus « littéraire » de l'épopée qu'est l'*Énéide* de Virgile. Cette antichronologie se déploiera, après quelques prolégomènes méthodologiques, en trois temps : d'abord nous essaierons de déterminer quelle est la valeur en performance des temps verbaux les plus importants dans chacune des épopées, et, autant que possible, leur valeur orchestrale ; ensuite nous esquisserons les interprétations qu'on peut proposer pour le jeu des temps en suivant le mouvement de quelques centaines de vers. Enfin, nous proposerons, pour le lecteur moderne, quelques livrets de jongleur qui devraient l'aider à interpréter ces épopées très-anciennes, en véritables gestes ou en véritables rêves, avec l'aide d'une typographie évocatrice.

## Prolégomènes

### *À cause de la métrique*

Les épopées que nous avons choisi d'étudier sont des poèmes — au sens strict : ils sont versifiés, selon une logique rythmique. Ils sont tous, l'*Iliade* et l'*Odyssee*, l'*Énéide* et le *Roland*, entièrement conditionnés par la métrique qui non seulement les cadre, mais aussi les dirige. Pour autant nous avons toujours écarté, pour interpréter le choix des temps, l'« à cause de la métrique ». En effet, dès lors qu'on écrit en vers, fût-on Homère ou Virgile, on s'adjoint un collaborateur extrêmement tenace : le mètre. On peut douter de l'unicité d'Homère ou adopter telle ou telle position sur l'amusante et passionnante question homérique, dans le débat entre traditionalistes et individualistes à propos de la chanson de geste ; on ne peut pas faire comme si les vrais poètes ne s'adjoignaient pas un collaborateur aussi puissant qu'obstiné — probablement beaucoup plus déterminant que la Muse. Cet infatigable collaborateur s'appelle, pour Homère et Virgile, *hexamètre dactylique*, pour le ou les incroyables auteurs du *Roland*, *décasyllabe épique assonancé*. L'hexamètre dactylique est l'un des auteurs de l'*Iliade* et de l'*Odyssee*, de l'*Énéide* ; le décasyllabe épique assonancé est l'un des auteurs du *Roland*.

C'est donc toujours aussi « à cause de la métrique » que telle ou telle forme, tel ou tel mot se trouve ici ou là dans le poème. Mais la question qui nous intéresse n'est pas essentiellement génétique ; ce qui nous intéresse, c'est bien l'effet produit par l'aède et son ami l'hexamètre, c'est l'effet produit par le jongleur et son compagnon le décasyllabe.

Évidemment, pour que l'effet soit produit, encore faut-il que le destinataire ait un peu le sentiment que lorsque le poète parle, il dit quelque chose ; que lorsqu'il « veut dire » quelque chose, il sait lui donner voix. Lorsqu'il entend le poète, le récitant, l'aède, le jongleur parler pour ne rien dire, ou ne rien dire pour parler, quel lecteur, quel spectateur ne se détourne pas immédiatement ?

Nous souhaiterions ne pas aller du côté du « pourquoi ? », et peut-être encore moins du côté du « pour quoi ? » ; nous souhaiterions plutôt ouvrir des perspectives du côté du « comment » pour le lecteur, l'auditeur, le spectateur d'aujourd'hui, et donc aussi pour les restituteurs et les renouveleurs des épopées anciennes. Nous avons ces épopées, pourvues de formes verbales étrangement variées : comment pouvons-nous les lire, les entendre, les voir ?

« *Le passé du narrateur* »

C'est la position narrative qui s'oppose à celle du présent de narration, lorsque le jongleur utilise le passé simple et les temps qu'on peut y associer<sup>8</sup> — lorsque Homère utilise les temps augmentés. L'expression peut paraître bien obscure. En fait, elle me paraît au contraire appeler clairement l'attention sur les points d'articulation essentiels qui permettront d'appréhender lisiblement le jeu du présent et du passé, enclenché lorsqu'on entend une épopée.

Pour développer les implications de ce concept, il est toutefois nécessaire de commencer par reprendre les notions de fiction fondamentale et de fiction secondaire élaborées par Marcel Vuillaume. Dans sa *Grammaire temporelle des récits*, à partir, en particulier, de l'étude de romans du XIX<sup>e</sup> siècle, il fait émerger l'existence, à côté de la fiction principale — l'histoire racontée, ou, selon les termes de Genette, la diégèse —, d'une *fiction secondaire*, de laquelle les personnages seraient le narrateur et le lecteur ; ceux-ci doivent être considérés effectivement comme des personnages de fiction, et ce même si ces personnages se raccrochent à des personnes bien concrètes, à de véritables corps humains : ils sont eux aussi bien fictifs, capables, par exemple, de se déplacer instantanément dans le temps et dans l'espace, quand l'auteur invite son lecteur à se rendre à tel ou tel endroit, à telle ou telle époque. C'est l'existence de ces deux fictions qui lui permet d'expliquer les incohérences temporelles apparentes qu'on peut rencontrer dans le roman français depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, et de façon particulièrement flagrante chez Alexandre Dumas et Jules Verne.

Je reprends largement le raisonnement de Vuillaume à mon compte pour ce qui est de la *Chanson de Roland*, et, par ricochet, des épopées homériques ou de Virgile. En revanche, je ne reprendrai les termes de « fiction secondaire » et « principale » tels quels qu'avec précaution. Il me paraît en effet que la fiction *princeps* dans le domaine littéraire est celle qui forge la possibilité de la lecture, ou de la représentation, de la rencontre entre un auteur, une œuvre et un public, par le biais d'interprètes. Les enfants pourraient ainsi commencer par dire « On dirait qu'on serait dans un théâtre... » ou, de façon plus réaliste « On joue... » : avant de se mettre d'accord sur les règles du jeu, on commence nécessairement par se mettre d'accord sur le fait que ce à quoi on va se livrer est bien un jeu ; on a là une espèce de condition structurale de la parole.

---

8. Passé antérieur, imparfaits et plus-que-parfaits de l'indicatif et du subjonctif, conditionnel présent.

Cette fiction est tout ce qui marque qu'on entre dans l'espace de la littérature ; c'est aussi tout ce qui fait qu'on y reste. La fiction est chose fragile, et il ne suffit pas de rentrer dans un théâtre pour croire qu'on est dans un théâtre. Il ne suffit pas de lire un livre pour croire qu'on est un lecteur. C'est la fiction diégétique qui est seconde — lorsqu'on est confortablement installé dans le fauteuil du lecteur, du spectateur, que l'on commence à se prendre un peu pour un lecteur, pour un spectateur, alors on pourra commencer à faire comme si l'on croyait à ce qui se raconte, et qu'on se contentait jusque-là de *regarder*. La fiction qui fait qu'il y a une place pour le lecteur, une place pour l'auteur, une place pour le narrateur, pourrait bien être constitutive de toute littérature.

C'est pourquoi, plutôt que de parler de fiction principale et de fiction secondaire, nous préférons considérer deux *espaces* de la fiction. Le premier d'entre eux, celui où ceux à qui s'adresse la fiction pénètrent, c'est la *cavea*, les gradins du théâtre, qu'il soit fait de pierre, de bois ou de mots. Le second, sur lequel l'histoire est représentée, c'est la scène. Mais pour comprendre un peu mieux ce qui se passe entre le jongleur, la chanson et ses *oyeurs*, approchons-nous quelque peu du centre du théâtre grec. Et au véritable cœur du théâtre, que voyons-nous, entre la scène et les gradins, entre les acteurs et les spectateurs ? L'orchestre, l'espace où se meuvent les choreutes pendant la représentation. Le cœur du théâtre, c'est le chœur. Ce que Vuillaume appelle la fiction principale se joue sur la scène, et ce qu'il appelle la fiction secondaire se joue entre la scène et les gradins, entre la représentation et ceux auxquels elle s'adresse : dans le domaine du chœur. Ainsi, lors de sa performance, le jongleur pourra être acteur ou choreute, sur scène ou dans le chœur.

Et pourtant il est toujours narrateur. Mais lorsqu'il est sur scène, il n'est plus lui-même, plus véritablement présent à son corps concret : il n'est plus vraiment narrateur ; il est... narration. Voilà pourquoi il utilise le *présent de narration*. Lorsqu'il retourne dans le chœur, lorsqu'il reprend possession de son corps, de sa voix, lorsqu'il peut à nouveau *voir* les spectateurs, il reprend son statut de narrateur... et le récit retourne là où il est resté : dans le passé. C'est pourquoi il peut alors user du *passé du narrateur*.

Deux espaces distincts, ou deux façons pour le jongleur d'être présent, et donc deux systèmes temporels avec deux positions de référence distincts, où chaque forme verbale est conjuguée selon la posture temporelle avec précision, sans aucune confusion.

*La laisse dans l'épopée*

En ancien français, le nom *laisse* peut désigner aussi bien un ensemble assonancé (ou monorime) que nous connaissons dans la chanson de geste, qu'un poème isolé<sup>9</sup>. Dans le domaine littéraire médiéval, le *Robert historique de la langue* (1992) peut dès lors définir sa valeur comme « texte, couplet, tirade, chanté ou dit sans interruption », en l'expliquant ainsi :

« Elle est à rapprocher de l'ancienne locution *d'une laisse*, « d'un trait », avec l'idée de « laisser libre cours à la voix » ; on peut aussi l'expliquer d'après l'ancien sens de *laisser*, « interrompre la parole », la laisse étant fondée, comme le couplet, par une interruption. »

Ce sont les interruptions délimitant la laisse qui, en quelque sorte, créent l'espace de liberté qu'elle est : la laisse de la chanson de geste est un véritable poème dans le poème, qu'il faut lire et entendre en tant que tel. On verra que dans le *Roland*, l'étude du jeu des temps, lorsqu'elle se fait dans le cadre de la miniature que constitue la laisse, devient tout à fait intelligible ; l'hypothèse que nous formulons au seuil de ce travail, c'est que la laisse existe aussi chez Homère ou chez Virgile, d'une façon ou d'une autre. La succession industrielle des hexamètres dans les épopées anciennes, le flux apparemment ininterrompu du  $\xi\acute{\epsilon}\pi\omicron\varsigma$  sur les quelques centaines de vers que représente un chant, est sans doute rythmé dans le chant par des respirations intermédiaires qui correspondent peu ou prou à la longueur d'une laisse.

Or les « laisses » qu'on peut ainsi délimiter dans les épopées antiques à l'imitation de la chanson de geste et en particulier du *Roland* sont là aussi, nous semble-t-il, fortement liées au jeu des temps : c'est en observant, en écoutant de telles laisses, à la fois complètes et isolées, qu'on peut saisir comment jouent les temps verbaux, les positionnements du récitant relativement à l'histoire racontée.

---

9. « Chanson, air, pièce de vers », dit Greimas (1968).

*Les voix des jongleurs*

*Il y a un phénomène que les comédiens connaissent bien, et qui consiste à ne plus du tout « penser » un texte. À faire croire aux spectateurs qu'ils y sont, alors que les mots qu'ils prononcent sont nettement étrangers à leur vie mentale, rendue à son autonomie, et vacante, en quelque sorte. [...] Je dirai même que pour y être au maximum, cette condition de vacance est nécessaire. Si l'homme adhère à son acte, il doit obligatoirement mourir avec lui. On voit bien que non.*

Georges Perros, *Papiers collés* (1960)

Il faut, évidemment, lire *La lettre et la voix* de Paul Zumthor (1987). Son développement *quasi* exhaustif sur la place de la voix dans la littérature médiévale laisse peu de place à des éclairages complémentaires. De fait, il y met en évidence nombre de caractéristiques de la performance médiévale qui corroborent largement nos hypothèses : présence éventuelle de plusieurs jongleurs, jeu entre « chant » et « dit », qui pourrait répondre au jeu entre le présent du narrateur et le présent de narration, à l'intérieur d'un même récit, prégnance de la gestuelle, voire de la danse, et, point culminant de l'art des jongleurs, l'essentiel travail des modulations de la voix.

Il est clair que les jongleurs jouaient de leur corps, et en premier lieu de leurs voix, en même temps que le « texte » joue avec les temps verbaux. Les jongleurs savent jouer de leurs voix, et le texte sait jouer des temps : comment douter qu'ils dissent de façon différente le présent de narration et le passé du narrateur ? Toutefois, ce n'est pas ici la vérité historique de cette assertion qui nous intéresse, mais sa vérité littéraire, ou plutôt sa vérité esthétique. Pourquoi et... comment moduler la voix selon la place occupée par le jongleur, entre la narration, son corps et le public ? Surtout, quel est l'intérêt pour aujourd'hui de ce travail de la voix ?

*Le jeu des présents* ne peut s'articuler hors de la performance, réelle ou imaginée : la voix, la mise en scène, l'accompagnement instrumental sont autant de marques qui s'ajoutent au texte pour en transformer la lecture. Les retirer au poème, pour n'en garder que le texte, c'est l'amputer lourdement — notre incapacité à lire l'alternance des positions du jongleur dans le jeu des présents en témoigne de façon incontestable. Or, malgré la raréfaction, ces derniers siècles, des emplois de jongleur épique, d'aède ou de rhapsode, il reste généralement à notre disposition cet outil qui, donnant à ouïr, donne à entendre : la voix, notre voix.

Quelle voix alors pour le présent de narration, quelle voix pour le passé du narrateur ? Si Zumthor y voit lui aussi l'instrument de « jeux de masques ou de perspective », son analyse le



conduit toutefois à une conclusion opposée à la nôtre. C'est, pour lui, le présent de narration qui maintient « l'instance d'énonciation, la présence charnelle et la continuité de la voix. » Je dis au contraire que, du fait qu'il tend à abolir le corps du jongleur en tant qu'il est son corps, sa voix en tant qu'elle est sa voix, l'énonciation en tant qu'elle est l'énonciation d'un sujet, le présent de narration exige, pour éviter que la littérature ne sombre dans l'imaginaire, dans une réalité virtuelle à laquelle on ne pourrait que coller — à moins, tout simplement, qu'on s'en désintéressât —, il exige donc un contrepoint, le marquage d'un autre présent auquel s'adosser, d'un présent qui inscrive le dit dans la parole, un présent qui dise le caractère fictionnel du dit, un présent qui ne croit pas tout à fait à ce qui est joué, parce qu'il sait qu'il n'est présent que du récit : un présent qui chante le dit au passé, un présent où quelqu'un chante les hauts ou les bas faits des héros.

La voix du présent de narration est celle de l'acteur, de l'*hypocrite*, qui n'est pas seulement ὑπο-κρίτης parce qu'il « répond », mais aussi parce qu'il est caché *sous* le masque, un masque qui fait que nous faisons comme si son visage était ce masque. Mais sans une autre instance qui rappelle que l'image du sujet n'est pas exactement le sujet, le risque n'est autre que celui de la déraison. L'acteur qui sait véritablement être *hypocrite* ne devient pas fou, et la voix qui chante du chœur l'aide à s'en souvenir : deux précautions en l'espèce valent mieux qu'une. La voix du passé du narrateur vaut d'une certaine façon celle du chœur : elle rappelle que l'histoire n'est qu'une histoire, que nos corps sont ici, que nous ne sommes pas cette histoire — et donc que nous sommes des sujets, des sujets parlants, qui pouvons dire *il*, qui pouvons déplacer ce réel, cette violence qui, dans le passé du récit, submerge. C'est cette seconde voix, cette voix en mineur, qui fait du *Roland* ou de l'*Iliade* une œuvre littéraire, et non un simple décalque autiste et répétitif d'un monde pas encore humanisé.

Cette seconde voix *s'adresse* aux sujets qui l'écoutent — elle fait comme si nous étions vraiment là, comme si nous pouvions nous parler. Enfin. Elle fait comme si, et elle sait qu'elle fait comme si — c'est pour cela qu'elle pourrait bien être, contrairement à la première idée qu'on pourrait en avoir, celle qui chante, de sorte que la première, celle du présent de narration, serait celle qui parle. Qui croira vraiment à ce qui se raconte en chantant ? Le chant n'exige-t-il pas une voix bien *posée* ? — au contraire de la voix du présent de narration, qui, elle, pourrait bien être pressée, emballante, délirante : fanatique.

*Jouer avec le temps*

**Jongleur, euse** n. (XIII<sup>e</sup> s.) continue l'ancien français *juglere* (1135), *juglar*, *jugleor*, issu du latin *joculātor*, « rieur, bon plaisant, railleur », dérivé de *jocus* « plaisanterie, jeu sur les mots ». La forme actuelle du mot, nasalisée, est due à un croisement avec l'ancien substantif *jangleor*, *jangleür*, signifiant « bavard, hâbleur, médisant », dérivé de l'ancien verbe d'origine germanique *jangler*.

*Le Robert historique de la langue française* (1992)

Le jongleur joue avec les temps ; mais nous qui prétendons tendre à restituer ce jeu pour des épopées très-antiques, alors que les informations sûres que nous pouvons tenir sur la performance sont très parcellaires, ne risquons-nous pas de tomber dans le bavardage ? Sans doute. Nous entrevoyons assez nettement que la performance de l'aède du IX<sup>e</sup> siècle — imaginé sur le patron du Phémios et du Démodocos de l'*Odyssee* — n'a pas grand-chose à voir avec celle du rhapsode du V<sup>e</sup> siècle — tel l'Ion que décrit Platon —, et probablement encore moins avec celles des homéristes de l'Empire romain — qu'on aperçoit par exemple chez Pétrone. La récitation qu'a pu donner Virgile de son *Énéide* à la cour impériale n'est sans doute pas la même que celles qu'on a pu confier aux *cantōrēs* évoqués par Donat<sup>10</sup>. En tout cas pour ce qui est d'Homère et de la chanson de geste, il serait présomptueux de prétendre connaître avec précision le rapport entre les textes que nous possédons et la réalité de ces différentes performances.

Ce qui est clair cependant, c'est que le rapport existe : ces textes, qu'ils tentassent de reproduire la performance, d'en constituer la « trace écrite » *a posteriori*, qu'ils fussent une source pour l'aède, le rhapsode ou le jongleur, une composition en amont de la performance, sont écrits d'une façon qui ne saurait s'expliquer sans la performance ; ils sont même écrits d'une façon qui invite à la performance aujourd'hui encore.

Nous ne prétendons pas donc à la vérité archéologique ; nous recherchons seulement des outils d'interprétation qui nous rendent ces textes à la fois plus intelligibles et plus *jouables*. Nous jouons notre jeu sur les mots des textes transmis, en rêvant une performance idéale qui n'a sans doute jamais existé ; le tout est qu'elle soit aujourd'hui représentable, intellectuellement

---

10. *Bucolica eō successū ēdidit, ut in scēnā quoque per cantōrēs crēbrō prōnuntiārentur.* « Il publia les *Bucoliques* avec un tel succès qu'elles furent déclamées fréquemment sur scène par des chanteurs. »

aussi bien que devant un public ; c'est pourquoi nous nous permettons quelquefois d'intervenir sur le texte reçu — aussi légèrement que possible — quand les raisons philologiques et les exigences de la représentation paraissent pouvoir s'accorder.

Nous voudrions honorer la muse antique comme la muse médiévale — celle qui nous invite à lever le museau, à nous *amuser*. Nous voulons cependant que cette *plaisanterie*-là ait tout le sérieux d'un système complexe mais cohérent, nuancé mais intelligible : qui satisfasse autant l'esprit de finesse que l'esprit de géométrie. C'est pourquoi nous placerons notre travail sous l'égide de Nietzsche :

*Maturité de l'homme : retrouver le sérieux que l'on mettait dans ses jeux, enfant.*<sup>11</sup>

---

11. « Reife des Mannes : das heißt den Ernst wiedergefunden haben, den man als Kind hatte, beim Spiel. » (*Jenseits von Gut und Böse*, § 94).

## Notice

### *Traductions*

En l'absence d'indication d'auteur, les traductions sont de notre cru. Pour ce qui est du *Roland*, on en trouvera de trois niveaux différents : des traductions en prose au débotté ; des traductions en décasyllabes épiques assonancés librement, sans respecter l'homogénéité de genre de l'assonance ; des décasyllabes épiques assonancés régulièrement. Ce dernier niveau de traduction a en général subi l'épreuve de la représentation devant un public.

### *Éditions*

Pour Homère, nous suivons l'édition de Von der Mühl (1962), lorsqu'il s'agit de l'*Odyssée*, et Mazon (1938), lorsqu'il s'agit de l'*Iliade* ; nous y ajoutons les digammas qui nous paraissent possibles, et enlevons en conséquence les -v éphelestiques superflus, déplaçons éventuellement la coupe des mots. De même pour l'augment, que nous enlevons quand la métrique le permet et qu'il ne nous paraît pas vraisemblable<sup>12</sup>. Ces dernières interventions peuvent être repérées grâce au soulignement ondulé qui marque que la présence ou l'absence d'augment n'est pas attestée par la métrique. La ponctuation est de notre responsabilité. Les  $\alpha$ ,  $\iota$ , et  $\upsilon$  longs sont marqués d'un soulignement.

Pour Virgile, nous suivons l'édition de Perret (1977). Les voyelles longues sont surmontées d'un macron. Dans certains cas, pour aider à la lecture, nous marquons les voyelles élidées en les mettant en exposant ; les voyelles qui ne comptent pas en tant que telles, et valent comme une consonne, peuvent être mises en indice.

Pour le *Roland*, nous suivons l'édition de Bédier (1937) ; mais nous adoptons en général les corrections de détail proposées par Segre (2003). Lorsque nous faisons un autre choix que celui de Segre, nous l'indiquons par une ondulation.

---

12. Cf. les tableaux de Drewitt et les relevés de Bakker (2005), qui montrent que les trois-quarts des verbes à l'augment incertain quant à la métrique devraient probablement en être dépourvus. [Cette proportion pourrait toutefois être revue à la baisse si l'on considérait que l'augment systématique des verbes à préverbe peut être très ancien].

# La valeur des temps dans l'épopée

La méthode d'étude adoptée ici comporte trois temps : d'abord, la lemmatisation par un codage couleur du texte étudié pour faire apparaître au regard le jeu sur les temps. On trouvera les textes ainsi édités dans la troisième partie, en annexe du corps de la thèse. Ensuite, pour chaque temps étudié, si son emploi est fréquent, nous relevons les passages où l'on en trouve les séries les plus longues — ainsi nous échapperons plus facilement à une vision trop fragmentaire du texte : des extraits trop courts peuvent tendre à laisser libre cours à des interprétations hasardeuses. Si l'emploi du temps est rare, nous en faisons un relevé, autant que possible, exhaustif. Chaque étude proposée fait suite au classement de ce relevé d'occurrences.

Nous avons utilisé pour cette étude, en ce qui concerne Homère et le *Roland*, un système théorique d'interprétation commun. Il considère trois systèmes temporels qui se répondent approximativement d'une épopée à l'autre : les temps du locuteur, qui ne sont pas essentiellement liés à la narration ; les temps du narrateur, pour lesquels la narration, selon nous, n'efface pas l'instance d'énonciation ; les temps de la narration, pour lesquels le locuteur semble avoir disparu, comme si c'était la narration, le *μῦθος* qui parlait lui-même.

Quelques réflexions sur la danse des temps en latin compléteront en contrepoint cette double étude ; on y observera assez facilement que l'épopée de Virgile représente effectivement une zone moyenne entre Homère et le *Roland* pour ce qui est de la danse des temps, avec, évidemment le rôle du présent de narration, mais aussi la place du *perfectum*, qui peut sembler ouvrir la voie pour celle du passé composé.

## Le système des temps chez Homère

### *Codage typographique*

Temps du locuteur	Temps du narrateur	Temps de la narration
indicatif présent	<b>aoriste augmenté</b>	<b>aoriste sans augment</b>
indicatif parfait	<b>imparfait augmenté</b>	<b>imparfait sans augment</b>
futur & subjonctif présent	<b>plus-que-parfait augmenté</b>	<b>plus-que-parfait sans augment</b>

- Les formes dont l'augment n'est pas attesté par la métrique sont soulignées par une ondulation.
- Les  $\alpha$ ,  $\iota$ ,  $\upsilon$  longs sont marqués par un soulignement, quand leur longueur n'est pas évidente du fait d'un circonflexe ou d'un iota souscrit.
- Les spondées cinquièmes, et donc les vers spondaïques sont marqués par le « contour ».

## Les temps du locuteur chez Homère

### I. L'indicatif présent chez Homère

Le présent de l'indicatif grec présente peu ou prou les mêmes valeurs que celui du français : présent d'énonciation, présent d'habitude, présent de vérité générale, présent de narration. Il faut cependant ajouter à ces valeurs le présent *dē cōnātū*, qui marque l'effort, la tentative. Ainsi, au vers 12, lorsque Achille s'inquiète des larmes de Patrocle (Π) : Ἦφέ τι Μυρμιδόνεσσι *πιφάσκειαι* (« Ou bien **cherches-tu à annoncer** quelque chose aux Myrmidons ? »). Comme en français, au plan morphologique, il partage son thème avec l'imparfait de l'indicatif, et permet donc d'envisager le procès sous un aspect duratif ; il est cependant aussi marqué par les désinences dites « primaires », qui sont probablement, au plan diachronique, en réalité secondaires, et ont une ampleur phonétique plus grande que les désinences dites « secondaires ». En outre, le thème de présent, souvent, ne présente pas le radical pur du verbe, mais est marqué par un redoublement ou une suffixation, de sorte qu'on ne peut envisager l'indicatif présent comme étant par nature un temps « non-marqué » ; s'il était dépourvu de sémantisme temporel et aspectuel, ou pourvu d'un sémantisme vide, qui lui permettrait d'assumer les fonctions d'un temps « vicaire », ce ne serait pas par défaut mais à travers un marquage très net.

Ainsi, l'indicatif présent du grec est-il nettement marqué par la subjectivité : s'il permet d'envisager l'action dans sa « durée », c'est parce que la pensée y assume un point de vue, ou plutôt une perspective sur le procès. Le présent *dē cōnātū* illustre cela très nettement : la pensée ne s'y place pas seulement au milieu de l'action, mais en son commencement, en l'observant se développer. On pourrait ainsi gloser l'extrait du vers 12 cité ci-dessus : « Ou bien est-ce que **je te vois en train d'annoncer...** ? »<sup>1</sup>.

Ce qui est le plus remarquable cependant chez Homère, comme nous l'avons vu en introduction, c'est l'absence totale, si l'on exclut le cas des comparaisons, du présent de narration, alors qu'en dehors de l'épopée, historiens et poètes grecs en usent abondamment. Il n'en reste

---

1. On pourrait aussi ajouter la glose suivante, qui prend en compte autrement la subjectivité impliquée par le thème de présent, mais qui n'est présente ici que comme une harmonique, mineure : « Ou bien est-ce que **dans ton esprit se développe l'idée d'annoncer...** ? »

pas moins que le présent de l'indicatif participe à la danse des temps dans les poèmes homériques, y compris lorsqu'il est utilisé selon ses valeurs générales en langue, comme dans les discours des personnages<sup>2</sup>.

D'abord, en particulier parce que l'indicatif présent peut varier en personne, une série de présents peut mettre en jeu l'espace et inviter à regarder en différents lieux. Après le présent *dē cōnātū* que nous venons d'évoquer, à la deuxième personne, on a encore une série de 4 indicatifs présents, interrompus seulement par un optatif, que nous mettrons de côté pour l'instant :

- 14 Ζώειν μὰν ἔτι φασι Μεινοίτιον Ἄκτορος υἱόν·  
 15 ζῶει δ' Αἰακίδης Πηλεὺς, μετὰ Μυρμιδόνεσσι· [...]  
 17 ἼΗφε σύ γ' Ἀργείων δλοφύρεαι, ὡς ὀλέκονται  
 18 νηυσὶν ἔπι γλαφυρῆσιν, ὑπερβασίης ἔνεκα σφῆς;<sup>3</sup>

Achille dit ici qu'il sait, qu'il voit que les gens disent, que Pélée vit, que Patrocle gémit, que les Argiens meurent. C'est ici et maintenant, pour lui, qu'il les voit ; mais c'est ailleurs qu'ils sont lorsqu'ils sont vus : le regard d'Achille se déplace. Or lorsque le regard d'Achille se déplace, il est probable que celui de l'aède se déplace aussi ; il est possible qu'il désigne du geste le lieu de fiction où sont ceux que désigne la troisième personne du pluriel, qu'on traduirait volontiers en français par le pronom indéfini « on ». Ce lieu de la « fiction secondaire » vuillaumienne n'est, dans le cas de l'épopée, fictif que parce qu'il est revêtu de fiction : ce lieu c'est très probablement le lieu où le public se tient assis — ou allongé ! Ensuite, lorsque c'est au tour de Pélée d'être le sujet du verbe ζῶει, c'est vers le pays des Myrmidons<sup>4</sup> que son regard se déplace, et qu'il doit amener celui des spectateurs. Or ce pays des Myrmidons est à la fois mythique — l'aède-Achille peut le faire vivre où il le souhaite en le désignant au loin, ici ou là — l'aède qui joue Achille peut aussi désigner la Phthie réelle, là où elle se trouve pour les spectateurs auxquels il s'adresse. Il

2. C'est un emploi qui reste à étudier.

3. *Ils disent pourtant qu'il vit encore Ménoitios, le fils d'Actoros ; l'Éacide Pélée vit aussi, au milieu des Myrmidons.*

*Ou bien toi, tu gémis sur les Argiens, comme ils périssent* [16]  
*auprès de leurs barques creuses, à cause de leur propre enflure ?*

4. En Phthie, au sud-est de la Thessalie.



revient ensuite, avec *δλοφύρειαι* à la deuxième personne, à celui qu'il a en face de lui : Achille. Enfin, avec *δέκονται*, à la troisième personne du pluriel qui désigne les Argiens, il invite son ami à « regarder » sur la plage, tout près de la baraque d'Achille auprès de laquelle les deux amis se tiennent, où Hector est en train de mettre le feu aux navires.

Même lorsque le temps verbal reste le même, même lorsque sa valeur reste censément la même, il a une valeur kinesthésique : il déplace dans l'espace créé par les deux points de référence que sont l'aède et son public. C'est que l'indicatif présent n'implique pas l'ici et maintenant réel : il implique le sentiment subjectif de la présence : c'est dans l'esprit du locuteur que le procès est présent. S'il peut évoquer des procès qui se déroulent « ailleurs », c'est que son esprit peut aller dans cet ailleurs, immédiatement. Or, dans la performance épique, le geste du corps peut accompagner le mouvement de la pensée. La linéarité du discours, qui pourrait paraître renforcée par le retour incessant du vers, est en réalité éclatée dans l'espace : la solidité quasi industrielle de l'hexamètre permet en fait de démultiplier les horizons.

En outre, même quand il s'agit d'énoncer une vérité générale, dont on pourrait penser qu'elle n'a ni lieu ni temps, Homère tend à la mettre en espace. Voyez par exemple le début du discours de Zeus au chant I de l'*Odyssée* :

32 « ὦ πόποι, οἷον δὴ νῦ θεοῦς βροτοὶ αἰτιόωνται.  
33 Ἐξ ἡμέων γάρ φασι κάκ' ἔμμεναι· οἱ δὲ καὶ αὐτοὶ,  
34 σφῆσιν ἀτασθαλίησιν, ὑπὲρ μόρον ἄλγε' ἔχουσιν. »<sup>5</sup>

Évidemment, c'est parce que les dieux peuvent parler dans l'épopée qu'un locuteur peut vraiment regarder les hommes de haut ; étant un dieu, Zeus regarde vraiment de l'extérieur la sottise des hommes, à la différence du sage qui prétend s'élever au-dessus des hommes grâce à la doctrine sereine des sages : il est vraiment là, au-dessus, et sa vérité générale sur les humains peut prendre la forme d'un présent d'énonciation. Ce que Zeus dit ici c'est « Je les vois qui accusent les dieux, qui disent que leurs malheurs leur viennent des dieux, qui s'accrochent aux souffrances. » Peut-être est-ce cette inclination plus grande encore qu'en français à la subjectivi-

---

5. « Ah là là ! Les hommes, ce qu'ils **accusent** les dieux !

**Ils disent** que c'est par notre faute qu'arrivent les malheurs, alors qu'eux-mêmes, par leurs propres sottises, **ils s'accrochent** aux souffrances, au-delà de leur destin ! »

té, à l'expression d'un point de vue, qui laisse la place en grec pour l'aoriste gnomique, utilisé dans les proverbes et apophtegmes ?

La réponse qu'Athéna adresse à son père quelques vers plus loin est peut-être à même d'expliquer, très partiellement, l'absence des présents de narration chez Homère : on va y voir que le présent d'énonciation, où le locuteur décrit le procès dans son déroulement présent pour lui, est un présent qui raconte — au sens propre, un présent de narration :

48 « Ἀλλά μοι ἀμφ' Ὀδυσῆϊ δαΐφρονι δαίεται ἦτορ,  
 49 δυσμόρω, ὅς δὴ δηθὰ φίλων ἀπο πῆματα πάσχει  
 50 νήσω ἐν ἀμφιρύτῃ — ὅθι τ' ὀμφαλός ἐστι θαλάσσης,  
 51 νῆσος δεινὴ φεσσα, θεᾶ δ' ἐν δώματα ναίει,  
 52 Ἄτλαντος θυγάτηρ ὀλοφρόνως, ὅς τε θαλάσσης  
 53 πᾶσης βένθεα φοῖδεν, ἔχει δέ τε κίφονας αὐτὸς  
 54 μακράς, αἶ γαῖάν τε καὶ οὐρανὸν ἀμφὶς ἔχουσι. —  
 55 Τοῦ θυγάτηρ δύστηνον ὀδυρόμενον κατερύκει,  
 56 αἰφεὶ δὲ μμαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισι  
 57 θέλγει, ὅπως Ἰθάκης ἐπιλήσεται. Αὐτὰρ Ὀδυσσεύς,  
 58 ἰέμενος καὶ καπνὸν ἀποθρῶσκοντα νοῆσαι  
 59 φῆς γαίης, θανέειν ἰμείρεται. Οὐδέ νυ σοὶ περ  
 60 ἐντρέπεται φίλον ἦτορ, Ὀλύμπιε. »<sup>6</sup>

- 
6. « Mais quand je pense à Ulysse, mon cœur **se fend** : [48]  
 l'infortuné ! Depuis longtemps **il souffre** loin des siens  
 dans une île des eaux, [qui **est**] au milieu de la mer :  
 dans les bois de cette île une déesse **loge**,  
 la fille du féroce Atlas qui **connaît** les abîmes [52]  
 de la mer, et qui **porte** à lui seul les colonnes  
 puissantes par lesquelles terre et ciel **sont séparés**.  
 C'est elle qui **retient** le malheureux inconsolable  
 et **ne cesse de l'assiéger** d'insidieuses douces [56]  
 litanies, pour **qu'il oublie** Ithaque ; mais Ulysse,  
 rêvant de voir ne fût-ce que monter une fumée  
 du sol natal, **voudrait** mourir. Ô Maître de l'Olympe,  
 ton cœur **sera-t-il sourd** ? » [60]

(Traduction Jacottet, 1982)

Observons tout d'abord qu'en l'absence de *variātiō* sur les temps, le jeu sur les personnes prend le relais, même s'il est voilé par les métonymies : la série de présents s'ouvre sur une première personne déplacée par une métonymie ([μοι] *δαίεται* ἦτορ, « mon cœur se fend ») ; il se développe dans une série de troisièmes personnes, centrée sur le couple formé par Ulysse et Calypso (de *πάσχει* à *μείρεται*), où le dialogue est rendu indirectement par le discours narrativisé ; il se conclut par le retour à l'ici du dialogue avec une deuxième personne métonymique : *ἐντρέπεται* φίλον ἦτορ. Le dialogue entre Athéna et Zeus est comme un double du dialogue entre Ulysse et Calypso.

Mais Homère ne se contente pas de cet enchâssement : une autre fenêtre s'ouvre à l'intérieur de celui-ci. On voit dans les vers 50 à 53 cinq indicatifs présents (*ἔστι*, *ναίει*, *φοῖδεν*, *ἔχει*, *ἔχουσιν*) qui permettent à Athéna de décrire Calypso et son île. Il est évident que cette description n'est pas véritablement adressée à Zeus — en tout cas pas pour dire ce qu'elle dit, pas pour lui donner des informations mythologiques et géographiques. L'aède sort du discours pour entrer dans une tonalité proprement épique — celle dont nous avons supposé qu'elle pouvait être liée aux formes verbales privées d'augment. Mais cette tonalité, visiblement, ne leur est pas réservée. Si l'aède qui joue Zeus peut jouer Zeus, qui joue l'aède qui raconte ce qui s'est passé, l'aède qui joue Athéna peut jouer Athéna, qui joue l'aède qui décrit ce qui est. On comprend dès lors comment un assez long discours comme celui-ci peut éviter de tourner au *laïus* assommant pour le spectateur : celui-ci est récréé, au milieu du discours argumentatif et plaintif, par une parenthèse descriptive, de même qu'il peut l'être par une comparaison au milieu d'un récit de combat.

Le présent de l'indicatif prend donc une place très importante, dans d'autres fonctions que celles du présent dit de narration. Il peut être un présent de description, comme ici pour les dieux, ou par exemple au chant III de l'*Iliade*, dans la *teichoscopia*. Cette description peut être en réalité aussi une narration, quand ce qui est décrit, ce sont des actions (*κατερύκει*, *θέλγει*...) : de même que le présent de narration semble quelquefois raconter à des « absents » ce que le narrateur a sous les yeux, comme le commentateur sportif raconte au présent ce qu'il a sous les yeux pour les auditeurs de sa retransmission radiophonique<sup>7</sup>. Il peut être enfin un véritable

---

7. Voir Fleischman, 1992.

présent d'énonciation (v. 60 : *ἐντρέπεται*), lorsque Athéna change son mode d'adresse, en montrant presque son père du doigt.

Il semblerait donc que le présent occupe trop de fonctions pour occuper en plus celles du présent historique. Il ne serait pas dès lors illogique que l'aède se soit saisi d'autres outils de la langue, ou même qu'il se les soit forgés.

## 2. L'indicatif parfait chez Homère

Le rôle de l'indicatif parfait chez Homère ressemble à la fois à celui de l'imparfait et à celui du passé composé dans le *Roland*. Il existe ; mais il est assez peu utilisé — un peu plus tout de même que l'imparfait du *Roland* : on a, par exemple, 17 formes d'indicatif parfait sur les 870 vers du chant XVI. Sa signification est assez proche de celle du passé composé français ; il appartient par nature à la sphère des temps du présent du locuteur, et marque un lien entre une action passée et le présent. Comme l'imparfait en français moderne littéraire a pu peu à peu empiéter sur les domaines du passé simple, ou comme le passé composé, dans la langue de la conversation a pu pratiquement éliminer le passé simple, le parfait grec a pu, à l'époque classique et post-classique, marcher sur les plates-bandes de l'aoriste — avant de disparaître tout à fait de l'usage.

À la différence du passé composé de la chanson de geste, qui est utilisé aussi bien par les personnages que par le narrateur, le parfait grec n'est *jamais* utilisé par l'aède en tant que pur narrateur : il peut l'être dans le cadre des comparaisons ; il l'est surtout dans les discours des personnages. À cet égard, chez Homère, son fonctionnement est exactement parallèle à celui du présent de l'indicatif, qui n'est jamais un véritable présent de narration. Mais s'il est absent de la narration, sa présence dans les discours, où il peut s'articuler à tous les autres temps du grec archaïque utilisé dans l'épopée, en fait un élément important de la ποικιλία homérique.

Le parfait grec articule deux valeurs : la première, plus archaïque, marque l'état dans le présent et son usage est exclusivement intransitif ; la seconde, *résultative*, « amène l'objet à un état présent »<sup>8</sup>, et le parfait est transitif. Chez Homère, le parfait est essentiellement intransitif — dans le chant XVI de l'*Iliade*, 15 occurrences sur 17. Cependant, on aperçoit bien quant à notre perspective de « danse des temps » que le caractère essentiel du parfait homérique, quel que soit le côté grammatical duquel il penche, c'est de regarder le procès comme *statique*<sup>9</sup> : le

---

8. Humbert, 1997.

9. Nous insistons donc sur le sens étymologique du mot « état », qui permet traditionnellement de définir le parfait. Il ne s'agit pas de « l'état » des verbes d'état, ni tout à fait de l'état que décrivent les verbes passifs, mais de l'état, du *status* qui se tient là, et donc ne bouge pas, statufié.

parfait s'oppose fortement au présent en ce qu'il n'a aucune perspective sur le déroulement de l'action. Il n'y a aucun déroulement, puisque l'image est arrêtée.

Nous apercevons cela assez précisément si nous mettons en parallèle deux images de dévastation : celle du camp achéen après l'offensive victorieuse d'Hector du chant XV ; celle de l'armée troyenne après l'offensive victorieuse de Patrocle. La première est décrite par Patrocle à l'intention d'Achille, la seconde par Sarpédon qui s'adresse à ses Lyciens :

22	« Μὴ <b>νεμέσα</b> · τοῖον γὰρ ἄχος <b>βεβίηκεν</b> Ἀχαιφούς.	[parfait actif transitif]
23	Οἱ μὲν γὰρ δὴ πάντες, ὅσοι πάρος <b>ἦσαν</b> ἄριστοι,	
24	ἐν νηυσὶν <b>κέαται</b> βεβλημένοι, οὐτάμενοί τε.	
25	<b>Βέβληται</b> μὲν δ' Τυδεΐδης, κρατερός Διοφομήδης.	[parfait passif]
26	<b>οὐτασται</b> δ' Ὀδυσσεὺς δουρικλυτός, ἠδ' Ἀγαμέμνων.	[parfait passif]
27	<b>βέβληται</b> δὲ καὶ Εὐρύπυλος, κατὰ μηρὸν οἴστῳ. » <sup>10</sup>	[parfait passif]
423	« <b>Ἀντήσω</b> γὰρ ἐγὼ τοῦδ' ἀνέρος, ὄφρα <b>δαείω</b>	
424	ὅστις ὄδε <b>κρατέει</b> , καὶ δὴ κακὰ πολλὰ <b>ῥέφοργε</b>	[parfait actif transitif]
425	Τρῶας, ἐπεὶ πολλῶν τε καὶ ἐσθλῶν γούνατ' <b>ἔλυσεν</b> . » <sup>11</sup>	

Dans les deux cas, le parfait permet d'évoquer une image de désolation où la fureur de la guerre s'est arrêtée ; l'on voit le tableau des guerriers grecs immobilisés dans le premier cas, morts dans le second. L'image est statique certes ; mais qu'en est-il du mouvement ? Le silence fait partie de la musique parce qu'il est délimité par les sons ; l'image statique participe à l'image

10. « Ne **m'en veux** pas : le malheur **a fondu** sur la foule achéenne. Tous ceux qui **formaient** jusque-là les meilleurs de nos hommes, touchés de près ou de loin, **se sont couchés** aux navires. [24] Le Tydède **est touché**, le très vaillant Diomède ; **est blessé** le lancier Ulysse, et aussi l'Atréide, Et Eurypyle **vient d'être touché** d'une flèche à la cuisse. » (Brunet, 2010)

11. « Moi **j'irai combattre** cet homme, afin que **je sache** qui **l'emporte** sur nous et **causa** ces misères en foule [424] aux Troyens, **brisant** les genoux de preux innombrables. » (*id.*)

en mouvement parce qu'elle s'articule avec celle-ci. Dans le mouvement du discours, le parfait nous intéresse non parce qu'il est arrêté, mais parce qu'il arrête.

En l'occurrence, on peut remarquer comment s'articulent les deux verbes du vers 22, *νεμέσᾳ* (« s'irriter », à l'impératif présent) et *βεβίηκεν* (« faire violence », à l'indicatif parfait) : le mouvement de colère que Patrocle voit naître chez Achille doit être saisi par l'image arrêtée de dévastation. De même au vers 424, Sarpédon arrête quelque chose : l'ouragan que représente Patrocle, qu'il s'apprête à tenter d'arrêter. C'est la notion d'arrêt sur image qui nous permet de comprendre le jeu entre le thème de présent et le thème de parfait, qui peut apparaître, comme ici, au sein d'un seul vers.

On saisit dès lors un peu mieux l'anaphore de parfaits sur les vers 25 à 27 : tout se passe comme si Patrocle souhaitait donner à nouveau un coup d'arrêt au mouvement de colère d'Achille, laquelle est si puissante qu'elle renaît encore et encore, et qu'il faut l'arrêter dès sa naissance, à l'attaque du vers et de la proposition, avec la forme verbale qui est la plus adaptée pour ce faire : il ne faut pas lui donner le temps de se développer — elle deviendrait tout à fait inarrêtable.

### 3. Les temps de l'avenir chez Homère

Nous avons marqué de la même couleur, en violet, les verbes conjugués au futur de l'indicatif, au présent et aoriste du subjonctif, et à l'impératif, considérant qu'ils avaient en commun d'être les uns et les autres tournés vers l'avenir, parce qu'ils envisagent le procès comme n'étant pas encore accompli : leurs significations peuvent se grouper autour de la notion d'éventualité. La simplification est certainement abusive ; elle permet toutefois de commencer à observer le mouvement des temps d'une façon relativement intelligible. C'est en effet aussi la capacité à se tourner vers l'avenir qui marque assez fortement les épopées homériques, même si l'essentiel relève du récit et tend donc à être tourné vers le passé, la capacité de l'aède à se mouvoir dans le temps lui permet d'évoquer très régulièrement l'avenir. Certes il ne s'agit jamais d'annoncer l'avenir relativement au présent du narrateur — nulle téléologie chez Homère —, mais au moment où l'on raconte le mythe, l'on peut se déplacer dans le passé pour regarder un autre passé, qui est moins lointain d'aujourd'hui dans le passé, mais qui est futur pour ce qui est du passé.

Concrètement, il s'agit évidemment d'une part du futur envisagé par les personnages dans leurs paroles rapportées au style direct ; il s'agit d'autre part du futur des personnages envisagé par l'aède alors que ce futur est déjà devenu du passé. Nous étudierons pour le moment le premier ensemble d'occurrences, qui relève moins des spécificités génériques de l'épopée, et réserverons le second pour notre étude ultérieure, qui évoquera spécifiquement les interventions du narrateur dans le récit.

Ces tiroirs verbaux tournés vers l'avenir se trouvent tout naturellement assez facilement à la clôture des discours des personnages<sup>12</sup>. Ainsi de la première réplique d'Achille dans le chant XVI, qui se termine par deux impératifs présents suivis d'un subjonctif<sup>13</sup> : « Ἐξάυδα, μὴ κεῖθε

---

12. Cette configuration se retrouve, de fait, assez fréquemment dans les discours (9 sur 24 dans le chant XVI de l'*Iliade*, 6 sur 19 dans le chant I de l'*Odyssée*).

13. Qu'on peut considérer comme un parfait, en adoptant un point de vue plus diachronique, ou un présent, en adoptant un point de vue plus synchronique.



νόω, ἵνα **φείδομεν** ἄμφω. »<sup>14</sup> (v. 19). L'aède, qui joue Achille, se tourne vers le Patrocle imaginé et il appelle sa réponse. Ces verbes préparent le changement d'interlocuteur, quoiqu'il doive être assumé par un seul acteur : l'aède. On remarquera aussi que la conjonctive finale au subjonctif appelle en quelque sorte la clôture du discours de Patrocle : « de sorte qu'à la fin de ton discours, nous sachions tous deux ». Le vers de clôture du discours d'Achille enclôt lui-même le discours de son ami. L'esprit est préparé par avance à observer le discours de Patrocle par les deux bouts, à le considérer donc dans son ensemble, à le voir, à le contempler — on aurait envie ici d'utiliser le verbe grec θεωρεῖν — comme un tout, une image visible, presque saisissable : c'est d'autant plus nécessaire, que son unité, sa séparation d'avec le reste du flux épique est menacée par l'inexorable linéarité de l'hexamètre.

La réponse de Patrocle, de même, se conclut par une série d'impératifs et de subjonctifs :

38	« Ἄλλ' ἐμέ περ <b>πρόες</b> ὦχ', ἅμα δ' ἄλλον λαβὸν <b>ῥπασσον</b>	[impératifs aoristes]
39	Μυρμιδόνων, ἣν πού τι φόως Δαναφοῖσι <b>γένωμαι</b> .	[subjonctif aoriste]
40	<b>Δός</b> δέ μοι ὤμοιν τὰ σὰ τεύχεα θωρηχθῆναι,	[impératif aoriste]
41	αἶ κ' ἐμέ σοὶ <b>ῥίσκοντες</b> <b>ἀπόσχονται</b> πολέμοιο	[subjonctif aoriste]
42	Τρῶες, <b>ἀναπνεύσωσι</b> δ' Ἀρήϊοι υἱέες Ἀχαιῶν. » <sup>15</sup>	[subjonctif aoriste]

Ici, ce n'est pas la réponse d'Achille que Patrocle envisage, mais pratiquement l'ensemble du chant XVI : on a la moitié de l'argument du chant — l'autre moitié, la mort de Patrocle, sera bientôt dévoilée par Achille. On remarquera cependant les deux plis différents de l'avenir qu'envisagent l'impératif et le subjonctif, le second dépendant du premier.

Cependant, si la réponse de Patrocle est intéressante au plan des temps de l'avenir, ce n'est pas seulement parce qu'ils concluent son discours, mais parce qu'ils participent véritable-

14. « **Parle**, ne **retiens** pas dans ton esprit, afin que tous deux nous **sachions**. »

15. « **Laisse**-moi vite partir au combat, et **prépare** la troupe [38]  
Des Myrmidons, si je **puis** porter aux Argiens la lumière.  
**Donne** tes armes pour que j'en puisse vêtir mes épaules.  
Me prenant pour toi, ils **pourraient** **quitter** la bataille,  
les Troyens, et les fils d'Achaïe **repren**dre leur souffle. » [42]  
(Traduction Brunet, 2010)

ment à ce que j'appelle la danse des temps. Tout d'abord, la série que nous venons de citer n'est pas tout à fait la fin du discours de Patrocle. Deux vers et demi viennent s'y ajouter, avec une proposition nominale suivie d'un optatif aoriste :

42 [...] ὀλίγη δέ τ' ἀνάπνευσις πολέμοιο.  
 43 Ῥεῖα δέ κ' ἀκμηῆτες, κεκμηφότας ἀνδρας ἀϋτῆ  
 44 ὥσαιμεν προτὶ φᾶστυ, νεφῶν ἄπο καὶ κλισιάων. »<sup>16</sup>

Homère cumule en fait ici trois procédés liés aux temps verbaux pour clôturer un discours : futurs et subjunctifs d'une part — nous l'avons commenté —, vérité générale d'autre part, et enfin optatif potentiel, qui ouvre sur l'incertain de l'avenir. Il faudrait revenir sur les propositions nominales et les formules gnomiques en leurs lieux de façon détaillée<sup>17</sup>. Remarquons surtout ici l'usage de l'optatif, qui envisage l'avenir de manière plus incertaine que le subjunctif : alors que le subjunctif relève de la volonté, l'optatif relève du désir et du rêve : il pourrait en quelque sorte constituer le pendant des formes sans augment, pour l'avenir, envisageant le mythe à venir. Le personnage ici est comme l'aède : aveugle quant à la réalité, et voyant quant au possible.

C'est une configuration qu'on retrouve trois autres fois dans les 24 discours du chant XVI — ainsi, dans le sixième de ces discours, où Achille invoque Zeus :

246 « Αὐτὰρ ἐπεὶ κ' ἀπὸ ναῦφι μάχην, ἐνοπήν τε, δῖηται,  
 247 ἀσκηθῆς μοι ἔπειτα θοφὰς ἐπὶ νῆφας ἴκοιτο,  
 248 τεύχεσσι τε ξὺν πᾶσι, καὶ ἀγχεμάχοις ἐτάροισιν. »<sup>18</sup>

16. « [...] une courte pause suffit, à la guerre.  
 Nous chasserons les guerriers fatigués, en criant sans fatigue,  
 facilement, vers leur ville, laissant baraques et barques ! » (*id.*)

17. Cette note pour marquer une zone de recherche qui reste à défricher.

18. « Quand il aura chassé des navires les cris et la guerre,  
 fais qu'il revienne sain et sauf aux navires rapides,  
 pourvu de toutes ses armes et compagnons de bataille ! » (*id.*)

On a ici, après un subjonctif éventuel, un optatif de souhait, dont on voit bien qu'il articule les mêmes attitudes : de la volonté au désir, de l'avenir extérieur au désir intérieur. Ce rêve de se retrouver « seuls à deux » avec Patrocle était là aussi à la fin du deuxième discours d'Achille :

97	Αἶ γὰρ, Ζεῦ τε πάτερ, καὶ Ἀθηναίη, καὶ Ἄπολλον,	
98	μήτέ τις οὔν Τρώων θάνατον φύγοι, ὅσσοι ἔασι,	[optatif aoriste ; indicatif présent]
99	μήτέ τις Ἀργείων, νῶϊν δ' ἐκδύμεν ἔλεθρον,	[optatif aoriste - analyse discutée <sup>19</sup> ]
100	ἄφρ' οἴφοι Τροίης ἱερά κρήδεμνα λύωμεν. » <sup>20</sup>	[subj. présent - analyse discutable]

On pourrait même être tenté de lire l'optatif *λύοιμεν* à la place de *λύωμεν*, non que le fait qu'on le trouve ici et là dans la tradition manuscrite<sup>21</sup> puisse être vraiment convaincant, mais parce nous voyons bien que les premiers discours de Patrocle et d'Achille tendent à se terminer sur ce désir plein d'*hybris*. L'analyse de la danse des temps nous invite à lire ici comme une échappée vers le fantasme, hors de la guerre, qu'il faut à notre sens maintenir contre les anathèmes des grammairiens alexandrins.

Cependant, ce n'est absolument pas nécessaire : comme le jongleur, l'aède peut changer de posture temporelle ; il peut jouer un Achille qui retourne *in fine* dans son présent actuel, dans le présent du personnage, pour s'adresser avec énergie à Patrocle, comme si son élan l'entraînait presque maintenant vers le combat : il a bien pu donner une tonalité différente avec un présent, entre *φύγοι* et *ἐκδύμεν*, en désignant les Troyens du geste — sans doute l'aède peut-il les assimiler au public : il s'agit davantage d'un présent d'énonciation que d'un présent de vérité générale, puisqu'une fois le désastre advenu, ils ne seront plus *ὅσσοι*, « autant » — avec *ὅσσοι ἔασι*. Si la danse des temps peut se faire à l'intérieur d'un seul hexamètre, *a fortiori* peut-elle se faire d'un hexamètre sur l'autre.

19. Cf. Leaf, 1960, p. 163.

20. « Ah ! par Apollon, Athéna, par Zeus notre Père,  
que personne, personne [= tous autant qu'il *sont*], parmi les Troyens, n'en *réchappe* !  
Ni parmi les Argiens ! *Échappons* tous deux au désastre !  
Seuls, à nous deux, *arrachons* à Troie sa sainte couronne ! » (*id.*)

21. Leaf (1960) note cette variante, selon sa classification des manuscrits, en A<sup>m</sup> (*D supr.*), J, U<sup>2</sup>.

Reste à comparer la façon qu'ont les personnages d'envisager leur avenir avec celle dont le narrateur l'envisage pour eux<sup>22</sup>.

---

22. L'usage des temps chez Homère pour la prolepse et l'analepse, en mettant face à face le discours des personnages et celui du narrateur, est encore un champ d'étude qui reste à travailler.

## Les temps du narrateur chez Homère

### I. L'aoriste augmenté chez Homère

Les aoristes augmentés chez Homère sont indiscutablement propres aux comparaisons, aux apophtegmes, on le sait ; ils sont d'autre part presque majoritaires parmi les aoristes dans les discours des personnages<sup>23</sup>. Leur rôle a été très bien défini par Bakker, en particulier dans son article « Comparaisons, augment et langage de l'immédiateté »<sup>24</sup>. Il y conclut que l'aoriste tend à être augmenté lorsque l'énoncé touche au « maintenant du locuteur » — les trois autres circonstances qui tendent à appeler l'augment (introductions de discours, comparaisons, proverbes et affirmations générales) le sont, en fait, en conséquence de ce lien à l'ici et maintenant du locuteur. C'est la distinction de base, qui, selon le même article de Bakker, peut être illustrée par l'opposition suivante :

τῆλε δ' ἀπεπλάγχθη σάκεος δόρυ· **χώσατο** δ' Ἑκτωρ (Il. 22.291)

La lance rejaillit en ricochant loin du bouclier ; la colère **s'empara** d'Hector

ὅς κ' εἶποι ὅ τι τόσσον **ἔχώσατο** Φοῖβος Ἀπόλλων (Il. 1. 64)

qui nous dise pourquoi Phoibos **a conçu** tant de colère

Quand le verbe est dépourvu d'augment, l'aède « rapporte, redouble l'événement original ». Lorsque l'aoriste est augmenté, il se réfère à un fait qui touche les interlocuteurs dans le présent : ils sont touchés *actuellement* par la colère d'Apollon, dont l'armée ressent *actuellement* les effets. C'est pourquoi la proposition que fait Basset<sup>25</sup> — traduire les formes augmentées par des passés composés — peut se défendre. Mais pour Bakker, l'essentiel de la *deixis* marquée par

---

23. Bakker (2005) relève, dans l'*Iliade*, au sein des discours 428 formes où l'augment est requis par le mètre, 432 formes où l'augment est exclu par le mètre.

24. Bakker, 2005.

25. Basset, 1989.

l'augment relève davantage de l'*ici* que du *maintenant* — à moins qu'on entende dans l'adverbe français son sens étymologique : *main-tenant* — des locuteurs : « le poète peut se tenir à l'écart de son public lorsque sa vision est inspirée par la Muse [*absence d'augment*] ; mais il est l'un d'entre eux en tant qu'ils partagent un monde qui constitue un marche-pied indispensable pour entrer dans le passé [*présence d'augment*]. »

Il s'agit exactement de la même opposition que celle que nous apercevons dans la chanson de geste entre le système du présent de narration et le système du « présent du narrateur », où le locuteur évoque les événements du lieu réel où il se trouve, en continuant à voir ses interlocuteurs, et donc à regarder les faits passés ou les faits de fiction de l'extérieur, en continuant à être présent au présent : la distance entre le présent et le passé n'est pas abolie ; l'aoriste augmenté constitue en quelque sorte un lien entre le présent et le passé : l'aède et ses auditeurs regardent le passé à partir du présent. Dans ce sens, il correspondrait au passé simple de la chanson de geste. Quand l'aède raconte avec des aoristes augmentés, s'il pratique la *deixis*, c'est celle qui consiste à désigner, à montrer du doigt, donc à rester à distance de ce qui est désigné, sans en devenir véritablement partie prenante, sans jouer ce qui est raconté, comme le font les *δεικτηριάδες*, actrices de pantomime à Alexandrie, symboles de débauche pour Polybe (XIV, II, 4) : cette *deixis*-là ne tourne pas à la *mîmêsis*, puisque l'aède est déjà dans la *mîmêsis* en jouant le personnage qui discourt. Il tendra moins facilement à jouer ce que ce personnage raconte, qu'à jouer ce qu'il raconte en tant qu'aède.

Toutefois Bakker, dans « Mohammed and the Mountain »<sup>26</sup>, ajoute une réflexion sur les sens respectifs de l'aoriste et de l'imparfait, qui l'amène à préciser la valeur qu'il accorde à l'aoriste augmenté, par opposition à l'imparfait d'une part, et à l'aoriste sans augment d'autre part. Pour lui, « alors que l'imparfait déplace le centre déictique temporel vers le passé, l'aoriste ne le fait pas. » Ainsi, avec l'imparfait, la *deixis* se fait du présent vers le passé, ou plutôt du monde de fiction vers le monde de fiction ; avec l'aoriste elle se fait du présent du narrateur vers le passé. Ainsi « l'aoriste est le véhicule idéal pour un présent ouvert sur le passé »<sup>27</sup>. Bakker distingue d'autre part l'aoriste sans augment, où un événement passé devient un savoir énoncé dans le présent, et l'aoriste augmenté, où l'événement en vient à constituer le présent de l'énonciation lui-même. Ainsi, si l'on associe les deux idées, avec l'aoriste augmenté, la *deixis* se ferait du

---

26. *Pointing at the Past*, 2005.

présent du narrateur vers un passé qui est devenu présent — en quelque sorte venu auprès du narrateur, dans la zone de ce qui est pour lui le présent<sup>28</sup>.

Dans notre perspective, où nous avons besoin de voir dans l'espace de la performance<sup>29</sup> ce qu'il en est véritablement, nous proposerions volontiers une analyse sous forme de didascalies qui correspondraient à chacun des tiroirs verbaux. Dessinons sur le sol, quelque part auprès de l'aède, un cercle du mythe — ou un rectangle, un *templum*. C'est là que l'action est censée se passer. L'aède peut franchir la frontière invisible, et se placer dans le cercle pour jouer l'action ; il peut se placer à l'extérieur de ce cercle pour la désigner comme si elle se jouait d'elle-même dans ce cercle. Dans les discours, lorsqu'il utilise l'aoriste augmenté, il désigne un passé qui est à l'intérieur du cercle, comme le personnage qu'il représente. Au sein de la narration, dans les quelques cas où il utilise l'aoriste augmenté hors des comparaisons et des aoristes gnomiques, il reste à l'extérieur du cercle et désigne ce que lui-même et les spectateurs, par leur imagination, peuvent voir dans ce cercle. On le voit, les hypothèses sont ici assez différentes, parce que chez Bakker, c'est l'événement passé qui sort du cercle pour venir se placer au milieu de l'actualité de l'aède et de son auditoire.

---

27. Nous avons là une définition qui correspond parfaitement à ce que nous entendons dans le passé simple de la chanson de geste — alors que nous acceptons plus haut la proposition de Basset, proposant de traduire l'aoriste augmenté par le passé composé. C'est que l'aoriste grec, comme on l'enseigne traditionnellement dans les cours de version grecque, peut correspondre aussi bien à l'un qu'à l'autre temps français. Ainsi, on mettrait en parallèle d'un côté passé simple et passé composé, et de l'autre aoriste sans augment et aoriste augmenté. Il n'en reste pas moins que les frontières ne sauraient correspondre tout à fait : c'est un problème de traductologie qu'il faut étudier précisément, après avoir étudié précisément le système des tiroirs verbaux dans chacune des langues.

28. C'est ici que les choses commencent à s'embrouiller, pour ce qui est de la traduction : si le passé composé du français dans la chanson de geste peut éventuellement se rapporter au présent du narrateur, en particulier dans les discours, dans les récits, il tend à se rapporter au présent de narration, constituant le plus souvent un accompli de ce présent de narration. Or on n'a pas encore aperçu qu'un temps homérique répondrait au présent de narration français. Ce pourrait être l'un ou l'autre des imparfaits homériques ; ce pourrait être l'aoriste sans augment, ou encore l'ensemble des formes sans augment. Faire correspondre les pièces du puzzle pièce à pièce est en réalité chimérique ; s'il y a toujours le même type de jeu entre les temps, il ne se joue pas exactement sur les mêmes frontières entre les temps verbaux.

Cette topologie scénique des formes verbales reste d'une part à éprouver dans le texte d'Homère, d'autre part à affiner pour qu'elle intègre le mouvement propre à la danse, en particulier du fait de ses relations avec les autres temps dans le texte : au-delà de la topologie, il faut une cinématique. Pour le moment, nous essaierons de préciser quelle est sa valeur intrinsèque en étudiant des extraits où il connaît une certaine autonomie : il nous faut donc des séries d'aoristes augmentés — qui plus est, dont l'augment n'est pas trop sujet à caution du fait des accidents de la tradition, et donc est garanti par la métrique. En outre, comme nous cherchons à établir une valeur intrinsèque « en langue », nous écartons *a priori* les aoristes qu'on trouve dans les comparaisons et les apophtegmes, considérant qu'il s'agit d'artefacts propres au genre de l'épopée — en tout cas de l'épopée homérique.

Cependant, hors des comparaisons, il est extrêmement difficile de trouver des séries d'aoristes augmentés dont la métrique assurerait le caractère originel. Dans le chant XVI de l'*Iliade*, nous n'avons pas trouvé une seule telle paire d'aoristes augmentés qui se suivent — hors des comparaisons. L'*Odyssee*, où l'on trouve davantage de récits dans la bouche de personnages, fournit davantage d'exemples. Les nombreux discours du chant I offrent quelques exemples assez variés. Dans le premier, Télémaque demande à Mentès, sous les traits duquel se cache Athéna, comment il est parvenu dans Ithaque :

171 « Ὀπποίης τ' ἐπὶ νηφὸς ἀφίκεο· πῶς δέ σε ναῦται  
172 ἤγαγον εἰς Ἰθάκην ; »<sup>30</sup>

Bien sûr, il s'agit de savoir comment Mentès a fait pour être en face de son interlocuteur ici et maintenant : les actions passées aboutissent à l'ici et maintenant du locuteur. Mais ce qui me paraît plus important encore, c'est que ces questions sont fortement adressées et fortement liées à la deuxième personne, présente dans la personne du verbe ἀφίκεο, dans σε, objet de

---

29. Lequel nous avons quelque réticence à nommer scène, parce qu'il ne s'agit pas de théâtre, parce que la séparation entre l'espace de l'aède et l'espace de son auditoire n'est pas la même qu'entre les gradins et l'ensemble constitué du προσκήνιον et de l'ὄρχηστρα, parce que justement la « scène » de l'aède contient et la scène et l'orchestre.

30. « Quel vaisseau t'a conduit ? Comment des marins te menèrent-ils à Ithaque ? » [171]  
(Brunet, 2017)



**ἤγαγον**. Télémaque regarde Mentès dans les yeux quand il lui pose ces questions. Ce pourrait être ce qu'on retrouve dans les aoristes augmentés du narrateur : même en l'absence explicite du destinataire de la narration, l'auditoire, celui-ci serait presque interpellé directement : l'aède cesse alors d'être « aveugle » et regarde l'un ou l'autre membre du public « dans les yeux ».

Ensuite, l'on voit bien qu'au plan topologique, Télémaque ramène les actions passées de Mentès jusqu'à son ici et maintenant, avec εἰς Ἴθάκην, qui joue un rôle fortement déictique, synonyme plus déictique encore de δεῦρο : difficile de ne pas imaginer Télémaque faire un geste de la main qui accompagne cette *deixis*. Il faut surtout noter que cet « ici » est un lieu où l'on va : c'est étonnamment cohérent avec l'idée que l'aoriste augmenté ramène le passé vers le présent. Notons cependant que cet aoriste augmenté n'abolit pas la distance entre l'ici et maintenant d'un côté et l'alors et là-bas de l'autre ; au contraire, il la mesure et la parcourt. Si cet aoriste crée un pont entre passé et présent, ce pont existe bel et bien, et maintient donc la distance entre les deux époques.

On peut noter enfin que cette *deixis* ne confine aucunement à la *mîmêsis* : Télémaque, à ce moment-là, ne s'imagine pas aux côtés de Mentès pendant son voyage. En revanche la question suivante évoque la subjectivité des marins qui ont conduit Mentès, en se plaçant auprès de lui pour écouter ce qu'ils ont pu lui dire, et non seulement lui dire, mais lui dire subjectivement : εὐχετᾶσθαι, c'est « se vanter d'être ». Or on a là une alternance des temps tout à fait frappante, avec un imparfait sans augment<sup>31</sup>, très difficile à rendre en français :

Τίνας ἔμμεναι εὐχετόωντο ;<sup>32</sup>

Le premier exemple que nous donne Homère semble fait exprès pour confirmer nos hypothèses. Le second est à même, *a priori*, de nous dérouter, puisqu'il s'agit d'aoristes à valeur de conditionnel. Télémaque poursuit son entretien avec Mentès ; il se plaint ici amèrement de l'absence d'Ulysse :

---

31. L'absence de l'augment n'est pas attestée par la métrique, mais elle nous apparaît ici assez vraisemblable.

32. « Qui se sont-ils vantés [se vantaient-ils] d'être ? »

236	« [...] ἐπεὶ οὐ κε θανόντι περ ὧδ' ἀκαχοίμην,	[optatif aoriste « potentiel »]
237	εἰ μετὰ φοῖς ἐτάροισι δάμῃ, Τρώων ἐνὶ δήμῳ,	[indicatif aoriste “irréel”]
238	ἤγέ φίλων ἐν χερσίν, ἐπεὶ πόλεμον τολύπευσεν.	[id.]
239	Τῷ κέν φοί τύμβον μὲν ἐποίησαν Παναχαιοί,	[id.]
240	ἠδὲ κε καὶ φῶ παιδὶ μέγα κλέφος ἤρατ' ὀπίσσω. <sup>33</sup> »	[id.]

Passons sur la contravention aux dogmes des grammaires de thème grec sur le lien entre la protase et l'apodose dans les périodes conditionnelles, même si l'indépendance temporelle des propositions en grec, et en particulier en grec homérique, est un élément très important de la danse des temps. Un mot cependant sur le rapport entre l'irréel et le passé, entre la valeur modale qu'à ici l'indicatif aoriste et sa valeur temporelle ne sera pas inutile. Si les temps de l'irréel ont à voir avec les temps du passé, en français comme en grec, c'est que le réel a à voir avec le présent ; de là la confusion toute naturelle entre *actuel* et *présent*. Les choses sont encore plus nettes, me semble-t-il, si l'on reprend notre scénographie épique ; le cercle du mythe — ou, si votre goût est plus anguleux, le rectangle de la diégèse — est bien le domaine de la fiction, censément passée. Ici, l'enterrement en grande pompe d'Ulysse, et la gloire rejallie sur son fils appartiennent, pour Télémaque, à ce cercle : il l'imagine et demande à Mentès de l'imaginer, comme l'aède imagine que ses personnages sont présents sous ses yeux, et demande à son auditoire de le voir aussi.

Qu'en est-il maintenant du lien entre présent et passé ? Encore une fois, celui-ci passe nettement par les deux personnes du dialogue. S'il s'agit de « lui » (φοί, pronom personnel, et φῶ adjectif possessif), Ulysse n'est plus le point central du propos : il s'agit maintenant de son enfant (παιδί), c'est-à-dire de Télémaque, du *je* de l'énonciation. Les conséquences énoncées dans cette apodose concernent l'ici et maintenant du locuteur : il s'agit des effets produits par ce qui se passe dans le cercle de la fiction dans le monde « réel ». À ce moment-là, comment imaginer que Télémaque ne se désigne pas lui-même du geste ? Dans les vers 239 et 240, Télémaque désigne ce qu'il imagine de sa place, sa place réelle en face de Mentès : les funérailles fictives de son père,

---

33. « [...] Sa mort m'**aurait causé** moins de peine, [236]  
s'il **était mort** à Troie avec ses compagnons d'armes,  
ou chez les siens, une fois [qu'**il eût**] **déroulé** l'écheveau de la guerre.  
Alors les Panachéens lui **auraient élevé** une tombe ;  
il **laissait** à son fils un grand renom pour la suite. » (id.) [240]

remplaçant peut-être en imagination la meute des prétendants par la foule des princes grecs (Παναχαιοί), puis son bras revient vers lui pour dire le κλέφος, la gloire qu'il imagine. Il faut voir sur qui cette gloire aurait dû faire effet : d'abord, sur Mentès. Le geste de Télémaque, qui revient vers lui-même, ne saurait être en effet un geste de fermeture : la gloire va de son bénéficiaire vers l'extérieur. C'est une des raisons pour lesquelles il faut entendre qu'ici la deuxième personne, incarnée par Mentès, qui perçoit cette gloire, est bien présente. Mais à cet égard, le fait que Télémaque parle de lui-même à la troisième personne, avec la périphrase φοί παιδί, est tout à fait significatif : son enfant, c'est-à-dire celui dont *tu* sais qu'il est son fils : moi-même. Dire « il » pour dire « je », c'est dire « tu ».

En somme, avec ces deux aoristes à valeur d'irréel, la fiction, même si elle est maintenue à distance en tant que fiction, est ramenée à l'ici et maintenant non seulement du locuteur, mais des deux personnes du dialogue. Nous pensons qu'il en est de même quand les deux personnes du dialogue sont l'aède et son public.

Lorsqu'Athéna-Mentès exhorte un peu plus loin Télémaque à agir contre les prétendants, en lui proposant le modèle d'Oreste, une série de trois aoristes augmentés successifs se présente à nous :

298 « Ἡ οὐκ αἴφεις οἶον κλέφος ἔλλαβε δῖος Ὀρέστης  
299 πάντας ἐπ' ἀνθρώπους, ἐπεὶ ἔκτανε πατροφονήφα,  
300 Αἴγισθον δολόμητιν, ὃ φοί πατέρα κλυτὸν ἔκτα ;<sup>34</sup> »

La situation est ici à peu près inversée. L'évocation du κλέφος se fait à nouveau avec un aoriste sans augment (ἔλλαβε) mais les causes de ce κλέφος le sont aussi (ἔκτανε, ἔκτα). Le κλέφος d'Oreste est bien présent autour d'eux ; Mentès demande à Oreste de s'en rendre compte, de l'entendre qui résonne ici jusqu'à ses oreilles. Ce qu'on aperçoit par surcroît ici, c'est encore une fois le lien avec la deuxième personne : en rappelant le meurtre d'Égisthe par Oreste, Mentès n'apporte pas d'information à Télémaque ; il ne lui raconte pas quelque chose qu'il ne saurait pas. Il lui rappelle cette vengeance, en insistant lourdement sur l'idée de meurtre, avec la reprise

---

34. « N'entends-tu pas quel renom **a gagné** le divin Oreste [298]  
dans le monde entier, **en tuant** l'assassin de son père,  
cet Égisthe piégeux, qui lui **tua** son père l'illustre. » (*id.*)

en écho de ἔκτανε par ἔκτα<sup>35</sup>, pour lui dire autre chose : « Toi aussi, venge-toi ». Autrement dit : « Il l'a tué, il l'a vraiment tué ; toi aussi tu peux soutenir l'honneur de ton père ; dépasse-toi comme il s'est dépassé pour en arriver à cette extrémité qu'est l'assassinat. » L'augment peut encore ici se gloser « cela s'est passé, je te le dis, crois-m'en » et donc éventuellement « cela te concerne ».

C'est que le pont que construit l'aoriste augmenté entre le présent et le passé est à double sens : il va chercher le passé pour le ramener dans le présent. Mohammed va jusqu'à la montagne, et puis il la porte sur son dos pour la ramener jusqu'à son interlocuteur.

On remarquera en outre que la *deixis* peut prendre ici une certaine forme de *mîmêsis* : Mentès peut accompagner chacune des deux occurrences de κτείνω d'un geste relativement brutal qui évoquerait le meurtre, ou, du moins le passage à l'acte... et ce d'autant plus que ceux mériteraient le même châtimement qu'Égisthe sont présents sous les yeux des interlocuteurs, puisqu'il s'agit des prétendants. On aura deviné la suite de mon propos : puisque les prétendants sont au banquet, qu'ils écoutent l'aède Phémios, l'image de ces prétendants est sous la main de l'aède qui joue Télémaque : il s'agit de son auditoire. Voilà encore un lieu où l'on aperçoit que le sérieux de l'épopée peut laisser place au sourire, dès lors que l'aède est véritablement présent à son public, et donc qu'il manie la connivence sous toutes ses formes.

La moisson n'est pas plus riche si l'on étend la recherche aux récits de Nestor dans le chant III : comme on pouvait s'y attendre d'après les statistiques établies par Drewitt (1912) ou Bakker (2005) — les aoristes augmentés, parmi les formes attestées par la métrique, ne représentent qu'un aoriste sur quatre dans les épopées homériques, pour ce qui est de la narration propre —, on rencontre fort peu de séries d'aoristes augmentés. C'est que l'aoriste augmenté n'est pas fondamentalement le temps du récit, du texte qui raconte une série d'événements passés ; il peut évoquer cependant des faits passés isolés, ou être utilisé comme temps marqué à l'intérieur du récit, en rendant saillant, d'une façon ou d'une autre, tel ou tel procès au sein du récit. En revanche, le chant IX, où Ulysse se fait narrateur, ou plutôt aède, dans le sens où son récit est adressé à Alcinoos, comme l'aède adresse toujours son récit à un public véritablement présent, où s'entremêlent donc les rôles de l'aède et du personnage, est un peu plus riche en exemples.

---

35. ἔκτα est une autre forme, syncopée, de l'indicatif aoriste augmenté de la 3<sup>e</sup> personne ἔκτανε.

Dans le premier de ces exemples, Ulysse, après avoir orgueilleusement déclaré qui il est, raconte son passage chez les Cicônes.

40 « [...] Ἔνθα δ' ἐγὼ πόλιν **ἔπραθον**, **ᾤλεσα** δ' αὐτούς.<sup>36</sup> »

Il me semble que la présence du pronom personnel tonique ἐγὼ est particulièrement intéressante : il s'agit encore de l'orgueil d'Ulysse, qui ne se contente pas de raconter ce qui s'est passé, mais se vante de ses exploits auprès des Phéaciens, comme l'aède vantait ses exploits à l'ouverture de l'*Odyssee*. D'une part il peut mettre en gestes ses hauts faits, mais surtout son regard se tourne vers les Phéaciens, ou vers Alcinoos en particulier, et son regard jubile — ses épaules s'ouvrent — lorsqu'il fait éclater ainsi son κλέφος.

L'exemple suivant se situe au moment où Ulysse et ses compagnons vont découvrir la grotte du Cyclope.

181 « Ἄλλ' ὅτε δὴ τὸν χῶρον **ἀφικόμεθ'**, ἐγγύς ἐόντα,  
182 ἔνθα δ' ἐπ' ἐσχατιῇ, σπέος **εἶδομεν** ἄγχι θαλάσσης,  
183 ὑψηλόν, δάφνησι κατηρεφές. »<sup>37</sup>

Ce qui paraît le plus important et le plus évident pour expliquer l'utilisation de l'aoriste augmenté ici, c'est d'abord la première personne : elle fait le lien entre le présent et le passé ; c'est le même Ulysse qui raconte et qui a vécu les événements. Cela dit, il lui arrive d'utiliser un aoriste sans augment à la première personne. L'argument de la première personne ne suffit donc pas ; est-ce qu'imaginer un lien particulier avec l'auditoire à ce moment-là est pertinent ?

Il me semble que c'est possible si l'on considère « l'effet de seuil » qui articule le récit à ce moment-là. Ulysse et ses compagnons arrivent sur le seuil de la grotte du Cyclope ; ils parviennent en même temps au seuil de leur destin. Il faut que le conteur — qui est à la fois

---

36. « **Je pillai** leur cité, les **livrant** au massacre. » (id.)

37. « Lorsque **nous arrivâmes** sur place, une place voisine, **nous aperçûmes**, tout près de la mer, aux confins, une grotte haute, que recouvraient les lauriers. » (id.)

Ulysse et l'aède — fasse sentir cet effet d'attente, de suspense ; s'il s'arrête sur le moment de la découverte des pacages du Cyclope, sur cette description presque joyeuse, c'est en sachant qu'elle cache des événements terribles, comme les lauriers dissimulent la grotte. Et, de même qu'ils voient quand même la grotte derrière les lauriers, l'auditeur doit entendre le malheur derrière l'heureuse description bucolique ; ce malheur transparait dans la voix d'Ulysse qui sait ce qui s'est passé ensuite, source pour lui à la fois de douleur et d'orgueil. Peut-être le scribe du *Roland* inscrirait-il ici un « AOI », qui semble inviter à faire résonner un gong annonçant un avenir à la fois funeste et grandiose. Ici, point de musique particulière, me semble-t-il, mais une inflexion de la voix, un regard particulier qui annonce à l'auditoire ce que ce moment cachait.

On aurait envie ici dans la traduction de suivre la suggestion de Louis Basset, et d'utiliser des passés composés qui marqueraient une plus grande proximité avec le locuteur, avec ses interlocuteurs, quelque chose comme : « Lorsque **nous sommes arrivés** — c'était proche / **nous avons aperçu**, au-dessus de la mer, une grotte [...] »

Le troisième et dernier exemple est extrait du premier dialogue entre Ulysse et le Cyclope. À la question de ce dernier, qui veut savoir qui ils sont, d'où ils viennent, Ulysse répond hautement pour lui et ses compagnons. Ils sont de l'ost d'Agamemnon, lequel est un roi extrêmement glorieux :

265 « Τόσσην γὰρ **διέπερσε** πόλιν καὶ **ἀπώλεσε** λαφούς  
266 πολλούς. Ἡμεῖς δ' αὖτε κιχάνομενοι τὰ σὰ γούνα  
267 **ἰκόμεθ'**, [...] »<sup>38</sup>

Si la première occurrence d'aoriste augmenté est incertaine — elle peut recouvrir un ancien **διάπερσε**, sans augment —, elle n'est pas invraisemblable. Quoi qu'il en soit, on peut s'arrêter sur la succession des deux verbes suivants, qui forment antithèse, soutenus par les deux particules δ' αὖτε qui marquent fortement l'opposition : d'un côté l'orgueil d'être les barons d'un roi puissant et dévastateur, de l'autre l'apparente humilité de se mettre aux genoux d'un homme — fût-il un géant. En outre, les deux premiers aoristes relèvent davantage du récit — ils

38. « Riche est la ville qu'**il a détruite**, innombrables les peuples qu'**il a occis**. [Mais nous, c'est en suppliant tes genoux que **nous sommes venus**]. » (*id.*)

[225]

évoquent en tout cas un passé plus lointain — tandis que le troisième relève davantage du discours, en évoquant un passé tout immédiat. En effet, leur arrivée dans la grotte relève du passé immédiat, et l'aoriste **ἰκόμεθα** est coloré par le participe **κίχωνόμενοι** auquel il s'articule, formé sur un thème de présent : c'est maintenant que les compagnons d'Ulysse se jettent aux genoux du géant.

Ils s'opposent en effet, mais pour former un seul propos : « tu dois nous écouter, puisque, tout puissants que nous sommes, nous nous humilions devant toi ». C'est cet « écoute-nous » qui affleure sous les augments des formes d'aoriste de cet extrait. On voit bien en outre ici comment ce caractère pragmatique de l'augment peut s'articuler à un trait qu'on pourrait qualifier de médiatif<sup>39</sup> : « je vous dis que c'est vrai » — d'une certaine façon, un marqueur redondant d'indicatif.

Dans la bouche d'Ulysse, cette attestation de vérité a une saveur toute particulière ! Mais ne sont-ce pas les fourbes qui affirment le plus souvent et le plus hautement qu'ils disent la vérité ? « Sans mentir, si votre ramage... » Ulysse nous permettra de percevoir encore mieux de quoi il retourne avec l'augment, si nous revenons à la façon dont Ulysse interpelle Démodocos au chant VIII pour lui demander de lui raconter l'épisode du cheval de bois :

492           « Ἄλλ' ἄγε δὴ **μετάβηθι**, καὶ ἵππου κόσμον **ἄφεισον**  
 493           δουρατέου, τὸν Ἐπειφός **ἐποίρησεν** σὺν Ἀθήνῃ,  
 494           ὄν ποτ' ἐς ἀκρόπολιν δόλον **ἤγαγε** δῖος Ὀδυσσεύς. »<sup>40</sup>

C'est l'un des passages où l'orgueil et la ruse de l'Ithaquien s'entrelacent de la façon la plus réjouissante : ici le clin d'œil n'est pas adressé au public « réel », c'est-à-dire pas au public de la fiction secondaire vuillaumienne, mais à son public vraiment réel, c'est-à-dire l'auditoire de l'aède. C'est aux générations à venir — celles qui viendront écouter son épopée — que la conni-

---

39. En anglais *evidential*, « qui concerne la preuve », que certains traduisent pas « évidentiel » : il s'agit de préciser la source ou la fiabilité d'une information. Certaines langues, en particulier amérindiennes, doivent marquer obligatoirement le médiatif dans une proposition, par un morphème spécifique.

40. « Mais, **changeant de sujet**, **chante** l'histoire du cheval [492]  
 qu'Épéios, assisté d'Athéna, **construisit**,  
 ce traquenard qu'Ulysse **conduisit** à l'acropole. » (Jaccottet, 1982)

vence s'adresse, comme Roland s'exclame au vers 1014, quand il exhorte Olivier au combat : « *Que malvaïse cançon de nus chantet ne seit !* »<sup>41</sup>, ou Patrocle, qui se plaint de l'inaction d'Achille, aux vers 31 et 32 du chant XVI : « αἰναρέτη· τί σευ ἄλλος ὀνήσεται ὀψίγονός περ / αἶ κε μὴ Ἀργείοισιν ἀφεικέα λοιγὸν ἀμύνης;<sup>42</sup> ». C'est du futur qu'il s'agit ici ; et ce futur du personnage, c'est le présent de la performance : c'est par l'épopée, chantée par l'aède, que le κλέφος se répand réellement<sup>43</sup>.

Ainsi, l'on aperçoit que l'aoriste augmenté est bien un temps qui relève davantage de la *deixis*, tandis que l'aoriste sans augment serait en quelque sorte un temps « phorique » ; l'aoriste augmenté est associé au regard vers l'interlocuteur, alors que l'aoriste sans augment ne regarde que le mythe. C'est pourquoi il est lié aux deux personnes de la *deixis*, c'est-à-dire les seules personnes du dialogue : la première et la deuxième. On peut éprouver cette hypothèse en demandant au texte s'il favorise statistiquement l'augment pour la première et la deuxième personne. C'est ce que nous avons fait pour le chant IX de l'*Odyssée*, qui fournit suffisamment d'aoristes aux trois personnes, sans que les formes augmentées soient trop sous-représentées pour être significatives. Nous n'avons retenu que les formes attestées par la métrique. Voici le résultat de notre relevé :

---

41. « Qu'aucun piètre jongleur ne se moque de moi ! »

42. « Foudre-de-guerre ! À qui d'autre auras-tu servi par la suite [des générations], [31] si tu n'écartes pas des Argiens le fléau lamentable ? » (Brunet, 2010)

43. Cf. Bakker, 2005 : « Storytelling in the future ».



	Aoristes augmentés		Aoristes sans augment	
	1 <sup>e</sup> & 2 <sup>e</sup> p.	3 <sup>e</sup> p.	1 <sup>e</sup> & 2 <sup>e</sup> p.	3 <sup>e</sup> p.
Occurrences	31	17	22	33
Répartition des personnes	65 %	35 %	40 %	60 %
Répartition des personnes du dialogue	58 %		42 %	
Répartition de la 3 <sup>e</sup> personne		34 %		66 %

Les deux-tiers des verbes à l'indicatif aoriste, lorsqu'ils sont à la troisième personne, sont dépourvus d'augment. Lorsqu'ils sont à la première ou à la deuxième personne, la fréquence des formes sans augment tombe à 42 %. Le lien entre les personnes du dialogue et l'aoriste augmenté, s'il n'est pas nécessaire, est fortement marqué. De la sorte, même si Homère paraît ne jamais s'adresser directement à son public, contrairement au jongleur médiéval, on peut considérer qu'il détient un moyen de se tourner davantage vers son auditoire : lorsque le narrateur utilise dans la narration des formes augmentées, il n'est pas illégitime de penser qu'il brise à ce moment-là le « quatrième mur » — quoique dans l'épopée celui-ci soit encore plus virtuel qu'au théâtre — et peut le regarder dans les yeux, l'impliquer dans le récit ou le montrer du doigt, de la main, du regard, du bâton, de la lyre... Sa gestuelle, de parallèle au public qu'elle était, peut devenir davantage perpendiculaire ; son regard peut ne plus être celui de l'aède aveugle, pour devenir celui de l'aède complice ou, on le verra en étudiant comparaisons et aoristes gnomiques, moraliste.

En somme, la valeur de l'augment, que nous formulons par la glose « je vous le dis », est très proche de celle d'une particule. Louis Basset (2004) rapporte l'idée de Monro selon laquelle on pourrait le rapprocher de la particule affirmative  $\delta\eta$ . Cette intuition, on l'a vu, a quelque chose de très juste ; et ce d'autant plus que non seulement la particule  $\delta\eta$  est liée à l'énonciation plus qu'au temps, comme le souligne Basset, mais encore que ce lien à l'énonciation, justement, n'interdit pas le lien avec le temps. En effet, affirmer la valeur de vérité d'une assertion en effet, c'est aussi dire « ça s'est vraiment passé » : ce qui n'est pas encore passé ne peut être véritablement attesté. On entrevoit ici comment la particule déictique a pu devenir un morphème lié à l'idée de passé. On entrevoit aussi pourquoi la suggestion de Willi (2007), selon

laquelle l'augment aurait été au plan diachronique un marqueur de perfectivité, n'est pas incompatible avec l'interprétation déictique.

Mais à la différence de  $\delta\eta$ , l'augment a une valeur proprement verbale. Au plan morphologique, il est si bien intégré au verbe qu'il se fond phonétiquement avec le radical dans le cas de l'augment temporel : ce n'est pas une particule, mais un morphème grammatical, partie intégrante de la forme verbale. Ce morphème fait écho à la désinence du verbe, qui marque la personne, en l'inscrivant davantage dans la situation d'énonciation, et donc aux deux premières personnes du dialogue. Il participe au marquage de la temporalité parce qu'il met en rapport le présent et le passé. Il participe au signifié « modal » d'indicatif, d'une façon particulièrement évidente : il suffit de regarder les tableaux de conjugaison du verbe grec ; seuls les temps de l'indicatif peuvent prendre un augment.

## 2. L'imparfait augmenté chez Homère

Définir l'emploi de l'imparfait augmenté chez Homère est chose doublement délicate ; d'abord parce que définir l'imparfait grec en général est un problème en soi difficile, en particulier pour des Français — l'imparfait grec partage beaucoup de traits avec l'imparfait français, mais ni son centre de gravité ni son extension sémantiques ne sont les mêmes, loin s'en faut — ; ensuite parce que l'augment semble ajouter des sémantismes — une *deixis* actualisante qui ramène le passé sur le présent, une pensée qui se détourne du passé ou de la fiction pour diriger le regard vers les interlocuteurs réels — contradictoires avec ceux qui sont inhérents à l'imparfait, dont on peut penser qu'il est une forme d'inactuel. Pourtant, d'après les chiffres de Drewitt (1912)<sup>44</sup>, la fréquence des imparfaits augmentés dans l'ensemble des imparfaits homériques propres au récit est exactement la même que celle des indicatifs aoristes augmentés dans l'ensemble des indicatifs aoristes homériques, soit 27 %.

Notre hypothèse *a priori* est que la valeur fondamentale de l'imparfait est une valeur de déplacement : l'imparfait inviterait à se déplacer auprès du sujet du verbe pour voir l'action se dérouler en son cœur. Cela rendrait compte de la subjectivité propre à l'imparfait, de l'insistance sur la durée de l'action ou plutôt de son inachèvement, de son caractère « pittoresque », comme le dit si justement Bizos<sup>45</sup>, c'est-à-dire de sa capacité à donner à voir l'action qui se déroule comme si elle était là sous nos yeux — comme au cinéma. Autrement dit, l'imparfait serait par nature un temps cinématique — ou kinesthésique ?

Ainsi l'imparfait demanderait de se déplacer dans le passé ou le temps de la fiction pour assister en spectateur à un déplacement. Comment ce déplacement vers un mouvement pourrait-il être ramené au présent par l'augment ? S'il s'agit d'aller à la montagne et d'en revenir, quelle différence y a-t-il entre l'imparfait et l'aoriste augmentés ? Si l'on file la métaphore du cinéma, un des éléments de réponse pourrait être que l'augment invite à venir voir le film ; au lieu de dire, comme dans l'aoriste « je vous le dis », il dirait « voyez vous-même ».

---

44. Voir tableaux en annexe.

45. Bizos, *Cours de thème grec*, 1944.

Voyons ce qu'il en est dans le texte d'Homère, même si les séries d'imparfaits augmentés attestés par la métrique sont encore plus rares que les séries d'aoristes augmentés : si la proportion de formes augmentées parmi les imparfaits et les aoristes est identique, il y a un peu moins d'imparfaits que d'aoristes dans le texte homérique. Le chant XVI de l'*Iliade* nous offre cependant un passage particulièrement intéressant, avec une série d'au moins trois imparfaits augmentés — la qualité d'imparfait augmenté de la première forme verbale du texte restant à discuter. Zeus vient de s'émouvoir de la mort de Sarpédon qui s'annonçait, en se demandant s'il devait intervenir ; Héra l'a convaincu de laisser faire le destin — la Moire funeste. Voici donc les trois premiers vers du prélude à la mort de Sarpédon, avec les deux premiers imparfaits de l'extrait :

459 Αἵματοφέσσας δὲ ψιάδας **κατέχευεν** ἔραζε [κατάχευεν ?]  
 460 παῖδα φίλον τιμῶν, τόν φοί Πάτροκλος **ἔμελλε**  
 461 φθίσειν ἐν Τροίῃ ἐριβόλακι, τηλόθι πάτρης.  
 462 Οἱ δ' ὅτε δὴ σχεδὸν **ἦσαν**, ἐπ' ἀλλήλοισιν ἰόντες,  
 463 ἔνθ' ἦτοι Πάτροκλος ἀγακλειτὸν Θρασύδημον,  
 464 ὅς ρ' ἦϋς θεράπων Σαρπηδόνοσ **ἦεν** ἄνακτος,  
 465 τὸν **βάλε** νεΐαιραν κατὰ γαστέρα, **λῦσε** δὲ γυῖα.<sup>46</sup>

Les verbes à l'imparfait ici sont ceux qu'on retrouve essentiellement à l'imparfait : εἰμί n'a pour aoriste que des supplétifs ; μέλλω ne connaît pas d'aoriste chez Homère. D'autre part, l'augment de **κατέχευεν** n'a rien de certain : les manuscrits tendent à placer systématiquement un augment dans les verbes composés, dès lors que cela ne change rien à la métrique. Cela ne nous empêche en rien d'éprouver ici notre hypothèse : avec les imparfaits augmentés, l'aède nous invite-t-il à venir voir une image animée ?

---

46. Zeus [**faisait**] **pleuvoir** une fine rosée de sang sur la terre,  
 pour honorer ce fils que Patrocle **devait** lui occire [460]  
 dans la fertile Troade, loin de sa terre natale.  
 [Comme, en se jetant l'un sur l'autre, ces deux-là **étaient** proches,]  
 alors Patrocle frappa ce guerrier fameux, Thrasydème,  
 qui, du roi Sarpédon, **était** l'écuyer très-fidèle. [464]  
**Il l'atteignit** au bas-ventre ; ses membres, d'un coup, **se défirent**. (Brunet, 2010)

Cela ne nous paraît pas indispensable pour le vers 459, où l'image saisissante et très belle de la pluie sanguinolente se suffit à elle-même. En revanche, la proposition suivante (τόν φοί...) constitue un commentaire de cette image, qui explique le signe, la métaphore que propose Zeus, φθίσειν (« être anéanti », à l'infinitif futur) répondant à Αἵματοφέσσας ψιάδας (« des pleurs sanguinolents »), Τροίη ἐριβόλακι (« à Troie mottes-fertiles ») à ἔραζε (« vers la terre »). Ce commentaire nécessite de se placer du point de vue de l'avenir de Sarpédon — en réalité le présent de la performance. Zeus n'est pas le seul à connaître le destin de son fils : ceux qui le connaissent, ce sont surtout les participants au festin aédique — l'aède et son public. Comme le chœur de la tragédie, l'aède s'adresse au public pour lui dire « Regardez-le, prenez pitié de lui : il va mourir, il semble, la chose est décidée. » Nous empruntons en fait ces mots à Sophocle, dans *Antigone*<sup>47</sup>. L'héroïne, condamnée par Créon, s'en va vers son destin, en s'adressant aussi bien au chœur qu'au public : Ὀρᾶτ' ἔμ', ὃ γᾶς πατρίας πολῖται (« Regardez-moi, citoyens de ma propre terre », v. 806) ; le chœur, un peu plus haut, comme Créon annonce sa condamnation : Δεδογμέν', ὡς ἔοικε, τήνδε κατθανεῖν (« Elle va mourir, il semble, la chose est décidée »). Dans les deux cas, il s'agit de désigner au public ce qu'il a sous les yeux — à chaque fois pour l'inviter à la compassion.

De même, l'aède s'arrête sur la belle et terrible image pour inviter son auditoire à la regarder avec le même œil que lui — celui du spectateur tragique qui sait ce qu'il en est de l'issue, qui connaît déjà tout le déroulement du destin<sup>48</sup>. L'image cependant n'est pas statufiée comme pour le parfait : elle est seulement ralentie, suspendue. C'est pour cela que l'imparfait grec est invariablement décrit comme insistant sur la durée de l'action, que celle-ci soit en soi longue ou brève. Elle est ralentie par le regard qu'on jette sur elle, et ce d'autant plus que le regard est dirigé par l'augment.

La seconde partie de notre extrait continue avec l'imparfait augmenté, non que l'aède commente une image, mais probablement parce qu'il faut changer la direction du regard des spectateurs : il s'agit de changer de focalisation, de quitter la subjectivité qu'on partageait avec Zeus pleurant la mort prochaine de son fils, pour diriger les yeux vers le premier des deux

---

47. Traduit par Brunet (2009).

48. On ne peut en outre s'empêcher de remarquer l'importance de la patrie dans les adresses au public : Antigone s'adresse aux citoyens de sa « terre patrie » (γᾶς πατρίας) ; l'*Iliade* évoque l'éloignement de la terre paternelle (πάτρης, v. 460). La patrie, n'est-ce pas ce que partagent l'aède et son public ?

combats singuliers préalables à celui qui verra s'affronter directement Patrocle et Sarpédon : le combat entre Patrocle et Thrasydème, montrés du doigt par οἱ δέ « les autres ». Le verbe est à l'imparfait parce qu'il s'agit du verbe *être*, et il pourrait bien être augmenté parce qu'il s'agit de se retourner sur une image qui était suspendue en attendant que le regard de l'auditoire se posât sur elle.

Maintenant, il faut se garder d'affecter à l'augment une liaison obligatoire avec le changement de direction du regard, fût-ce en réservant cette valeur à l'imparfait ; dans nombre de cas, le changement de regard se fait avec un aoriste sans augment, voire un imparfait sans augment — même quand l'aède passe des cieux au monde des humains, ou du monde des humains aux cieux. La particule δέ suffit à marquer le changement de direction du regard. En l'occurrence, l'essentiel ici réside dans le caractère formulaire du vers, extrêmement marqué : on retrouve dans l'*Iliade* 11 occurrences exactement identiques, plus une avec une toute petite variation (Ἄλλ' à la place de Οἱ δ')49.

On peut cependant considérer cette formule relativement à la disposition de l'espace aédique. Lorsque deux personnages se répondent en paroles, l'aède assume chacun de leurs deux rôles l'un après l'autre ; à chaque fois il entre dans le cercle du mythe pour se livrer à la *mîmêsis* du discours et du personnage — de sorte que, si vu de l'extérieur c'est un cercle du mythe, c'est-à-dire de la réalité créée par la parole, de l'intérieur il devient un cercle de *mîmêsis*. Ensuite, il en sort, en retournant à sa place de narrateur pour quelques vers, puis y entre à nouveau pour jouer le discours du second personnage. L'annonce ou la récapitulation de ces discours se fait le plus souvent avec des imparfaits augmentés<sup>50</sup> : l'espace du mythe est désigné de l'extérieur de celui-ci, à partir du présent du narrateur qui peut s'adresser au public. Mais on peut aussi considérer que pour ces deux personnages, l'espace du mythe se dédouble, et que l'aède joue Agamemnon *à jardin* et Achille *à cour*, par exemple. Dès lors, quand l'aède veut recentrer l'attention sur un duel, n'est-il pas naturel qu'il s'écarte de ces deux cercles du mythe et qu'il vienne se placer au *lointain centre*, pour désigner ensemble ces deux cercles ? On peut concevoir qu'une formule réponde à ce geste qui fait partie du bréviaire de l'aède-danseur.

---

49. Γ15, Ε14, 630, 850, Ζ121, Λ232, Ν604, Π1450, Υ176, Φ148, Χ248 — Ψ816.

50. On a ainsi 74 ἡμείβετο, imparfait augmenté de ἀμείβω, attestés par la métrique, soit 82 % des occurrences, pour 16 (ἀπ)ἀμείβετο (sans augment), selon les relevés de Drewitt (1912), donnés en annexe [-o final étant le plus souvent élide avant une voyelle].

Enfin, la dernière occurrence d'imparfait augmenté, ἦεν, est particulièrement intéressante dans la mesure où elle peut nous aider à comprendre le sens particulier que peut prendre l'aoriste augmenté lorsqu'il s'agit du verbe εἶμι. D'abord, on saisit bien ici quel peut être l'intérêt de l'augment : la précision peut être considérée comme un commentaire, à côté de l'action — l'aède s'adresse en aparté au public pour lui préciser qui est le personnage qu'il vient d'introduire. D'autre part, dans ce contexte le verbe εἶμι peut reprendre de la consistance sémantique et pencher du côté de *exister, vivre*. Quand l'aède nous invite à le regarder, c'est à le regarder encore vivant ; il s'agit de s'arrêter sur ses derniers instants de vie, qui sont aussi mis de façon pathétique en suspens. Il y a là comme une valeur de plus-que-parfait français : s'il était un preux écuyer pour Sarpédon à ce moment-là, c'est qu'il l'avait été jusque-là. Ce n'est qu'un personnage de second ordre, mais sa mort mérite qu'on s'y arrête, ou plutôt qu'on s'arrête sur la vie qui est brisée là, dit l'aède à son public.

La suspension de cette espèce de temps tragique perpétuellement renouvelé dans l'épopée trouve son aboutissement dans les deux aoristes sans augment, d'autant plus attendus que le vers 463 donnait déjà le sujet et l'objet de l'action qu'on avait devinée, que le vers 64 se refusait à donner : ils paraissent, dans leur précision chirurgicale, ou plutôt bouchère, encore plus brutalement violents.

Le prélude à la mort de Sarpédon nous a donné d'apercevoir concrètement ce que peuvent être les valeurs fondamentales de l'imparfait augmenté. Un passage de l'*Odyssée* maintenant, au sein du discours d'un personnage — Télémaque —, nous permettra d'affiner un peu cette analyse. Il s'agit du discours que nous analysions naguère au sujet de l'aoriste augmenté. Mentes-Athéna vient de suggérer à Télémaque de réagir face à l'insolence des prétendants, comme l'eût fait un homme tel que son père.

231 « Ξεῖν', ἐπεὶ ἄρ δὴ ταῦτά μ' ἀνείρειαι ἠδὲ μεταλλᾶς,  
232 μέλλεν μὲν ποτε φοῖκος ὄδ' ἀφνειὸς καὶ ἀμύμων  
233 ἔμμεναι, ὄφρ' ἔτι κείνος ἀνὴρ ἐπιδήμιος ἦεν.

Νῦν δ' ἐτέρως ἐβόλοντο θεοί, κακὰ μητιόωντες,<sup>51</sup>

S'il s'agit encore une fois, outre βούλομαι, de εἰμί et de μέλλω, ce passage nous intéressera à cause d'une part du rapport qu'il établit entre les deux formes d'imparfait, à cause d'autre part de l'articulation qui se fait ici entre les formes verbales et les démonstratifs, à cause enfin des questions que pose la forme de βούλομαι, associée à l'adverbe νῦν (« maintenant »).

Le verbe μέλλω, ici à l'imparfait sans augment, a une signification assez difficile, peut-être liée avec la racine indo-européenne *men-* « intelligence, pensée, souvenir » ; on le traduit généralement par « être sur le point de, hésiter à ». Son sens ici est un peu différent ; le palais d'Ulysse n'était sans doute pas sur le point de devenir riche et solide à l'époque où Ulysse y vivait : il devait l'être véritablement. L'hésitation ici n'est pas l'apanage du sujet du verbe, mais celle du sujet de l'élocution : il signifie qu'il essaie de penser à sa demeure dans l'opulence et la sérénité, mais qu'il n'y parvient pas vraiment, que cette image reste sur le seuil de sa pensée. Cette image-là est pour lui du domaine du rêve, mais d'un rêve qui lui est presque inaccessible, et il ne peut vraiment la désigner à Mentès, tant elle est loin de ce qu'il a sous les yeux : le palais dont les prétendants se sont emparés. Voilà pourquoi cette forme qui marque fortement l'inactuel peut se trouver associée avec l'adjectif démonstratif de première personne ὅδε, qui marque, comme son nom l'indique, la proximité avec la première personne<sup>52</sup>. C'est parce qu'ὅδε est fortement déictique que le verbe doit être ici aussi dépourvu de δειξίς que possible.

L'imparfait augmenté d'εἰμί, ἦεν, symétriquement, est associé à l'adjectif démonstratif de troisième personne κεῖνος, qui marque l'éloignement d'avec la situation d'énonciation. Or l'augment devrait nous rapprocher de la situation d'énonciation. Pour comprendre ce qu'il en est, il faut rappeler qui est κεῖνος ἀνήρ dans l'esprit de Télémaque et de son interlocuteur. Il s'agit bien sûr d'Ulysse. Après qu'Athéna l'eut nommé pour en faire son éloge, Télémaque parlait de lui sans le nommer au vers 215, en utilisant seulement le pronom très faiblement démonstratif

---

51. « Etranger, si tu le demandes, si tu m'interroges,  
cette maison autrefois devait être riche et parfaite, [232]  
tant que vivait au pays ce héros, habitant sur sa terre.  
Les dieux en [voulèrent] autrement, dans leur ruse funeste ! » (*id.*)

52. Même si en réalité ce démonstratif est associé à une troisième personne du pluriel cachée, qui représente les prétendants ; Mentès-Athéna les voit sans que Télémaque les désigne directement par les mots.



τοῦ, pour dire qu'il serait incapable de le reconnaître (v. 216). Il imagine ensuite être le fils d'un autre homme (άνέρος, v. 218), puis désigne son père par la périphrase ἀποτμότατος θνητῶν ἀνθρώπων, « le plus misérable des humains mortels ». Enfin, Athéna l'évoque de façon voilée et indéfinie aux vers 228-229 : ἀνήρ τις πινυτός, « un homme sensé » — si un homme sensé voyait cela, il se mettrait en colère.

Autrement dit l'ombre d'Ulysse est dessinée par l'un et l'autre depuis un bout de temps et elle est bien présente au milieu d'eux, dans une sorte de jeu de connivence pour le désigner sans le nommer<sup>53</sup>, afin de rendre présente son absence. Il y a là une véritable *deixis am Phantasma*<sup>54</sup>, de doigt pointé sur l'imaginaire tout à fait caractéristique de l'imparfait augmenté. La différence entre μέλλεν et ἦεν au plan morphosémantique ici, c'est que l'esprit ne parvient pas à voir l'image associée au premier verbe, et qu'il voit nettement la seconde — partagée avec son interlocuteur. On remarquera en outre que cette *deixis* pourrait bien ne pas se faire avec l'index, avec la main, mais avec les yeux : c'est la connivence qui importe ici. De même nous pensons que la *deixis* associée aux imparfaits augmentés du narrateur doit se faire bien souvent essentiellement par le regard du narrateur, qui n'est alors plus aveugle.

La forme du verbe βούλομαι au vers 234 varie selon les manuscrits : celle que nous donnons avec Von der Mühl (1984) et les éditeurs modernes, ἐβόλοντο, à l'imparfait augmenté, est une variante épique de ἐβούλοντο. On la trouve ailleurs (π387 ; Λ319) ; elle se défend au plan de l'histoire de la langue (Cf. Chantraine, 1948). Mais certains manuscrits donnent ἐβούλοντο, d'autres βούλοντο (conforme à la métrique). Pourquoi notre analyse des imparfaits augmentés tend-elle à confirmer le choix de Von der Mühl ?

Il faut d'abord remarquer l'emploi de l'adverbe νῦν (« maintenant, en réalité »), dont l'association avec un verbe à l'imparfait est tout à fait exceptionnelle. C'est que, comme pour μέλλεν, le choix de la forme est ici davantage lié à la pensée du locuteur qu'à l'action évoquée : la réalité force Télémaque à constater que telle a été la volonté des dieux — en tout cas c'est ce que pense le fils d'Ulysse. Il en a une preuve sous les yeux, qu'il peut désigner à Mentès-Athéna : l'insolence et la gloutonnerie des prétendants. Télémaque n'explore pas ici le temps du mythe, même s'il évoque les dieux : il commente et interprète ce qu'il voit sous ses yeux.

53. Ainsi le démonstratif κείνος est-il en réalité ici associé à la deuxième personne.

54. Selon les termes de Bühler (1934) repris par Bakker (2005).

Ce qu'on a entrevu ici, c'est qu'il n'existe pas de liaison systématique entre l'utilisation de l'augment et l'utilisation concomitante de tel ou tel type de mots, même s'il y a des tendances générales. L'augment en effet n'est pas forcément redondant, tout simplement parce qu'il porte vraiment une signification, qui peut faire sens en entrant en conflit avec d'autres signifiants. D'autre part, le sens qu'il porte est toujours lié à la situation réelle de communication et donc au regard et aux gestes du locuteur.

Si l'on ajoute à ces analyses le cas des verbes introducteurs de discours, que nous nous sommes contenté ici d'effleurer, et qui sont très majoritairement à l'imparfait augmenté, pour tourner le regard vers le nouveau personnage qui va prendre la parole, pour désigner le début d'une nouvelle *mîmêsis*, on comprend que l'un des effets les plus importants de l'utilisation de l'imparfait augmenté est à la fois kinesthésique et visuel : il s'agit essentiellement de diriger le regard.

### 3. Le plus-que-parfait augmenté chez Homère

Si le parfait de l'indicatif est une sorte de présent statique, alors le plus-que-parfait, qui est en grec un prétérit du parfait, est un passé statique ; ce que l'aède présente dans le cercle du mythe est arrêté, figé pendant un instant. Avec l'augment, cette image est désignée. Nous faisons l'hypothèse que le lien entre le geste et l'image figée dans le passé est la verticalité — ou éventuellement l'horizontalité. En effet, en suivant une ligne droite horizontale ou verticale, la main évoque une position tenable sur la terre ferme, correspondant à ἵστημι et à κεῖμαι. Ce geste se terminerait par un arrêt plus long qu'à l'accoutumée, où le geste se fige véritablement. Avec l'augment, cette gestuelle peut être plus ample, davantage portée par le bras, la main, puisqu'elle désignerait ce qui serait extérieur au corps de l'aède, dans le cercle du mythe, à l'extérieur duquel il se place avec les temps du narrateur. Si la musique joue le rôle de la gestuelle, si l'aède est seul, ou s'y ajoute, s'il est accompagné, le silence alors ne serait pas malvenu.

Ces propositions peuvent apparaître comme tout à fait invérifiables, ce qui les ferait sortir du domaine de la science ; on pourrait sans doute imaginer tout à fait autre chose pour mettre en œuvre la δειξις. C'est vraisemblable ; nous ne nous proposons pas d'atteindre la vérité sur la performance aédique, mais d'expérimenter un système qui soit cohérent et possible : est-ce qu'une architecture gestuelle peut être articulée à ce qui nous paraît être une architecture morphosémantique ? Le plus-que-parfait, parce qu'il représente un nombre d'occurrences assez limité, est un lieu idoine pour des propositions relativement précises : les autres formes verbales, plus fréquentes, appelleront peut-être des interprétations plus variées encore, et donc peut-être plus difficiles à systématiser.

Il faut préciser en outre que les études statistiques sur les plus-que-parfaits pourvus d'augment ou non sont délicates à manier. En effet, si nous n'observons que les occurrences qui sont garanties par la métrique, nous risquons d'écarter trop de formes sans augment : le redoublement tend à créer une première syllabe brève, avec une deuxième syllabe longue, comme dans *κέκαστο*, *τέτυκτο* ou *πεποίθει*. Ces formes sans augment se trouveront donc toujours après une voyelle brève — qui a de fortes chances d'être élidable — de sorte que beaucoup de formes authentiques de plus-que-parfaits sans augment risquent d'avoir été écartées ; tandis que les formes augmentées, commençant par deux brèves, seront plus facilement garanties par la métrique. Comme enfin, un certain nombre de formes importantes comme *ἤδη* ne montrent pas vraiment si elles comportent un augment ou pas, au vu de la fréquence relativement faible

de ce temps, il est aléatoire de proposer des interprétations trop générales de la présence de l'augment au-delà de ce qu'on peut proposer pour les autres temps et l'imparfait en particulier.

C'est pourquoi nous nous contenterons de l'analyse de quelques exemples tirés des chants que nous avons dépouillés. Le premier est tiré du chant XVI de l'*Iliade*. Les Troyens sont débordés par les assauts de Patrocle et de ses Myrmidons.

603 Ἐνθ' αὖ Μηριόνης Τρώων ἔλεν ἄνδρα κορυστήν,  
 604 Λαφγόγονον, Φρασὺν υἱὸν Ὀνήτορος, ὃς Διφῶς ἱρεὺς  
 605 Ἰδαίου ἐπέτυκτο, θεὸς δ' ὡς τίετο δήμῳ.  
 606 Τὸν βάλ' ὑπὸ γναθμοῖο καὶ οὐατος· ὦκα δὲ θυμὸς  
 607 οἴχετ' ἀπὸ μμελέων, στυγερός δ' ἄρα μιν σκότος εἶλεν.<sup>55</sup>

Comme on ne trouve pas de longues séries de plus-que-parfaits, et moins encore de plus-que-parfaits augmentés assurés par la métrique, il nous paraît de bon aloi d'en proposer quelques-uns entourés des autres formes verbales avec lesquelles ils s'articulent. Nous avons ici une véritable miniature, dont la délimitation n'est pas complètement artificielle. Non seulement avons-nous ici l'ensemble d'un combat singulier, mais encore est-il encadré par deux indicatifs aoristes du même verbe αἰρεῖν, « prendre, saisir » — ἔλεν, sans augment ; εἶλεν, augmenté. L'objet de cette « prise » est à chaque fois le Troyen Laogonos ; mais le sujet en est d'abord Mérion, ensuite l'ombre odieuse. Nous avons considéré, au vers 607, que la forme d'imparfait augmenté οἴχετ' transmise par les manuscrits dissimulait vraisemblablement une forme sans augment οἴχετ', parce que c'est probablement le cas dans trois occurrences incertaines d'imparfait sur quatre, et parce que la structure des formes verbales semble dès lors mieux se tenir.

Les vers 604 et 605 forment une sorte de parenthèse dans le récit, le mettant comme en suspension — Homère ne se lasse jamais de suspendre le temps. Il s'arrête sur l'adversaire de Mérion, ou plutôt sa victime, avant de reprendre le récit du combat au vers 606. On voit aussi

55. L'Achéen Mérion **atteignit** un Troyen, l'intrépide

*Laogonos, le fils d'Onétor, qui servait comme prêtre*

[604]

*Zeus de l'Ida ; il était honoré tel un dieu par son peuple.*

Il fut touché à la mâchoire, à l'oreille ; son âme

fuit ses membres ; le voilà pris par l'ombre odieuse. (*id.*)

comment les quatre verbes qui constituent l'ossature de la narration, *ἔλεν*, *βάλε*, *οἶχετο* et *εἶλεν*, se répondent. Chacun des quatre verbes dit la mort de Laogonos : dès le premier vers, on sait que si Mérion l'a pris (*ἔλεν*), c'est qu'il ne lui a pas échappé ; le coup qui l'a frappé (*βάλε*) est celui qui l'a tué ; sa vie s'en va (*οἶχετο*) très vite (*ὄκα*) dès qu'il est frappé ; comme on l'a dit, du premier au dernier vers, c'est toujours la même action, exprimée par le même verbe, qui se déroule, si ce n'est que le guerrier grec laisse la main à la mort pour finir (*εἶλεν*). Cette action est encore plus étendue au moment où elle se termine, avec l'imparfait *οἶχετο*, qui donne à voir la disparition du souffle et du sang hors du corps du Troyen dans sa durée. L'alternance entre la forme sans augment du premier verbe et la forme augmentée du dernier verbe peut donner à celui-ci un effet de clôture, assez bien rendue par la formule présentative de la traduction de Brunet (« le voilà pris »), laquelle correspond bien à une *deixis* qui marquerait un mouvement de recul de l'aède, à l'écart du cercle du mythe, pour désigner l'image qu'il vient de forger à la commisération de son auditoire.

Au sein de cette série narrative, la parenthèse que nous avons placée en retrait et en caractères *grecs du roi*, change de ton ; l'aède étire encore davantage le ton en revenant en arrière. Ce pourrait être une voix plus blanche, ou le passage du chanté au récitatif, voire au parlé ; il s'agit davantage d'un commentaire, adressé au public. Le personnage est peu connu : il faut le faire exister. Surtout, le mouvement de recul est d'autant plus important que la précision remonte au père de Laogonos, que c'est un troisième personnage qui est évoqué ici, de façon solennelle, voire hiératique, puisqu'il s'agit d'un prêtre de Zeus. Ce prêtre est un troisième personnage du tableau, qui existe au-delà de la diégèse : il faut le faire exister au-delà du combat, où il apparaît comme une statue du commandeur en retrait, dans une verticalité solennelle, au plus-que-parfait de l'indicatif augmenté *ἔτέτυκτο*, qui peut donner à voir les statues. Notons que dès lors que la statue est érigée, elle n'est plus nécessairement désignée au plan linguistique par l'augment : une autre précision pourvue davantage d'un mouvement propre, à l'imparfait, peut s'y adjoindre ; un troisième cercle du mythe s'est furtivement créé.

À la fin du chant XVI, après qu'Apollon eut étourdi Patrocle, voici le premier coup qu'un humain mortel porte sur celui-ci :

805 Τὸν δ' ἄτη φρένας *εἶλε*· *λύθεν* δ' ὑπὸ φαιδιμα γυῖα·  
 806 *στῆ* δὲ ταφών. Ὀπιθεν δὲ μετὰφρενον ὀξέφι δουρί,  
 807 ὤμων μεσσηγύς, σχεδόθεν *βάλε* Δάρδανος ἀνήρ,  
 808 Πανδοφίδης Εὐφορβος, ὃς ἠλικίην *ἐκέκαστο*

809	ἐρχεῖτο δ', ἵπποσύνη τε, πόδεςσ' ἰ τε καρπαλίμοισι·	
810	καὶ γὰρ δὴ τότε φῶτας ἐφέϊκοσι βῆσεν ἀφ' ἵππων,	
811	πρῶτ' ἐλθὼν σὺν ὄχεσφι, διδασκόμενος πολέμοιο.	
812	Ὅς τοι πρῶτος ἐφήκε βέλος, Πατρόκλεφες ἵππευ,	[forme augmentée = ἐφέηκε]
813	οὐδὲ δάμασσο· ὃ μὲν αὖτις ἀνέδραμε, μίκτο δ' ὀμίλῳ,	
814	ἐκ χροὸς ἀρπάξας δόρυ μείλινον, οὐδ' ὑπόμεινε	[au lieu de ὑπέμεινε]
815	Πάτροκλον, γυμνὸν περ ἔοντ', ἐν δηφίοτῆτι. <sup>56</sup>	

On remarque la structure semblable de l'ensemble : une série narrative, ici uniquement à l'aoriste, interrompue par une parenthèse ouverte par un plus-que-parfait augmenté, suivi d'un temps de la narration sans augment. Nous avons proposé de ne laisser qu'un augment, dans **ἀνέδραμε**, parmi les quatre formes incertaines des vers 813-814, pour nous rapprocher de la vraisemblance statistique et, nous semble-t-il, obtenir une meilleure cohésion de l'ensemble. Cela nous permet en tout cas de mettre en évidence le contraste saisissant entre l'image glorieuse d'Euphorbe, qui apparaît dans l'éloge qu'en fait l'aède aux vers 808-811, souligné par la verticalité imposante de notre plus-que-parfait augmenté **ἐκέκαστο**, « surpassait » et le ridicule du fuyard, pointé du doigt : **ἀνέδραμε**, « s'enfuit en courant ».

On peut voir un phénomène assez similaire lorsque le Cyclope, à la fin du chant IX de l'*Odyssée*, rappelle la prophétie de Télémos ; la haute dignité de ce devin, désigné comme tel par Polyphème, fait contraste avec le ridicule titubant du cyclope aveugle à la gueule de bois.

506	Ὅς ἐφάμην, ὃ δέ μ' οἰμώξας ἡμείβετο μύθῳ·
507	“ὦ πόποι, ἦ μάλα δὴ με παλαίφατα θέσφαθ' ἰκάνει.

---

56. L'égarément le **prît**, ses membres brillants **se rompirent**, **il fut saisi** de stupeur. Par-derrrière, à la pointe du bronze, un Dardanien le **frappa** dans le dos au milieu des épaules, *le Panthoïde Euphorbe, qui surpassait ceux de son âge par son javelot, son char, et ses jambes rapides.* [808]  
*Il avait fait choir vingt guerriers de leur véhicule, comme il guidait son premier char pour apprendre la guerre.*  
 Meneur de char, Patrocle, voici le premier qui te **blesse** [812]  
 — sans te **dompter** ! — et qui **recula, se perdit** dans la foule, n'**affronta** pas au combat, bien qu'il fut sans armes, Patrocle. (*id.*)

508 **ἔσκει** τις ἐνθάδε μάντις ἀνήρ ἡὺς τε μέγας τε,  
 509 Τήλεμος Εὐρυμίδης, ὃς μαντοσύνη **ἐκέκαστο**  
 510 καὶ μαντεύμενος **κατεγήρα** Κυκλώπεσσιν·  
 511 ὃς μοι **ἔφη** τάδε πάντα τελευτήσεσθαι ὀπίσσω,  
 512 χειρῶν ἐξ Ὀδυσῆφος ἀμαρτήσεσθαι ὀπωπῆς. [...]”<sup>57</sup>

On trouve, dans les poèmes homériques, un seul exemple du plus-que-parfait augmenté de φοῖδα — dès lors qu’on considère que φῆδη recouvre la forme sans augment φείδη, puisque, justement la forme augmentée est attestée — avec la forme longue de l’augment : **ἤφειδη**. Ulysse arrive sur l’île du cyclope, et fait ses préparatifs. Il raconte qu’il apporte dans la grotte du vin offert par Maron, fils d’Évanthe et prêtre d’Apollon :

203 **Δῶκε** δέ μοι κρητῆρα πανάργυρον, αὐτὰρ ἔπειτα  
 204 φοῖνον, ἐν ἀμφιφορεῦσι δυώδεκα πᾶσιν, ἀφύσσας,  
 205 φῆδὺν ἀκηράσιον, θεῖον ποτόν· οὐδέ τις αὐτόν  
 206 **ἤφειδη** δμῶων οὐδ’ ἀμφιπόλων ἐνὶ φοῖκῳ,  
 207 ἀλλ’ αὐτόσ\*, ἄλοχός τε φίλη, ταμίη τε μί’ οἴφῃ.<sup>58</sup>

Le passage s’inscrit dans une assez longue parenthèse dans le récit, au cours de laquelle Ulysse se complaît à évoquer la douceur du vin qui lui permettra d’enivrer le Cyclope. Il me semble qu’on a ici un faisceau concordant de raisons pour qu’Ulysse se livre à quelques signes de

57. **Je me tus**. Et lui, gémissant, me **dit en réponse** :

“Ὁ ποιοῖ ! me **voici rattrapé** par les vieilles paroles...

**Il y avait** ici un devin, un grand et un brave, [508]

l’Eurymide Télème, [qui **était éminent**] dans l’art prophétique,  
 et qui **vieillissait** en prophète parmi les Cyclopes.

Il me **dit** tout ce qui s’accomplirait par la suite :

que je serais privé de la vue par la main d’un Ulysse. [...]” (Brunet, 2017) [512]

58. Il me **donna** un cratère, tout d’argent, et ensuite

il me donna du vin à puiser pour remplir douze amphores, [204]

doux, sans nul mélange, divine boisson, que personne,

dans sa maison, ne **savait**, ni serviteur ni captive,

en dehors de sa femme, de son intendante et lui-même. (*id.*)

connivence en direction des Phéaciens. Il s'agit en effet de montrer sa propre intelligence, sa ruse, en particulier en montrant, pour commencer, la grande prudence de Maron ; il s'agit en outre de vin, d'un vin si doux que les Phéaciens pourraient désirer de le boire à leur banquet : Ulysse évoque ce qui est dans ses mains, dans son gosier, comme dans ceux de ses interlocuteurs. Les serviteurs, ignorants ou dans la confiance, ont un reflet au banquet des Phéaciens : les serviteurs d'Alcinoos sont bien présents, et s'affairent autour d'Ulysse et des ses hôtes. Cette connivence pourrait se marquer tout naturellement d'une *deixis* du geste, du regard ou du sourire, très adressé : à ce moment, Ulysse n'est pas seulement dans son récit : son esprit est aussi un peu de retour sur le lieu de la performance, avec son public, au banquet.

Cette *deixis*, ce geste par surcroît du récit, pourrait dire « Personne ne connaît un vin aussi doux que celui que vous m'offrez » ; mais plus probablement encore « Vous ne pouvez pas savoir combien il était doux — beaucoup plus doux encore que le vôtre. »

La connivence peut tourner en son envers, par exemple lorsque Ulysse se fait taquin avec le Cyclope au moment de lui offrir ce vin si doux.

345           Καὶ τότε ἔγὼ Κύκλωπα **προσηύδων**, ἄγχι παραστάς,  
 345           κισσύβιον μετὰ χερσὶν ἔχων μέλανος φοῖνιο·  
 346           “Κύκλωψ, τῆ, **πίε** φοῖνον, ἐπεὶ **φάγες** ἀνδρόμεα κρέα,  
 347           ᾧ φρ' **φείδῃς** οἷόν τι ποτὸν τόδε νηῦς **ἐκεκεύθει**  
 348           ἡμετέρη. Σοὶ δ' αὖ λοιβὴν **φέρων**, εἴ μ' ἐλεφήσας  
 349           φοῖκαδε **πέμψεις**· σὺ δὲ **μαίνεαι** οὐκέτ' ἀνεκτῶς. [...]”<sup>59</sup>

Il y a ici la possibilité de tout un jeu quasi histrionique d'Ulysse, qui cache, puis montre, puis cache son godet : il dit τῆ, **πίε** φοῖνον dès le début de sa réplique ; mais il paraît logique qu'il ne le lâche, ou le verse directement dans la gueule du cyclope qu'à la fin de sa réplique. Il pourrait avoir le bras tendu pour présenter le godet, pour chacun des premiers

---

59. Moi, m'approchant de lui, je **dis** ces mots, au Cyclope, tenant en main un godet enlierré rempli de vin sombre :  
 « **Bois**, Cyclope, ce vin, toi qui fis ton repas de chair d'homme, pour que tu **saches** quel breuvage **abritait** notre barque.  
 Je te l'**apportais** en offrande, afin que tu daignes  
 me **renvoyer** par pitié. Mais ta rage n'a pas de mesure. » (*id.*)

[348]



hémistiches de son discours, et le bras qui se replie pour l'ôter sous les mains du cyclope qui se préparaient à l'agripper. Le plus-que-parfait augmenté **ἐκεκεύθει** est particulièrement adapté pour cette parodie de *mîmêsis* : on imagine par exemple facilement un geste qui arrête le mouvement vers le cyclope avec une main qui couvre le godet.

En somme, le plus-que-parfait augmenté propose à la fois une assez grande incertitude, mais aussi une grande ouverture interprétative, dont nous avons pu entrevoir ici la fertilité.

## Les temps de la narration chez Homère

### 1. L'aoriste sans augment chez Homère

Chez Homère, l'aoriste sans augment est le temps « normal » de la narration ; c'est la forme conjuguée qu'on rencontre le plus fréquemment, celle qu'on pourrait considérer comme « non marquée » au sein du récit, comme le présent de narration dans le *Roland*. Plus que de marquer la distance d'avec le présent, il en est la négation ; et pourtant, quand l'aoriste sans augment est utilisé, le récit est au plus fort de sa vivacité. C'est que ce qui est nié avec l'aoriste sans augment, c'est le « présent du narrateur », c'est-à-dire la réalité de la performance — aède, auditoire, banquet... Ce qui devient présent et seul présent, c'est le mythe, qui envahit tout l'espace. Autrement dit, avec l'aoriste sans augment, seul le chant est réel ; le reste, et en particulier le visible, n'existe plus. Le poète peut alors dire « je » ; ce *je* qui s'abstrait du réel est intériorisé : c'est un *je* aveugle.

D'autre part, dépouillé qu'il est de pure *deixis*, il est propre à assumer l'autre face de la désignation : c'est un temps anaphorique, au sens où il transporte le mythe, c'est-à-dire le passé qui existe par la parole, un pseudo-passé débarrassé de la contingence du présent et donc du temps en général. Il peut dès lors assumer les fonctions démonstratives à l'intérieur du texte, en faisant référence au mythe et à la tradition — en grammaire, au cotexte plutôt qu'au contexte. C'est pourquoi il n'est ni le temps de la *deixis* ni celui de la *mîmésis*, mais celui de la *poiésis*.

C'est alors que l'incarnation du mythe est le plus purement sonore, et que la musique prend le pas sur le geste, l'attitude, le regard, la *deixis* : nul besoin de désigner ce qui est omniprésent. C'est parce que l'aoriste est « dépouillé des valeurs subjectives de durée ou d'achèvement »<sup>60</sup> qu'il n'est pas fondamentalement visuel, mais purement vocal. C'est entièrement le domaine des Muses, dans leur musicalité, au sens moderne du terme, d'une part, et dans leur filiation la plus archaïque, en tant que filles de Mémoire, d'autre part.

Au début du chant XVI, après l'entretien entre Achille et Patrocle, on trouve une série de dix aoristes sans augment, dont voici les quatre premiers :

---

60. Humbert, 1960.

112 Ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι, Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι,  
 113 ὅπως δὴ πρῶτον, πῦρ ἔμπεσε νηυσὶν Ἀχαιῶν.  
 114 Ἐκτῶρ Αἴαντος δόρυ μείλιον, ἄγχι παραστᾶς,  
 115 πλῆξ' ἄορι μμεγάλῳ, αἰχμῆς παρὰ καυλὸν ὀπισθεν·  
 116 ἀντικρὺ δ' ἀπάραξε. Τὸ μὲν Τελαμώνιος Αἴας  
 117 πῆλ' αὖτως ἐν χειρὶ κόλον δόρυ· τῆλε δ' ἀπ' αὐτοῦ [...] <sup>61</sup>

L'invocation aux Muses, qui ouvre le passage, peut séduire qui veut à toute force prouver sa théorie ; mais on sera déçu si l'on attend que toute invocation des Muses implique un usage renforcé des aoristes sans augment. Les autres occurrences de l'invocation formulaire « Ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι, Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι » (B484, Λ218, Ξ507) sont associées à des formes verbales très variées : Homère nous rirait au nez si nous lui disions qu'il utilise l'aoriste sans augment sous l'inspiration de la muse. Il est un passage en revanche où la Muse est associée à une série d'aoristes sans augment. Au chant VIII de *Odyssée*, Homère évoque Démodocos, l'aède qui chante au banquet des Phéaciens :

73 Μοῦσ' ἄρ' ἀφοιδὸν ἀνήκεν ἀφειδέμεναι κλέφα ἀνδρῶν,  
 74 οἴμης, τῆς τὸτ' ἄρα κλέφος οὐρανὸν εὐρὺν ἵκανε·  
 75 νεῖκος Ὀδυσσῆφος καὶ Πηλεφίδew Ἀχιλλῆφος,  
 76 ὥς ποτε δηρίσαντο, θεῶν ἐν δαιτὶ θαλείῃ,  
 77 ἐκπάγλοισ' ἐπέεσσι· \*φᾶναξ δ' ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων  
 78 χαῖρε νόω, ὃ τ' ἄριστοι Ἀχαιῶν δηριόωντο.  
 79 Ὡς γάρ φοι χρείων μυθήσατο Φοῖβος Ἀπόλλων  
 80 Πυθοῖ ἐν ἡγαθέῃ, ὅθ' ὑπέρβη λάφρινον οὐδὸν  
 81 χρησόμενος. Τότε γάρ ῥα κυλίνδετο πήματος ἀρχή

61. **Dites**-moi donc, ô Muses des Olympiennes demeures, [112]  
 comment le premier feu **tomba** sur les neufs achéennes.  
 S'approchant d'Aias, Hector, armé de son glaive,  
**frappa** la lance de frêne, juste en dessous de la pointe.  
 Elle **éclata** sous le choc. Aias le Télamoniade [116]  
 ne **tenait** plus au poing qu'un tronçon ; [loin de lui]... (*id.*)

82 Τρωσί τε καὶ Δαναφοῖσι, Διφὸς μεγάλου διὰ βουλᾶς.<sup>62</sup>

Les aoristes certes alternent ici avec des imparfaits ; mais toutes les formes sont sans augment. Il s'agit ici des propriétés anaphoriques des formes spécifiquement épiques, sans augment, avec le récit épique qui va chercher un autre récit explicitement épique, et le rapporte indirectement, sous forme narrativisée, contrairement à ce qui se passe pour les récits d'Ulysse. Les formes sans augment semblent bien être les formes idoines de la réitération de l'épopée ; le seul médium ici, c'est le *ῥῆπος*, et non tel ou tel personnage.

L'alternance entre imparfaits et aoristes s'explique doublement. D'une part, Homère ne redonne pas ici seulement le contenu de la performance de Démodocos sous forme de discours indirect ; mais encore il le résume : il rend compte aussi des images produites par ce récit, non pas seulement au moment où Démodocos l'a produit ce jour-là, mais en tant qu'images que le mythe en soi contient. D'autre part, si l'imparfait sans augment est plus « visuel » que l'aoriste, il n'en reste pas moins lié à la voix *musicale*.

Ce qui est encore plus frappant dans ce passage, c'est la façon dont il s'articule avec la suite — avec la reprise du récit proprement dit et la focalisation sur Ulysse :

83 Ταῦτ' ἄρ' ἀφοιδὸς ἄφειδε περικλυτός· αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς,  
84 πορφύρεον μέγα φᾶρος ἑλών χερσὶ στιβαρῆσι,  
85 κακ κεφαλῆς εἴρυσσε, κάλυψε δὲ καλὰ πρόσωπα.<sup>63</sup> [voire *εἴρυσσ'*, *ἐκάλυψε*]

62. Muse **poussa** le chanteur à chanter la geste des hommes,  
par ce dit, dont le bruit **est monté** jusqu'au ciel large-voûte,  
la dispute d'Ulysse et d'Achille Péléïade,  
quand **ils se disputèrent** au cours d'une fête divine [76]  
en des mots effrayants : l'Atride maître des hommes  
**se réjouissait** de voir les meilleurs Achéens **en découdre**.  
Ainsi Phoibos Apollon **avait-il prononcé** son oracle,  
dans la divine Pythô, quand **il vint** sur le socle de pierre [80]  
l'interroger. **Commençaient** à dérouler leurs épreuves  
Danaens et Troyens, par vouloir de l'immense Cronide.

63. Voilà ce que **chantait** l'aède illustre. Et Ulysse  
de ses robustes mains, amenant son grand manteau pourpre, [84]  
**abaissait** la tête, **couvrait** son visage splendide [...] (*id.*)

Le retour sur l'auditeur de l'aède, qui se voile la face pour cacher ses pleurs, se fait avec un aoriste augmenté, apte à désigner le présent de la performance. Cela dit, il est évident que cette simple occurrence ne prouve rien : on avait tout simplement une chance sur quatre d'avoir un augment ici, ce qui est tout à fait considérable. Il s'agit simplement d'une pièce de plus au dossier, qui permet seulement de l'illustrer de façon précise ; il s'agit surtout de souligner les articulations, les entrelacements entre le rêve épique et les différents degrés de la réalité. En particulier, une alternance entre chanté, ou récitatif, et parlé semble tout à fait bienvenue.

Voyons ce qu'il en est maintenant des deux autres récits de Démodocos : les amours d'Arès et d'Aphrodite, d'une part, et le cheval de Troie, d'autre part. Les amours d'Arès et d'Aphrodite, passage considéré par certains comme interpolé, vient après le défi du lancer du disque — Ulysse a répondu victorieusement au défi du jeune Phéacien Euryale. Alcinoos relance les festivités en faisant venir les danseurs et revenir l'aède Démodocos. Considérant ce qui précède, nous avons supposé que le récit d'un récit qui relève lui-même de l'épopée — essentiellement, le récit d'une performance aédique — tendait à être fait à l'aoriste sans augment, ou avec des imparfaits sans augment, pour ce qui relève des « sommaires » et des images que le second aède donne de la première représentation. Dès lors, nous avons édité le texte transmis, en enlevant l'augment si c'était métriquement possible — des augments impossibles à soustraire sans détruire le rythme étant propres à ruiner notre hypothèse. Les formes incertaines, dans le texte transmis, ou dans les modifications que nous avons proposées, se trouvent soulignées d'une ondulation, à l'endroit exact où l'incertitude se trouve.

256 Ὡς ἔφατ' Ἀλκίνοος θεοφείκελος, ὄρτο δὲ κῆρυξ,  
 257 οἴσων φόρμιγγα γλαφυρήν, δόμου ἐκ βασιλῆφος.  
 258 Αἰσυμνήται δὲ κριτοὶ ἐννέφα πάντες ἀνάσταν,  
 259 δῆμιοι, οἱ κατ' ἀγῶνα ἐὺ πρήσσεσκον φέκαστα,  
 260 λείφηναν δὲ χορόν, καλὸν δ' εὐρύναν ἀγῶνα.  
 261 Κῆρυξ δ' ἐγγύθεν ἔλθε φέρων φόρμιγγα λίγειαν  
 262 Δημοδόκῳ· ὁ δ' ἔπειτα κί' ἐς μέσον· ἀμφὶ δὲ κοῦροι  
 263 πρωθῆβαι ἴσταντο, δαήμενες ὀρχηθμοῖο,  
 264 πέπληγον δὲ χορόν θεῖον ποσίν. Αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς  
 265 μαρμαρυγᾶς θεεῖτο ποδῶν, θαύμαζε δὲ θυμῷ.  
 266 Αὐτὰρ ὁ φορμίζων ἀναβάλλετο καλὸν ἀφείδειν

267

ἀμφ' Ἄρεος φιλότητος ἐϋστεφάνου τ' Ἀφροδίτης, [...]<sup>64</sup>

À ce point du récit, nous n'avons rien qui invalide notre hypothèse. D'une part, comme nous ne sommes pas encore dans le récit proprement dit, les imparfaits sont bien liés à l'image de la performance — on peut remarquer en particulier les imparfaits assurément sans augment **θηεῖτο** et **θαύμαζε** (« contemplait » et « admirait »). On peut remarquer d'autre part qu'après les paroles d'Alcinoos, on a déjà une série de douze formes successives d'aoriste ou d'imparfait sans augment. Or, d'après les dénombrements de Drewitt, dans l'ensemble des récits homériques à proprement parler, on a environ 10 100 indicatifs aoristes ou imparfaits, dont 8200 formes pour lesquelles l'augment n'est pas métriquement obligatoire. Ainsi, pour une forme d'indicatif aoriste ou imparfait prise au hasard dans un récit, on a 82 % de chances qu'elle puisse être sans augment. La probabilité pour qu'on en ait 12 de suite tombe à 9 %. On a donc ici un second indice assez fort de ce que le récit de la représentation épique défavorise nettement l'augment.

Voyons ce qu'il en est de la suite, où Homère rapporte de façon indirecte, en l'introduisant par la conjonction ὡς, introducteur de discours indirect, le récit à proprement parler de Démodocos :

268

... ὡς τὰ πρῶτα **μίγησαν** ἐν Ἡφαίστοιο δόμοισι,

269

λάθρη· πολλά δὲ **δῶκε**, λέχος δ' **αἰσχυνε** καὶ εὐνήν

270

Ἡφαίστοιο φάνακτος. Ἄφαρ δὲ φοῖ ἄγγελος **ἔλθεν**

271

Ἥλιος, ὃ σφρ **νόησε** μιγαζομένους φιλότητι.

64. Alcinoos semble-dieu **se tut**. Un porte-parole [256]

**s'en fut** chercher du palais royal la creuse cithare.

Des arbitres-juges, neuf en tout, **se levèrent**,

des officiers qui lors des concours **surveillaient** chaque chose,

**aplanissaient** la piste, **ouvraient** l'arène splendide. [260]

Le héraut **s'avança**, portant la cithare sonore à

Démodocos, qui **gagna** le milieu. Dans la fleur de leur âge,

les jeunes gens **attendaient**, instruits dans l'art de la danse.

Ils **martelèrent** du pied le cercle divin, et Ulysse [264]

**vit** le vif éclat des pas, l'**admira** dans son âme.

Il fit sonner sa cithare en prélude et **chanta**, magnifique,

l'amour d'Arès et d'Aphrodite couronne-splendide, [...] (*id.*)

272 Ἡφαιστος δ' ὡς οὖν θυμαλγέα μῦθον ἄκουσε,  
 273 βῆ ῥ' ἴμεν ἐς χαλκεῶνα, κακὰ φρεσὶ βυσσοδομεύων·  
 274 ἐν δὲ θέτ' ἀκμοθέτῳ μέγαν ἄκμονα, κόπτε δὲ δεσμούς  
 275 ἀρρήκτους ἀλύτους, ὄφρ' ἔμπεδον αὔθι μένοιεν.<sup>65</sup> [optatif présent, 3<sup>e</sup> pers. du pl.]

La série en réalité continue, avec neuf aoristes possiblement sans augment supplémentaires, ce qui porte la série de formes dépourvues d'augment à 21, ce qui n'aurait qu'1,5 % de chances d'advenir si c'était le hasard — ou la métrique, ce qui revient au même — qui commandait à l'apparition de l'augment dans ce contexte. Ce qui nous intéresse encore davantage pour notre chapitre, c'est que cette amorce de récit est faite uniquement avec des aoristes, sans imparfait, dès que le récit du récit à proprement parler commence. Or pour une forme narrative conjuguée à l'indicatif passé, on a 49 % de chances d'avoir un aoriste sans augment, toujours selon les dénombrements de Drewitt. La probabilité d'en avoir 9 de suite tombe à 0,15 %. On a vraiment ici un élément fort pour affirmer le lien extrêmement significatif entre le principe de la répétition épique, c'est-à-dire la tradition, et l'aoriste sans augment.

La configuration du passage suivant est assez différente ; elle permet de comprendre comment le récit d'Homère du récit de Démodocos devient, en s'allongeant, simplement le récit d'Homère.

276 Αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ τεύξε δόλον, κεχολωμένος Ἄρει,  
 277 βῆ ῥ' ἴμεν ἐς θάλαμον, ὅθι φοῖ φίλα δέμνια κείτο·  
 278 ἀμφὶ δ' ἄρ' ἐρμῖσιν χέφε δέσματα κύκλω ἀπάντη,  
 279 πολλὰ δὲ καὶ καθύπερθε μελαθρόφιν ἐξεκέχυντο,  
 280 ἦ ἕτ' ἀράχνια λεπτά· τά γ' οὐ κέ τις οὐδὲ ρῖδοιτο,  
 281 οὐδὲ θεῶν μακάρων· περὶ γὰρ δολόφεντα τέτυκτο.

65. ... quand la première fois, chez Héphaïstos, **ils s'unirent**, [268]  
 en cachette : à force **de dons**, **il souilla** la couche  
 du seigneur Héphaïstos. Mais **vint** lui porter la nouvelle  
 le Soleil, qui les **avait vus** échanger leurs caresses.  
 Quand Héphaïstos **eut entendu** le récit ronger-l'âme, [272]  
 il **s'en fut** à sa forge, tramant dans son cœur sa vengeance,  
 dans l'établi **mit** sa grande enclume, et **forgea** quelque chaîne  
 infrangible, invincible, qui les **retienne** sans trêve. (*id.*)

282                    Αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ πάντα δόλον περὶ δέμνια **χεῦεν**,  
 283                    **φεῖσατ'** ἴμεν ἐς Λῆμονον, ἐϋκτίμενον πτολίεθρον,  
 284                    ἦ φοί γαῖάων πολὺ φιλτάτη **ἐστὶν** ἀπασέων.<sup>66</sup>

Abandonnons-nous tout d'abord encore un peu à la passion statistique : on a, pour commencer, quatre indicatifs narratifs possiblement sans augment supplémentaire, ce qui porte la série à 25, ce qui a 0,7 % de chances d'advenir avec le hasard. La série d'aoristes sans augment monte à 11 : la probabilité que cela advînt était de 0,04 %. Cependant, la relance du récit avec *αὐτὰρ*, « ensuite, d'autre part », au vers 276, l'introduction d'un imparfait, au vers 277, dans la série des aoristes, marque un léger changement de ton : Homère commence à reprendre l'entière-té de la charge aédique, et ne se limite plus à sa substantifique moelle, marquée par l'aoriste sans augment — il y ajoute en fait l'autre quintessence de son art : la *ποικιλία-variantās*-bigarrure. La pause avait été annoncée par l'optatif oblique du vers 275, qui rompait la relative linéarité chronologique des aoristes pour inviter à regarder vers l'avenir, et faisait pénétrer dans l'esprit du personnage qu'est Héraclès : au-delà du mythe, on entre dans la complexité épique. Les arrêts sur image que constituent les plus-que-parfaits — dont l'un est augmenté — eux aussi transforment le flux, qui est définitivement arrêté par le présent du vers 284 — il me paraît plus intéressant que les variantes à l'imparfait *ἔσκεν* ou *ἔπλετο*. Ainsi, lorsque la focalisation se fait sur Arès au vers suivant, on n'est pas étonné d'avoir un imparfait augmenté :

285                    Οὐδ' ἀλαδὸς σκοπιήν **εἶχε** χρυσήνιος Ἄρης.<sup>67</sup>

---

66. Quand, courroucé contre Arès, **il eut construit** cette machine, [276]  
**il s'en fut** à sa chambre, où était son lit, tendre couche :  
 autour des pieds il **tendit** ses liens, nouant cercle sur cercle.  
 d'autres **firent tendus** d'en haut, nombreux, sur les poutres :  
 comme les fils de l'araignée, ils **étaient** invisibles, [280]  
 même des dieux bienheureux : si grands **étaient** l'art et la ruse.  
 Lorsque, autour de son lit, **il eut tendu** tout son piège,  
**il fit semblant** de partir pour Lemnos, citadelle solide,  
 qui [est de loin] pour lui la plus chère de toutes les terres. (*id.*) [284]

67. Mais Arès rênes-d'or n'**aimait** pas la guette-en-aveugle.



Observons maintenant le troisième et dernier<sup>68</sup> récit de performance épique : l'histoire du cheval de Troie, qu'Ulysse vient de commander à Démodocos (Cf. notre chapitre sur l'aoriste augmenté). Nous avons choisi, comme ci-dessus, d'enlever l'augment chaque fois que c'était possible :

499 Ὠς φάθ', ὁ δ' ὄρμηθεις θεοῦ ἄρχετο, φαῖνε δ' ἀφοιδήν,  
 500 ἔνθεν ἑλών, ὡς οἱ μὲν εὐσσέλμων ἐπὶ νηφῶν  
 501 βάντες ἀπόπλειον, πῦρ ἐν κλισίησι βαλόντες,  
 502 Ἀργεῖοι· τοὶ δ' ἤδη ἀγακλυτὸν ἀμφ' Ὀδυσῆα  
 503 εἶατ' ἐνὶ Τρώων ἀγορῇ κεκαλυμμένοι ἵππω·  
 504 αὐτοὶ γάρ μιν Τρῶες ἐς ἀκρόπολιν ἐρύσαντο.  
 505 Ὠς ὁ μὲν ἐστήκει, τοὶ δ' ἄκριτα πόλλ' ἀγόρευον  
 506 ἦμενοι ἀμφ' αὐτόν· τρίχα δέ σφισιν ἄνδανε βουλή.<sup>69</sup>

Si on a une série de 8 indicatifs narratifs sans augment — nous ne comptons pas Ὠς φάθ', comme nous n'avons pas compté Ὠς ἔφατ, au vers 256 — qui ont 20 % de chances d'advenir, on n'y compte qu'un seul aoriste : le récit en effet est repris de loin pour en donner une image globale, pour laquelle sont idoines les imparfaits et les plus-que-parfaits. L'aoriste sans augment est là quand le récit se prétend exact, fidèle exactement à la tradition, comme les bardes yougoslaves de Lord et Parry prétendent répéter mot pour mot une épopée qu'ils adaptent toujours un peu, ou comme le jongleur s'autorise d'Annales historiques (« la geste Francor » du *Roland*, vv. 1442, 3262). Les temps sans augment se meuvent en général dans l'univers de parole

68. Le récit du récit de Phémios au banquet des prétendants n'existe pas : il est à peine annoncé qu'il est avorté (α, 155).

69. [Ainsi **parlait-il**]. [L'autre] **commença**, poussé par le dieu, **déploya** les paroles, reprenant là, où montés sur leurs navires solides, tous les Argiens **repartaient**, leurs barques livrées à la flamme, tous, hors ceux qui **restèrent** autour d'Ulysse l'illustre, **assis** au creux du cheval, en pleine place troyenne. Les Troyens eux-mêmes **l'avaient amené** dans leur ville. **Il se tenait debout** ; et tous **parlaient** pêle-mêle, assis autour du cheval ; les avis des Troyens **étaient** triples : [...] (*id.*)

de l'épopée, et réfèrent au mythe plus qu'au monde. On n'a donc pas ici la *deixis am Phantasma* de Bühler<sup>70</sup>, mais une *deixis* vers le mythe — les temps sans augment sont plus phoriques que déictiques : ils s'opposent aux temps augmentés, un peu comme les phoriques latins *is, ipse, idem* s'opposent aux vrais démonstratifs *hic, iste, ille*, comme probablement *ὁ, ἦ, αὐτός* s'opposent à *ὄδε, οὗτος, κείνος* — si ce n'est que le « texte » auquel il fait référence existe bien au-delà de l'énoncé actuel, de la performance de ce jour-là.

507 ... ἦφέ διατμήξαι κοῖλον δόρυ νηλεῖ χαλκῶ,  
 508 ἦ κατὰ πετράων βαλέειν ἐρύσαντας ἐπ' ἄκρης,  
 509 ἦ ἔάν μὲγ' ἄγαλμα, θεῶν θελκτῆριον εἶναι.  
 510 Τῆ περ δὴ καὶ ἔπειτα τελευτήσεσθαι ἔμελλεν·  
 511 αἴσα γὰρ ἦν ἀπολέσθαι, ἐπὶ πόλις ἀμφικαλύψῃ  
 512 δουράτεον μέγαν ἵππον, ὃς' εἶατο πάντες ἄριστοι  
 513 Ἄργεῖοι, Τρώεσσι φόνον καὶ κῆρα φέροντες.<sup>71</sup>

Une fois qu'ensuite l'aède Homère eut évoqué l'évocation du débat des Troyens par l'aède Démodocos, au style indirect, avec des infinitifs (en bleu) à valeur délibérative ici, qui se tournent vers l'incertain de l'avenir, commençant à entrer dans la pensée des personnages, il reprend la main avec un commentaire qui semble davantage de son cru que de celui de Démodocos. Il redonne enfin une dernière fois indirectement la parole à celui-ci pour une série semblable à celle des vers 499-506, avec un grand nombre d'imparfaits qui décrivent la performance plutôt qu'ils ne redonnent le récit, avec un aoriste possiblement sans augment, et trois infinitifs de discours indirect : il semble bien que l'augment tende à fuir la pure remémoration du mythe :

70. Bühler, 1934.

71. ... ou percer la coque de bois d'un bronze inflexible,  
 ou la tirer au sommet pour la précipiter dans les roches, [508]  
 ou la laisser aux dieux, grande offrande conciliatrice,

*et c'est par là qu'on s'acheminait, on allait vers ce terme.*

*Leur destin était de périr quand viendrait en la ville*

*un grand cheval de bois, dans lequel l'élite achéenne*

*[était] assise, portant aux Troyens la mort et le meurtre. (id.)*

[512]

514 **Ἦφειδεν** δ' ὡς ἄστυ **διάπραθον** υἷες Ἀχαιῶν  
 515 ἱππόθεν ἐκχύμενοι, κοῖλον λόχον ἐκπρολιπόντες.  
 516 Ἄλλον δ' ἄλλη **ἄφειδε** πόλιν **κεραϊζέμεν** αἰπὴν,  
 517 αὐτὰρ Ὀδυσσῆφα προτὶ δώματα Διήφοβοιο  
 518 **βήμεναι**, ἧῦτ' Ἄρηα, σὺν ἀντιθέῳ Μενελάῳ.  
 519 Κεῖθι δὴ αἰνότατον πόλεμον **φάτο** τολμήσαντα  
 520 **νικῆσαι** καὶ ἔπειτα διὰ μεγάθυμον Ἀθήνην.  
 521 Ταῦτ' ἄρ' ἀφοιδὸς **ἄφειδε** περικλυτός. [...] <sup>72</sup>

En revanche, quand Homère rapporte un récit fait par un personnage au style direct, l'augment s'impose beaucoup plus facilement. À côté d'innombrables exemples, en particulier dans le chant IX, on peut lire le récit que fait Héra au chant XIV, à propos d'Héraclès. C'est la logique du discours dans lequel le locuteur est impliqué qui l'emporte, et il n'est pas possible de retrouver des formes sans augment sous les formes augmentées transmises :

249 Ἦδη γάρ με καὶ ἄλλο τεὴ **ἐπίνυσσε**ν ἐφετμή,  
 250 ἦματι τῷ ὅτε κεῖνος ὑπέρθυμος Διφὸς υἱὸς  
 251 **ἔπλεεν** Φιλίθεν Τρώων πόλιν ἐξαλαπάξας.  
 252 Ἦτοι ἐγὼ μὲν **ἔλεξα** Διὸς νόον αἰγιόχοιο [...] <sup>73</sup>

72. **Il chanta** comment les fils d'Achaïe **saccagèrent**

Troie, surgissant du cheval, quittant leur creuse retraite.

**Il chanta** leurs exploits pour **détruire** Ilios, ville abrupte, [516]

comment Ulysse **s'en fut** au palais du héros Déiphobe,

tel Arès, avec Ménélas à l'allure divine,

et **il dit** le combat très cruel que livra son audace,

puis **la victoire** obtenue par Athéna magnanime. [520]

Voilà le chant que **chantait** l'aède illustre. (*id.*)

73. **J'ai** jadis, une autre fois, **sui**vi tes consignes,

Le jour où cet orgueilleux fils de Zeus, ce farouche,

**s'en revint** d'Ilios, destructeur de la ville troyenne.

**J'endormis** l'esprit de Zeus qui porte l'égide [...] (*id.*) [252]

Mais revenons à Aias... dont nous parlions avant cette digression sur le  $\text{ῥῆπος}$  du  $\text{ῥῆπος}$ , alors qu'il était en train de céder près des navires face à Hector. La phrase que vous venez de lire eût été probablement écrite, ou plutôt dite par Homère, avec des aoristes ou des imparfaits augmentés : dans cette forme d'analepse où je fais référence à un discours ( $\text{λόγος}$ ) qui a été déroulé auparavant, je dois utiliser des temps phoriques — par exemple l'imparfait français. Dans une analepse où Homère remonte dans le mythe ( $\text{μῦθος}$ ) ou plutôt dans la ligne infinie des hexamètres (le  $\text{ῥῆπος}$ ), et qu'il reprend le récit des événements, il tend à le faire à l'aoriste sans augment. Ici Homère reprend le fil du récit qu'il a interrompu à la fin du chant XV, pour donner le dialogue entre Achille et Patrocle qui ouvre le chant XVI. Il lui faut retrouver le fil du mythe : il s'adresse aux Muses ; il entend alors l'écho de l'épopée qu'il redonne à l'aoriste sans augment. Comment ne pas être frappé, dès lors, par le fait que la défaite d'Aias finisse par le son du bronze qui résonne, dans un vers marqué par les allitérations ?

118 ... αἰχμὴ χαλκείη χαμάδις **βόμβησε** πεσοῦσα.<sup>74</sup> [χ-χ-κ-χ—μ-β-μ-β-π]

Le pur fracas des armes est tout naturellement rendu par des aoristes sans augment ; ainsi de la dernière accumulation de massacres commis par Patrocle avant l'intervention de Sarpédon. C'est elle qui résonnera à ses oreilles pour provoquer sa réaction et le duel crucial du chant XVI. Nous n'en livrons ici que l'ultime fin, sans remonter plus haut, sans découvrir des formes sans augment cachées par la tradition manuscrite :

411 Αὐτὰρ ἔπειτ' Ἐρύλαφον ἐπεσσύμενον **βάλε** πέτρῳ  
 412 μέσσην κὰκ κεφαλὴν· ἦ δ' ἄνδιχα πᾶσα **κεάσθη**  
 413 ἐν κόρυθι βριαρῆ. Ὅ δ' ἄρα πρηνῆς ἐπὶ γαίῃ  
 414 **κάππεσεν**, ἀμφὶ δέ μιν θάνατος **χύτο** θυμοραφίστης.  
 415 Αὐτὰρ ἔπειτ' Ἐρύμαντα, καὶ Ἀμφοτερόν, καὶ Ἐπάλτην,  
 416 Τληπόλεμόν τε, Δαμαστορίδην Ἐχίον τε, Πύριν τε,  
 417 Ἴφέα τ', Εὐιππόν τε, καὶ Ἀργεάδην Πολύμηλον,  
 418 πάντας ἐπασσυτέρους **πέλασε** χθονὶ πουλυβοτείρῃ.  
 419 Σαρπηδῶν δ' ὥς οὖν **ῥῖδ'** ἀμιτροχίτωνας ἐταίρους

74. [la pointe de bronze] **retentit bruyamment** en roulant dans sa chute. (*id.*)

420 χέρσ' ὑπο Πατρόκλοιο Μεινοτιάδαο δαμέντας,  
421 κέκλετ' ἄρ' ἀντιθέοισι καθαπτόμενος Λυκίοισιν· [...] <sup>75</sup>

Nous disions en introduction que l'aoriste sans augment tendait à être le temps de la musique pure ; nous avons précisé cela en voyant qu'il était le camp de l'écho qui résonne, comme s'il n'était plus celui de la danse. C'est évidemment une folie : l'exemple de Démodocos au banquet d'Alcinoos dit exactement le contraire, puisque le récit de l'aède est accompagné par des maîtres-danseurs, qui marquent de leur pas le rythme de son chant : et voilà ce qu'admire et contemple Ulysse. C'est qu'il est bien possible qu'il n'existe pas de pure musique sans danse !

261 Κῆρυξ δ' ἐγγύθεν ἔλθε φέρων φόρμιγγα λίγεια  
262 Δημοδόκῳ· ὁ δ' ἔπειτα κί' ἐς μέσον· ἀμφὶ δὲ κοῦροι  
263 πρωθῆβαι ἴσταντο, δαήμονες ὀρχηθμοῖο,  
264 πέπληγον δὲ χορὸν θεῖον ποσίν. Αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς  
265 μαρμαρυγᾶς θηεῖτο ποδῶν, θαύμαζε δὲ θυμῷ.<sup>76</sup>

75. Comme Érylas attaquait, il le **frappa** d'une roche en plein crâne, lequel **se fendit** en deux hémisphères dans le casque solide. Il **tomba** vers l'avant, le visage contre le sol. Sur l'homme **coula** la mort brise-souffle. [412]

Vint ensuite le tour d'Érymas, Épaltès, Amphotère, Échios, Pyris, Tlépolème le Damastoride, [416]  
puis Iphée, Évippe et le fils d'Argéos, Polymèle : l'un après l'autre **il** les **rapprocha** de la glèbe féconde.

Quand Sarpédon **vit** ses compagnons aux cuirasses flottantes ainsi domptées sous les coups du Ménoitiade Patrocle, **il s'en prit** aux Lyciens identiques aux dieux, en ces termes : [...] (*id.*) [420]

76. Le héraut **s'avança**, portant la cithare sonore à Démodocos, qui **gagna** le milieu. Dans la fleur de leur âge, les jeunes gens **attendaient**, instruits dans l'art de la danse. Ils **martelèrent** du pied le cercle divin, et Ulysse [264]  
**vit** le vif éclat des pas, l'**admira** dans son âme. (*id.*)

## 2. L'imparfait sans augment chez Homère

Si la valeur fondamentale de l'imparfait est une valeur de déplacement, qu'il invite à se déplacer auprès du sujet du verbe pour voir l'action se dérouler en son cœur, mais que l'absence d'augment implique l'absence d'invitation, comment définir l'imparfait sans augment ? L'image serait donnée « pure », dépourvue d'un regard ; l'aède et son  $\text{ῥῆπος}$ , indissociablement liés, serait l'image elle-même : il ne pourrait appeler à la regarder. On serait dans une sorte de pure *mîmêsis*.

L'idée est évidemment paradoxale : le propre de la *mîmêsis*, c'est d'être imparfaite : le seul moyen pour une copie, d'être parfaite, dès lors qu'il s'agit d'un événement, situé dans le temps, c'est d'être l'événement original, c'est-à-dire de ne pas être une copie. D'une certaine façon, c'est ce que parvient à faire l'aoriste, qui constitue l'essence du discours épique : comme il a pour principe de répéter une parole, étant lui-même parole, d'autant que cette parole n'est épique que parce qu'elle est répétée, il n'est pas loin d'y parvenir — même s'il existe *une* performance idéale, ou une série de performances idéales, dont il s'agit de retrouver la perfection : celles d'un certain Homère. L'imparfait est autre chose que cette pure *mîmêsis*-là, que nous avons repérée plus haut comme *poiêsis*.

Pour comprendre, il n'est pas inutile de reprendre à nouveau la définition traditionnelle et constante de l'imparfait grec : il s'agit de *durée*, de ce qui est dans l'état d'avoir été prolongé, en grec :  $\text{παρατατικός}$ . On a compris depuis longtemps que la durée associée à l'imparfait — ou plutôt au thème de présent sur lequel est formé l'imparfait — n'implique pas que l'action évoquée ait objectivement duré longtemps, mais que le locuteur insiste sur cette durée pour l'observer dans son déroulement. C'est assez facile à percevoir ; qu'en est-il dans la performance dès lors que cette image animée n'est pas désignée comme dans l'imparfait augmenté ? S'il y a danse, sans métaphore — par exemple celle des danseurs qui entourent Démodocos —, il est bon de penser à ce que serait la façon la plus simple de traduire la durée : la lenteur des gestes. On y ajoutera facilement aussi le pendant de la durée dans l'espace : la longueur, et donc l'ampleur des gestes, du mouvement. Pour ce qui est de la musique, du chant, il va sans dire que la signification de l'imparfait semble inviter à un ralentissement du tempo — le terme de musique *ritenuto* semble traduire exactement  $\text{παρατατικός}$ .

On voit cependant que ces propositions simples, voire naïves et simplistes, de correspondance entre le propos et le jeu, en réalité, ne relèvent pas du tout de la pure *mîmêsis*, si

*mîmêsis* signifie « pure reproduction » : la réalité est transformée, puisqu'elle est ralentie. S'il y a pure *mîmêsis*, c'est dans le sens où c'est une *mîmêsis* qui purifie, qui stylise la réalité. La *mîmêsis* dont il s'agit ne prétend pas à l'identique ; même s'il n'y a pas de masque, la réalité est encore plus stylisée et artificielle qu'elle ne l'est dans la stylisation du théâtre attique ; c'est une *mîmêsis* qui passe encore plus par l'imagination du public.

On a pu considérer l'imparfait grec comme un temps de l'arrière-plan. Il y a une part de vérité dans cette définition, mais elle est probablement déformée par la confusion avec l'imparfait français ou le passé progressif anglais ; en grec, il est clair que cette définition ne fonctionne pas : ce qui est à l'imparfait est souvent mis au premier plan du récit, qu'on pourrait peut-être appeler un *avant-plan*<sup>77</sup>. Ce qui me semble essentiel ici est la notion de « plan », c'est-à-dire d'écran de visualisation : l'imparfait propose une coupe transversale du temps à un moment -t-, qu'elle étire en largeur : l'imparfait *élargit* le procès évoqué. En musique, ne dit-on pas *largo* pour un tempo lent, de sorte que l'instruction afférente à l'imparfait serait aussi *allargando* ? On voit bien que ce temps *παρα-τατικός*, *é-tendu*, implique une mise en espace particulière, l'ampleur pouvant aussi bien s'appliquer à la musique qu'à la danse. Si la valeur d'arrière-plan existe, c'est qu'elle est incluse dans la valeur d'image-écran. Avec l'imparfait sans augment, chacun de ces plans est défini par le corps de l'aède — qu'il soit aède-chanteur, auquel cas son corps est sa voix, ou aède-danseur, auquel cas son corps est sa gestuelle.

En somme, dans l'imparfait sans augment, on a un déplacement dans le temps mythique ; mais il n'y a pas de déplacement, puisqu'on y est déjà. On a la tonalité de l'ailleurs, mais il n'y a pas de souvenir de l'ici : le mouvement n'a lieu que dans cet ailleurs ; dans ce sens, il occupe une partie des fonctions du présent de narration dans les langues<sup>78</sup> où il existe. D'autre part, il relève d'une forme particulière d'immédiateté : c'est entre l'image et l'aède qu'il n'y a pas de médiation : l'aède colle à l'image ; l'immédiateté perdue, c'est l'immédiateté entre l'aède réel, le public et son discours. C'est un autre lui-même qui parle, et qui, ici fait image. Avec la *deixis*, et

---

77. Cf. par exemple Humbert, 1960, § 238. La valeur subjective de l'imparfait, qui *s'intéresse* à la durée de l'action, implique qu'il marque l'intérêt pour la durée de l'action et donc pour l'action ; elle implique une focalisation sur l'action, qui peut faire passer à l'arrière-plan les actions évoquées à l'aoriste.

78. Je considère ici la langue d'Homère, celle qu'il parle spécifiquement dans l'*Iliade* et l'*Odyssée* : l'ensemble langue-texte y constitue comme un système clos et cohérent.

donc l'imparfait augmenté, l'image est mise à distance : elle est là mais pas ici. Avec l'imparfait augmenté, l'aède voit... mais il ne voit pas plus loin que le bout de son ῥῆπος. À cet égard, la sottise de l'Ion de Platon, collé au texte d'Homère, incapable de réfléchir intelligemment à ce qu'il dit, a quelque chose du véritable Homère, qui est à la fois Démodocos et Ion, aède et rhapsode. Peut-être simplement n'a-t-il pas la fatuité de l'homériste, qui croit pouvoir surplomber la parole épique de son discours interprétatif — laquelle fatuité n'arrive pas à la cheville gonflée d'œdèmes de l'anti-homériste platonioïde !

La multiplication des plans à laquelle se prête l'imparfait sans augment se verra assez précisément dans le récit iliadique que fait Ulysse du combat contre les Cicônes, au début du chant IX, pour lequel quatre imparfaits successifs sans augment se trouvent garantis par la métrique :

55 **βάλλον** δ' ἀλλήλους χαλκήρεσιν ἐγχείησιν. [-αλλο—αλλ-λο - | χ--κη-ε-σπε-χειησιν]  
 56 Ὀφρα μὲν ἠφώς ἦν καὶ ἀφέξετο ἱερὸν ἦμαρ,  
 57 τόφρα δ' ἀλεξόμενοι **μένομεν**, πλεονάσ περ ἔοντας.<sup>79</sup> [-ομενο—μενομεν | π-εονας π--εον-ας]

Il est tout à fait frappant que chacun des trois vers correspond à un plan différent du tableau. Il s'agit d'abord de l'ensemble du combat, vu de côté : on voit Cicônes et Achéens, désignés ensemble par la troisième personne du pluriel dans **βάλλον**, comme si Ulysse n'en était pas, se heurter de leurs lances ; le regard s'arrête au vers suivant sur l'arrière-plan de la lumière matinale à l'horizon ; enfin, au dernier vers, on est placé derrière les Achéens, ou à leurs côtés, avec **μένομεν** à la première personne du pluriel. Le dernier changement de plan est d'autant plus intéressant qu'il est articulé sur les adverbes corrélatifs ὄφρα... τόφρα : s'ils mettent en regard un premier plan et un arrière-plan, ceux-ci ne sont pas liés à une opposition entre aoriste et imparfait.

On peut considérer cependant que ces plans constituent des arrière-plans pour la suite ; mais il est remarquable que ces plans sont en fait l'objet d'une extrême concentration du regard. Non seulement le vers 55 est-il marqué par le spondée du cinquième pied, dont on peut avoir le

79. [Ils **se jetaient**] mutuellement leurs piques de bronze.

Tant que l'aurore [**durait**], que le jour sacré [**pouvait s'accroître**], [56]  
 nous [**résistions**], repoussant leurs troupes nombreuses. (*id.*)



sentiment — d'autant que le vers comporte cinq spondées sur six pieds — qu'il ralentit la diction, arrête la pensée... sur les javelines lancées avec une extrême violence, mais encore les deux vers qui se répondent, en regardant le même combat de deux points de vue différents, sont-ils marqués par des jeux allitératifs proprement vertigineux, propres à contrecarrer la puissance prodigieuse d'entraînement de l'hexamètre. J'ai tenté de les mettre en évidence graphiquement ci-dessus ; il faudrait y ajouter les η- à l'initiale du mot, et au temps fort des pieds 2, 3 et 6 du vers 55, où les deux noms désignant la lumière matinale se répondent d'un côté et de l'autre du vers, avec aux pieds 3 et 6 un mélisme identique : ἠφῶς - ἦν - ἦμαρ.

La puissance mimétique de l'imparfait homérique sans augment apparaît nettement lors d'une épisode essentiel du récit d'Ulysse. L'Ithaquien s'est présenté au Cyclope, non sans orgueil, non sans fourbe non plus, et Polyphème dévore la première paire des six compagnons d'Ulysse qui mourront dans la grotte :

287 Ὀς ἐφάμην, ὁ δέ μ' οὐδὲν ἀμείβετο νηλέφι θυμῷ.  
 288 Ἄλλ' ὃ γ' ἀναΐξας, ἐτάροις ἐπὶ χεῖρας ἴαλλε·  
 289 σὺν δὲ δύω μάρψας, ὡς τε σκύλακας ποτὶ γαίῃ  
 290 κόπτ'. ἐκ δ' ἐγκέφαλος χαμάδις ῥέφε, δεῦε δὲ γαῖαν.<sup>80</sup>

Les faits racontés sont d'une violence extrême. La brutalité du Cyclope n'a absolument rien de lent : les imparfaits ne réduisent pas la violence de ce qu'ils évoquent ; ils ne font qu'en *étendre* la représentation. Reste à comprendre ce qui se passe du fait de l'absence d'augment ; sans *deixis*, l'action est vécue dans la pure subjectivité : il n'y a pas comme, par exemple, dans le discours indirect libre, deux subjectivités à l'œuvre — celles, *grosso modo*, du narrateur et du personnage — mais une seule : celle qui vivait l'événement au moment où il a eu lieu. Il n'y a plus de déplacement, parce que le déplacement a déjà eu lieu, et le narrateur n'est plus narrateur ; il n'est plus que narration : *on* n'est plus dans le présent du narrateur, mais dans le présent de la narration. Une des béquilles qui peut permettre d'échapper à ce déplacement, et donc à ce

80. **Je me tus**. Et lui ne **dit** rien en son cœur inflexible.

Bondissant, il **porta** la main sur mes compagnons d'armes.

[288]

Comme des chiots, il en saisit deux, et contre la terre,

les **heurta** ; la cervelle **coula** sur le sol, **humectant** cette terre. (*id.*)

dédoublement, pourrait être l'augment initial d'une série de verbes narratifs, éventuellement à l'imparfait, comme ici *ἐφάμην*.

Il faut cependant observer ce qu'il en est de plus près. Le déplacement avec *ἐφάμην* se fait hors du personnage que faisait parler Ulysse jusque-là — même si ce personnage est lui-même, c'est un autre lui-même, puisque c'est un Ulysse d'un autre moment de sa vie. Il est retourné à lui-même en tant que narrateur. Ensuite, le regard change de direction, avec *ὁ δέ*, qu'il faut lire avec la valeur démonstrative de *ὅδε*, et le passage à la troisième personne pour *ἀμείβετο*. Mais ce qu'on comprend ici, c'est que la subjectivité qu'implique l'imparfait n'est pas obligatoirement celle du sujet du verbe conjugué à l'imparfait ; il s'agit de celle d'Ulysse, revenu en pensée sur les lieux du crime. Puisque je dis qu'il est « revenu », en quelque sorte dans sa propre peau, il y a tout de même dédoublement : il regarde à nouveau l'événement, en se replaçant dans sa propre peau. C'est un double Ulysse qui voit à nouveau les événements. Mais c'est un Ulysse qui oublie ce qu'il est au moment où il raconte ; il ne voit plus ses « interlocuteurs », les spectateurs : il revit de façon intérieure les événements, sans y porter de jugement intellectuel. C'est ainsi que les actions évoquées par *ἵαλλε* « lancer, jeter, frapper », *κόπτε*, « frapper, abattre, couper », qui paraissent par nature instantanées, peuvent être marquées dans le récit par la durée et l'inaccompli caractéristiques de l'imparfait.

Cette re-vision, que l'imparfait tend, étend intérieurement, est propre à donner forme au *pathos* dans une tension proprement tragique, qui est à la fois extension — élargissement de l'image — et *intension* — resserrement dans la subjectivité, et en particulier dans la subjectivité souffrante. Peut-être ce dédoublement, à l'intérieur du double de soi qui n'est pas ici, est-il un moyen d'atteindre à ce qui, dans le sujet, n'est pas soumis à la contingence de l'instant et du présent qui passe, à ce que les modernes appelleraient peut-être l'âme. C'est ainsi qu'il peut donner de l'extension à ce qui n'existe même pas : la non-réponse du Cyclope aux propos d'Ulysse (*οὐδὲν ἀμείβετο*, « il ne répondait rien »).

On remarquera d'autre part le caractère extrêmement théâtral, spectaculaire du passage ; si le Cyclope ne répond rien, c'est qu'il agit. L'essentiel est dans l'image des deux mains (*χεῖρας*) du cyclope : c'est parce qu'elles sont deux qu'il saisit *deux* (*δύω*) compagnons à la fois. Le sol, la terre, est évoquée à trois reprises : *γαίη, χαμάδις, γαῖαν*. Tout invite à la pantomime, qu'elle soit stylisée par un rhapsode qui jouerait de ses deux mains ouvertes, ou par des danseurs qui entoureraient Ulysse comme ils entouraient Démodocos au chant VIII. Je pense aussi naturellement ici aux représentations théâtralisées que nous avons données, depuis 2012, avec le théâtre Démodocos du chant IX, où le récitant devenait trois ou quatre acteurs qui disaient et jouaient

le texte d'Homère : le meurtre des compagnons, joué par les uns, mimant la brutalité du Cyclope et la terreur des compagnons, regardé avec horreur par l'autre, dans le rôle d'un Ulysse, était évidemment un point culminant du spectacle : à ce moment, pour les spectateurs, quoi que ce soit ce dernier qui parle, les spectateurs ne le regardent plus, parce qu'ils ne voient plus que la pantomime : on voit comment se conjuguent la plus grande subjectivité et l'absence du narrateur.

La paronomase sur les deux derniers imparfaits sans augment<sup>81</sup> ῥέφε et δεῦε est tout à fait intéressante pour évoquer la question du ralenti : ces deux verbes sont chargés de pathétique et d'horreur dans la voix d'Ulysse, et en particulier par l'effet d'élargissement lié à l'imparfait. Pourtant, l'ensemble, pris dans deux dactyles -δις ῥέφε, δεῦε δέ-, est théoriquement relativement rapide : en principe, on ne devrait pas allonger les quatre -ε-, brefs aux temps faibles de ces deux dactyles. Restent les silences qui peuvent entrecouper la voix, en particulier ici à la coupe bucolique ; reste aussi que la longue au temps fort (δεῦ) elle, peut-être démesurément allongée.

En somme, entre imparfait augmenté et imparfait sans augment, la différence est extrêmement ténue ; dans les deux cas, le regard s'arrête sur une image ; souvent le pathos est très présent. Mais dans l'imparfait sans augment, l'aède-acteur colle à ce pathos, il le ressent lui-même ; dans l'imparfait augmenté, l'aède-narrateur, c'est de l'extérieur qu'il est ému, aux côtés de son auditoire. Autrement dit, avec l'imparfait sans augment, la subjectivité inhérente à l'imparfait joue à plein, alors qu'elle est mise à distance par l'imparfait augmenté. On voit bien que chacune des deux valeurs peut s'appliquer à pratiquement n'importe quel verbe à l'imparfait ; l'alternance entre les deux est bien plus fréquente que des longs passages avec l'un ou avec l'autre. Cette alternance sera le plus souvent une question de rythme d'un épisode plutôt qu'une nécessité liée à tel ou tel type d'épisode.

---

81. La lecture « ῥέφ', εἰδεε » paraît tout à fait invraisemblable.

### 3. Le plus-que-parfait sans augment chez Homère

Si notre description du système temporel homérique se tient en quelque façon, le plus-que-parfait sans augment est un « passé » statique, voire statufiant, dans le sens où l'image qu'il crée est celle d'une statue, sans désignation. Ainsi, dans le tableau vivant, dans l'image mobile que peuvent créer des imparfaits augmentés, il insère une statique statue, où la danse n'élargit plus le mouvement, mais s'arrête : il introduirait l'immobilité. Conceptuellement, cela paraît compatible avec la relative rareté du plus-que-parfait ; à l'intérieur du système des temps de la narration, c'est-à-dire, en grec, des temps du récit sans augment, il paraît le bienvenu pour organiser le rythme de la danse des temps : difficile d'imaginer un rythme sans pause.

Nous essaierons de voir comment cela peut fonctionner dans le texte homérique, d'abord avec le verbe φοῖδα (« savoir »), qui est morphologiquement et sémantiquement assez particulier, mais très courant au plus-que-parfait, et presque toujours sans augment ; ensuite, en étudiant l'emploi de ὀρώρει, plus-que-parfait de ὄρνωμι (« s'élancer »), forme assez fréquente chez Homère, on pourra préciser la fonction rythmique du plus-que-parfait, avec un verbe dont la signification peut paraître moins abstraite. Et nous finirons comme il convient, en observant le caractère conclusif de ce tiroir verbal, en particulier quand il est dépourvu d'augment.

La première description qu'Ulysse fait du Cyclope permettra dans un premier temps de soulever l'essentiel des difficultés que pose le plus-que-parfait. Ulysse et ses compagnons viennent de découvrir la grotte du Cyclope ; ils ne l'ont pas encore vu. Ulysse se fait alors aède, qui voit par-delà le temps, en narrateur omniscient, avec trois imparfaits sans augment, « interrompus » par un plus-que-parfait :

187 Ἔνθα δ' ἀνὴρ ἐνίαυε πελώριος, ὃς ῥα τὰ μῆλα  
 188 οἴφος ποιμαίνεσκεν ἀπόπροθεν· οὐδὲ μετ' ἄλλους  
 189 πωλεῖτ', ἀλλ' ἀπάνευθεν ἐὼν, ἀθεμίστια φεῖδῃ.<sup>82</sup>

---

82. Là, un homme géant [**se reposait**] ; solitaire, il **paissait** à l'écart ses troupeaux, et jamais chez les autres il n'**allait** ; vivant seul, il ne **connaissait** pas la justice. (*id.*)

Ce « plus-que-parfait » se traduit en français par un imparfait, parce qu'il est en fait l'imparfait du verbe φοῖδα, « savoir », lequel n'est le parfait de φιδεῖν, « voir », qu'étymologiquement (« je suis dans l'état d'avoir vu », donc « je sais »). Cette forme ne détonne donc absolument pas après une série d'imparfaits. On remarque cependant, si l'on compare les trois imparfaits grecs avec ce plus-que-parfait, que l'image est plus statique, conformément au sens du thème de parfait.

D'autre part, la question de l'augment est ici aussi morphologiquement délicate. Le plus-que-parfait sans augment devrait être **φεῖδῃ**<sup>83</sup> (voir les formes de subjonctif : φεῖδῃ...), et la forme augmentée **ἤφείδῃ**, avec un augment long, normal devant digamma. Or, si la seconde forme est attestée dans les manuscrits<sup>84</sup>, la première ne l'est pas : on peut supposer que ἤδῃ, qu'on trouve constamment, est une transcription attique de cette forme, et recouvre donc **φεῖδῃ** sans augment. Après trois imparfaits sans augment, l'absence d'augment dans notre plus-que-parfait paraît toute naturelle et cohérente. Dans l'arrêt qu'il propose, il y a l'émotion d'Ulysse, qui sait ce que cette connaissance des choses injustes amènera pour ses compagnons. Ce qu'on voit aussi, c'est la façon dont le plus-que-parfait s'articule avec l'imparfait sans augment dans un tableau auquel il semble donner comme un point final.

Les trois vers qui suivent nous intéressent parce qu'ils semblent prolonger ce point final : ils s'ouvrent par deux nouveaux plus-que-parfaits — très incertains quant à l'augment.

190           Καὶ γὰρ θαῦμ' **ἔτέτυκτο** πελώριον, οὐδ' **ἔφεφόκει**  
 191           ἀνδρὶ γε σιτοφάγω, ἀλλὰ ῥήϊω ὑλήφεντι  
 192           ὑψηλῶν ὀρέων, ὃ τε **φαίνεται** οἶφον ἀπ' ἄλλων.<sup>85</sup>

Même hors du jeu des temps, on voit nettement là qu'il y a un effet de clôture : Καὶ γὰρ θαῦμ' **ἔτέτυκτο** πελώριον répond très exactement à Ἐνθα δ' ἀνὴρ **ἐνίαυε** πελώριος ; φέφοκει

83. Cf. Chantraine, *Morphologie historique du grec*, p. 202 (1961)

84. On a deux occurrences : X280 (à la deuxième personne du singulier) et Ω590.

85. Or ce géant **était** prodigieux, n'**ayant** pas l'**apparence** d'un mangeur de pain, mais d'un pic que recouvrent les arbres dans les hautes montagnes, et qui **se détache** des autres. (*id.*)

ouvre sur une comparaison homérique, qui finit par sortir complètement du récit avec le présent de vérité générale φαίνεται. On remarque cependant que l'alternance entre l'imparfait et le plus-que-parfait répond au passage de l'horizontalité à la verticalité, ce qui correspond à l'orientation que nous proposons pour le plus-que-parfait. Pour ce qui est de l'augment, nous aurions tendance à l'accorder aux deux plus-que-parfaits du vers 190.

Nous avons choisi ἐτέτυκτο, avec augment, parce qu'il y a comme un dialogue entre le vers 187 et le vers 190 : Ulysse répond à sa description du géant, imaginée à partir de son absence, avec γάρ, qui affirme la réalité de cette image. Il peut s'adresser à son auditoire en disant « Oui, je peux vous le dire, il était gigantesque », et il ne joue pas cette taille prodigieuse : il la désigne, il la signifie à l'extérieur de lui-même. L'augment n'est certes pas nécessaire dans le verbe qui vient, parce qu'il a déjà été exprimé, parce que la négation tend à rendre difficile la désignation, mais Ulysse est encore dans le discours adressé, dans le commentaire, et l'on arrive dans une comparaison où les temps du récit tendent à être augmentés : l'ensemble des trois vers relève clairement du présent du narrateur. C'est pourquoi, bien que la différence sonore soit extrêmement ténue, nous avons choisi d'accorder l'augment à ἐφεφώκει.

On voit dès lors quel rôle articulatoire peut avoir un plus-que-parfait sans augment comme φείδη, qui a beaucoup de points communs avec les imparfaits sans augment qui précèdent, et beaucoup d'autres avec les plus-que-parfaits possiblement augmentés qui suivent :

187 Ἔνθα δ' ἀνὴρ ἐνίαυε πελώριος, ὃς ῥα τὰ μῆλα  
 188 οἴφος ποιμαίνεσκεν ἀπόπροθεν· οὐδὲ μετ' ἄλλους  
 189 πωλεῖτ', ἀλλ' ἀπάνευθεν ἑὼν, ἀθαιμίστια φείδη.  
 190 Καὶ γὰρ θαῦμα ἐτέτυκτο πελώριον, οὐδ' ἐφεφώκει  
 191 ἀνδρὶ γε σιτοφάγῳ, ἀλλὰ ῥίψω ὑλήφεντι  
 192 ὑψηλῶν ὀρέων, ὃ τε φαίνεται οἴψον ἀπ' ἄλλων.<sup>86</sup>

Un passage où le plus-que-parfait sans augment est entouré de formes augmentées peut nous permettre de préciser un peu l'effet qu'il produit. Nous sommes dans le chant XVI de

---

86. « Là, un homme géant s'était reposé ; solitaire, il paissait à l'écart ses troupeaux, et jamais chez les autres il n'allait ; vivant seul, il ne connaissait pas la justice. [... Cf. note précédente] (*id.*)

*Illiade* ; Patrocle et les Myrmidons, harnachés et harangués par Achille sont prêts au combat. Homère vient de les comparer à un essaim de guêpes qui se jette sur un intrus.

266 Τῶν τότε Μυρμιδόνες κραδίην καὶ θυμὸν ἔχοντες,  
 267 ἐκ νηφῶν **ἐχέροντο**· βοή δ' ἄσβεστος **ὀρώρει**.  
 268 Πάτροκλος δ' ἐτάροισιν **ἐκέκλετο** μακρὸν ἀΰσας.<sup>87</sup>

Il faut préciser ici le sens du premier plus-que-parfait, sans augment : il s'agit de ὀρνυμαι, « s'élaner, s'élever ». La fréquence des occurrences au plus-que-parfait de ce verbe dans les poèmes homériques peut être significative, puisqu'elle est à l'inverse de la situation de **ἐτέτυκτο** et de **ἐκέκαστο** (Six occurrences d'ἐτέτυκτο certaines contre trois de τέτυκτο ; sept ἐκέκαστο contre zéro κέκαστο) : on en a 27 occurrences, toutes attestées par la métrique, dont 26 **ὀρώρει** sans augment (18 dans *Illiade* et 8 dans *Odyssée*), et un seul **ὠρώρει** avec l'augment (Σ498, dans la description du bouclier d'Achille). Peut-être la prédominance des formes sans augment a-t-elle à voir avec le sémantisme du verbe ? Il faut commencer par articuler le sens du plus-que-parfait grec et l'idée d'élan : si l'on est dans l'état d'être élané, c'est qu'on n'est plus là, mais ailleurs. D'autre part, ces plus-que-parfaits intransitifs ont le plus souvent (19 occurrences) pour sujet une clameur, un cri, un fracas (βοή, ἀλαλητός, στοναχή, ὀρυμαγδός, δοῦπος, κόμπος, κόναβος, μῶλος), qui peuvent difficilement être désignés ; ces clameurs vivent en quelque sorte dans la voix de l'aède. Si cinq occurrences concernent la vue, il s'agit quatre fois de ce qui l'obscurcit : νύξ, la nuit, et κόνιη, la poussière. Seul πῦρ, « le feu », pourrait impliquer une lumière visible (Μ177). Le dernier exemple, dans l'aristie de Ménélas, a le même sujet, νεῖκος, « querelle, altercation, conflit », que l'unique exemple, dans la description du bouclier d'Achille, comportant un aoriste augmenté :

Τοῖς δὲ πανημερίοις, ἔριδος μέγα νεῖκος **ὀρώρει**.<sup>88</sup>

[P384]

87. Avec leur cœur, leur courage, les Myrmidons, des navires,  
**se déversaient**. Il **montait** un inextinguible tumulte.

[leur = des guêpes]

D'une voix forte, Patrocle **clamait** à ses compagnons d'armes : (*id.*)

[268]

88. Tout le jour, la dispute **grandit**, la grande dispute. (*id.*)

Λαφοὶ δ' εἰν ἀγορῇ **ἔσαν** ἀθρόφοι· ἔνθα δὲ νεῖκος  
**ὠρώρει**, δύο δ' ἄνδρες **ἐνεΐκεον** εἵνεκα ποινηῆς<sup>89</sup> [...] [Σ497-498]

Outre le fait que l'*ekphrasis* doit rendre forcément visible la notion abstraite, si, dans les deux cas, il s'agit du même nom abstrait, la focalisation se fait dans des sens inversés : dans le chant XVII, Homère élargit le champ de vision à l'ensemble du champ de bataille, et même à la durée de la journée ; dans le chant XVIII, la focalisation se rétrécit, de l'agora aux deux hommes qui se disputent.

L'augment d' **ἐκέκλετο**, dès lors, se comprend bien : il faut désigner celui qui parle et va être l'objet de la *mimésis* à venir, son discours étant repris par l'aède revenu dans le présent du narrateur, en changeant le regard de direction ; on peut supposer une pause assez importante avant le vers 268, qui pourrait être marquée dans une chanson de geste par le passage à une nouvelle laisse. La présence d'un verbe sans augment au milieu des deux formes augmentées **ἐχέφοντο** et **ἐκέκλετο** ne correspond pas au baroque hétéroclite d'un assemblage de chevilles métriques, parce qu'elle peut relever d'une véritable rythmique. On le verra nettement si l'on observe la « laisse » que nous avons isolée :

257 **Ο**ἱ δ' ἅμα Πατρόκλῳ μεγαλήτορι θωρηχθέντες  
 258 **ἔστιχον**, ὄφρ' ἐν Τρωσὶ μέγα φρονέοντες **ἄρουσαν**.  
 259 Ἀντίκα δὲ σφήκεσσι γέφοικότες **ἐξεχέφοντο**  
 260 εἰνοσίλοισι, οὓς παῖδες **ἐριδμαίνωσιν** ἔθοντες  
 261 αἰφεί κερτομέοντες ὄσῳ ἐπι φοῖκί' ἔχοντας  
 262 νηπίαχοι· ξυγὸν δὲ κακὸν πολέφεσσι **πιθεῖσι**.  
 263 Τοὺς δ' εἴ περ παρά τις τε κίων ἄνθρωπος ὀδύτης  
 264 **κινήση** ἀφέκων, οἱ δ' ἄλκιμον ἦτορ ἔχοντες,  
 265 πρόσσω πᾶς **πέτεται** καὶ **ἀμύνει** φοῖσι τέκεσσι.  
 266 Τῶν τότε Μυρμιδόνες κραδίην καὶ θυμὸν ἔχοντες,  
 267 ἐκ νηφῶν **ἐχέφοντο**· βοή δ' ἄσβεστος **ὠρώρει**.<sup>90</sup>

89. Sur la place, le peuple **accourait**, car une dispute

**s'amorçait** : deux hommes [**disputaient** au sujet du prix...] (*id.*)



Autour de la comparaison des vers 260-265, le chiasme à distance [ὄρουσαν<sup>91</sup>— ἐξεχέφοντο<sup>92</sup>/ ἐχέφοντο—ὄρώρει] est saisissant. Les deux verbes augmentés en miroir désignent le tableau brossé par la comparaison au centre. Le plus-que-parfait ὄρώρει marque la fin de l'ensemble en passant de l'horizontalité à la verticalité, et du mouvement à la voix.

Cet effet conclusif du plus-que-parfait, le plus souvent sans augment, est assez fréquent. On peut en proposer bon nombre d'exemples assez significatifs, qui montrent aussi bien l'efficacité de l'interprétation en mouvement du jeu des temps chez Homère que celle de l'importation du concept de laisse tiré de la chanson de geste. Nous reprendrons pour commencer les deux « laisses » qui succèdent à l'entretien de Patrocle et d'Achille au début du chant XVI, dans lesquelles nous avons déjà commenté la série d'aoïstes sans augment :

101 Ὄς οἱ μὲν τοιαῦτα πρὸς ἀλλήλους ἀγόρευον,  
 102 Αἴας δ' οὐκ ἔτι μίμνε· Βιάζετο γὰρ βελέεσσι·  
 103 δάμνα μιν Ζηνός τε νόος, καὶ Τρῶες ἀγαυοὶ  
 104 βάλλοντες. Δεινὴν δὲ περὶ κροτάφοισι φαφεινὴ  
 105 πῆληξ βαλλομένη καναχὴν ἔχε, βάλλετο δ' αἰφεί  
 106 κάπ φάλαρ' εὐποίηθ'. ὃ δ' ἀριστερόν ὦμον ἔκαμνεν  
 107 ἔμπεδον αἰφέν ἔχων σάκος αἰφόλον· οὐδὲ δύναντο

90. Tout autour de Patrocle au grand cœur, revêtus de leurs armes, ils s'alignaient, pour bondir parmi les Troyens avec fougue.

Aussitôt ils se déversèrent, pareils à des guêpes

*sur le chemin, quand un groupe d'enfants à la fin les agace, [260]  
 et les irrite — leur gîte se trouve au bord de la route —,  
 les insensés ! Un malheur à partager se prépare !*

*Qu'un voyageur, en s'acheminant, au hasard de sa route [264]  
 les remue malgré lui, et les guêpes, d'un cœur intrépide,  
 volent d'un même élan, pour défendre leur progéniture.*

Avec leur cœur, leur courage, les Myrmidons, des navires, [leur = des guêpes]  
 se déversaient. Il montait un inextinguible tumulte. (*id.*)

91. 3<sup>e</sup> personne du pluriel de l'indicatif aoriste sans augment de ὄρνωμι.

92. Le verbe χέφω est ici pourvu, avant l'augment, du préverbe ἐξ-.

108 ἀμφ' αὐτῷ πελεμίζαι, ἐρείδοντες βελέεσσιν.  
 109 Αἰφεί δ' ἀργαλέω **ἔχετ'** ἄσθματι, κὰδ δέ φοί ἰδρῶς  
 110 πάντοθεν ἐκ μελέων πολὺς **ἔρρεφεν**, οὐδέ πη **εἶχεν**  
 111 ἀμπνεῦσαι· πάντη δὲ κακὸν κακῷ **ἔστήρικτο**.<sup>93</sup>

L'unité de la laisse est nettement assurée par l'unité du sujet : Aias épuisé, au centre du tableau, alors que ses adversaires forment une masse encore indistincte. Elle est assurée par la constance de l'imparfait, essentiellement sans augment, mais articulé sur deux pauses déictiques qui disent sa fatigue et son essoufflement, lequel finit par rejoindre celui de l'aède, arrêté par un plus-que parfait final **ἔστήρικτο**, avec, qui plus est, un spondée cinquième. Homère va avoir besoin d'en appeler aux muses pour reprendre souffle.

112 **Ἔσπετε** νῦν μοι Μοῦσαι, Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι,  
 113 ὄππως δὴ πρῶτον, πῦρ **ἔμπεσε** νηυσὶν Ἀχαιφῶν.  
 114 Ἐκτῶρ Αἴαντος δόρυ μείλιον, ἄγχι παραστᾶς,  
 115 **πλήξ'** ἄορι μμεγάλω, αἰχμῆς παρὰ καυλὸν ὄπισθεν·  
 116 ἀντικρὺ δ' **ἀπάραξε**. Τὸ μὲν Τελαμώνιος Αἴας  
 117 **πῆλ'** αὐτῶς ἐν χειρὶ κόλον δόρυ, τῆλε δ' ἀπ' αὐτοῦ  
 118 αἰχμὴ χαλκείη χαμάδις **βόμβησε** πεσοῦσα.  
 119 **Γινῶ** δ' Αἴας κατὰ θυμὸν ἀμύμονα, ῥίγησέν τε  
 120 ῥεῖρα θεῶν, ὃ ῥα πάγχυ μάχης ἐπὶ μήδεα **κεῖρε**  
 121 Ζεὺς ὑψιβρεμέτης, Τρῶεσσι δὲ **βούλετο** νίκην·

93. Tels étaient les propos qu'ils **échangeaient** l'un et l'autre, tandis qu'Aias **lâchait** prise, **contraint** par la force des flèches. Le **domptaient** l'esprit de Zeus, les Troyens magnifiques qui frappaient. Et un bruit terrible, autour de ses tempes, **retentissait** de son casque, frappé : les bossettes solides **prenaient** les coups. Son épaule gauche **sentit** la fatigue, à soutenir le bouclier chatoyant ; car les autres ne **pouvaient** l'abattre, mais l'oppressaient sous leurs lances. [104]  
 L'essoufflement douloureux le **prenait**, partout sur ses membres la sueur **ruisselait**. Il **peina** à reprendre son souffle [108] et partout la fatigue **venait augmenter** la fatigue. (*id.*)

122 **χάζετο** δ' ἐκ βελέων. Τοὶ δ' **ἔμβαλον** ἀκάματον πῦρ  
 123 νηφῖ θοφῆ· τῆς δ' αἴψα κατ' ἀσβέστη **κέχυτο** φλόξ.<sup>94</sup>

Nous avons déjà analysé la première partie de la laisse (vv. 112-118) dans notre chapitre sur l'aoriste sans augment. On remarquera que la série d'aoristes continue avec trois occurrences supplémentaires, puis quatre formes verbales plus variées, mais toujours sans augment. Surtout, l'ensemble aboutit à la flamme qu'on attendait depuis la fin du chant XV. On a bien, encore une fois, une cohérence thématique, une cohérence dans le jeu des temps, qui se termine sur une image figée et pleine de tension dramatique avec le plus-que-parfait sans augment **κέχυτο**, appuyé sur l'accumulation de consonnes sourdes de φλόξ (flamme) — [l] après l'occlusive sourde aspirée [p<sup>h</sup>] s'assourdit en [l] sourd : [p<sup>h</sup>lɔks].

Le silence qui suit φλόξ est attesté par le vers de reprise à venir, qui répète et résume ce qui précède pour relancer ce qui est à venir :

124 Ὡς τὴν μὲν πρυμνὴν πῦρ **ἄμφεπεν**· ἀντάρ Ἀχιλλεύς [...] <sup>95</sup>

La double dimension du plus-que-parfait sans augment, à la fois statique, parce qu'il appartient au thème de parfait, et collé au mythe, parce qu'il est dépourvu d'augment, se révèle assez bien dans son aptitude à conclure les « laisses » que nous décelons chez Homère.

---

94. Alors Aias, **effrayé**, **reconnut** en son cœur sans reproche l'œuvre des dieux. Il **avait fauché** ses plans de bataille, [120] Zeus grondant très-haut ! Aux Troyens il **tendait** la victoire. Il **céda** sous les coups. Ils **lancèrent** le feu inlassable sur le navire. Les flammes inextinguibles flambèrent. (*id.*)

95. Ainsi le feu **embrasa** la poupe. Et le Péléiade, [...] (*id.*) [124]

## Le système des temps dans le *Roland*

### *Codage typographique*

Temps du locuteur	Temps du narrateur	Temps de la narration
indicatif présent	<b>passé simple</b>	<b>indicatif présent</b>
passé composé	<b>indicatif imparfait</b>	<b>passé composé</b>
futur & subjonctif présent	<b>conditionnel présent &amp; subjonctif imparfait</b>	<b>futur &amp; subjonctif présent</b>

- Les temps composés autres que le passé composé de l'indicatif sont indiqués par deux couleurs : l'auxiliaire avec la couleur de son temps et le participe en marron, couleur des temps composés : **aveie mandet** ; **Cunquis avrat**...
- Le passé composé avec l'auxiliaire *estre* et les temps du passif sont indiqués de la même façon : **Culcez s'est** ; **seit fait**...
- Les italiques marquent la présence du narrateur dans la narration, avec les temps propres au narrateur, ou empruntés au locuteur : *cunquist* (v.3), *esteit* (v. 10), *est* (v.8).
- La forme n'indique pas s'il faut lire un passé simple ou un indicatif présent dans « **volt/volt** » (de *vuleir*).
- Les voyelles notées en exposant le sont pour être élidées à la lecture.
- Les voyelles notées en indice ne comptent pas comme voyelle pleine ; ainsi « Marsil<sub>e</sub> » se prononce [marsil<sub>e</sub>] avec un *l* mouillé comme dans l'italien *figlio*.



Si li reis **voelt**, prez **sui** por vus le **face** ! »<sup>96</sup> [*faire*, 1<sup>re</sup> sg., subj. pst.]

En à peine dix vers de dialogue, on a neuf indicatifs présents, fortement liés à la situation de communication, au dialogue, au rapport entre la première et la deuxième personne. Mais on y voit aussi la force subjective du présent de l'indicatif. Lorsque Ganelon affirme que Roland s'enrage (v. 286), il n'y a rien d'objectif : c'est lui-même qui est ici fou de rage et voit de la rage en Roland. Lorsqu'il utilise l'indéfini *hom*, « on », (v. 287), il désigne le public des barons, qu'il voudrait embrigader de son côté. Derrière « *jo sui tis parastres* », il y a « tu me hais ». Dans « *Se Deus ço dūnet...* », il y a la colère et la peur de mourir. Tout cela n'est pas sans lien avec la nature de l'indicatif présent : quand j'affirme quelque chose, j'engage ma personne ; sinon, je me tais — en tout cas si « je » est un personnage épique.

La réponse de Roland est beaucoup plus froide ; elle n'en est pas moins violente. Elle implique un jugement de valeur marqué du mépris le plus cinglant qui n'a rien d'objectif — directement avec « *Orgoill oi e folage* », indirectement avec « *Mais saives hom il deit faire message* ». On remarque aussi comme peut s'articuler l'indicatif présent dans une subordonnée conditionnelle (« *Si li reis voelt* », v. 295) : « *li reis* » est la troisième personne ; mais Roland s'adresse à Charlemagne directement à ce moment. Avec l'indicatif présent, l'hypothèse, dépendante de cette troisième personne, est ramenée à « je » : l'hypothèse est présentée comme réelle parce que *je* la fais mienne, je la prends à mes côtés, dans mon actualité, dans la réalité de mon présent, c'est-à-dire ma subjectivité, pour en tirer les conséquences de mon point de vue. L'objectivité prétendue de l'indicatif est en réalité une subjectivité extrêmement forte ; plus la prétention à l'objectivité est grande, plus la subjectivité réelle est présente — de même que la violence de Roland est ici bien supérieure à celle de Ganelon.

96. « Fou ! Pourquoi **cette** rage ?

On **sait** très bien que je **suis** ton parâtre ;

Et tu **as dit** que là-bas, moi, je **parte** ! [288]

Si Dieu me **donne** qu'ensuite j'en **reparte**,

Je t'en **rendrai** de belles représailles,

Qui t'**attendront** toujours, où que tu ailles ! »

Roland **répond** : « **Quel** orgueil de malade ! [292]

On **connaît** bien **ma** crainte des menaces...

Pour l'ambassade, il **faut** un homme sage :

Si le roi **veut**, je **prendrai** votre place. »

C'est encore Roland qui nous montrera qu'une affirmation au présent de l'indicatif a un caractère pragmatique très marqué ; on n'affirme pas seulement pour énoncer une vérité actuelle, mais pour agir sur son interlocuteur. Au cours de la première bataille à Roncevaux, Olivier vient d'occire une dizaine de païens d'un tronçon de sa lance brisée (laisse CVI) :

1360                                   « Cumpainz, que faites vos ?  
 1361                                   En tel bataille n'ai cure de bastun :  
 1362                                   Fers e acers i deit aveir valor.  
 1363                                   U est vostre espee, ki Halteclere ad num ?  
 1364                                   D'or est li helz e de cristal li punz. »<sup>97</sup>

Dans les deux premiers vers, ainsi que dans le premier hémistiche du vers 1363, les présents sont fortement liés à la situation de communication, et sont très nettement déictiques : Roland désigne son compagnon, puis son « bâton » ; mais en outre, en les désignant, il dit ce qu'il en pense. Le présent de vérité générale, une fois encore, comme dans l'exemple précédent, avec le verbe *devoir*, marque un jugement de valeur dans lequel le locuteur se reconnaît, dans lequel sa subjectivité s'engage totalement. Les incidentes qui constituent le second hémistiche du vers 1363 et le vers 1364 sont assez différentes. Elles paraissent complètement sorties de la situation réelle de communication, de la *mîmêsis* qu'on peut associer aux discours des personnages ; on est ici en plein dans la parole épique, le *ῥῆπος*, où le jongleur « prend la parole », ou plutôt la *lève* du côté du *κλέφος*, de la proclamation. Le vers 1364 cependant peut sembler comme une fioriture hors de propos au plein de la mêlée. S'agit-il seulement d'une cheville, d'une pente naturelle du jongleur, tiré par la formule et l'assonance ? Ou le jongleur peut-il interpréter ce vers en le laissant entrer dans la *mîmêsis* liée au personnage ?

En fait, le personnage de la chanson de geste — en tout cas celui du *Roland* — reste rarement collé à l'événement. Il a presque constamment un regard qui est, d'une certaine façon, distant sur ce qu'il est en train de faire : non pas un regard réflexif, mais un regard esthétique.

---

97.    « Eh bien mon compagnon !                                   [1360]  
       Que nous importent ici de tels bâtons ?  
       Fer et acier sont notre distinction !  
       Où est Hauteclaire, votre épée de renom,  
       L'or de sa garde, le cristal des quillons ? »                   [1364]

Roland aime la beauté des épées, et en particulier de l'épée de son ami. Quand il évoque Haute-claire, il évoque aussi, avec plaisir, sa beauté. C'est le phénomène qu'on retrouve lorsque les deux amis se félicitent de la vigueur des Francs lors de la bataille contre la première armée de Marsile et les .XII. pairs sarrasins, aux vers de clôture des laisses XCVII à XCIX :

- 1274 *Dist Oliver* : « Gente **est** nostre bataille ! »  
 1280 *Dist l'arcevesque* : « Cist colp **est** de baron ! »  
 1288 *Ço dist Rollant* : « Cist colp **est** de produme ! »<sup>98</sup>

C'est encore plus net à la clôture de la laisse CVIII, où, après les exploits de Gérin, Gérier et Turpin, Roland s'adresse à Olivier — tous deux sont donc spectateurs des faits :

- 1395 « Oliver, frere, itels colps me **sunt** bel. »<sup>99</sup>

Ce qu'on entend ici, outre le potentiel de subjectivité du présent, c'est le fait qu'il n'est pas « collé » aux faits évoqués, qu'il peut impliquer aussi une prise de distance : le locuteur est collé à lui-même, mais non aux événements. C'est le même présent du locuteur qu'on retrouve pris en charge directement par le jongleur-narrateur, et qu'on ne peut confondre avec un présent de narration, lors de l'ultime bataille contre Baligant, à la fin de la laisse CCXLV :

- 3404 *Bataille* **veit** cil ki entr' els **volt** estre.<sup>100</sup>

Comme cette prise de distance concerne fort peu le locuteur lui-même, le présent de l'indicatif est propre à porter le *pathos* par excellence, l'appel à la pitié, comme celui de Ganelon quand il évoque sa mort prétendument prochaine :

- 310 « En Sarraguce **sai** ben qu'aler m'**estoet**.

---

98. [1274] *Olivier dit* : « Noble **est** nostre bataille » — [1280] *L'archevêque dit* : « Ce coup **est** celui d'un baron ! » — [1288] *Roland dit ceci* : « Ce coup **est** celui d'un preux ! ».

99. « Olivier, frère, beaux **sont** pour moi de tels coups ! »

100. *Il voit une bataille, celui qui veut être au milieu d'eux.*



311 Hom ki la **vait** repaier ne s'en **poet**.  
 312 Ensurquetut si **ai** jo vostre soer,  
 313 Sin **ai** un filz, ja plus bels n'en **estoet**.  
 314 Ço **est** Baldwin, [...]»<sup>101</sup>

Mais on le voit avec la traduction, qui utilise aussi le futur, ou avec la fin de la réplique de Ganelon (v. 316 : « *Ja nel **verrai** des oilz*<sup>102</sup> »), cette aptitude-là à désigner le *pathos*, celle qui dit « regardez, prenez pitié » appartient davantage aux temps du locuteur en général qu'au présent seul, quand ils relèvent du présent du locuteur, quand le *je* de la langue est le locuteur réellement présent.

Ces temps du locuteur, cependant, même à l'intérieur des discours des personnages, peuvent correspondre à un déplacement du « je » du locuteur — en réalité à un dédoublement de l'esprit, qui peut parler au nom d'un autre. Ainsi Marsile, quand il prend connaissance du *bref* de Charlemagne (laisse XXXVII), rapporte-t-il ses propos :

489 « Carle me **mandet**, ki France **ad** en baillie,  
 490 Que me **remembre** de la dolur e l'ire,  
 491 Ço **est** de Basan e sun frère *Basil,e*  
 492 Dunt **pris** les chefs as puis *desuz Haltile* ;  
 493 Se de mun cors **voeil** aquiter la vie,  
 494 Dunc li **envei** mun uncle l'algalife ;  
 495 Autrement ne m'**amerat** il mie. »<sup>103</sup>

À cause de la nature de l'esprit humain, capable de se dédoubler, le présent du locuteur lui aussi peut porter le dédoublement de l'esprit du locuteur, à la fois lui-même et un autre — on imagine facilement la distance ironique et cruelle que Marsile peut prendre en rapportant les propos de Charlemagne. On entrevoit dès lors comment il peut devenir présent de narration,

---

101. « À Saragosse **j'aurai donc** mon cercueil :

Qui **va** là-bas **marche** à son propre deuil.

**Je suis** l'époux de votre chère sœur, [312]

Dont **j'ai** un fils, **si** beau, plein de valeur,

**Mon** cher Baudoin [...] »

102. « Désormais, **je** ne le **verrai** plus de mes yeux. »

quand l'esprit se transporte non ailleurs, mais dans un autre temps — en fait toujours dans un autre esprit.

Cependant, l'aptitude du présent de l'indicatif à porter la subjectivité du locuteur n'obère pas le fait qu'il puisse prétendre à l'objectivité ; mais les personnages dans le *Roland* sont rarement là pour délivrer une information technique et objective. Ce peut être le cas en revanche du narrateur, et plus encore de celui qui n'est peut-être que le transcritteur du texte :

4002 *Ci falt la geste que Turoldus declinet.*<sup>104</sup>

Quel que soit le sens qu'on accorde au verbe *decliner* ici, et même si l'on peut déceler là un peu de fierté relativement au souffle et à la tension épiques, le temps du locuteur, utilisé par une instance tierce — narrateur, poète, scribe... — peut être un lieu de détente, de pause après les *émotions*. Il n'empêche que ce dernier vers est tout de même un vers, qu'il fait même partie de la dernière laisse de la chanson, puisqu'il assonne en [i-ε] : ces détentes-là font partie de l'épopée française. Ainsi, lors de la première bataille, après que Gérin et Gérier eurent massacré Timozel (laisse CVIII), ou au milieu des exploits de Turpin (laisse CXIV) :

1386 *Ne l'oï dire ne jo mie nel sai [...]*<sup>105</sup>

1504 *Enprès sun colp ne quid qu'un dener vaillet,*<sup>106</sup>

---

103. « Charles me mande, qui a charge d'empire,  
 Qu'il me souviene des douleurs et de l'ire  
 — C'est au sujet de Basan et Basile,  
 Que j'égorgeai au pied des monts d'Haltille. [492]  
 Si je souhaite payer le prix pour vivre,  
 Que je lui donne mon oncle l'Algalife.  
 Je dois, sinon, craindre qu'il me méprise. »

104. Fin de l'histoire que Turoldes décline.

105. Je ne l'ai pas entendu dire et je ne le sais pas / Lequel des deux fut le plus rapide.

106. Après ce coup, je ne crois pas que [l'écu] vaille un seul denier.

La distance, on le voit, est souvent ironique — d'autant plus quand elle est accompagnée de détente. Mais l'information peut être vraiment objective, pour préciser où l'action se déroule, avec le présent de vérité générale :

6            *Fors Sarraguce, kī est en une muntaigne.*<sup>107</sup>

Bon ; l'objectivité est toute relative : Saragosse, en réalité dans la plaine, n'est sur une montagne que pour s'ajuster au récit du jongleur.

Le présent du locuteur, enfin, quand le locuteur est le jongleur, tend à glisser vers le présent de narration, dans une zone où s'installe la confusion entre les temporalités — on aurait pu l'ajouter dans notre tableau, dans la zone intermédiaire des *temps du narrateur*. C'est un présent de vérité générale, mais qui vaut à partir du monde de la narration ; il est énoncé par le jongleur qui se situe au milieu de l'action, qui est dans le présent de narration, mais s'en décale un tout petit peu, dans le sens où il y est maintenant en tant que jongleur, il est au milieu de l'action, comme il le suggérait au vers 3404 (« *cil ki entr' els volt estre.* ») Cette confusion entre le temps de la performance et le temps de l'histoire racontée, installée dès le premier vers de la chanson (« *nostre emperere* »), montre que l'histoire racontée relève bien du mythe, parce qu'elle existe bien au-delà du passé, dans un temps à la fois éloigné et tout proche du temps de la performance, un temps où Charles, le roi mythique, est toujours là :

1334            Munjoie **escriet**, ç° **est** l'enseigne Carlun.    [Cf. v. 1350]

On est à la fois dans le présent de narration et dans le présent de vérité générale, dans les temps du narrateur et dans les temps du locuteur. « Montjoie » est l'enseigne de Charles à l'époque de Charles ; elle est l'enseigne des « Francs de France » pour toujours : le présent de la narration s'immisce dans le présent de la performance. Il en est de même, d'une façon encore plus saisissante, juste avant que la seconde armée de Marsile surgisse, après que l'arrière-garde eut difficilement vaincu la première vague, à la fin de la laisse CX. Sur toute la France s'est répandu un terrible, prodigieux et cosmique séisme :

---

107. Sauf Saragosse, qui **est** sur une montagne.

1434 **Dient** plusor :

« Ç<sup>o</sup> **est** li definement,

1435 La fin del secle ki nus **est** en present. »

1436 *Il ne le **sevent**, ne **dient** veir nient :*

1437 *Ço **est** li granz dulors por la mort de Rollant.<sup>108</sup>*

On a commencé par se déplacer du champ de bataille jusqu'à l'autre côté des Pyrénées, on a adopté le point de vue des gens qui ont subi le cataclysme en France ; le jongleur omniscient prend la parole en se plaçant près d'eux, en les regardant, mais de l'intérieur du mythe, qui maintenant occupe tout l'espace. C'est d'ailleurs ce débordement de l'espace du mythe qui me paraît affleurer avec la métrique du vers 1437, auquel je laisse la forme d'un alexandrin avec Bédier<sup>109</sup> et contre Segre, comme il faut le maintenir quand le temps de la performance épique vient envahir le présent du discours des personnages — nous sommes au vers 1014 (laisse LXXIX) ; au seuil de la bataille, Roland exhorte Olivier :

« Que malvaïse cançon de nus **chantet** ne **seit** ! »<sup>110</sup>

Ce débordement, cette contamination entre le temps de la performance et le temps du mythe n'est cependant, évidemment, pas réservée à l'alexandrin. Le débordement peut être une insinuation, qui se glisse entièrement dans le moule épique. C'est encore Roland qui parle, au seuil de la seconde bataille de Roncevaux (laisse CXII) :

1438 « *Male chançon n'en **deit** estre cantee.* »

---

108. L'on **entend** dire : « **Voici** la fin des temps ;

La fin du monde, c'**est** pour notre présent. »

*En vérité, il en **est** autrement :*

[1436]

*C'**est** la grande douleur pour la mort de Roland.*

109. Sur les alexandrins dans le *Roland*, voir Bédier (1968), pp. 267-268.

110. « *Qu'aucun piètre jongleur ne se moque de moi !* »

## 2. Le passé composé du locuteur dans le *Roland*

En langue, le passé composé du français moderne se situe quelque part entre le parfait et l'aoriste grec, quelque part à l'intérieur du parfait latin ; en ancien français, son centre de gravité n'en est pas bien éloigné. En proposer une définition *a priori*, qui rendrait compte de façon précise de son placement particulier dans le système des temps de l'ancien français, serait assez délicat, voire périlleux — d'autant plus que ce système est particulièrement mouvant. On peut simplement noter qu'à la fin du XI<sup>e</sup> siècle, il est encore en formation dans la langue, à mi-chemin entre la périphrase verbale, où le verbe auxiliaire — *estre* ou *aveir* — conserve une bonne part de son sémantisme propre, et la forme temporelle analytique du verbe, où l'ensemble [auxiliaire+participe] forme un seul « mot ».

Ainsi, les passés composés conjugués avec *estre* sont-ils plus proches encore qu'en français moderne des présents passifs ; c'est pourquoi nous avons distingué : d'une part les pleins passés composés, conjugués avec avoir ; d'autre part les passés composés à tendance passive, que nous avons rapprochés des présents passifs : *avez entendud* // *est alet* – *est vencud*. On remarquera en outre que j'ai choisi d'accorder au passé composé la même couleur qu'aux imparfaits grec et latin, alors qu'*a priori*, tout les oppose ; le rapprochement est dû à la place essentielle du passé composé dans les temps de la narration de la chanson de geste : son importance quantitative peut être rapprochée de celle de l'imparfait grec. Il est dû aussi à sa capacité de s'articuler aussi bien au présent du locuteur qu'au présent de narration, comme l'imparfait latin s'articule aussi bien aux deux « présents » du latin : le parfait, présent du *perfectum*, et le présent de l'*infectum*.

Le passé composé français ressemble au parfait grec, mais il n'est pas aussi statique que lui, surtout quand il est conjugué avec l'auxiliaire *aveir*<sup>III</sup> ; c'est peut-être alors qu'on peut le rapprocher de l'imparfait des langues anciennes, et en tout cas de l'imparfait grec, dans le sens où il invite à regarder une image relativement mobile — dans ce cas, il se rapprocherait peut-être davantage de l'imparfait augmenté, avec sa puissance déictique. Le passé composé du locuteur dans la chanson de geste ainsi désignerait ainsi ce qui est sous les yeux des interlocuteurs ; il

---

III. De fait nous proposons, à l'instar de Muriel Barbazan (2006, p. 103), en français moderne, d'adopter une approche « dégrammaticalisante » pour interpréter le passé composé.



le roi Marsile à Saragosse. Marsile a calmé sa colère, et interroge Ganelon plus posément (laisse XL) :

522                   « De Carlemagne vos **voeill** oïr parler.  
 523                   Il **est** mult vielz, si **ad** sun tens **uset** ;  
 524                   Men escient dous cenx anz **ad passet**.  
 525                   Par tantes teres **ad** sun cors **demened**,  
 526                   Tanz colps **ad pris** sur sun escut bucler,  
 527                   Tanz riches reis **cunduiz** a mendisted :  
 528                   Quant **ert** il mais recreanz d'osteier ? »<sup>113</sup>

Après avoir installé l'image de Charlemagne entre lui-même et ses interlocuteurs, avec une première affirmation subjective à l'indicatif présent — dans « *Il est mult vielz* », on peut entendre « *il me paraît si vieux* » —, il peut le désigner, dans une *Deixis am Phantasma*, en prenant du recul par rapport à cette image. La polarisation s'éloigne de la première personne pour s'avancer vers la deuxième personne. Il regarde l'image du vieux Charlemagne, et prétend la regarder avec ses interlocuteurs, et en particulier Ganelon, pour constater « objectivement » ce qu'il voit ; la glose « comme vous pouvez le constater » deviendrait ici « vous êtes d'accord avec moi, n'est-ce pas ? » — ce qui permet de comprendre que Marsile puisse ajouter la modalisation « *men escient* ».

On entrevoit d'autre part ici quel peut être l'apport du sémantisme propre de *aveir*. La vieillesse de Charlemagne est inhérente à l'image présentée au premier hémistiche du vers 523 : « *Il est mult vielz* ». Le temps qu'il a vécu est présenté comme adjacent à sa personne : il tient avec lui les années passées — le fait que notre traduction en français moderne transforme le passé composé en présent avec le participe senti comme épithète du nom objet « il a <mille> ans passés » en donne un indice. Les images de ses voyages (v. 525), de ses batailles (v. 526), de ses

---

113. « De Charlemagne, je **veux** que vous parliez.

Il **est** très vieux ; son temps, il l'a **usé**.

À mon avis, il **a** mille ans **passés** !                   [524]

Par tant de terres, il **a** **vagabondé** !

De tant de coups, son écu l'**a** **gardé** ;

Il **a** **conduit** tant de rois à mendier...

Quand **sera**-t-il **recru** de guerroyer ? »                   [528]

victoires (v. 527), sont autant d'attributs qui construisent l'image de Charlemagne en l'accroissant — et en lui donnant une mobilité, une vivacité un peu plus grande qu'avec le verbe *estre*, même quand il devient auxiliaire du passé composé ou du passif. Peut-être est-ce ce qui permet au passé composé français d'occuper une place beaucoup plus importante que le parfait grec dans les temps du locuteur — comme dans les temps de la narration.

On remarque d'autre part l'aptitude qu'a le passé composé à porter les arguments : une fois que le locuteur a constaté, il peut en tirer des conclusions. Dans la laisse XVI, Naines conclut ensuite qu'il faut faire la paix ; Marsile conclut de la vieillesse de Charlemagne qu'il devrait arrêter de guerroyer. Le passé composé, en quelque sorte, tire vers l'avant. De même, le neveu de Marsile, dans la laisse LXIX, donne-t-il argument de ses services passés pour obtenir de combattre Roland.

529                   « Bel sire reis, jo vos ai servit tant,  
530                   Sin ai oüt e peines e ahans,  
531                   Faites batailles e vencues en champ !  
532                   Dunez m'un feu, ç° est le colp de Rollant. »<sup>114</sup>

Le passé composé, dans le discours des personnages du *Roland*, a une valeur assez nette et déterminée, qui correspond bien aux définitions les plus courantes du passé composé : il évoque des faits adjacents aux interlocuteurs, que le locuteur peut désigner, et qu'il peut donc assigner comme causes ou justifications de ses propos. Leur caractère accompli les rend saisissables par les deux premières personnes du dialogue, qui les tiennent en quelque sorte sous les yeux. Mais c'est un fait si important pour comprendre l'alternance des temps dans la narration qu'il est bon de s'assurer de cette valeur sur l'ensemble du texte.

Nous avons limité cependant notre exploration aux 2500 premiers vers, excluant ainsi l'épisode annexe de Baligant et le procès de Ganelon, de façon à ne pas alourdir outre mesure la lecture. Nous avons cependant ainsi 33 exemples de passages où le caractère déictique du passé composé désignant une réalité adjacente aux interlocuteurs est très net — en mettant 7 passages

---

114. « Beau sire roi, je vous ai servi tant  
Et j'en ai eu, des peines, des ahans,  
Pour chaque fois l'emporter triomphant :  
Accordez-moi l'honneur de tuer Roland. »

[532]



de côté, qui méritent l'étude que nous en donnerons plus loin. On y voit aussi assez clairement que l'énoncé au passé composé constitue une preuve du propos avancé : la glose « *comme vous pouvez le constater* » y fonctionne très bien — et le lecteur pourra le constater lui-même très facilement :

35 [*Blancandrin à Marsile*] « En ceste tere ad asez osteiet ;  
36 En France, ad Ais, s'en **deit** ben repaier. »<sup>115</sup>

134 [*Blancandrin à Charlemagne*] « En cest païs avez estet asez ;  
135 En France ad Ais **devez** bien repaier. »<sup>116</sup>

143 [*Charlem. aux messagers*] « Vus avez mult ben dit.  
144 Li reis Marsil,es **est** mult mis enemis :  
145 De cez paroles que vos avez ci dit,  
146 En quel mesure en **purrai** estre fiz ? »<sup>117</sup>

181 [*Charlem. à ses barons*] « Li reis Marsil,e m'ad tramis ses messages.  
182 De sun avoir me **voelt** duner grant masse,  
183 Urs e leüns e veltres caeignables, [...]»<sup>118</sup>

265 [*Turpin à Charlem.*] « **Laissez** ester voz Francs !

---

115. « Dans ce pays, il a trop guerroyé :  
En France, en Aix, il **doit** s'en retourner. »

116. « Dans ce pays, vous êtes trop resté ; [134]  
En France, en Aix, il vous **faut** retourner ; »

117. « Vous avez très bien dit ! [143]  
Le roi Marsile **est** mon grand ennemi : [asyndète = cependant]  
Aux jolis mots que vous m'avez dits,  
Sans aucun gage, comment **faire** crédit ? »

118. « Le roi Marsile m'a transmis un message : [181]  
De ses richesses, il m'**offre** d'immenses masses ;  
Ours et lions, et vautres enchainables, [...] »

- 266 En cest païs avez estet set anz,  
 267 Mult unt oüd e peines e ahans.  
 268 Dunez m'en, sire, le bastun e le guant. »<sup>119</sup>
- 286 [Ganelon à Roland] « Tut fol, pur quei t'esrages ?  
 287 Ço set hom ben que jo sui tis parastres,  
 288 Si as juget qu'a Marsil'un en alge. » [...] <sup>120</sup>  
 306 « Jo ne vus aim niënt :  
 307 Sur mei avez turnet fals jugement. »<sup>121</sup>
- 319 [Charlem. à Ganelon] « Guenes, venez avant,  
 320 Si recevez le bastun e lu guant.  
 321 Oït l'avez, sur vos le jugent Franc. »<sup>122</sup>
- 322 [Ganelon à Charlem.] « Ço ad tut fait Rollant !  
 323 Ne l'amerai a trestut mun vivant. »<sup>123</sup>
- 537 [Marstile à Ganelon] « Mult me puis merveiller

- 
119. « Laissez donc là vos Francs : [265]  
 Dans ce pays, ils ont passé sept ans ;  
 Ils ont eu trop de peines et d'ahans.  
 Donnez-moi, Sire, le bâton et le gant. »
120. « Fou ! Pourquoi cette rage ? [286]  
 On sait très bien que je suis ton parâtre ;  
 Et tu as dit que là-bas, moi, je parte ! »
121. « Vous êtes répugnant ; [306]  
 Vous condamnez à mort votre parent ! »
122. « Ganelon, maintenant [319]  
 Venez pour prendre le bâton et le gant,  
 Car je confirme le jugement des Francs. »
123. « Mais tout vient de Roland ! [322]  
 J'e le hairai, tant que je suis vivant... »

- 538 De Carlemagne, ki **est** canuz e vielz !  
 539 Men escïentre dous cenz anz **ad** e mielz.  
 540 Par tantes teres **ad** sun cors **traveillet**,  
 541 Tanz colps **ad pris** de lances e d'espiez,  
 542 Tanz riches reis **cunduiz** a mendistiet :  
 543 Quant **ert** il mais recreanz d'osteier ?  
 550 « Merveille en **ai** grant  
 551 De Carlemagne, ki **est** canuz e blancs !  
 552 Mien escïentre plus **ad** de .II.C. anz.  
 553 Par tantes teres **est alet** cunquerant,  
 554 Tanz colps **ad pris** de bons espiez trenchanz,  
 555 Tanz riches reis morz e vencuz en champ :  
 556 Quant **ier** il mais d'osteier recreant ? »<sup>124</sup>
- 753 [*Roland à Ganelon*] « Sire parastre, mult vos **dei** avoir cher :  
 754 La reregarde **avez** sur mei **jugiet** !  
 755 N'i **perdrat** Carles, li reis ki France **tient**,  
 756 Men escïentre palefreid ne destrer. »<sup>125</sup>
- 776 [*Naines à Charlemagne*] « Ben l'**avez** entendut ;  
 777 Li quens Rollant, il **est** mult **irascut**.  
 778 La reregarde **est** jugee sur lui :  
 779 N'**avez** baron ki jamais la **remut**.  
 780 **Dunez** li l'arc que vos **avez** **tendut**,  
 781 Si li **truvez** ki très bien li **aiut** ! »<sup>126</sup>
- 876 [*Roland à Charlemagne*] « Bel sire reis, **fait** m'**avez** un grant dun.  
 877 **Eslisez** mei .XII. de voz baruns, »<sup>127</sup>

---

124. Laises XLI et XLII, similaires de la laisse XL, traduite ci-dessus (deuxième exemple du chapitre).

125. « Sire parâtre, il me **faut** vous aimer ;  
 L'arrière-garde, vous me l'**avez** **confiée** ;  
 Je vous l'affirme, **notre** roi vénéré  
 N'y **perdra** pas le moindre destrier. » [756]

- 984 [*Chernubles à Marsile*]                    « Ma bone espee ai ceinte.  
 985                    En Rencesvals jo la teindrai vermeille. »<sup>128</sup>
- 1063 [*Roland à Olivier*]                    « Que mi parent pur mei seient blasmet  
 1064                    Ne France dulce ja cheet en viltet !  
 1065                    Einz i ferrai de Durendal asez,  
 1066                    Ma bone espee que ai ceint al costet :  
 1067                    Tut en verrez le brant ensanglentet. »<sup>129</sup>
- 1191 [*Aelroth aux Francs*]                    « Feluns Franceis, hoi justerez as noz.  
 1192                    Traït vos ad ki a garder vos out.  
 1193                    Fols est li reis ki vos laissat as porz. »<sup>130</sup>

- 
126.                    « Vous l'avez entendu :                    [776]  
 Roland le comte de colère est battu ;  
 Mais pour l'arrière-garde, il est élu :  
 Aucun baron ne reviendra dessus.  
 Donnez-lui l'arc que vous avez tendu,                    [780]  
 Et trouvez-lui des soutiens vraiment sûrs. »
127. « Beau sire roi, quel superbe don !                    [876]  
 Choisissez-moi .XII. de vos barons »
128.                    « Cette épée que j'ai prise,                    [984]  
 À Roncevaux, je veux qu'elle rougisse. »
129. « Ce n'est pas moi qui vais déshonorer  
 Ni douce France, ni toute ma lignée.                    [1064]  
 De Durendal, j'en tuerai des milliers —  
 Ma bonne épée, que j'ai ceinte au côté :  
 Vous en verrez le fer ensanglanté. »
130. « Férons Français, vous courez au tombeau !                    [1191]  
 Votre gardien si certain fait défaut...  
 Bien sot le roi qui vous laissa les hauts ! »

- 1253 [*Turpin à Corsablix*] « Culvert paien, vos i avez mentit !  
 1254 Carles, mi sire, nus est guarant tuz dis.  
 1255 Nostre Franceis n'unt talent de fuïr. »<sup>131</sup>
- 1463 [*Roland à Olivier*] « E vos, compainz, ferrez de Halteclere.  
 1464 En tanz lius les avum nos portees !  
 1465 Tantes batailles en avum afinees !  
 1466 *Male chançon n'en deit estre cantee.* »<sup>132</sup>
- 1608 [*Turpin à Malquiant*] « Deus tut mal te tramette !  
 1609 Tel as ocis dunt al coer me regrette. »<sup>133</sup>
- 1711 [*Roland à Olivier*] « Colps i ai fait mult genz ! »<sup>134</sup>
- 1819 [*Charlemagne à Besgon*] « Ben le me garde, si cume tel felon !  
 1820 De ma maisnee ad faite traïsun. »
- 1856 [*Roland aux morts*] « Meillors vassals de vos unkes ne vi.  
 1857 Si lungement tuz tens m'avez servit,  
 1858 A oes Carlon si granz païs cunquis ! »
- 1905 [*Païens à Mahum*] « Aïe nos, Mahum !

---

131. « Culvert païen, vous avez bien menti ! [1253]  
 Charles mon roi est toujours notre guide,  
 Et nos Français n'ont pas le cœur à fuir. »

132. « De Hauteclère, ami, vous frapperez ; [1463]  
 En tant de lieux, nous les avons portées ;  
 Tant de batailles nous ont-elles gagnées :  
*Male chanson n'en doit être chantée !* »

133. « Qu'en enfer Dieu te jette ! [1608]  
 Tu l'as occis pour que mon cœur s'éteigne. »

134. Le nombre d'exemples me paraît suffisant maintenant pour le lecteur non-romaniste ; les 12 exemples suivants sont du même ordre : les romanistes les ont sous les yeux et peuvent s'en assurer.

- 1906 Li nostre deu, **vengez** nos de Carlun !  
 1907 En ceste tere nus **ad mis** tels feluns  
 1908 Ja pur murir le camp ne **guerpirunt**. »
- 1948 [*Marganice à Olivier*] « Un col **avez pris** fort !  
 1949 Carles li Magnes mar vos **laissat** as porz !  
 1950 Tort nos **ad fait**, nen **est** dreiz qu'il **s'en lot**,  
 1951 Kar de vos sul **ai ben venget** les noz. »
- 2003 [*Olivier à Roland*] « Or vos **oi** jo parler.  
 2004 Jo ne vos **vei, veied** vus Damnedeu !  
 2005 **Ferut** vos **ai**, car le me **pardunez** ! »
- 2027 [*Roland à Olivier*] « Sire cumpaign, tant mar **fustes** hardiz !  
 2028 Ensemble **avum estet** e anz e dis... »
- 2116 [*Paiens entre eux*] « Se Carles **vient**, de nus i **avrat** perte.  
 2117 Se Rollant **vit**, nostre guerre **novelet**,  
 2118 **Perdud avuns** Espagne, nostre tere. »  
 2119 « Ça **vus traiez**, ami !  
 2120 De cels de France les corns **avuns oït** :  
 2121 Carles **repairet**, li reis poesteïfs. »  
 2122 « Si mare **fumes** nez !  
 2123 Cum pesmes jurz nus **est** hoi ajurnez !  
 2124 **Perdut avum** noz seignurs e noz pers ;
- 2307 [*Roland à Durendal*] « Ne vos **ait** hume ki pur altre **fuiet** !  
 2308 Mult bon vassal vos **ad lung tens tenue**. »
- 2369 [*Roland à Dieu*] « Deus, meie culpe vers les tues vertuz  
 2370 De mes pecchez, des granz e des menuz,  
 2371 Que jo ai fait dés l'ure que nez **fu**;
- 2454 [*L'Ange à Charlemagne*] « Charle, **chevalche**, car tei ne **falt** clartet.  
 2455 La flur de France **as perdu**, ço **set** Deus.  
 2456 Venger te **poez** de la gent criminel. »

\*

Le caractère déictique des trois exemples suivants pourrait poser problème si l'on excluait la *Deixis am Phantasma*. Pour le premier, extrait de la laisse IX, où Blancandrin s'adresse à Charlemagne pour la première fois, il faut saisir que le vers 125 crée l'image de Marsile : Blancandrin, se posant en interprète de Marsile, se doit alors de lui donner vie, par la parole et par le geste ; il peut ensuite désigner la doctrine chrétienne que celui-ci s'est prétendument adjointe, avec d'autant plus d'apparence qu'il s'agit de mentir :

125 [*Blancandrin à Charlem.*] « Iço vus **mandet** reis Marsil,es li bers :  
126 **Enquis ad** mult la lei de salvetet. »<sup>135</sup>

Les deux autres exemples, où Olivier rapporte ce qu'il a vu du haut du *pui*, pour inviter son compagnon à sonner de l'oliphant (laises LXXXII et LXXXVI), se font écho. Ils sont particulièrement intéressants parce que c'est le verbe *vedeir*, « voir », qui est au passé composé :

1039 [*Olivier à Roland*] « Jo ai païens **veüz** :  
1040 Unc mais nuls hom en tere n'en **vit** plus. »<sup>136</sup>  
1082 « D'iço ne **sai** jo blasme.  
1083 Jo ai **veüt** les Sarrazins d'Espagne :  
1084 **Cuverz en sunt** li val e les muntaignes  
1085 E li lariz e trestutes les plaines. »<sup>137</sup>

---

135. « Le roi Marsile **voudrait** vous implorer : [125]  
Pour son salut, il **s'est catéchéisé**. »

136. « Les païens que j'ai **vus**, [1039]  
Jamais sur terre personne n'en **vit** plus !

137. « Je ne **vois** pas le blâme. [1082]  
Je les **ai vus**, les Sarrasins d'Espagne :  
Ils **ont couvert** les vallées, les montagnes,  
Toutes les pentes, toutes les terres plates. »

En fait, la vision des païens environne encore Olivier : il tient encore cette image devant ses yeux — il « tient les païens vus » —, de sorte qu'il peut aussi bien les désigner en image, devant ses yeux, entre lui et Roland, qu'en réalité, là où ils sont géographiquement.

\*

Dans les quatre derniers exemples, l'analyse du passé composé est compliquée par son entrelacement avec les temps du narrateur : passé simple et imparfait de l'indicatif, subjonctif imparfait et conditionnel présent : vv. 199, 2308 ; 351 ; 838-9 ; 1147-48, 1150. Ils nous intéresseront davantage lorsque nous étudierons véritablement la danse des temps, c'est-à-dire au plan textuel, dans la façon dont ils s'organisent au sein d'une laisse : la danse des temps au sein du discours des personnages, un peu moins complexe que celle du narrateur, nous permettra de l'approcher un peu plus simplement. Le fait cependant que le passé composé soit lié à une *deixis* de l'adjacent, une *deixis* adressée et portée par une dynamique du discours qui va de l'avant — le simple constat implique un propos tiré de ce constat — est suffisamment bien établi.



3. L'avenir du locuteur dans le *Roland*

Comme chez Homère, les temps tournés vers l'avenir, et en particulier l'indicatif futur, prennent une place majeure dans les discours des personnages — jusqu'à la dernière laisse, où l'ange Gabriel appelle Charlemagne à de nouvelles tâches : « *Par force iras en la tere de Bire, / Reis Vivien si succuras en Imphe.* » Les personnages de la chanson de geste sont facilement tournés vers l'avenir.

Si le phénomène n'a rien d'extraordinaire, on peut cependant noter deux particularités : d'une part, le fait que le héros de la chanson, Roland, se tourne régulièrement vers un futur particulier : celui du κλέφος — en ancien français le *los* —, celui qui fera résonner sa gloire ; d'autre part, on s'intéressera à la valeur propre du futur de l'indicatif : elle est essentielle pour entendre ce qui se passe dans la narration, qui possède un futur de narration assez fréquent.

Le temps humain pour Roland n'est rien : il y a un temps au-delà du temps de la vie. C'est ce qui explique ce propos, qui paraît incompréhensible à certains commentateurs, quand Roland enjoint à Charlemagne à refuser les offres de paix de Blancandrin :

212 « Metez le sege a tute vostre vie. »<sup>138</sup>

C'est que ce qui importe à Roland, c'est ce que la postérité, ou plutôt l'éternité, dira de lui — sa réputation étant pour lui indissociablement liée à celle de la France :

768 [à Charlemagne] « Men escientre nel me reproverunt. »<sup>139</sup>

1062 [à Olivier] « Ne placet Damnedeu  
1063 Que mi parent pur mei seient blasmet  
1064 Ne France dulce ja cheet en viltet ! »<sup>140</sup>

---

138. « Faites-en le siège pour toute votre vie. » [212]

139. « À mon avis, on ne me réprouvera pas. » [768]

- 1073 « Ne **placet** Deu, » ço li **respunt** Rollant,  
 1074 « Que ço **seit dit** de nul hume vivant,  
 1075 Ne pur paien, que ja **seie** cornant !  
 1076 Ja n'en **avrunt** reproece mi parent. »<sup>141</sup>
- 1089 « Ne **placet** Damnedeu ne ses angles  
 1090 Que ja pur mei **perdet** sa valur France !  
 1091 Melz **voeill** murir que huntage me **venget**. »<sup>142</sup>
- 1122 « Se jo i **moerc**, dire poet ki l'**avrat**  
 1123 Que ele **fut** a un noble vassal. »<sup>143</sup>
- 1210 [à *Aelroth*] « Oi n'en **perdrat** France dulce sun los. »<sup>144</sup>

L'obsession qu'a Roland de sa réputation, on l'a vu, tourne à la mise en abyme : à travers le *los*, c'est à la chanson qu'on chantera de lui qu'il pense — c'est-à-dire à la chanson que le jongleur est en train de chanter quand il joue le personnage de Roland (vv. 1014 et 1466 : « Que

- 
140. « Par le Dieu des armées, [1062]  
 Ce n'est pas moi qui **vais** déshonorer  
 Ni douce France, ni toute ma lignée. »
141. « À Dieu ne **plaise**, **reprend** le preux Roland, [1073]  
 Qu'il ne **soit dit** par nul homme vivant  
 Que pour ces couards l'on me **vît**, moi, cornant —  
 Une **éternelle** honte pour mes parents !
142. « Je **prie** les anges de Dieu pour qu'ils me gardent [1089]  
 Moi, **d'avilir**, notre France de gloire.  
 La mort **vaut** mieux qu'**être tenu** pour lâche. »
143. « Si je **meurs** là, celui qui la **prendra** [1122]  
**Dira** : « Ce **fut** l'épée d'un vrai vassal ! » »
144. « Et douce France **gardera** l'honneur sauf ! » [1210]

malvaise cançon de nus **chantet** ne **seit** ! » ; « Male chançon n'en **deit** estre cantee. ») Mais plus encore : tout se passe comme si c'était lui qui composait sa propre chanson, de sorte que le titre traditionnel de notre chanson de geste porte doublement bien son nom. Il en est non seulement le héros, mais en quelque sorte l'auteur. Ainsi, c'est lui qui livre (laisse CXLIII) aux spectateurs une analepse anticipant les lamentations de Charles aux vers 2397-2417 & 2845-2973 :

1927 [*aux Francs*]            « Que dulce France par nus ne **seit** **hunie** !  
 1928                            Quant en cest camp **vendrat** Carles, mi sire,  
 1929                            De Sarrazins **verrat** tel discipline  
 1930                            — Cuntre un des noz en **truverat** morz .XV. —  
 1931                            Ne **lesserat** que nos ne **beneisse**. »<sup>145</sup>

Surtout, quand la démesure de sa colère tourne au comique, comment ne pas voir que le personnage de Roland tend quelquefois à se faire jongleur ? Dans la laisse CLXX, qui « *orrat* » (« ouïra ») le ridicule exploit du Sarrasin sinon les spectateurs qui l'entendent dans l'ici et maintenant de la performance ?

2292                            « Culvert paien, cum **fus** unkes si os  
 2293                            Que me **saisis**, ne a dreit ne a tort ?  
 2294                            Ne l'**orrat** hume ne t'en **tienget** por fol. »<sup>146</sup>

D'autre part, l'éternité qu'évoque Roland lui permet de former une sorte de clôture autour du mythe : les héros que sont les .XII. pairs, aux premiers rangs desquels il faut placer Turpin, Olivier et lui-même, sont au-delà de tout homme vivant dans le futur, c'est-à-dire au-delà des hommes de la réalité — et si la chanson est chantée à des chevaliers, au-delà de ceux-ci. C'est en quelque sorte un *laudātor temporis actī* qui dit à ceux qui l'écoutent en réalité : « Vous n'avez pas le niveau. » Le monde des héros est clos et inaccessible aux mortels. Roland est autant

---

145. [1927] « Que douce France par nous ne **soit** **honnie** ! / Quand sur ce champ **viendra** Charles, mon seigneur, / Sur les Sarrazins, il **verra** un tel châtiment / — Contre un des nôtres, il en **trouvera** quinze de morts — / Il ne **pourra** que nous **bénir**. »

146. [2292] « Culvert paien, comment **as-tu pu** avoir l'audace / De me **saisir**, ni à droit, ni à tort ? Aucun homme ne l'**entendra** sans te **prendre** pour fou. »

un modèle pour les chevaliers des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles qu'Achille pour les hoplites du siècle de Périclès. Il s'adresse ici à Olivier, mourant, puis à Durendal, alors qu'il essaye de la briser (laissez CXLVIII et CLXXI) :

- 1984                    « Jamais n'**iert** hume ki tun cors **cuntrevaillet**.  
 1985                    E ! France dulce, cun hoi **remendras** guaste  
 1986                    De bons vassals, cunfundue e chaiete !  
 1987                    Li emperere en **avrat** grant damage. »<sup>147</sup>
- 2311                    « Jamais n'**ert** tel en France la solue. »<sup>148</sup>

Les temps tournés vers l'avenir, et en particulier l'indicatif futur, participent à la danse des temps, parce qu'à travers eux se joue la danse du jongleur, entre sa place de narrateur et son jeu d'acteur de personnages : le futur peut tendre à désigner l'ici et maintenant de la performance<sup>149</sup>.

- 2053 [Gautier à Roland]    « Sempres **murrai**, mais cher me **sui vendut**. »

Il nous faut en outre préciser, même si cela relève de l'évidence, quelle posture implique le futur de l'indicatif pour le locuteur. Nous l'avons dit pour le présent de l'indicatif, qui est une sorte d'indicatif pur, l'indicatif marque l'engagement énonciatif du locuteur : il engage sa pensée, et donc éventuellement ses émotions. Le futur ajoute seulement à cet engagement une posture tournée vers l'avenir. Tout simplement, l'indicatif est le mode non-marqué parce que la glose

---

147. « Aucun autre homme ne **naïtra** qui te vaille !                    [1984]  
 Eh ! Douce France, Toi, comme on te **dévaste**  
 De bons vassaux ; on t'emporte dans les affres !  
 Notre emperere en **aura** grand dommage. »

148. [2311] « Il n'en **sera** jamais de tel en sainte France. »

149. Il peut évidemment aussi utiliser un autre temps tourné vers l'avenir qu'est le conditionnel présent comme irréel du futur pour ce faire : « *En dulce France en **perdreie** mun los.* » — « En France, en langue d'oc, /On **raillerait** un chevalier en toc ! » = « En douce France, j'en **perdrais** mon renom. »

dont on pourrait l'affubler est pléonastique : « je dis que... »<sup>150</sup>. On peut cependant préciser cela : ce qu'il y a derrière ce « je dis que... », c'est un « je le dis, parce que je le pense », alors que le subjonctif présent, qui est lui aussi tourné vers l'avenir, n'engage pas la pensée du locuteur. Penser quelque chose, c'est davantage que le dire. L'indicatif futur marque un engagement énonciatif du locuteur tourné vers le futur.

Telle quelle, notre définition ne demande pas de vérification : elle relève de l'évidence et confine à la tautologie — ce qui paraît de bon aloi en matière de grammaire ! Ce qui nous intéresse, c'est la fécondité des analyses qui en découlent. À cet égard, la toute première réplique de Blancandrin (la laisse III), répondant à la supplique initiale de Marsile, est extrêmement intéressante.

28                   « Mandez Carlun, a l'orguillus e al fier,  
29                   Fedeilz servises e mult granz amistez.  
30                   Vos li durrez urs e leons e chens,  
31                   Set cenz camelz e mil hosturs muërs,  
32                   D'or e d'argent .IIII.C. muls chargez,  
33                   Cinquante carre qu'en ferat carier :  
34                   Ben en purrat lüer ses soldeiers.  
35                   En ceste tere ad asez osteiet ;  
36                   En France, ad Ais, s'en deit ben repaier.  
37                   Vos le sivrez a feste seint Michel,  
38                   Si recevrez la lei de chrestiens,  
39                   Serez ses hom par honur e par ben. »<sup>151</sup>

Pour commencer, on a un usage classique du futur (« durrez, ferat, purrat... »), qui prend le relais de l'impératif « mandez ». Notre glose fonctionne-t-elle ? « Je vous dis, parce que je le pense, que vous lui donnerez ours et lions et chiens... » D'une certaine façon, quand on donne un ordre au futur, c'est qu'on considère qu'il va être obéi ; de là la valeur encore plus forte de l'injonction au futur, relativement à l'impératif : le locuteur voit au delà de l'injonction, au delà du conflit entre sa volonté et la volonté de l'autre ; il pose comme un fait acquis l'efficacité de son injonction. C'est la même autorité qu'on trouve dans les traductions françaises du Décalogue : « Tu ne tueras pas. »

---

150. Nous rejoignons ici les analyses de Jean-Paul Confais (1990).

On remarque cependant que cette autorité n'est pas absolue : les hommes tuent, volent, jurent en vain, quand bien même ils se proclament croyants. L'indicatif futur n'est pas un constat sur une réalité à venir ; il ne relève pas de l'inévitable d'une prophétie : ce qui est ferme et définitif, c'est l'adéquation entre le propos et la pensée. Le locuteur s'engage sur le propos ; Dieu s'engage du côté de la vertu de sa créature. Ici, Marsile s'engage en pensée dans ce futur : « je pense que vous allez le faire ; je mets en route ma pensée comme si vous alliez le faire ».

En l'occurrence, il faut préciser le sens de cette « mise en route ». On peut supposer que ce n'est pas tant vers le futur que la pensée de Blancandrin se met en route, que c'est aussi auprès de la pensée du roi Marsile. Mais en réalité le futur, en tant que tel, ne fait pas effraction dans la pensée de l'autre : il reste lié au *je* qui énonce. Le déplacement s'opère plutôt dans l'autre sens : ce que propose Blancandrin à Marsile, c'est de venir se placer à ses côtés pour regarder l'avenir selon sa perspective à lui. Il lui propose de venir auprès de lui, voir dans l'avenir un autre Marsile, un Marsile de l'avenir, faire sa proposition à Charles.

L'interlocution amène à se déplacer en pensée autour de l'univers raconté — en tout cas quand elle se fait avec les « temps du locuteur ». Mais ce qui est encore plus remarquable ici, c'est le dédoublement de l'instance énonciative. Ce que signifie Blancandrin en effet quand il dit « Vos li **durrez**... », c'est d'abord, « Vous lui direz que vous lui donnerez... ». Voire ; en réalité, il dit même « Vous me direz de lui dire que vous lui donnerez... » De fait, c'est ce qui se passe avec la reprise en laisses similaires (laisses VI, IX, XIII). Il s'agit d'un futur de l'avenir du futur. Il y a un double dédoublement du futur par un double dédoublement de la place énonciative : le *je* qui dit *je* dans le « je le dis parce que je le pense » sous-tendu par l'indicatif futur peut-être un

- 
151. « **Offrez** à Charles, l'orgueilleux sans pitié, [28]  
 Parole, hommage, et fidèle amitié ;  
**Donnez** des ours, des lions, des lévriers,  
 Sept cents chameaux, et mil faucons mués,  
 Trois cents mulets, d'or et d'argent chargés, [32]  
 Cinquante chars, qu'on **fera** surcharger ;  
 Il **pourra** bien payer tous ses guerriers...  
 Dans ce pays, il a trop **guerroyé** :  
 En France, en Aix, il **doit** s'en retourner. [36]  
 À Saint-Michel, bien sûr, vous le **suivrez** ;  
 En vrai chrétien, vous **serez baptisé** ;  
 En toute chose, vous lui **serez dévoué**... »

autre *je*. Précisons tout de même qu'on voit bien ici que cet autre *je* peut être la même personne, mais placée dans un autre temps, dans une autre situation : Blancandrin ici ne se met pas seulement à la place du Marsile. Il se met à la place du Blancandrin qui se mettra à la place de Marsile pour porter son message. L'énonciation du futur peut être déplacée dans un autre temps, dans une autre situation, avec une autre instance énonciative.

## Les temps du narrateur dans le *Roland*

### 1. Le passé simple dans le *Roland*

Si nous avons marqué le passé simple de la même couleur que l'indicatif présent d'une part, et que nous l'avons graissé comme les temps de la narration d'autre part, c'est parce que nous considérons qu'il participe de l'un et de l'autre. Il peut être utilisé aussi bien dans le discours des personnages que dans le récit du narrateur ; il appartient à la trilogie fondamentale des trois temps simples de l'indicatif pur — duquel nous excluons l'imparfait et le conditionnel : passé simple, présent [simple], futur simple. En tant que tel, il est porteur d'un fort engagement énonciatif du locuteur, qui affirme la réalité d'un fait situé résolument dans le passé, c'est-à-dire séparé du présent, au contraire du passé composé.

Le locuteur s'adresse à ses interlocuteurs pour leur dire : « ça s'est passé : je puis vous l'attester ». Il ne se retourne pas vers le passé pour retrouver l'image de ce qui advint : il porte les événements en lui pour affirmer leur réalité « les yeux dans les yeux » à ses interlocuteurs. D'autre part, loin d'être *inactuels*, les événements évoqués sont en fait doublement *actuels* avec le passé simple : leur existence est doublement vérifiée, complète, actée. Ce qui n'est pas achevé pourrait bien ne pas *être* tout à fait. Ce qui est achevé en revanche, dans l'esprit du locuteur, est un fait acquis : l'indicatif est tout indiqué pour l'évoquer.

Cependant, la réalité évoquée n'est pas présente sous les yeux de l'interlocuteur : dans la communication, elle n'est réalité que par la force de la pensée et de la voix du locuteur. C'est pour cela qu'il est aussi un passé révolu, un passé subjectivement éloigné : il est séparé de la situation présente.

Ainsi, quand Blancandrin interpelle Ganelon sur la route de Saragosse (laisse XXVIII), il fait l'éloge de Charlemagne à travers l'énoncé de ses conquêtes :

370	« Merveilus hom <b>est</b> Charles,
371	Ki <b>cunquist</b> Puille e trestute Calabre !
372	Vers Engleterre <b>passat</b> il la mer salse,
373	Ad oes seint Perre en <b>cunquist</b> le chevage :





moins sur celle du jongleur, qui se doit, me semble-t-il, de caricaturer la caricature de Blancandrin.

À cet égard, l'utilisation de l'adverbe *mar* — ou *mare* — est particulièrement intéressant. Sa signification est assez difficile à cerner : on le fait naître le plus souvent de *malā hōrā* ; on le glose généralement par « pour le malheur » ou « pour rien ». Depuis l'étude de Bernard Cerquiglini dans *La parole médiévale* (1981)<sup>154</sup>, qui a en particulier remarqué qu'il était propre aux discours rapportés, on en fait un adverbe « énonciatif », voire « discordancier » : il marque la discordance entre ce que dit la proposition (sans l'adverbe *mar*) et ce qu'en dit le locuteur. Dans l'optique de la représentation jongleresque, cela nous paraît particulièrement adapté — à condition d'entendre, et de voir, l'engagement corporel du locuteur qui découle du caractère énonciatif de cet adverbe. Il peut être lu en effet comme tellement détaché de la structure déclarative de la proposition qu'on pourrait le classer dans les interjections ; il est tellement marqué par la discordance que la voix en est en principe affectée. Or que réalise la voix par la discordance, sinon l'émotion ? *Mar* est une interjection dans la mesure où elle peut porter l'émotion du locuteur.

La signification de *mar* est difficile à arrêter ; mais l'idée de néant y est sans aucun doute fortement liée — et donc aussi, tout naturellement, celles de mort et destin funeste —, le lien avec la proposition étant de l'ordre du datif final : « pour le malheur, pour le néant, pour la mort ». L'émotion du locuteur dit ce néant face à l'énoncé de la proposition ; en quelque sorte, il le refuse violemment. Un geste qui pourrait correspondre à cette émotion, ce serait taper du poing sur la table, de sorte que la glose deviendrait « Je veux que cela ne soit pas » — étant entendu que cette glose n'est pas suffisante si on n'entend pas qu'il s'agit d'une interjection. On remarquera sans doute que cette interprétation est peut-être celle d'un francophone du XXI<sup>e</sup> siècle, abusé par l'homonymie avec l'adverbe *marre* du français moderne. L'observation des 24 occurrences de *mar* dans le *Roland* permettra cependant au lecteur de vérifier qu'elle n'est pas incohérente avec le texte de notre chanson de geste, même si elle n'était en réalité qu'une conséquence adventice de sa nature profonde.

---

154. On peut lire l'article paru en 1978 dans *Romania* ici : [www.persee.fr/doc/roma\\_0035-8029\\_1976\\_num\\_97\\_385\\_7189](http://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1976_num_97_385_7189) (« Un phénomène d'énonciation : a. fr. *mar* » — *Romania*, tome 97, n°385, 1976, pp. 23-62.)

Mais ce qui nous intéresse, c'est le rapport de *mar* avec l'utilisation du passé simple, pour comprendre quel positionnement du locuteur celui-ci implique. Un détour par l'utilisation de *mar* avec le futur (7 occurrences sur 24) sera à cet égard utile :

- 196 [Roland à Charlemagne] « Ja mar **crerez** Marsilje ! »<sup>155</sup>
- 220 [Ganelon à Charlemagne] « Ja mar **crerez** bricun »<sup>156</sup>
- 261 [Charlem. à Olivier & Roland] « Par ceste barbe que **veez** blancheier,  
262 Li duze per mar i **serunt** jugez ! »<sup>157</sup>
- 790 [Roland à Charlemagne] « **Passez** les porz trestut soürement :  
791 Ja mar **crendrez** nul hume a mun vivant ! »<sup>158</sup>
- 2734 [Bramimunde à Clarien] « Mar en **irat** itant !  
2735 Plus près d'ici **purrez** truver les Francs. »<sup>159</sup>
- 3556 [Les Francs à Charlemagne] Li emperere recleimet ses Franceis :  
3557 « **Dites**, baron, por Deu, si m' **aidereiz**. »  
3558 Respudent Francs : « Mar le **demandereiz**.  
3559 Trestut **seit** fel ki n'i **fierget** a espleit ! »<sup>160</sup>

---

155. « N'allez **croire** Marsile ! » [196]

156. « N'allez **croire** un fripon ! » [220]

157. « **Ma** barbe blanche ! Les douze pairs, les **envoyer** ? [261]  
Je vous le dis : c'est non, c'est refusé ! »

158. « **Passez** les cols très tranquillement. [790]  
Qui **craindrez**-vous, tant que je suis vivant ? »

159. « Non ! qu'il n'**aille** pas si loin : [2734]  
Tout près d'ici, vous **verrez** les Chrétiens. »

160. [3556] L'empereur invoque ses Français : « **Dites**, barons, pour Dieu, si vous m' **aiderez** ! » Les Français répondent : « Pourquoi le **demandez** ? **Félon** qui ne **frappera** à outrance ! » (Bédier).

3951 [*Les Francs à Charlemagne*] « Ja mar en **vivrat** uns ! »<sup>161</sup>

Avec le futur, *mar* est quelquefois considéré comme une variante expressive de l'adverbe de négation. L'engagement du locuteur sur cette négation, on le voit, est si fort qu'il a quelque chose d'impératif. Tout se passe en fait comme si le locuteur faisait barrage sur le futur, pour l'empêcher d'advenir<sup>162</sup>. Qu'en est-il quand le verbe est au passé ? Il est frappant de constater, pour commencer, qu'il est toujours au passé simple (16 occurrences sur les 24 au total), jamais au passé composé.

350 [*Ses proches à Ganelon*] « Tant mare **fustes** ber ! »<sup>163</sup>

1604 [*Les Francs à Anseïs*] « Barun, tant mare **fus** ! »<sup>164</sup>

1983 [*Roland à Olivier*] « Sire cumpainz, mar **fut** vostre barnage ! »<sup>165</sup>

2027 « Sire cumpaign, tant mar **fustes** hardiz ! »

2146 [*Les Paiens entre eux*] « Si mare **fumes** nez ! »

2195 [*Roland aux pairs*] « Mare **fustes**, seignurs ! »

2221 [*Turpin à Roland*] « Tant mare **fustes** ber ! »

2304 [*Roland à Durendal*] « E ! Durendal, bone, si mare **fustes** ! »

---

161. [3951] « Pas un n'a le droit de **vivre** ! » (Bédier).

162. C'est ainsi une sorte d'interdiction où le locuteur insiste sur l'intérêt qu'il y prend : c'est une modalisation qui peut rendre l'injonction plus impérative quand c'est un supérieur qui parle à un inférieur (Charlemagne à ses barons) ; elle peut l'atténuer quand c'est le contraire.

163. [350] « C'est grand'pitié de votre prouesse ! » (Bédier)

164. [1604] « Baron, c'est grand'pitié de toi ! » (Bédier)

165. [1983] « Seigneur ami, quel fut votre courage ! »

Il me paraît difficile d'évoquer pour de tels cas, comme le fait Cerquiglini, la « menace » qui aurait pesé sur l'existence de ceux dont il est question. Ce qui paraît essentiel en revanche, c'est que le verbe *estre* est là d'abord pour porter le morphème verbal de passé simple. La discordance à laquelle *mar* donne voix, c'est la discordance entre la valeur des héros et le fait, justement, qu'elle est passée : entre la situation actuelle — il est mort, ou comme mort — et ce qu'il fut. Supposer que la déploration va jusqu'au regret que le héros fût né alors qu'il devait subir une telle fin me paraît forcé : Roland ne regrette pas qu'Olivier fût *hardiz* ou *ber* ; il regrette qu'il ne le soit plus. On peut accepter cependant l'interprétation qui consiste à comprendre qu'il se plaint de ce que son ami fût « né pour le malheur », alors qu'il était hardi : c'est le malheur présent qu'il regrette, d'autant plus grand qu'il le compare à sa grandeur passée.

Le sentiment que porte l'expression est d'autant plus poignant qu'elle vise ce qui est inaccessible à la volonté du locuteur. La discordance tragique se trouve entre la réalité qu'il a sous les yeux et sa volonté. La seule idée de menace qu'on peut déceler en l'occurrence, c'est celle qui pèse sur les responsables du forfait. Avec un verbe au futur, *mar* cherche à faire blocage sur le futur ; avec un verbe au passé simple, *mar* ne peut parvenir à faire blocage : cette impossibilité est la source d'une émotion qui transperce et transcende<sup>166</sup> le locuteur.

Le passé simple est propre à porter la déploration face à ce qui est inaccessible au locuteur — en particulier quand il est mis en relation avec ce que ce locuteur a sous les yeux : il porte en soi la tension entre l'irréversible des événements passés et l'engagement présent du locuteur.

Lorsque le verbe *estre* en revanche est conjugué au présent dans une tournure passive, on n'entend pas de déploration ; l'élan émotionnel du locuteur le porte vers l'avant, et il représente alors effectivement une menace pour le sujet de la proposition où *mar* est inséré :

---

166. Il faut tout de même faire justice à la douleur des païens, qui les transcende un peu moins : ce sont les seuls qui se lamentent sur leur propre perte, à la première personne : « *Si mare fumes nez !* » ; « *Dolente, si mar fui !* ». On pourrait remarquer aussi que les proches du traître se lamentent sur une mort prétendument prochaine ; les héros francs en revanche déplorent de véritables morts.

1068 [Roland à Olivier] « Felun paien mar i **sunt** asemblez :  
1069 Jo vos **plevis**, tuz **sunt** a mort livrez. »<sup>167</sup>

En général, la situation n'est pas très différente lorsque le verbe est un verbe d'action : le personnage peut agir sur ce qui le met en colère — ou alors a-t-il déjà agi et se réjouit-il de sa vengeance. Dans l'esprit du locuteur, la victime du malheur — le sujet de la proposition où se trouve *mar* — ne peut y échapper ; lui-même en revanche, résout sa colère par la vengeance : la discordance entre le désir de la victime et sa mort prochaine, ou déjà advenue, apporte satisfaction au locuteur qui se livre au sarcasme. L'émotion naît de l'écart entre le passé évoqué par la parole et le présent vécu par le locuteur (et mort pour la victime !) :

1057 [Roland à Olivier] « Felun paien mar i **vindrent** as porz :  
1058 Jo vos **plevis**, tuz **sunt** jugez a mort. »<sup>168</sup>

1335 [Roland à Chernubles mort] « Culvert, mar i **moüstes** !  
1336 De Mahumet ja n'i **avrez** aiude.  
1337 Par tel glutun n'**ert** bataille oi vencue. »<sup>169</sup>

1948 [Marganice à Olivier] « Un colp avez pris fort !  
1949 Carles li Magnes mar vos **laissat** as porz ! »<sup>170</sup>

3446 [Charlemagne à Canabeus] « Culvert, mar le **baillastes** ! »<sup>171</sup>

---

167. « Les vils païens ne se **sont** amassés,  
Je vous le **jure**, que pour **être** fauchés ! » [1068]

168. « Les vils païens ne **parvinrent** aux cols,  
Je vous le **jure**, que pour la male mort ! » [1057]

169. « Culvert, la bienvenue ! [1335]  
Par Mahomet, nul n'est secouru ;  
Par des gloutons, nul ne **sera** vaincu ! »

170. [1948] « Vous **avez pris** un joli coup ! / Pour son malheur Charles le Grand vous **laissa** aux cols ! » (Short, 1990).

C'est un peu différent lorsque Olivier reproche à Roland de n'avoir pas sonné de l'oliphant. Nous sommes à l'un des moments culminants de la chanson, et le propos y est particulièrement saisissant. Roland propose d'appeler Charlemagne ; pour Olivier c'est trop tard. Ce qui compte pour lui, c'est sa colère, marquée par *mar* : elle l'invite à rejeter dans le passé le moment où il aurait fallu décider ; s'il utilise le verbe *vedeir*, c'est justement parce qu'il ne veut pas revoir ce passé, il l'écarte loin de lui. C'est l'un des aspects du mouvement d'Olivier ; l'autre mouvement lui est antagoniste : il s'accapare la « *proecce* » de Roland pour la jurer à son aune à lui. Roland se la prend à ce moment-là, comme par un effet boomerang, en pleine figure.

1731 [*Olivier à Roland*] « Vostre proecce, Rollant, mar la **veïmes** ! »<sup>172</sup>

Quand les Français, à la poursuite des Païens après le retour de Charlemagne, utilisent la même association entre *mar* et *vedeir* au passé simple, ils tournent doublement leur émotion, vers le passé comme vers l'avenir : il s'agit aussi bien de leur colère du fait de la mort de Roland, dont ils accusent les Sarrasins implicitement ici, que de leur plaisir de voir leur désir de vengeance assouvi : c'est l'émotion propre du locuteur, ici et maintenant, qui porte la signification du passé simple :

2475 [*Les Francs aux Païens morts*] « Mar **veïstes** Rollant ! »<sup>173</sup>

Le dernier exemple pose des problèmes d'interprétation assez importants. L'arrière-garde est réduite à quelques unités et contemplant le massacre de chevaliers francs, Roland plaint leur malheur :

1859 [*Roland aux barons morts*] « Si lungement tuz tens m'avez servit,  
1859 A oes Carlon si granz païs **cunquis** !  
1860 Li empereres tant mare vos **nurrit** !

---

171. [3446] « Canaille ! C'est pour ton malheur que tu **as porté** la main sur lui ! » (Jonin, 1979).

172. « Nous le **vïmes** assez, votre héroïsme ! » [1731]

173. [2475] « Voilà ! Vous avez vu Roland. » [« C'est pour votre malheur que vous avez vu Roland »].  
On peut aussi préférer, comme Bédier la leçon du manuscrit d'Oxford : « *Mar fustes Rollant* ! »

1861

Tere de France, mult **estes** dulz païs,

1862

Oi **désertet** a tant ruboste exill. »<sup>174</sup>

Si l'on suit Cerquiglini<sup>175</sup>, la contradiction avec les deux vers précédents est patente. Soit l'on considère alors que Roland change d'avis brutalement entre le vers 1859 et le vers 1860 ; soit l'on considère que la démesure de Roland lui fait penser qu'avoir conquis de grands pays n'est rien si l'on ne conquiert pas l'univers entier. Il semble bien que ce n'est pas tant l'inutilité d'avoir « nourri » ces chevaliers qui est signifiée ici, que la tension entre le passé heureux que représente « *nurrit* » et la pitoyable situation présente sous les yeux de Roland : il n'y a pas de jugement intellectuel ici ; seulement l'expression d'une émotion, accrue par l'écart que permet le passé simple.

La tension entre présent et passé que permet d'exprimer le passé simple apparaît dans un moment très nettement marqué par le geste proprement épique, lorsque, dans la laisse CVI, Olivier reproche à Roland de s'abaisser à frapper les Païens du gourdin qu'est devenue sa lance brisée, sans se servir de son épée :

1365 [Olivier à Roland]

« Ne la **poi** traire, »Oliver li **respunt**,

1366

« Kar de ferir **oi** jo si grant bosoign ! »<sup>176</sup>

Il est clair qu'Olivier tire son épée en même temps qu'il dit cela. Le vers initial de la laisse suivante le confirme : « *Danz Oliver trait ad sa bone espee* » (« Maître Olivier a pris sa bonne épée »). La situation actuelle de l'énonciation s'oppose nettement à ce qu'elle évoque : la

---

174. [1859] « Si longtemps, sans trêve, vous m'avez servi / et pour Charles conquis de si grands pays ! / L'empereur, pour son malheur, vous a formés ! Terre de France, vous êtes un très doux pays, aujourd'hui désolé par une si rude calamité. » (Dufournet, 1993). Le sens du vers 1860 fait toutefois discussion chez les érudits — Dufournet en fait le bilan dans son édition, p. 413.

175. Voir en particulier son « Roland à Roncevaux, ou la trahison des clercs » (1981), pp. 51-52.

176. « **Comment** la prendre ? — Olivier lui répond —  
Tant je **devais** assommer de fripons ! »

[1365]



tension se résout dans une sorte d'exultation souriante qui dit la joie de massacrer les Païens, fût-ce de façon peu orthodoxe. On n'est pas loin d'Astérix et Obélix distribuant les « baffes » aux Romains.

Lorsque, après la mort d'Olivier, Gautier de l'Hum, revenu des hauteurs, cherche Roland, on voit encore nettement la tension émotionnelle que peut porter le passé simple, grâce à la naturelle articulation dans l'antithèse entre indicatifs présent et passé simple :

2045                   « E ! gentilz quens, vaillanz hom, u **ies** tu ?  
 2046                   Unkes nen **oi** poür, la u tu **fus**.  
 2047                   Ço **est** Gualter, ki **cunquist** Maelgut,  
 2048                   Li niés Droün, al vieill e al canut ! »<sup>177</sup>

La séparation qu'implique le passé simple n'est pas seulement temporelle : elle a quelque chose de spatial. C'est aussi parce que Roland n'est pas encore auprès de lui que Gautier préfère ne pas utiliser le présent de vérité générale au vers 2046. C'est l'absence que marque le passé simple, et donc aussi la tension et l'angoisse que sent le locuteur ici — encore une fois, la tension entre ce qui est là et ce qui n'est pas là, clairement exprimée ici dans l'antithèse « *u ies tu ?* » / « *la u tu fus*. » C'est ce que ne parvient pas tout à fait complètement à rendre la traduction française avec l'imparfait, qui implique que le locuteur parvient à se rendre un peu par l'esprit dans le souvenir de ces moments. Le passé simple de l'ancien français y ajoute une nuance d'inaccessible<sup>178</sup> qui permet d'échapper au sentimentalisme.

L'antithèse entre le présent *est* et le passé simple *cunquist* du vers 2047 est du même ordre : la prise de Maelgut est un de ses titres de gloire ; mais il n'est plus maintenant en position de conquérant : l'appel de Gautier en est d'autant plus pathétique.

\*

---

177. [2045] « Ah ! gentil comte, vaillant homme, où **es**-tu ? Jamais je n'**eus** peur, quand tu **étais** là. C'est moi Gautier, celui qui **conquit** Maelgut, moi, le neveu de Droon, le vieux et le chenu. » (Bédier, 1937)

178. Les traductions qui choisissent ici le passé composé sont encore plus loin du compte : « Auprès de toi, je n'ai jamais eu peur. » (Short, 1990)

La séparation d'avec le présent, que marque le passé simple, implique qu'il n'y a pas de confusion dans l'esprit du locuteur entre les deux plans : le passé simple est derrière lui et il ne peut l'amener dans le présent que par la parole. Il implique une tension entre ce qu'est la situation présente et ce que dit la parole au passé. Le locuteur ne se replace pas dans le passé ; il ne fait que l'évoquer. En distinguant ainsi présent et passé, il peut les mettre l'un à côté de l'autre. Il est la voix de l'absence qui se réalise essentiellement dans la tension musicale, c'est-à-dire la tonalité de la parole, plutôt que dans une gestuelle mimétique. Il peut bien sûr être associé à une gestuelle symbolique — par exemple la main gauche évoquant le passé, la droite évoquant le présent —, il ne s'agit pas pour autant de revivre le passé. C'est ce qui apparaît dans les discours des personnages quand ils restent discours ; la perspective est un peu différente quand leur discours tourne au récit. C'est ce que nous allons étudier dans les trois récits de personnages tenus au passé simple les plus significatifs de la chanson<sup>179</sup>.

Le premier comporte une série de cinq passés simples. Il s'agit du récit que fait Ganelon à Charlemagne pour le détourner de répondre à l'appel de Roland (laisse CXXXIV) ; il prétend que celui-ci sonne pour rien :

1773	« Asez <b>savez</b> le grant orgoill Rollant ;
1774	Ço <b>est</b> merveille que Deus le <b>soefret</b> tant.
1775	Ja <b>prist</b> il Noples seinz le vostre comant ;
1776	Fors s'en <b>eissirent</b> li Sarrazins dedenz,
1777	Sis <b>cumbatirent</b> al bon vassal <i>Rollant</i> ,
1778	Puis od les ewes <b>lavat</b> <u>les prez</u> del sanc ;
1779	Pur cel le <b>fist</b> ne <b>fust</b> <ap>arissant.
1780	Pur un sul levre <b>vait</b> tute jur cornant.
1781	Devant ses pers <b>vait</b> il ore gabant. » <sup>180</sup>

Ce qui est clair ici, c'est que le locuteur Ganelon ne disparaît pas derrière le narrateur ; c'est lui qui précise, à la deuxième personne « *seinz le vostre comant* » (« sans votre commande-

---

179. Il y a bien sûr d'autres récits de personnages significatifs ; ils sont davantage marqués par l'alternance des temps.

ment »); c'est lui qui qualifie en persifleur son rival de « *bon vassal* » — il faut se rappeler la façon dont les deux ennemis se désignent mutuellement, pour être l'ambassadeur auprès de Marsile, pour diriger l'arrière-garde : les personnages du *Roland* ne sont pas les simples incapables de second degré que les amateurs de grandiose voudraient y reconnaître ; « *bon vassal* » n'est pas seulement une formule épique qui donne de la grandeur à la chanson. Enfin, c'est lui qui interprète l'intention de Roland avec « *ne fust aparissant* » (« pour que cela n'apparût pas »).

Il est d'autre part remarquable que le récit ne vaut que parce qu'il est mis en regard du présent. Ganelon affirme que l'orgueil indiscipliné, l'invincibilité fanfaronne, le goût puéril pour la mêlée est le même aujourd'hui (« *ore* », v. 1781) qu'hier. On pourrait citer, dans le même ordre d'idée, l'évocation des récits bibliques que fait Charlemagne en se préparant au combat (laisse CCXXVI, vv. 3100-3106), même si le passage est extrait de la partie « cléricale » de la chanson. Il en est de même lorsque Ganelon — encore lui ! mais comment s'étonner que ce soit le traître qui *raconte des histoires* ? — au début de son procès, donne sa version des faits, parce qu'elle importe pour sa défense ; le locuteur ne s'efface pas derrière la narration (laisse XXXLXXXIII, vv. 3768-3778).

Quand un personnage se fait narrateur au passé simple, il reste présent dans sa narration, qui associe présent et passé — comme avec l'aoriste augmenté chez Homère. Nous avons supposé qu'il devait en être de même dans la narration propre : est-ce qu'on entend la présence du jongleur-narrateur lorsqu'il raconte au passé simple ?



On étudiera dans un premier temps les séries d'au moins cinq passés simples qu'on trouve dans l'ensemble de la *Chanson de Roland*. Elles sont au nombre de quatre, qu'on peut répartir en deux ensembles : celles qui sortent de la ligne chronologique du récit, et les autres.

---

180. [1773] « Vous **connaissiez** bien le grand orgueil de Roland ; **c'est** merveille que Dieu si longtemps l'**endure**. N'a-t-il pas été jusqu'à **prendre** Noples sans votre ordre ? Les Sarrasins **firent** une sortie et **combattirent** le bon vassal Roland ; pour **effacer** les traces, il **inonda** les prés ensanglantés. Pour un seul lièvre, il **va** tout le jour sonnant du cor. Aujourd'hui, c'est quelque jeu qu'il **fait** devant ses pairs. »

Parmi les deux séries de passés simples qui sortent de la ligne chronologique, la prolepse de la laisse CIX, outre le fait qu'elle montre assez clairement la façon dont fonctionne le passé simple, est un nœud essentiel pour envisager la structure de l'œuvre.

1406 *Malvais servise le jur li **rendit** Guenes,*  
 1407 *Qu'en Sarraguce sa maisnee **alat** vendre ;*  
 1408 *Puis en **perdit** e sa vie e ses membres ;*  
 1409 *El plait ad Ais en **fut juget** a pendre,*  
 1410 *De ses parenz ensembl' od lui tels trente*  
 1411 *Ki de murir nen **ourent** esperance.<sup>181</sup>*

La sortie de la ligne chronologique ne pose aucun problème dès lors qu'on accepte le changement d'attitude énonciative du jongleur. Il sort de la narration pure et le narrateur retrouve son présent : celui de la performance. Dès lors, l'ensemble des événements de la geste — pour le grec, on dirait *du mythe* — relève de l'ailleurs, du passé mythique révolu — du cercle du mythe que nous évoquions pour Homère. Le jongleur et son public se voient : le premier peut parler au second comme s'ils étaient en présence l'un de l'autre.

Du dehors du « cercle du mythe », tout ce qui relève du mythe relève du passé ; il n'y a dès lors aucune difficulté à évoquer au passé simple des faits postérieurs à la ligne chronologique du récit. Il n'est pas non plus nécessaire que les faits évoqués par des passés simples successifs évoquent des faits successifs dans le temps. Il est toutefois important de noter que cette différence d'avec le passé simple du français moderne — en tout cas du français moderne de la littérature écrite en prose — n'est pas essentiellement liée à la nature de la langue, ni même à son évolution, mais à la présence réelle du jongleur, dont la posture, la gestuelle et la rythmique donnent les indications nécessaires à son public pour qu'il réussisse à le suivre : s'il n'est pas par nature associé à la *mîmêsis*, le passé simple peut l'être à la *deixis*.

---

181. *Ce Ganelon le **servit** vilement* [1406]  
*Lorsqu'il **vendit** à Marsile ses Francs.*  
*Il le **paya** par sa vie par ses membres ;*  
*Il **fut jugé**, justement, bon à pendre,*  
*Et avec lui, trente de ses parents,* [1410]  
*Dont nul n'**avait vu** sa mort par avance.*

Il en est exactement de même lors d'une analepse ; on peut nuancer cependant ici un peu l'image du cercle du mythe : il peut y en avoir en réalité plusieurs, et le jongleur peut sortir du fil du récit pour désigner un autre mythe — une autre geste, réelle ou imaginée. Nous sommes ici dans la deuxième partie de la bataille de Roncevaux : les Francs commencent à être submergés sous le nombre. Le jongleur décrit le païen Valdabron, qui va tuer le noble duc Samson (laisse CXVIII) :

1566                    *Jerusalem **prist** ja par traïsun,*  
 1567                    *Si **violat** le temple Salomon,*  
 1568                    *Le patriarche **ocist** devant les funz.*  
 1569                    *Cil **ot** fiance del cunte Guenelon :*  
 1570                    *Il li **dunat** s'espee e mil manguns.<sup>182</sup>*

Il y a là à la fois une détente apparente, puisque le récit du combat est suspendu ; mais c'est le propre d'une suspension en réalité que d'ajouter à la tension. La tension à laquelle le passé simple participe n'est cependant pas exactement celle du regret d'un passé qui n'est plus ; il s'agit de créer une complicité — entre jongleur et spectateurs — dans la détestation d'un Sarrasin qui va oser tuer l'un des .XII. pairs. Le jongleur s'engage alors dans le propos et partage son indignation à la fois contre Valdabron et contre Ganelon.

Les potentialités déictiques du passé simple peuvent aussi expliquer une série apparemment hétéroclite de passés simples, telle qu'on la trouve dans la laisse CVIII, après que Gérin et Gérier ont massacré le païen Timozel, pris en sandwich par les deux compagnons.

1379                    *Li quens Gerins **set** el ceval Sorel*  
 1380                    *E sis cumpainz Gerers en Passecerf.*  
 1381                    ***Laschent** lor reisnes, **brochent** amdui a ait,*  
 1382                    *E **vunt** ferir un paien, Timozel,*  
 1383                    *L'un en l'escut e li altre en l'osberc.*  
 1384                    *Lur dous espiez enz el cors li **unt fait**,*

---

182. [1566] Il **prist** Jérusalem par trahison / Et **viola** le temple de Salomon. / Il en **ocist** le patriarche devant les fonts. / Cet homme **avait** la confiance du comte Ganelon. / Il lui **donna** son épée et mille mangons.

- 1385 Mort le **tresturnent** très en mi un guaret.<sup>183</sup>  
 1386 *Ne l'oï dire ne jo mie nel sai*  
 1387 *Liquels d'els dous en **fut** li plus isnels.*  
 1388 *Esperveris, icil **fut** filz Burel :<sup>184</sup>*  
 1389 *Celui **ocist** Engeliers de Burdel.*  
 1390 *E l'arcevesque lor **ocist** Siglorel,*  
 1391 *L'encanteür ki ja **fut** en enfer :*  
 1392 *Par artimal l'i **cundoist** Jupiter.*  
 1393 *Ço **dist** Turpin : [...]<sup>185</sup>*

Si l'on considère l'espace de la représentation, l'on n'a pas besoin de déplacer les vers 1386-87 après le vers 1380 comme le propose Short<sup>186</sup>. Le jongleur vient de jouer, d'une façon ou d'une autre, l'assaut conjoint des deux compagnons ; s'il fait un pas de côté pour désigner le cercle du mythe qu'il vient de forger, par exemple à sa gauche, ces deux vers de commentaire peuvent former conclusion, dans la connivence avec les spectateurs. L'évocation très rapide de l'élimination d'Esperveris, aux vers 1388-1389, crée un autre lieu du champ de bataille virtuel, un

---

183. Gérin le comte, **sur** son cheval Sorel, [1379]  
 Et son ami Gérier sur Passecerf,  
**Piquent** des deux, **lâchent** tous deux leurs rênes,  
 Et **vont** frapper un païen, Timozel,  
 L'un dans l'écu, l'autre dans le haubert : [1383]  
 Ils **ont rompu** leurs deux lances en sa chair ;  
 Ils le **retournent**, cadavre dans la glaise.

184. Vers restitué à juste raison par Segre (2003) à l'aide des manuscrits plus récents.

185. *Je n'**appris** pas — comment donc le saurais-je ? —* [1386]  
*Lequel des deux l'**emportait** sur cent mètres.*  
*Espéveris, le fiston de Burel,*  
*Lui, **fut** victime d'Engelier de Bordel ;*  
*Et l'archevêque leur **ocist** Siglorel,* [1390]  
*Un enchanteur qui **visita** l'enfer :*  
*Par magie noire l'y **mena** Jupiter.*

186. L'opération est d'autant plus périlleuse que la parenthèse pourrait aussi bien se trouver après le vers 1383.

autre cercle du mythe, qui serait alors à sa droite. Au vers 1390, il peut à nouveau désigner, à gauche, Turpin et Siglorel. Au vers 1391-1392, une nouvelle parenthèse peut être adressée dans la connivence aux spectateurs, avant de revenir à Turpin pour une *mîmêsis* de discours au vers 1393.

Cette très rapide alternance des postures du narrateur est rendue possible par la présence du corps du jongleur et par la distance au propos créée par le passé simple, qui lui permet de s'assumer narrateur pour désigner dans l'espace les morceaux de mythe découpés par la logique paratactique de l'épopée.

Nous pouvons maintenant comprendre comment fonctionne une série de passés simples, où le lecteur moderne voudrait trouver quelques imparfaits, dans un récit moins dynamique. Ganelon vient d'arriver à Saragosse ; il a présenté, à sa façon, les exigences de Charlemagne au roi Marsile (laisse XXXIII) :

438 *Li reis Marsilies en fut mult esfreed.*  
 439 *Un alger tint, ki d'or fut enpenet ;*  
 440 *Ferir l'en volt, se n'en fust desturnet.*<sup>187</sup> [volt = présent ou passé simple]

Ici, c'est la tension entre présent du locuteur — en l'occurrence du narrateur — et passé mythique qui est l'essentiel ; l'espace dans lequel elle se réalise est d'abord l'espace temporel de la linéarité de la parole. Les vers 439 et 440 constituent en effet une suspension dramatique nettement marquée. Il s'agit de la menace d'un combat, mais pas d'un combat : on se saisit de ses armes, mais on ne s'en sert pas. Nous sommes d'autre part à la fin de la laisse, que le début de la laisse suivante reformulera, au passé composé dans les vers 441 et 442, qui mettent en acte ce qui était suspendu, en faisant passer à la *deixis* plus imagée du dit passé composé :

441 *Li reis Marsilies ad la culur muee,*  
 442 *De sun alger ad la hanste crollee.*<sup>188</sup>

---

187. *Le roi Marsile en fut bouleversé.* [438]  
*Avec son kriss, qui d'or fut ciselé,*  
*Il l'eût frappé, s'il n'en fût détourné.*

188. Marsile tremble ; sa couleur a changé. [441]  
 Il a saisi sa pique d'or niellée.

Qu'en est-il dans la performance ? Il faut des temps d'arrêt marqués entre chacun des hémistiches des vers 438 à 440, pour tenir la tension, et donner le temps aux interlocuteurs d'aller chercher chacune des images, là où elle doit se trouver — avec l'aide éventuelle d'une gestuelle symbolique, qui peut par exemple dessiner un poignard. Ce qui empêche le lecteur moderne de saisir une telle série de passés simples, c'est sa hâte, toujours incliné qu'il est vers l'avant de la narration.

Mais, bien entendu, cette tension peut éventuellement se réaliser dans la rapidité du *staccato*, ou au contraire dans la détente qu'implique l'éloignement, en particulier lorsque la succession des passés simples ne contrevient pas à la chronologie. En tout cas, ce sera la posture adoptée par le narrateur en tant que narrateur qui le décidera. On peut noter que dans une énumération peut venir s'y ajouter l'orgueil de celui qui sait, l'orgueil que peut éprouver le jongleur quant à sa capacité de mémorisation. Ici, c'est la liste des barons qui se portent volontaires pour accompagner Roland dans l'arrière-garde (laisse LXIV) :

793 Cuntre lui **vient** sis cumpainz Oliver.  
 794 **Vint** i Gerins e li proz quens Gerers,  
 795 E **vint** i Otes, si i vint Berengers  
 796 E **vint** i Astors e Anseïs li veillz,  
 797 **Vint** i Gerart de Rossillon li fiers ;  
 798 **Venuz** i **est** li riches dux Gaifiers.<sup>189</sup>

Mais il ne faut pas oublier ici l'aptitude au *pathos* du passé simple : ce qui importe ici aussi, c'est de signifier qu' « aujourd'hui », après la bataille, ces barons sont morts — qu'ils *furent* et ne sont plus. Ce qu'on entend, c'est qu'ils *vinrent* pour accomplir leur destin : pour mourir à Roncevaux. Alors, évidemment, le passage est marqué par la *variātiō*, avec le présent

---

189. Avec lui **vient** le fidèle Olivier.

Il **vint** Gérin, le valeureux Gérier ;  
 Il **vint** Oton, et il vint Bérenger ;  
 Il **vint** Astor, et Anseïs main d'acier,  
 Le catalan Gérard, plein de fierté.  
 Il **est venu**, le riche duc Gaifier.



initial **vient** et le passé composé final **venuz est**. On remarquera toutefois que cette *variātiō* ne se réduit pas ici à l'alternance systématique par paires — ce que tend à proposer la partie « cléricale » de la chanson.

Le passé simple du narrateur, par son jeu de tension-détente entre présent et passé, qui peut être associé à une *deixis* gestuelle symbolique, portée par les intonations vocales, est un élément fondamental de la musicalité épique — dans la mesure où il est fortement marqué par la présence à la performance, et par la distance au mythe.

## 2. L'indicatif imparfait dans le *Roland*

L'imparfait, on le sait, est vraiment rare dans la *Chanson de Roland*. Si on additionne imparfaits et plus-que-parfaits, on atteint un maximum de 47 occurrences pour les 4002 vers de la chanson (soit une fréquence de 1,2 %), contre au moins 600 passés simples. Il est dès lors périlleux d'en déterminer la valeur à partir de cette seule chanson. Il paraît clair cependant que sa fonction évolue considérablement au cours de l'histoire de la chanson de geste : l'usage de l'imparfait dans une chanson du XIII<sup>e</sup> siècle n'est pas le même que dans le *Roland*. Nous nous contenterons dans cette étude de tirer quelques indices à partir de nos 47 occurrences.

### *Le temps du songe*

Ce qui saute d'abord aux yeux quand on fait le relevé des imparfaits dans le *Roland*, c'est leur lien très fort aux songes de Charlemagne : neuf<sup>190</sup> de ces 47 occurrences relèvent directement de ces songes, qui sont racontés sur 67 vers (laises LVI, LVII, CLXXXV, CLXXXVI, et 2 vers de la laisse LXVII), soit une fréquence (13,4 %) 11 fois plus grande que dans l'ensemble de la chanson :

719 *Sunjat qu'il **ert** as greignurs porz de Sizer ;*  
720 *Entre ses poinz **teneit** sa hanste fraisnine.*<sup>191</sup>

725 *Après iceste altre avisiun **sunjat** :*  
726 *Qu'il **ert** en France, a sa capele, ad Ais.*<sup>192</sup>

837 [Charlemagne à Canabeus] « Enoit m'**avint** un' avisiun d'ange<sub>le</sub>

---

190. Auxquelles on pourrait ajouter celle du vers 2391, que nous évoquerons *in fine*.

191. [719] Il **rêva** qu'il **était** aux plus grands cols de Cize ; / Ses mains **tenaient** sa lance frénine.

192. [725] Après celui-ci, il **rêva** un autre songe, / qu'il **était** en France, dans sa chapelle, à Aix.

- 838 Qu'entre mes puinz me **depeçout** ma hanste »<sup>193</sup>
- 2549 *Devers un gualt uns granz leons li **vient**,*  
 2550 *Mult par **ert** pesmes e orguillus e fiers.*<sup>194</sup>
- 2555 *Après icel li **vien** un'alre avisiun,*  
 2556 *Qu'il **ert** en France, ad Ais, a un perrun,*  
 2557 *En dous chaeines si **teneit** un brohun.*  
 2558 *Devers Ardene **veeit** venir .XXX. urs.*  
 2559 *Cascun **parolet** altresi cume hum ;*  
 2560 ***Diseient** li : [...]*<sup>195</sup>

L'imparfait dans le *Roland*, c'est le temps du rêve ; c'est-à-dire le temps où le locuteur devient un autre lui-même, où il fait assumer son propos à un autre lui-même. Autrement dit, contrairement à l'indicatif pur, le locuteur ne s'engage pas dans son propos ; au contraire il s'en dégage au profit d'un *second* lui-même ; il appartient bien, comme la morphologie l'indique, à un *indicatif secondaire*. On pourrait donc l'appeler présent second de l'indicatif ; mais justement c'est un présent *imprésent* — on saisira bien ce qu'il en est si on l'appelle *inactuel du présent*, ou, mieux, *présent de l'imaginatif*<sup>96</sup>, puisque c'est le temps des *avisiuns*.

Cette perspective convient-elle aux autres imparfaits que nous rencontrons dans le *Roland* ?

---

193. [837] « Je **vis** en rêve, pendant la nuit, un ange  
 Entre mes poings, il **dépiéçait** ma lance. » [Il s'agit de Ganelon]

194. [2549] D'un bois lui **vient** un grand lion. / Il **était** terrible, et orgueilleux et fier.

195. [2555] Après celui-ci lui **vient** un autre rêve, / Il **était** en France, à Aix, sur un perron ; par deux chaînes il **tenait** un ourson. Devers l'Ardenne, il **voyait** venir trente ours. / Chacun d'entre eux **parle** comme un homme. / Ils lui **disaient** : [...]

196. Le conditionnel présent serait alors un *inactuel du futur* ou un *futur de l'imaginatif*.

*Le temps du dédoublement*

Une première occurrence est d'autant plus intéressante qu'elle est incertaine à plusieurs titres ; d'abord, le manuscrit propose une assonance inexacte : dans une laisse en -ei- +e, le manuscrit d'Oxford a *esteit*, d'autre part, plusieurs autres traditions proposent un autre verbe à un autre temps (Cf. Segre, 2003). Nous essaierons de montrer pourquoi maintenir l'essentiel du texte d'Oxford peut être cohérent. Il s'agit de la revue d'effectif de Marsile avant la bataille. Se présente Chernuble, le dernier des .XII. pairs sarrasins, qui sont .XI. (laisse LXXVIII) :

976           Josqu'a la tere si chevoel li **baleient**.  
 977           Greignor fais **portet** par giu, quant il **s'enveiset**,  
 978           Que .VII. mulez ne **funt**, quant il **sumeient**.  
 979                           « Icele tere, »  
 980   ço **dit**, dun il **esteiet**<sup>197\*</sup>,  
 981                           « Soleill n'i **luist** ne blet n'i **poet** pas creistre,  
 982                           Pluie n'i **chet**, rusee n'i **adeiset**,  
 983                           Piere n'i **ad** que tute ne **seit** neire »  
 984                           **Dient** alquanz que diables i **meignent**.  
 985           Ce **dist** Chernubles :                           « [...] »<sup>198</sup>

---

197. Le manuscrit d'Oxford donne « *dun il esteit* ». Les éditeurs répugnent à corriger pour l'assonance avec la forme archaïque « *esteiet* » depuis Gaston Paris, du fait que c'est une désinence de 3<sup>e</sup> personne étrangère au Roland, qui comporte 17 formes en *-eit*. Une forme archaïsante peut cependant ici paraître de bon ton.

198. Jusqu'à la terre ses cheveux longs **s'étirent**. [976]  
 Il **peut** par jeu, quand c'**est** son bon plaisir,  
 Porter la charge que douze mulets **tirent**.  
 On m'**a conté** qu'il **était** d'un pays                   [= Cette terre, dit-on, d'où il était]  
 Où blé ne **pousse**, ni le soleil ne **brille** ;                   [980]  
 Ni la rosée ni la pluie n'y **arrivent** ;  
 Les pierr<sup>e</sup>s y **sont** toutes noir<sup>e</sup>s et **noircissent**.  
 C'est là, **dit-on**, que les diables **résident**.  
 Chernubles **dit** : « [...] »   [984]

On peut considérer que le sujet de « *ço dit* » est impersonnel, comme ma traduction le propose, ou que c'est Chernuble qui parle pour se vanter. On peut pencher pour la première solution du fait que Chernuble prend la parole au vers 985 avec une introduction de discours (« *Ço dit Chernubles* »). Dans les deux cas, « *dun il esteiet* » relève du discours indirect libre dans la mesure où l'incise n'est pas complètement assumée par le locuteur — la source du jongleur, ou Chernuble. D'autre part, la description diabolique et fantaisiste n'est pas loin du rêve : tout porte à croire qu'on peut avoir ici un imparfait, plutôt que le présent que proposent certains éditeurs<sup>199</sup>, et d'autres traditions que le manuscrit d'Oxford.

Si nous avons raison de lire ici un imparfait, il mérite bien son nom d'*imaginatif*, puisqu'il s'agit de créer une image dans un autre plan que la réalité actuelle du locuteur, en dédoublant l'instance d'énonciation : le jongleur passe bien ici d'un plan du mythe à un autre plan du mythe.



### *Dans la pensée d'un autre personnage*

Passons maintenant aux imparfaits dans les discours rapportés au style direct, au nombre de 22 sur l'ensemble de la chanson, si l'on exclut l'évocation par Charlemagne de son rêve auprès de Naines (vv. 838, traité ci-dessus). Dans 6 de ces 22 occurrences, on voit nettement le passage du discours du locuteur dans la pensée d'un autre personnage :

1146 [Roland à Olivier]

« Sire cumpainz, mult ben le **savïez**

1147

Que Guenelun nos **ad tuz espïez**. »<sup>200</sup>

2772 [Clarien à Baligant]

« Li emperere **fut** ier as porz passer,

Si s'en **vuleit** en dulce France aler. »<sup>201</sup>

---

199. Segre (2003), par exemple, propose « *se seivret* ». Si c'était le texte authentique, pourquoi le copiste ne l'aurait-il pas compris ?

200. [1146] « Cher compagnon, c'est vrai, vous le **saviez** :  
C'est Ganelon qui nous **a tous livrés**. »

2331 [Roland à lui-même] « Jo l'en **cunquis** e Escoce e Irlande  
 2332 E Engleterre, que il **teneit** sa cambre ; »<sup>202</sup>

Du fait de la présence d'un attribut de l'objet, on entend bien qu'il s'agit de la façon dont, en son esprit, Charlemagne envisage la possession des îles britanniques.

2671 [Baligant à Clarifan et Clarien] « Vos **estes** filz al rei Maltraïen,  
 2672 Ki mes messages **soleit** faire volenters. »<sup>203</sup>

On peut noter qu'outre le déplacement dans l'esprit de son vassal Maltraïen, marqué par l'adverbe *volentiers*, Baligant se déplace aussi vers son propre esprit dedans le passé : c'est leur relation qu'il évoque avec une sorte de tendresse. L'imparfait ne déplace pas seulement dans un temps passé, il déplace dans une situation passée<sup>204</sup>.

3455 [Charlemagne à Naimés] « Bel sire Naimés, kar **chevalcez** od mei !  
 3456 **Morz est** li gluz ki en destreit vus **teneit**. »<sup>205</sup>

Ce qui montre ici qu'on peut lire l'imparfait comme un déplacement dans un autre esprit, c'est la locution « *en destreit* », qui évoque bien l'état moral de Naimés, la peur de la mort qu'a pu susciter la situation difficile de Naimés dans son propre esprit, et non seulement sa

201. [2772] « L'empereur **alla** hier passer les cols ; / il **voulait** s'en aller en douce France. »

202. [2331] « Elle lui **conquit** et l'Écosse et l'Irlande  
 Et l'Angleterre, qu'il **tenait** pour sa chambre. »

203. [2671] « Vous **êtes** les fils du roi Maltraïen, / Qui **portait** volontiers mes messages. » [soleit = avait l'habitude]. Plusieurs éditeurs, dont Segre, corrigent *soleit* en *soelt*, au présent de l'indicatif.

204. Nous rejoignons ici ce que disent Kleiber et Berthonneau (1993), et à leur suite Barbazan (2006), avec la définition de l'imparfait du français moderne comme temps « anaphorique méronomique », c'est-à-dire qui déplace (*-phorique*) en arrière (*ana-*) pour voir une partie (*méro-*) d'une situation, si ce n'est que notre approche est plus « psychologique » : elle considère l'esprit des interlocuteurs.

205. [3455] « Beau sire Naimés, **chevauchez** avec moi ! / **Morz est** le glouton qui vous **mettait** en danger. »

blessure, ou le coup qu'il a reçu. Le *destreit*, le « détroit », le « resserrement », c'est la détresse, l'agonie, la ruine — c'est même pire que la mort : Ganelon avoue avoir désiré pour Roland « *sa mort et sun destreit* » (v. 3759). D'autre part, l'émotion qui est évoquée ici, c'est aussi et peut-être surtout celle de Charlemagne, qui souffrait de voir son cher duc Naimes *en destreit*. Le déplacement dans un autre esprit fait naître l'*é-motion*.

3948 [*Charlemagne à ses ducs*]      « Que me **loez** de cels qu'ai **retenuz** ?  
 3949                                      Pur Guenelun **erent** a plait **venuz**,  
 3950                                      Pur Pinabel en ostage **renduz**. »<sup>206</sup>

Il s'agit ici pour Charlemagne d'accuser les proches de Ganelon, de rappeler leurs liens avec celui qui est maintenant *sacer*, maudit et maudissant tout ce qu'il touche : ils ne sont pas là par hasard, mais ils ont eu l'intention de venir, ils étaient liés en esprit à Ganelon. L'intention qui est rappelée, à travers « *en ostage* », c'est aussi celle de Charlemagne, c'est-à-dire de les punir.

*Dans la pensée d'un autre soi-même*

C'est que l'imparfait permet au locuteur de se déplacer dans un autre lui-même, dans un lui-même (5 occurrences, auxquelles il faudrait ajouter le récit de rêve) qu'il fut dans un autre temps, ou sur un autre plan, comme dans le rêve (v. 837). Cela peut être aussi dans un autre temps ou plutôt une autre situation de la réalité. Ainsi Roland, alors qu'Olivier est blessé à mort et vient de lui asséner un coup par erreur, revient-il un peu en arrière :

2002 [*Roland à Olivier*]      « Par nule guise ne m'**avïez desfiet** ! »<sup>207</sup>

Ce n'est pas tant le fait qu'il revienne en arrière que marque le plus-que-parfait ici, qu'un retour en arrière dans l'état d'esprit qu'il avait avant le choc psychologique qu'il a subi : il avait l'esprit serein avant de recevoir ce coup, qui ne l'a pas sonné seulement physiquement. Il en est de même lorsque Charlemagne et Ganelon reviennent en arrière à l'entame d'un court récit :

---

206. [3948] « Que me **conseillez**-vous à propos de ceux que j'ai **retenus** ? Ils **étaient venus** au procès pour Ganelon, s'étant **rendus** comme otages pour Pinabel. »

207. [2002] « Vous ne m'**aviez** aucunement **défié**. »

ils peuvent regretter que l'esprit dans lequel ils étaient alors ne soit plus — le premier parce que son neveu, qui était à la fête évoquée, n'est plus, le second parce qu'il a compris que le lien de vassalité est rompu avec Charlemagne :

2860 [*Charlemagne à ses Français*] « A Eis **esteie**, a une feste anoel »<sup>208</sup>

3769 [*Ganelon à ses juges*]  
3770 « Seignors, jo **fui** en l'ost avoec l'empereür,  
**Serveie** le par feid e par amur. »<sup>209</sup>

Mais cette capacité à porter les regrets n'est que consécutive à la capacité de déplacer dans une autre situation : lorsque Ganelon raconte à Blancandrin une anecdote qui montre l'orgueil de Roland (laisse XXIX), ce n'est pas pour regretter, mais pour montrer son mépris qu'il invite Blancandrin à se déplacer avec lui en esprit au moment où Roland vient se glorifier après le sac de Carcassonne.

383 [*Ganelon à Blancandrin*] « Er maïn **sedeit** li emperere suz l'umbre.<sup>210</sup> »

Lorsque Roland raconte la façon dont Durendal lui fut confiée (laisse CLXXII), et qu'il se déplace plusieurs années en arrière, à quelques centaines de kilomètres de Roncevaux, il éprouve sans doute quelque nostalgie ; mais ce n'est pas son propre point de vue qu'il adopte : c'est celui de Durendal elle-même, à qui il s'adresse alors à la deuxième personne ! En outre, comment ne pas remarquer la nouvelle association de l'imparfait avec l'apparition d'un ange ? L'imparfait est bien un temps de l'inactuel, un temps qui fait sortir le locuteur de sa réalité actuelle.

2318 [*Roland à Durendal*]  
2319 « Carles **esteit** es vals de Moriane,  
Quan Deus del cel li **mandat** par sun angle

---

208. [2860] « J'**étais** à Aix, à une fête annuelle. »

209. [3769] « Seigneurs, je **fus** dans l'ost avec l'empereur ; / Je le **servais** par foi et par amour. »

210. [383] « Hier matin, le roi **siégeait** à l'ombre. »



2320

Qu'il te **dunast** a un cunte cataign<sub>1</sub>e. »<sup>211</sup>*Le temps de la nostalgie*

Il n'en reste pas moins que la capacité que possède l'imparfait pour déplacer l'esprit dans le passé en fait en quelque sorte le temps par excellence de la nostalgie, des regrets du bon temps passé. Ainsi, lorsque Roland déplore auprès d'Olivier la mort d'Engelier, il rappelle l'estime qu'ils avaient tous deux pour lui — *aveir* ne signifie sans doute pas seulement ici « posséder » mais aussi, comme le latin *habēre*, « considérer, juger » :

1547 [Roland à Olivier]

« Nus n'**avium** plus vaillant chevaler. »

Lorsque Gautier de l'Hum redescend seul des puy<sub>s</sub> où il a livré bataille avec ses mille hommes, désorienté, il cherche Roland en l'appelant. Il rappelle combien ils étaient proches l'un de l'autre, combien Roland, qui lui paraît absent maintenant, était proche de lui — il se souvient avec nostalgie du sentiment que Roland éprouvait pour lui :

2049

« Pur vasselage **suleie** estre tun drut. »<sup>212</sup>

Lorsque Charlemagne arrive à Roncevaux, il déplore la perte des meilleurs de ses barons, avec une forte présence de l'imparfait, qui évoque les sentiments qu'il éprouvait pour eux (laisse CLXXVII) ; quelques laisses plus loin, c'est Bramimonde qui pleure la perte de Marsile (laisse CLXXXVIII) — il n'est pas mort, mais il a perdu sa main droite. C'est ensuite Marsile qui plaint auprès de Clariën, messenger de Baligant, la perte de son fils Jurfaleu le Blond (laisse CXCVII), tué par la main de Roland, puis Clariën qui rapporte la douleur de Marsile à Baligant (laisse CXCIX). Enfin, c'est le même Clariën qui évoque la douleur de Charlemagne (laisse CC) :

2405 [Charlemagne s'écrie]

« U **est** Otes ? e li quens Berengers ?

---

211. [2318] « Charles **était** dans les vals de Maurienne, / Quand Dieu du ciel lui **manda** par son ange / Qu'il te donnât à un comte meneur d'hommes [...] »

212. [2049] « Pour la vaillance, j'**étais** ton ami solide. » [= en qui tu avais confiance]

- 2406                   Ive e Ivorie, que j<sup>o</sup> **aveie** tant chers ? [...]  
 2410                   Li .XII. per que j<sup>o</sup> **aveie laiset** ? »<sup>213</sup>
- 2598 [*Bramimonde s'écrie*]   « E ! Sarraguce, cum **ies** oi desguarnie  
 2599                   Del gentil rei ki t'**aveit** en baillie ! »<sup>214</sup>
- 2744 [*Marsile à Clariën*]   « Jo si nen **ai** filz ne fille ne heir :  
 2745                   Un en **aveie**, cil **fut ocis** her seir. »<sup>215</sup>
- 2782 [*Clariën à Baligant*]   « Sun filz **ad mort**, qu'il tant **suleit** amer. »<sup>216</sup>  
 2792                   « **Morz est** Rollant e li quens Oliver,  
 2793                   Li .XII. per, que Carles **aveit** tant cher. »<sup>217</sup>

### *La pensée passée*

Restent trois occurrences dans les discours rapportés au style direct. Dans la laisse CVIII, Turpin vient de régler le compte de Siglorel, son pendant sarrasin — un enchanteur qui traite avec des démons comme « Jupiter » — et cela pourrait bien être pour informer les Francs du danger que ce sorcier représentait et que lui seul connaissait, qu'il conclut sa liquidation ainsi :

- 1393                   Ço *dist* Turpin :   « Icist nos **ert forsfait**. »<sup>218</sup>

---

213. [2405] « Où **est** Oton ? Et le comte Bérenger ? / Ivon et Ivoire, que j'**estimais** tant. [...] / Les .XII. pairs, que j'**avais laissés** là ? »

214. [2598] « Hé ! Saragosse, comme aujourd'hui tu **es** dénudée / Du noble roi qui **avait** charge de toi ! »

215. [2744] « Je n'**ai** plus de fils ni de fille, ni d'héritier. / J'en **avais** un ; il **fut occis** hier soir. »

216. [2782] « Roland a tué son fils, qu'il **aimait** tant. »

217. [2792] « Roland **est mort**, et le comte Olivier, / Les .XII. pairs, que Charles **prisait** tant ! »

218. [1393] Et Turpin dit : « Celui-ci nous **était néfaste**. »

Turpin dévoile après coup une pensée qu'il gardait en quelque sorte pour lui jusque-là. Tuer son *alter ego* chez les Sarrasins est pour lui une affaire personnelle, et l'imparfait lui permet d'inviter ses interlocuteurs à voyager dans sa pensée.

La dernière occurrence pourrait sembler n'être qu'un exemple de la valeur temporelle de passé dans le passé pour le plus-que-parfait. Baligant s'étonne de ne pas voir Marsile revenir avec ses deux messagers, alors qu'il l'avait mandé (laisse CXCIX) :

2770 [Baligant à Clarien] « U est Marsil,e, que j° **aveie mandet** ? »<sup>219</sup>

Baligant ne précise pas qu'il l'avait mandé avant tel ou tel événement passé déjà évoqué. Il dit qu'il l'a mandé, et que cette volonté, cette *idée* qu'il avait est en contradiction avec la réalité qu'il a sous les yeux : il se déplace de la situation actuelle à la *pensée passée*. Le sentiment qui y est associé n'est pas exactement le regret, mais plutôt une forme de colère, face à l'autorité bafouée. Comme *mar*, l'imparfait peut être un indicateur de discordance, quoiqu'elle soit beaucoup moins violente.

### *Dédoublement du sentiment*

On s'en apercevra avec la dernière occurrence d'imparfait dans un discours de personnage, tirée du récit que fait Roland de l'ambassade et de la mort de Basile et Basan (laisse XIV) ; au milieu de deux séries de 4, puis 6 passés simples, apparaît une proposition à l'imparfait :

202 « De ses paiens en **enveiat** quinze ;  
 203 Chascuns **portout** une branche d'olive ;  
 204 **Nuncerent** vos cez paroles meïsmes. »<sup>220</sup>

---

219. [2770] « Où est Marsile ? Ne l'**avais**-je pas **mandé** ? »

220. « Il **envoya** douze ou quinze ministres ; [202]  
 Leurs mains **portaient** de beaux rameaux d'olives.  
 Ils **amenaient** un message identique. »

On comprend cet imparfait assez facilement : il s'agit de l'image que les Francs virent lorsque les messagers arrivèrent : Roland se déplace alors en esprit et invite Charlemagne à venir se placer à côté de lui, pour se rappeler le sentiment qu'ils avaient eu à ce moment-là. Mais ce qui me semble plus important encore, c'est la référence au vers 93 (« *Enz en lur mains portent branches d'olive* ») : il y a une mise en relation très exacte entre les deux images, opérée par la pensée. Plus précisément : ce ne sont pas seulement les deux images qui sont superposées, mais l'effet produit sur l'esprit de ceux qui ont vu ces deux images — c'est-à-dire le *sentiment qu'elles ont suscité*.

\*

En somme, l'imparfait dans les discours du *Roland* permet d'opérer un déplacement dans la pensée, ou plutôt dans les pensées : il fait voyager les interlocuteurs en esprit. Le passé simple relie les événements présents et passés en tension, par l'intellect ; l'imparfait voyage entre les idées présentes et passées, ou plutôt inactuelles : il met en œuvre les capacités *imaginantes* de l'esprit.

Le lecteur aura d'autre part peut-être remarqué aussi la forte présence du verbe *avoir* (8 occurrences), et de ses synonymes *tenir* (2 occurrences) et *porter* (1 occurrence) ; avec le verbe *estre* et son équivalent *sedeir* (4 occurrences), ce sont 68 % des formes d'imparfait dans les discours des personnages de la chanson. Si on y ajoute les occurrences de la narration, (13 pour *estre/ester* ; 8 pour *avoir + tenir*), la fréquence monte à 78 % (36/46). Même si l'on écarte les formes où *estre* et *avoir* peuvent être considérés comme des auxiliaires (5 occurrences dans les discours, zéro dans la narration), la fréquence est tout de même de 75 %. Or le temps avec lequel on peut comparer le passé composé de la chanson de geste chez Homère et Virgile, c'est l'imparfait : son importance quantitative y est comparable ; chez Virgile, il s'associe aussi bien au parfait qu'au présent de narration, comme le passé composé s'associe aussi bien au passé simple qu'au présent de narration ; on a vu que le passé composé pouvait être associé aux images désignées par le jongleur, comme l'imparfait d'Homère.

Les formes d'imparfait ne seraient-elles pas une béquille pour remplacer les passés composés « difficiles », ceux où l'association entre l'auxiliaire, qui garde une partie de son plein sémantisme, peut paraître contradictoire : [avoir+avoir], [avoir+être] ? Et ce d'autant plus qu'étymologiquement, comme le passé composé, l'imparfait est une forme périphrastique

composée sur *habēre* : les passés composés y auraient-ils eu un tout petit peu plus de mal à prendre la place de l'imparfait ? La conjecture peut paraître hasardeuse et relever davantage de l'interrogation contemplative que de l'hypothèse falsifiable ; mais on peut remarquer qu'on ne trouve, dans l'ensemble de la chanson, que 3 passés composés de *aveir* (vv. 267, 845, 864), 7 passés composés de *estre/ester*, aucun de *suleir*, *vuleir*, *dépecer*, *saveir*. Parmi les 9 verbes qu'on trouve à l'imparfait dans les discours, seuls<sup>221</sup> *tenir* et *servir* se conjuguent volontiers au passé composé : tout se passe comme si l'imparfait avait aussi pour rôle de prendre le relais du passé composé, quand il paraît peu naturel, à cause du court-circuit sémantique qu'il comporterait avec ces verbes.



Peut-être est-ce ce caractère virtuel de la danse des temps, pour ce qui concerne l'imparfait, qui le rend si rare dans la chanson de geste : la danse du jongleur ne reste pas seulement une danse en esprit, mais est une danse en geste.

### *Le temps de prendre le temps*

Sur les 23 occurrences d'imparfait dans la narration, nous en avons déjà étudié 9 au début de ce chapitre, qui relèvent du rêve ou du discours indirect libre, révélant son caractère de second rideau de l'indicatif. Le déplacement dans la pensée qu'opéreraient les 14 autres occurrences est plus difficile à cerner. On pourrait s'en tenir, pour l'essentiel, à l'explication morphosémantique ci-dessus : l'imparfait serait une béquille du passé composé, qui prendrait sa place quand il est indisponible. En effet, sur ces 14 occurrences, 9 sont des formes de *estre* (vv. 880, 1214, 1489, 1892, 1905, 2549, 3161) et *ester* (vv. 10, 2318), et 4 des formes de *aveir* (vv. 231, 3093) et de son équivalent *tenir* (vv. 2390, 3543). La forme restante se trouve dans le *plānctus* de Roland après la bataille (laisse CLXIV) :

2215

Li quens Rollant, quant il **veit** mort ses pers

---

221. Le verbe *porter* se trouve aux temps composés de l'actif (v. 446 [futur antérieur], 1464, 2954), mais pas au passé simple, pour 12 occurrences de présent.

2216 *E Oliver, qu'il tant **poeit** amer,*  
 2217 *Tendrur en **out**, **cumencet** a plurer.<sup>222</sup>*

On a bien ici un double déplacement dans la pensée : le jongleur entre dans l'esprit de Roland, qui se déplace lui-même en pensée vers le passé. C'est un exemple de l'aptitude de l'imparfait à évoquer les regrets.

Au plan de la performance, ce qu'on peut remarquer ici, c'est le ralentissement auquel participe l'imparfait, ou plutôt auquel il invite. Les rares occurrences d'imparfait sont le plus souvent isolées : elles s'articulent presque toujours immédiatement aux autres formes verbales, et ajoutent ainsi à leur bigarrure. Or bien souvent, cette bigarrure ne peut valoir que si la diction est posée, ralentie ; l'arrêt, le silence, le temps donné à l'émotion intérieure, sont pour cela extrêmement importants. L'arrêt avant le vers 2216, le silence qui le suit, rendent audible l'alternance des temps : pour lire le *Roland*, il faut entendre les silences.

### *Il était une fois l'imparfait*

Parmi les 7 occurrences de *estre* à l'imparfait dans le discours du narrateur, il est remarquable qu'on ait un seul *esteit* pour 6 *ert*. Cette forme, qu'il faut relier à *stāre* et *estouvoir* (« se tenir debout ») est plus propre à recevoir un complément locatif, et donc opérer le déplacement propre à l'imparfait d'une façon plus concrète. Or cette unique occurrence se trouve au tout début de la chanson, après son prologue (laisse II) :

10 *Li reis Marsil,e **esteit** en Sarraguce.*

Comme dans les récits faits par les personnages (voir plus haut), un unique imparfait donne le cadre du récit. C'est exactement la même chose que le « il était une fois » des contes. Mais nous avons précisé de quelle façon le récit pouvait être cadré par l'imparfait : le jongleur dit : « venez avec moi dans mon imagination », un peu de la même façon qu'un enfant dit, pour commencer un jeu : « Toi t'étais la maman, et moi j'étais le papa ». On peut même avancer que lorsque le jongleur utilise l'imparfait, ce n'est pas à la *geste* qu'il fait référence, au

---

222. [2215] Roland le comte, quand il **voit** morts ses pairs, / *Et Olivier, qu'il **pouvait** tant aimer, / S'en **attendrit*** : il **commence** à pleurer.

texte prétendument écrit qui est censé attester de la véracité de ses dires, la fameuse *geste Francor* — ce qui relèverait dès lors du passé simple —, mais à lui-même, à son imagination, à sa capacité de mettre en chanson — de *décliner*? — l’histoire.

*Le temps du pas de côté*

Les autres occurrences de *estre* à l’imparfait prennent la forme *ert*. On pourrait croire qu’elles alternent de façon anarchique avec le passé simple *fut*, apte à la description. Il n’en est rien : le déplacement en esprit par le dédoublement de la pensée les explique bien et les distingue assez nettement de formes au passé simple. Ces passés simples constituent en effet des parenthèses détachées du fil du récit. Pour commencer, on constatera que notre mise entre tirets y fonctionne ; cela relève de l’évidence pour les cinq occurrences qui appartiennent aux parties proprement jongleresques du *Roland* :

- 879 [*Revue d’effectifs de Marsile*] Tut premerein l’en **respunt** Falsaron :  
 880 — *Icil ert frere al rei Marsiliun* —  
 881 « Bel sire niés, e jo e vos i **irum**. [...] »<sup>223</sup>
- 1213 [*Le 1<sup>er</sup> adversaire d’Olivier*] Un duc i **est**, si **ad** num Falsaron :  
 1214 — *Icil ert frere al rei Marsiliun* ;  
 1215 *Il tint la tere Dathan e Abirun* —  
 1216 Suz cel nen **at** plus encrisme felun.<sup>224</sup>
- 1488 [*Turpin dans la mêlée*] **Siet** el cheval qu’il **tolit** a Grossaille ;  
 1489 — *Ço ert uns reis qu’ocist en Denemarche* —

---

223. En tout premier lui **répond** Falsaron : [879]  
 — C’**était** un frère du roi Marsilion —  
 « Mon cher neveu, vous et moi nous **irons** [...] »

224. Un duc **est** là, du nom de Falsaron : [1213]  
 — C’**était** un frère du roi Marsilion ;  
 Il **tint** la terre d’Athan et d’Abiron —  
 Dessous le ciel, il n’est **pire** félon.

- 1490 Li destrers **est** e curanz e aates [...] <sup>225</sup>
- 1891 [*Exploits de Marsile*] **Brochet** le ben, si **vait** ferir Bevon :  
1892 — *Icil **ert** sire de Belne e de Digun* —  
1893 L'escut li **freint** e l'osberc li **derumpt**. <sup>226</sup>
- 1904 [*Exploits de Roland*] Puis **prent** la teste de Jurfaleu le blund ;  
1905 — *Icil **ert** filz al rei Marsiliun* —  
1906 Païen **escrient** : « **Aïe** nos, Mahum ! [...] » <sup>227</sup>

La rupture de logique discursive est en outre manifestée par la présence systématique, à la place d'un éventuel pronom personnel ou relatif, d'un démonstratif (*icil* ou *ço*), qui marque la prise de distance du locuteur avec son propre propos — surtout avec *içil*, démonstratif d'éloignement particulièrement marqué. On aura aussi remarqué le lien qui unit nos deux premiers exemples, qui se répondent à 300 vers d'intervalle — c'est-à-dire, dans le temps de la performance, une demi-heure. Il ne s'agit pas seulement de vers formulaires, là pour aider la mémoire du jongleur. Le jeu rebondit en effet sur un autre personnage : le neveu commun de Falsaron et de Marsile, Aelroth. Celui-ci est apparu à l'ouverture de la laisse LXIX, au vers 860 (« *Li niés Marsilie, il **est venuz** avant* », « Le neveu de Marsile, il est venu devant »), sans être nommé, pour demander le droit de frapper Roland le premier. C'est dans la laisse suivante qu'est apparu son oncle Falsaron (v. 879 ci-dessus). Le neveu de Marsile réapparaît, pour être enfin nommé (puis massacré par Roland), à l'ouverture de la laisse XCIII : « *Li niés Marsilie, il **ad num Aelroth*** » (v. 1188). N'est-il pas frappant que l'imparfait soit à la manœuvre quand le jongleur se livre à un jeu « métalittéraire », à travers ce clin d'œil à ses auditeurs ?

---

225. [1488] Il **est assis** sur un cheval qu'il **prit** à Grossaille — **c'était** un roi qu'il **occit** au Danemark. Le destrier **est** vif et rapide.

226. [1891] Il l'**éperonne** et **va** frapper Bevon :  
— **C'était** le sire de Beaune et de Dijon —  
L'écu **se brise** et le haubert **se rompt**.

227. [1904] Puis il **prend** la tête de Jurfaleu le blond / — **c'était** le fils du roi Marsilion — ; / Les païens **s'écrient** : « **Aide**-nous, Mahom ! »



*Un temps « phorique »*

Le dernier exemple est un tout petit peu moins évident, mais pas moins intéressant. Il s'agit du portrait de Baligant (laisse CCXXVIII) :

3159 Gros **ad** le piz, belement **est** mollet,  
 3160 Lees espalles, e le vis **ad** mult cler,  
 3161 Fier le visage, le chef recercelet ;  
 3162 — *Tant par **ert** blancs cume flur en estet* —  
 3163 De vasselage **est** suvent **esprovet** ;  
 3164 *Deus ! quel baron, s'**oüst** chrestientet !<sup>228</sup>*

*A priori*, nulle information détachée ici, donnée par surcroît en dehors du fil du récit ; nul démonstratif non plus qui eût marqué la prise de distance énonciative. En revanche, le dédoublement de la pensée par déplacement dans une autre situation est bien là, avec la comparaison « *tant... cume flur en estet* » ; mais surtout, ce décalage annonce le second décalage en écho, où le narrateur reprend la parole pour commenter le récit au vers 3164, avec l'irréel *oüst*. Il s'agit ici de dire presque explicitement : « regardez, j'ai brossé le portrait d'un double de Charlemagne », ou peut-être même « ceci est un pastiche du portrait de Charlemagne de la laisse VIII<sup>229</sup> ».

Ainsi, l'imparfait est à la fois *métaphorique* — il porte à la comparaison qui fait un pas de côté —, *cataphorique* — il appelle le commentaire conclusif du vers 3164 —, et *anaphorique* — il rappelle ce que disait la chanson longtemps auparavant. Le fait s'articule parfaitement avec l'hypothèse de Jules Horrent (1981), selon laquelle cette partie de la chanson est l'œuvre d'un remanieur de talent — et avec la qualification de Cerquiglini (1951) : elle est *cléricale* parce qu'elle est chrétienne et parce qu'elle est habile et savante.

---

228. [3159] Fort **est** son torse, et bellement moulé, / Large d'épaules, il **a** le regard clair, / Un fier visage, la tête bien bouclée ; — Il **était** blanc [de barbe] comme fleur en été — / Son vasselage **a été** souvent **éprouvé**. / Dieu ! quel baron ! S'il **eût** la chrétienté ! »

229. « *Blanche **ad** la barbe e tut flurit le chef, / Gent **ad** le cors e le cuntenant fier.* » (vv. 117-118)

Il reste une occurrence de *ert* dont le temps verbal est ambigu, au vers 3147 (dans la même laisse CCXXVIII) : on peut le considérer comme un futur ou comme un imparfait, selon la forme qu'on donne à un vers perdu dans le manuscrit d'Oxford. Les formes que prennent les autres traditions en effet ne nous aident guère, parce qu'elles sont divergentes. Dans la scène de l'armement de Baligant, le poète évoque l'épée du prince païen, qu'il vient de ceindre :

3144 Par sun orgoill li **ad** un num truvet :  
 3145 *Pur la Carlun dunt il **oït** parler*  
 3146 <La suë **fait** Preciuse apeler.> <La suë **fist** Preciuse apeler.>  
 3147 Ço **ert** s'enseigne en bataille campel ; Ço **ert** s'enseigne en bataille campel ;  
 3148 Ses chevalers en **ad** fait **escrier**.<sup>230</sup>

Les deux interprétations, on le voit, sont cohérentes : dans le premier cas, Baligant donne un nom à son épée ce jour-là, en Espagne, parce qu'il entendit parler de Charlemagne peu de temps auparavant ; dans le second, le poète retourne en arrière : Baligant entendit parler de Charlemagne, dont le *los* résonne jusqu'à Babylone, il y a longtemps, et cette enseigne résonnait déjà sur les champs de bataille orientaux longtemps auparavant. La première interprétation nous paraît plus vraisemblable : on voit Baligant chercher maladroitement à se transformer en Charlemagne sous nos yeux — ce qui est impossible pour le poète remanieur, dès lors que le païen ne se fait pas chrétien. Dans la seconde, il est déjà partiellement pareil à Charlemagne avant de le singer pour ce qui est de nommer son épée.

Le premier exemple d'utilisation de *aveir* à l'imparfait dans la chanson se trouve dans la laisse XVI, au cours du conseil « *que mal prist* ». Le jongleur introduit le duc Naimès :

230 Après iço i **est** Neimes **venud**,  
 231 — *Meillor vassal n'**aveit** en la curt nul* —  
 232 *E **dist** al rei : [...]*

---

230. [3144] Par son orgueil, il lui **a trouvé** un nom : à cause de celle de Charles dont il **entendit** parler, il **fait** [**fist**] appeler la sienne *Précieuse*. Ce **sera** [**C'était**] son enseigne sur le champ de bataille. Il l'**a fait** crier à ses chevaliers.

La conjonction de coordination du vers 232 semble bien coordonner celui-ci avec le vers 230, de sorte que le vers 231 forme véritablement parenthèse. En outre, on peut accorder ici à *aveir* un sens plein comme au vers 1547 : « On ne considérait personne comme un meilleur vassal ».

Sur les cinq occurrences de *tenir* et *aveir* à l'imparfait dans la narration, trois, dans l'épisode de Baligant, concernent l'oriflamme de Charlemagne, ou celle de Baligant (laissez CCXXV et CCLVII) :

3093	[ <i>Les échelles de Charlemagne</i> ]	Gefreid d'Anjou <b>portet</b> l'orie flambe :
3094		<i>Seint Piere fut, si <b>aveit</b> num Romaine ;</i>
3095		<i>Mais de Munjoie iloc <b>out pris</b> eschange.<sup>231</sup></i>
3543	[ <i>Défaite de Baligant</i> ]	Mult ben i <b>fier</b> t Carlemagnes li reis,
3544		Naines li dux e Oger li Daneis,
3545		<i>Geifreid d'Anjou, ki l'enseigne <b>teneit</b>.</i>
3546		Mult par <b>est</b> proz danz Ogers li Daneis :
3547		<b>Puint</b> le ceval, <b>laisset</b> curre ad espleit,
3548		Si <b>vait</b> ferir <i>cel kil dragun <b>teneit</b>.</i> <sup>232</sup>

On aura remarqué la symétrie que forme le premier extrait avec l'attribution de son nom à l'épée de Baligant ; faut-il en tirer des conclusions pour le temps de *ert* au vers 3147, en choisissant l'imparfait pour que la symétrie soit parfaite ? Baligant tirerait alors le nom de son épée à partir de son enseigne (son cri de guerre), et Charlemagne celui de son étendard. Parce qu'ils évoquent un autre plan du récit, les imparfaits sont propres à se faire écho au second plan ; de même les oriflammes se répondent l'une à l'autre visuellement sur le champ de bataille, peut-

---

231. [3093] Geoffroy d'Anjou **porte** la flamme d'or — elle **fut** à Saint Pierre, et **avait** pour nom *Romaine* — Mais elle **acquit** là celui de Montjoie.

232. [3543] Il **frappe** bien, Charlemagne le roi, ainsi que Naines le duc, et Ogier le Danois, — *Geoffroy d'Anjou, qui **teneit** l'enseigne*. Il **est** très preux, maître Ogier le Danois : / **Piquant** des deux, il **lance** son cheval au galop, / Et **va** frapper *celui qui **teneit** le dragon [l'oriflamme]*.

être à l'arrière-plan de chacune des armées, peut-être peuvent-elles plus facilement être évoquées par l'imparfait ?

La quatrième occurrence apparaît pour le moment de la mort de Roland (laisse CLXXVI). C'est la dernière image que laisse le jongleur de son héros :

2389        *Sun destre guant a Deu en **puroffrit**.*  
 2390        *Seint Gabriel de sa main l'**ad pris**.*  
 2391        *Desur sun braz **tenait** le chef enclin ;*  
 2392        *Juntas ses mains **est alet** a sa fin.<sup>233</sup>*

Le passage, très étrange, relève du rêve, même s'il n'est pas nommé ainsi : comme dans les rêves de Charlemagne, c'est l'ange Gabriel qui intervient, et le jongleur semble bien raconter un rêve ici.

---

233. [2389] Il **offrit** à Dieu son gant droit. / Saint Gabriel l'**a pris** de sa main. / Sur son bras, il **tenait** la tête inclinée ; les mains jointes, il **est allé** à sa fin.

### 3. Les temps de l'avenir du narrateur dans le *Roland*

Nous avons considéré que le conditionnel présent (formes en *-rei-*) et l'imparfait du subjonctif font pendant à l'indicatif futur et au subjonctif présent dès lors que le locuteur adopte la posture du narrateur. Pour préciser la logique de cette articulation, il faut préciser comment saisir de la façon la plus cohérente possible le système morphologique du verbe en ancien français, dans la variante qu'utilise le texte du *Roland* que nous connaissons.

Le tableau que nous donnons ci-dessous, avec l'exemple de *aveir*, en donne une image assez fidèle. Au début du XII<sup>e</sup> siècle, l'identité des désinences de l'indicatif imparfait et du conditionnel présent est encore imparfaite : les verbes du premier groupe (*portout*, « il portait »), à l'ouest, ainsi que le verbe *estre* (*ert*, « il était »), en particulier quand il est copule, ont des désinences qui font exception. Mais la logique qui les verra se rejoindre dès la fin du XIII<sup>e</sup> siècle était déjà à l'œuvre dès l'origine latine, puisque le conditionnel est à l'origine une périphrase verbale [(infinitif)+(habēre à l'imparfait)] dont la désinence est la désinence d'imparfait de *habēre-aveir*. Dans notre texte, outre *ert*, sur 46 occurrences, nous n'avons qu'une forme en *-out*.

L'existence d'un « thème de présent » est plus délicate à établir : plus utilisé, il connaît davantage de variations, et plus encore en ancien français qu'en français moderne : il faut déceler un certain nombre de lois d'origine phonétique pour reconnaître son unité, en dehors des verbes les plus réguliers (*portout*, *portet*, *port*). On l'entrevoit cependant même dans un verbe aussi courant et irrégulier qu'*aveir*. La communauté de thème verbal entre l'indicatif futur et le conditionnel présent est bien établie, de même que celle qui existe entre le subjonctif imparfait et le passé simple. La communauté des désinences entre le subjonctif présent et le subjonctif imparfait est elle aussi en bonne voie d'achèvement : seuls les verbes issus de la première conjugaison latine y font encore exception.

Si on exclut les formes nominales du verbe, ainsi que l'impératif, les temps simples peuvent dès lors être rangés en trois ensembles selon leur thème temporel, qui implique, pour chacun d'entre eux, une posture différente du locuteur. Le thème de passé implique qu'il se tourne vers le passé — vers sa gauche —, un passé éloigné, séparé de la situation actuelle pour le faire exister ici et maintenant par la parole. La posture adoptée pour le thème de futur est symétrique.

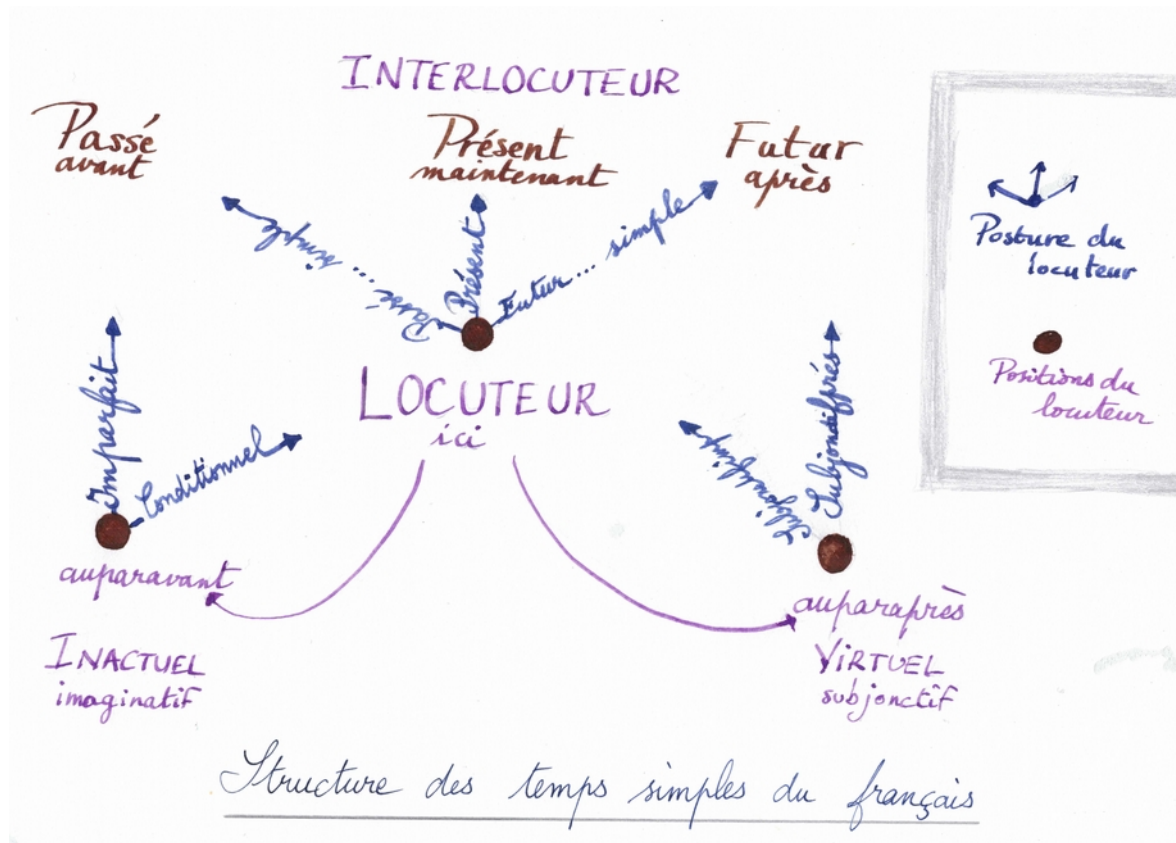
Ce qui correspond pour nous peu ou prou aux « modes » de la tradition grammaticale est essentiellement dépendant de la position du locuteur : à l'indicatif pur, il reste présent à son présent, et, même avec le passé ou le futur simples, ne se déplace pas en esprit dans le passé ou le futur ; avec l'imparfait, il se déplace en esprit sur sa gauche, du côté du passé, mais en arrière, pour pouvoir regarder le passé en train de se dérouler : sa posture est la même que celle du présent de l'indicatif.

Avec le conditionnel présent, il se place aussi dans l'inactuel, mais se tourne vers la droite, vers son avenir — ce qu'indique le thème temporel de futur. Au subjonctif, sa position est celle d'un autre inactuel : son pendant du côté du futur, celui qui n'existe encore qu'en puissance dans le présent, et pour lequel donc le qualificatif *virtuel* convient bien. Il se situe en arrière du futur, auprès du futur — position qu'il nous a plu de nommer par le néologisme *auparaprès*, qui marque le rapprochement avec le futur que nous paraît marquer le subjonctif.

	POSTURE DU LOCUTEUR	THÈMES TEMPORELS					
<i>POSITION DU LOCUTEUR</i>		<b>Passé</b> <i>avant</i> OU-		<b>Présent</b> <i>maintenant</i> AV-		<b>Futur</b> <i>après</i> AVR-	
« <i>MODES</i> »	<b>Inactuel</b> <i>auparavant</i>			av- <b>eie</b>	av- <b>iuns</b>	avr- <b>eie</b>	avr- <b>iunes</b>
				av- <b>eies</b>	av- <b>iez</b>	avr- <b>eies</b>	avr- <b>iez</b>
				av- <b>eit</b>	av- <b>eient</b>	avr- <b>eit</b>	avr- <b>eient</b>
	<b>Indicatif</b> <i>ici</i>	oi	<b>oü-mes</b>	ai	av-um	avr-ai	avr-um
		<b>ou-s</b>	<b>oü-tes</b>	as	av-ez	avr-as	avr-ez
		<b>ou-t</b>	<b>oü-rent</b>	ad/at	unt	avr-at	avr-unt
	<b>Virtuel</b> <i>auparaprès</i>	<b>oü-sse</b>	<b>oü-ssum</b>	aie	aiuns		
		<b>oü-sses</b>	<b>oü-ssiez</b>	aies	aiez		
		<b>oü-st</b>	<b>oü-ssent</b>	ait	aient		

Le conditionnel présent — dans notre proposition, le futur de l'inactuel — se situe à l'opposé du subjonctif imparfait — dans notre proposition, le passé du virtuel. Mais on entre-

voit pourquoi leurs significations se rejoignent : ils intègrent tous deux un mouvement vers le passé et un mouvement vers l'avenir. On le verra encore mieux avec la topographie que cette analyse nous amène à poser :



On aura remarqué la place qu'occupent les temps du narrateur : le triangle rectangle inférieur gauche, où se meut le locuteur quand il se fait narrateur. Reste à voir ce que devient cette topographie des temps avec les temps « de la narration » ; c'est l'objet des chapitres suivants.

Ce qui nous intéresse ici, c'est d'abord la position du subjonctif imparfait : sa place du côté du futur est assez inattendue. Il rejoint certes dans son cheminement le conditionnel, auquel il est souvent associé dans le *Roland* (vv. 240, 404, 1804-1805, 2864-2865) ; on le voit suivre la même ligne, dans la même direction, que le passé simple, auquel on l'associerait très naturellement. Cependant, à cause de sa morphologie, et de la règle moderne de « concordance des temps », on pourrait le voir comme un temps à positionner dans le passé. C'est un temps qui regarde vers le passé, sans aucun doute : notre schéma le reconnaît. Mais le fait qu'il s'ancre dans le virtuel, qui est du côté du futur sera mieux perçu en observant comment il est utilisé concrètement dans le *Roland*.

Nous avons relevé toutes les occurrences d'imparfait du subjonctif — auquel nous joignons, dans une première approximation, les subjonctifs plus-que-parfaits — situées dans les discours des personnages. Nous nous sommes efforcé de les classer en fonction de l'époque — passée, présente, future — à laquelle ces formes faisaient référence pour le locuteur. Le classement que nous avons opéré est, pour plusieurs occurrences, tout à fait discutable, en particulier pour les plus-que-parfaits et le verbe *estre* ; on constatera cependant que les trois colonnes du tableau ci-dessous, *grosso modo*, s'équilibrent, même en déplaçant telle ou telle occurrence ici ou là. En particulier, dans de nombreux cas, le subjonctif imparfait évoque manifestement une époque future ; c'est tout naturel pour un temps dont le point de départ est dans le futur et qui se dirige vers le passé : il peut concerner toutes les époques, selon le « lieu » où il arrête son mouvement.

L'exemple du vers 596 est à cet égard particulièrement éloquent. Nous sommes chez Marsile, et Ganelon invite les Sarrasins à l'aider à accomplir sa vengeance en tuant Roland ; il leur annonce qu'après la mort de Roland, ils seront débarrassés du problème « Charlemagne » (laisse XLV). C'est notre exemple 4 dans la colonne « époque future ». On a ici d'abord un conditionnel, *purreit*, dont la valeur de futur de l'inactuel est tout à fait nette ; surtout, *fust mort* est un subjonctif plus-que-parfait, dont on pourrait attendre qu'il *marquât* une époque particulièrement passée. Le positionnement du point de départ du subjonctif imparfait dans l'avenir est tout à fait justifié — tout au moins pour ce qui est de la langue du *Roland*.

Même quand le locuteur ne rentre pas dans la logique jongleresque et spécifiquement épique, qui ajoute au jeu « naturel » des temps une complexité supplémentaire, ce jeu des temps est bien lié à l'espace, à la place des interlocuteurs dans cet espace — et à ce qui existe, fût-ce par la puissance de la parole et du chant, entre ces interlocuteurs. La voix épique est ancrée dans l'espace délimité par le corps du jongleur-aède-rhapsode-barde-récitant... et le corps du public.



Subjonctifs imparfaits dans les discours : chronologie approximative des faits évoqués		
Époque passée	Époque présente	Époque future
<p>1. Li quens Rollant nel se <b>doüst</b> penser (353) <i>Roland le comte n'aurait pas dû y penser</i></p> <p>2. Einz qu'il <b>oüssent</b>. IIII. liues <b>siglet</b> (688) <i>Avant qu'ils eussent cinglé sur quatre lieues</i></p> <p>3. Se il <b>fust</b> vis, jo l'<b>oüsse amener</b> (691) <i>S'il avait été en vie, je vous l'eusse amené</i></p> <p>4. Sem <b>creïsez, venuz</b> i <b>fust</b> mi sire (1728) <i>Si vous m'avez cru, mon seigneur serait venu</i></p> <p>5. Pur cel le <b>fist</b> ne <b>fust</b> aparissant (1779) <i>Il le fit pour que ça ne se vit pas</i></p> <p>6. <b>Qu'il</b> te <b>dunast</b> a un cunte cataigne (2320) <i>Qu'il te donnât à un comte capitaine</i></p> <p>7. <b>Que</b> que Rollant a Guenelun <b>forfesist</b> (3827) <i>Quoique Roland forfit à Ganelon</i></p> <p>8. Vostre servise l'en <b>doüst</b> bien guarir (3828) <i>Votre intérêt aurait dû bien le protéger</i></p>	<p>1. Vos <b>doüsses</b> esculter e oïr (455) <i>Vous devriez l'écouter et l'entendre</i></p> <p>2. Ceste bataille <b>oüsum defenie</b> (1729) <i>Nous en aurions fini avec cette bataille</i></p> <p>3. <b>Quias</b> le quant me <b>caïst</b> en la place (764) <i>Tu croyais que le gant me tomberait des mains</i></p> <p>4. <b>Fust</b> i li reis, n'i <b>oüssum</b> damage (1102) <i>Le roi y serait, nous n'y aurions dommage</i></p> <p>5. U <b>pris</b> u <b>mort</b> i <b>fust</b> li reis Marsile (1730) <i>Le roi Marsile serait pris ou tué</i></p> <p>6. Sâltre le <b>desist</b>, ja <b>semblast</b> grant mençunge ! (1760) <i>Si un d'autre le disait, ça semblerait un grand mensonge</i></p> <p>7. U nc nel <b>sunast</b>, se ne <b>fust</b> cumbarant. (1769) <i>Il ne l'aurait jamais sonné, s'il n'était au combat</i></p> <p>8. Suz cel n'<b>ad</b> gent ki l'<b>osast</b> querre en champ. (1782) <i>Personne sous le ciel n'oserait chercher à le combattre</i></p>	<p>1. Peccher <b>ferreit</b> ki dunc li <b>fesist</b> plus (240) <i>Qui lui ferait pis commettrait un péché</i></p> <p>2. <b>Qui</b> à Marsil un me <b>portast</b> mun message. (275) <i>Qui portera mon message à Marsile</i></p> <p>3. Ki ço <b>jugat</b> que <b>doüsez</b> aller. (353) <i>Qui jugera que vous devriez partir</i></p> <p>4. Chi <b>purreit</b> faire que Rollant i <b>fust mort</b> (596) <i>Qui pourrait faire que Roland y meure</i></p> <p>5. <b>Qu'en</b> reregarde trover le <b>poüssum</b> (624) <i>Pour qu'à l'arrière-garde nous puissions le trouver</i></p> <p>6. Par quel mesure le <b>poüssum</b> humir. (631) <i>Comment nous pourrions le desponorer</i></p> <p>7. Se <b>veïssum</b> Rollant einz qu'il <b>fust mort</b> (1804) <i>Si nous voyions Roland avant qu'il soit mort</i></p> <p>8. Ne <b>trespassast</b> ses humes e ses pers (2865) <i>Il serait en avant de ses hommes et de ses pairs</i></p> <p>9. E ma car <b>fust</b> delez els <b>enfüie</b> ! (2942) <i>Et que ma chair soit enfoncée à leurs côtés</i></p>

## Les temps de la narration dans le *Roland*

### 1. Le présent de narration dans le *Roland*

Pour définir le présent de narration, la notion de « temps vicaire », dans la chanson de geste, paraît immédiatement inadaptée : si le présent a pour nature de prendre la place de n'importe quel autre temps, en est-il de même pour le futur de narration, qu'on y trouve assez fréquemment<sup>234</sup> ? Si l'indicatif présent est un temps vicaire, alors tous les temps de l'indicatif le sont aussi. Le raisonnement peut se faire de la même façon pour les temps du subjonctif : la notion de « temps vicaire », pour l'ancien français de la *Chanson de Roland*, est une solution qui ne résout rien.

Cette notion met cependant le doigt sur une propriété tout à fait remarquable du présent de narration : alors qu'il est peu ou prou formé sur le même thème que l'imparfait, il paraît davantage « remplacer » le passé simple que l'imparfait. On pense par exemple à l'alternance des temps dans des vers formulaires tels que ceux-ci :

1305            *L'escut li freinst, l'osberc li descumfist*            [Cf. v. 1247]  
1227            *L'escut li freint e l'osberc li derumpt*            [Cf. vv. 1270, 1575, 1893]

Il alterne toutefois aussi — même si les exemples sont forcément rares — avec l'imparfait :

93            Enz en lur mains **portent** branches d'olive.  
203            *Chascuns portout une branche d'olive.*

Sa polyvalence aspectuelle pourrait donc bien le faire passer pour un temps à la signification plastique, adaptée au contexte. C'est en réalité le cas de tous les tiroirs verbaux, même si l'indicatif présent a sans doute les épaules plus larges et peut endosser davantage de valeurs. Mais cela ne suffit pas à comprendre son emploi en tant que présent de narration. Qu'est-ce qu'implique le passage au présent de narration, pour la position et la posture du locuteur ? Peut-on

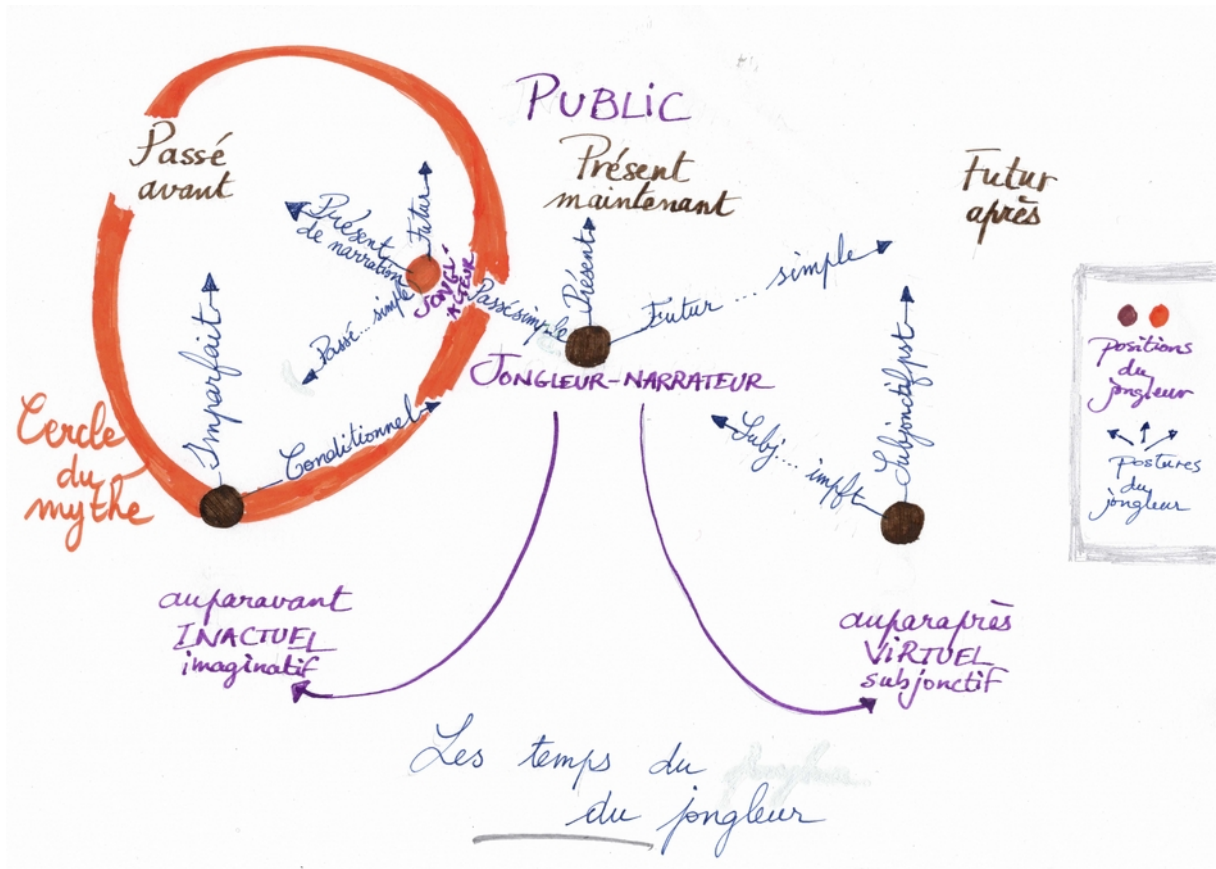
---

234. Voir par exemple le v. 810, où le jongleur annonce le retour à venir de Gautier.

supposer que l'imparfait, puisqu'il est souvent placé en début de récit (*Li reis Marsilie esteit en Sarraguce*), déplace le locuteur sur la position « inactuelle », et que dès lors, il n'est plus besoin de donner l'instruction « déplacement en arrière » ; mais comment dès lors expliquer l'aptitude à voir le procès dans son ensemble, selon l'aspect du passé simple ?

On pourrait considérer que le présent du locuteur et le présent du narrateur sont exactement superposables. La topographie des temps « de narration » est la même que celle des temps du locuteur/narrateur, si ce n'est que l'ici et maintenant des interlocuteurs serait la fiction, le mythe, qui aurait pris la place de la réalité. Dans ce cas, il faut se demander comment s'opère la mutation instantanée, le *switch* de l'un à l'autre des systèmes de temps. Mais un autre obstacle, très concret, se présente à nous si nous considérons que le monde de fiction a pris la place de la réalité pour constituer la nouvelle actualité du locuteur : l'interlocuteur, c'est-à-dire le public, ne voit pas cette actualité aussi bien que le jongleur : on ne décrit pas à quelqu'un ce qu'il peut voir par lui-même ; on peut seulement l'inviter à regarder ce qu'il voit un peu moins bien parce qu'il ne le regarde pas vraiment. Les faits « présents » qu'évoque le jongleur le sont davantage pour lui que pour le public.

Ce qui nous paraît le plus apte à rendre compte du présent de narration, c'est un déplacement sur la ligne du passé simple : le jongleur s'avance à l'intérieur du cercle du mythe. C'est la position qu'adopte Homère quand il choisit les formes sans augment.



Il est cependant ici peut-être nécessaire de revoir quelque peu l'orientation du schéma, afin de rendre compte du caractère spectaculaire de la performance épique. En effet, même si, comme certains griots, il reste statique, immobilisé par son instrument de musique, le récitant est presque toujours face à son public. Or, si mon avenir est pour moi à ma droite, l'avenir de mon interlocuteur est à sa droite. En tant qu'homme de spectacle, le jongleur sait qu'il doit tenir compte de l'effet miroir, et placer l'avenir à sa gauche. D'autre part le schéma ne saurait rendre compte des effets perpétuels de glissement au cours de la représentation, pour que d'une façon ou d'une autre, le public soit toujours pratiquement face au jongleur.

Le jongleur est donc entré dans le cercle du mythe, ou y est exactement tangent, de sorte qu'il n'en est plus séparé. C'est un point : une fois qu'il est sur la tangente de ce cercle, son mouvement est libre ; il se meut autour de l'espace mythique, qui est en quelque sorte débarrassé de la chronologie. On le verra assez bien en lisant les passages constitués de longues séries de présents de narration. Au début de la laisse LXVII, après que Roland eut été nommé pour

l'arrière-garde et le départ de Charlemagne avec le gros de l'armée, on a une série de 8 présents de narration :

- 826 Li .XII. per **sunt remes** en Espagne.  
 827 .XX. milje Francs **unt** en la lur cumpaigne,  
 828 Nen **unt** poür ne de murir dutance.  
 829 Li emperere **s'en repairet** en France ;  
 830 Suz sun mantel en **fait** la cuntenance.  
 831 Dejuste lui li dux Neimes **chevalchet**  
 832 E **dit** al rei : « De quei **avez** pesance ? »  
 833 Carles **respunt** : « Tort **fait** kil me **demandet** ! »<sup>235</sup>

La rupture entre les vers 828 et 829 est assez brutale ; et pourtant nulle alternance des temps ici. Le déplacement se fait à l'intérieur du mythe dans l'espace. Le jongleur doit créer une géographie symbolique, désigner la France et l'Espagne d'un côté et de l'autre de l'espace de la performance, et sans doute marquer un temps d'arrêt assez long entre les deux vers ; le présent de narration a changé de direction : tout se passe comme s'il glissait le long du cercle du mythe. L'optique continue de changer à la fin de la série, avec la focalisation qui se rapproche (*suz sun mantel ; chevalchet*), puis une alternance entre les deux personnages de Naimés et de Charles : la danse des temps continue, sans aucune variation sur les tiroirs verbaux — même les discours sont à l'indicatif présent.

Quelques vers plus loin (laisse LXVIII), le jongleur est revenu à Saragosse pour lancer l'armée sarrasine à la poursuite de Roland. La danse autour du mythe y est encore tout à fait saisissante :

- 
235. Les .XII. pairs **sont restés** sans méfiance, [826]  
 En arrière **avec** .XX. mille hommes de France.  
 Aucun n'a peur de la mort violente.  
 Notre empereur s'en **revient** vers la France ;  
 Sous son manteau, il **cache** ce qu'il pense. [830]  
 Sur son **cheval**, de sa parole franche,  
 Naimés l'**aborde** : « Quel souci vous étrangle ?  
 Charles **répond** : « Le demander m'offense ! »

848 Marsiles **mandet** d'Espagne les baruns,  
 849 Cundes, vezcundes e dux e almaçurs,  
 850 Les amirafles e les filz as cunturs :  
 851 .IIII.C. mil,e en **ajuste** en .III. jurz.  
 852 En Sarraguce **fait** suner ses taburs ;  
 853 Mahumet **levant** en la plus halte tur :  
 854 N'i **ad** paien nel **prit** e ne l'**aort**.  
 855 Puis si **chevalchent** par mult grant cuntençun  
 856 La tere **cercent** e les vals et les munz.<sup>236</sup>

D'abord, la focalisation des trois premiers vers, partant du palais de Marsile à Saragosse, et s'étendant aux quatre coins de l'Espagne musulmane, commence par donner une ampleur prodigieuse au tableau : le cercle du mythe s'étend bien au-delà de l'espace de la performance. Les bras du jongleur doivent donner à voir la puissance stupéfiante du système de poste de Marsile, *universelle aragne* avant l'heure. Les trois vers suivants concentrent cette ampleur horizontale dans un mouvement ascendant, revenu à Saragosse, jusqu'à l'idole posée sur *la plus halte tur*. Les trois derniers font redescendre en ondes concentriques l'immense armée sarrasine : les .IIII.C. mille se répandent à nouveau partout, comme les bras de Marsile à travers l'Espagne — ici dans les lieux qui entourent l'arrière-garde franque. Quand le jongleur ne danse pas avec les temps, il danse avec les lieux.

Dans la laisse LXXXI, Olivier est monté en haut d'un puy et voit ce grouillement farameux s'approcher. La série de 8 présents connaît une légère variation, puisqu'elle alterne entre présents actifs et présents passifs :

---

236. Marsile **appelle** d'Espagne ses barons, [848]  
 Ses émirs, ducs et autres pharaons,  
 Les amirafles, ainsi que leurs garçons ;  
 En trois journées, il en **vient** un million.  
 Dans Saragosse, il **fait** sonner les gongs ; [852]  
 Sur une tour, on **érige** un Mahom,  
 Et ils l'**adorent** selon leur religion.  
 Puis **se répandent**, piquant des éperons,  
 Parmi les terres, les vallées et les monts. [856]

1029 Or **veit** il ben d'Espagne le regnet  
 1030 E Sarrazins, ki tant **sunt assemblez**.  
 1031 **Luisent** cil elme, ki ad or **sunt gemmez**,  
 1032 E cil escuz e cil osbercs safrez  
 1033 E cil espiez, cil gunfanun fermez.  
 1034 Sul les escheles ne **poet** il acunter :  
 1035 Tant en i **ad** que mesure n'en **set** ;  
 1036 E lui meïsmes en **est** mult **esguaret**.<sup>237</sup>

Il paraît évident qu'ici le saltimbanque a sauté au centre du cercle : c'est un des moments où il est le plus proche d'une véritable *mîmêsis*. Le jongleur est centré sur Olivier ; puis la logique, avec *veit*, devient centrifuge : du centre du cercle, il décrit ce qui l'entoure presque en le désignant : le grouillement des Sarrasins. Les vers 1034-1036 impliquent un mouvement centripète sur Olivier et donc le jongleur, pris de tournis. Pas de variété dans les temps verbaux ici, mais une puissante dynamique spatiale.

Roland refuse de sonner du cor malgré les exhortations d'Olivier ; nous sommes dans l'avant-dernière laisse avant que résonne le fracas des armes à partir de la laisse XCIII. Le jongleur décrit Roland chevauchant Veillantif sur les hauteurs pyrénéennes :

1154 **Portet** ses armes, mult li **sunt** avenanz,  
 1155 Mais sun espïet **vait** li bers palmeiant,  
 1156 Cuntre le ciel **vait** la mure turnant,  
 1157 **Laciet** ensun un gunfanun tut blanc ;  
 1158 Les renges li **batent** josqu'as mains.  
 1159 Cors **ad** mult gent, le vis cler e riant.

---

237. Il **voit** très bien d'Espagne les vallées,

Les Sarrasins, qui s'y **sont** amassés.

Les casques **luisent**, dont l'or **est** tout gemmé,

Et ces écus, et ces hauberts moirés ; [1032]

Et ces épieux, ces gonfanons fixés !

Les régiments, il ne **peut** les compter :

Il y en a tant ! Comment les dénombrer ?

Et même lui en **est** plus qu'égaré. [1036]

1160 Sun cumpaignun après le **vait** sivant,  
 1161 E cil de France le **cleiment** a guarant.  
 1162 Vers Sarrazins **reguardet** fierement  
 1163 E vers Franceis humeles e dulcement...<sup>238</sup>

On voit comment le mouvement s'élève jusqu'au vers 1157, pour redescendre sur les mains de Roland au vers 1158, puis s'élargir peu à peu autour de lui et au loin : tout est fait pour que la longue série de présents de narration échappe à la linéarité.

Après la mort de Roland, dans la partie « cléricale » de la chanson, la vivacité tournoyante de cette danse me paraît bien moins présente, et ce dès la noyade des Sarrasins dans les eaux de l'Èbre. Le récit avance droit devant, sans mouvement tournant ni ascendant, sans brusque décalage pour basculer dans un autre espace :

2460 Paien **s'en fuient**, ben les **chalcent** Franc.  
 2461 El Val Tenebrus la les **vunt** ateignant,  
 2462 Vers Sarraguce les **enchalcent** ferant,  
 2463 A colps pleners les en **vunt** ociant,  
 2464 **Tolent** lur veies e les chemins plus granz.  
 2465 L'ewe de Sebre, el lur **est** dedevant ;  
 2466 Mult **est** parfunde, merveilluse e curant ;  
 2467 Il n'i **ad** barge, ne drodmund ne caland.  
 2468 Paiens **reclément** un lur deu, Tervagant,  
 2469 Puis **saillent** enz, mais il n'i **unt** guarant.  
 2470 Li adubez en **sunt** li plus pesant...<sup>239</sup>

---

238. Avec ses armes, il **est** très avenant.

Le baron **prend** de ses deux mains sa lance ;  
 Il la **saisit**, vers le ciel tournoyant ; [1156]  
 Elle est **lacée** d'un gonfanon tout blanc ;  
 Jusqu'à ses mains **battent** les belles franges.  
 Son corps **est** noble, son visage est riant.  
 Son compagnon après lui **va** suivant ; [1160]  
 Et ceux de France le **clament** leur garant,  
 Et il **regarde** les Païens fièrement,  
 Et les Français, humblement, doucement...



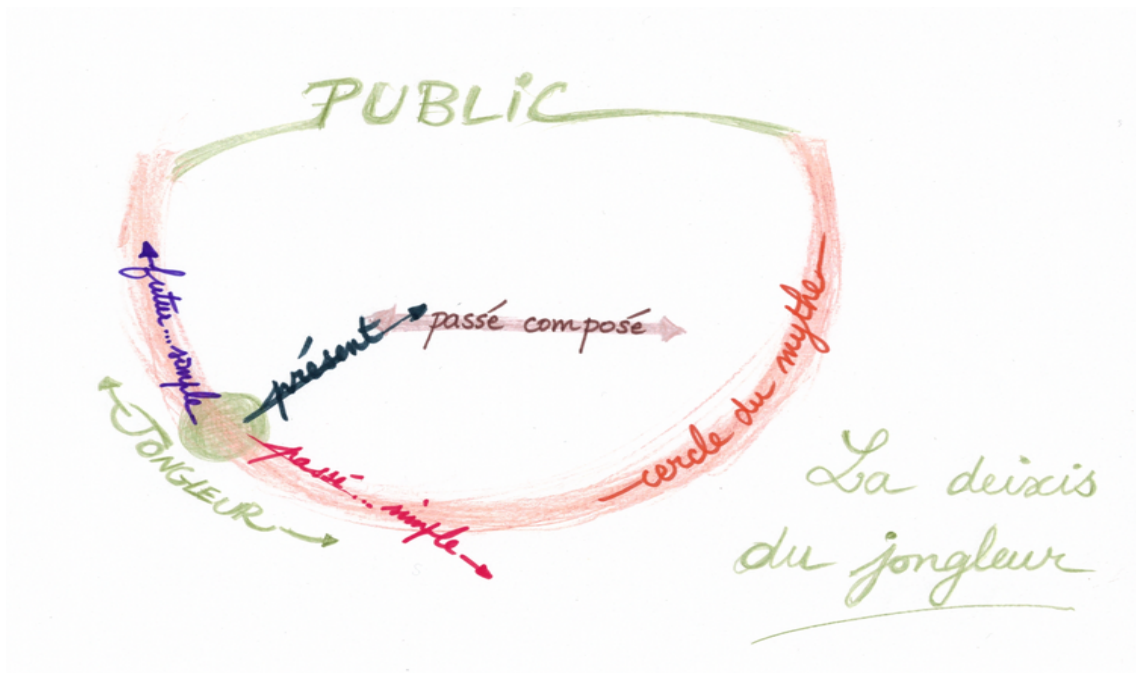
Le passage, par comparaison avec les précédents, est presque aussi pesant que les armures qui coulent au fond de l'Èbre. Si le présent de narration dans le *Roland* est un temps danseur, c'est parce que le jongleur l'utilise comme tel ; s'il peut l'utiliser comme tel, c'est en grande partie grâce au souffle, aux respirations que lui donnent les ruptures entre les vers, entre les laisses ; c'est aussi essentiellement parce que sa présence corporelle lui permet de jouer avec les espaces du mythe.

---

239. [2460] Les païens **s'enfuient**, mais les Français **s'acharnent** à leur poursuite. Ils les **rejoignent** au Val Ténébreux, et, à coups d'éperons, ils les **talonnent** vers Saragosse. Ils les **tuent** en les frappant de toutes leurs forces. Ils leur **coupent** les routes et les principaux passages. Devant eux **s'interpose** le cours de l'Èbre : l'eau en **est** profonde, effrayante et impétueuse. Il n'y **a** ni barge, ni bateau de guerre, ni chaland. Alors les Païens **implorent** un de leurs dieux, Tervagant. Puis ils **se jettent** à l'eau, mais personne ne les **protège**. Ceux qui portent une armure **sont** les plus pesants. (Jonin, 1979)

## 2. Le passé composé de narration dans le *Roland*

L'étude du passé composé du locuteur nous a montré que le passé composé proposait une image que le locuteur peut désigner à son interlocuteur, dans une « *deixis* de l'adjacent », et nous avons glosé sa signification par « comme vous pouvez le constater vous-même », ou, plus concrètement, « comme vous pouvez le *voir* vous-même ». Le présent de narration permet au jongleur d'avancer à l'intérieur du cercle du mythe ; le passé composé marque un tout petit peu plus de recul par rapport au mythe : il faut s'en éloigner un peu pour pouvoir le désigner — qui plus est en lui donnant l'ampleur relative associée à son caractère d'image statique : le bras se déplie pour donner à voir ce plan fixe, suggéré au centre du cercle.



Cet effet est très proche de celui produit par le présent passif ; ce qui explique pourquoi le passé composé peut être conjugué avec l'auxiliaire *estre*. Lorsqu'on a une série de passés composés — et de présents passifs —, de deux choses l'une : soit elle développe une seule image, soit elle fait se succéder plusieurs images différentes qu'on voit les unes après les autres comme les pages d'un livre, les cases d'une bande dessinée, ou peut-être plutôt comme les images qui se succèdent dans la tapisserie de Bayeux. Notons que dans celle-ci, cette successivité est double : elle se fait d'une part d'un *travelling* à l'autre, c'est-à-dire d'un épisode à l'autre, et souvent d'un lieu à un autre, comme lorsqu'on passe du Ponthieu à la Normandie, par exemple ; mais aussi, à

l'intérieur d'un même plan-séquence, lorsqu'on passe d'un côté à l'autre de la scène, d'un personnage à l'autre. Dans une série marquée par le passé composé à l'intérieur d'une laisse, c'est de cette séquentialité qu'il s'agit.

Nous sommes au seuil de la première bataille ; Olivier a demandé à Roland de sonner du cor, en vain. Turpin prépare rituellement les chevaliers à la bataille. La laisse LXXXIX voit Turpin exhorter les Français dans un sermon. Ils descendent à terre et l'archevêque les bénit. La narration de la laisse XC est encadrée par les vers 1139 et 1145 à l'indicatif présent ; dans ce cadre s'insèrent trois présents passifs, avec, en leur milieu, deux passés composés, conjugués avec chacun des deux auxiliaires :

- 1139            Francis **se drecent**, si **se metent** sur piez.  
 1140            Ben **sunt asols** e quites de lur pecchez,  
 1141            E l'arcevesque de Deu les **ad seigneurz**.  
 1142            Puis **sunt muntez** sur lur curanz destrers :  
 1143            **Adobez sunt** a lei de chevalers  
 1144            E de bataille **sunt tuit apareillez**.  
 1145            Li quens Rollant **apelet** Oliver : [...] <sup>240</sup>

Mis à part le vers 1143, toutes les formes construites avec le participe passé expriment un état acquis en amont : c'est dans la laisse LXXXIX que Turpin les a effectivement *asols*, *seigneurz*, *adobez*, *apareillez* (« absous... »). Il s'agit bien d'une image que le spectateur est invité à constater. Mais le vers 1143 opère une seconde bascule. De la laisse précédente à celle-ci, on a vu les chevaliers se relever alors qu'ils étaient agenouillés ; ici, de *debout*, ils passent à *cheval*. Mais la bascule ne se fait pas avec le verbe ; elle se fait exactement avec l'adverbe *puis*. Il est tout à fait frappant que les deux images présentées ici redoublent en quelque sorte la laisse LXXXIX, non

---

240. Les Francs **se dressent** et **se mettent** sur pieds.

Ils sont **absous**, quittes de leurs péchés ; [1140]

Et l'archevêque de Dieu les **a signés**.

Ils **sont montés** sur leurs vifs destriers ;

Ils **sont armés** en nobles chevaliers :

Pour la bataille, ils **sont appareillés**. [1144]

Roland le comte **interpelle** Olivier : [...]

pas dans son apparence, mais dans la rémanence de sa signification. Dès lors qu'on entend dans ces passés composés l'instruction « regardez-les », on peut sortir des interprétations qui sont en réalité seulement le constat d'une aporie : redondance épique pour le public inattentif, pur désir de *variātiō*, marqueur générique, ou prétendue confusion dans la mentalité médiévale.

Au cours du combat, le jongleur raconte les exploits d'Olivier. Il vient de venger Engelier en anéantissant — à l'indicatif présent — Climborin, son vainqueur (laisse CXVII) :

- 1551 L'anme de lui en **portent** aversers.  
 1552 Puis **ad ocis** le duc Alphaïen ;  
 1553 Escababi i **ad** le chef **trenchet** ;  
 1554 .VII. Arrabiz i **ad deschevalcet** :  
 1555 Cil ne **sunt** proz ja mais pur guerreier.<sup>241</sup>

En traduisant les passés composés avec des présents, Bédier ne voit pas que le jongleur ne désigne pas Olivier sur son cheval, mais, à terre, les Païens tombés, de sorte qu'il peut s'en moquer pour finir, en désignant au vers 1555 ceux qui sont bien là sous les yeux imaginants du public avec le démonstratif *cil*. Peut-être même a-t-il parcouru le cercle du mythe pour suivre *à la trace* les exploits d'Olivier. Il faut absolument voir la *deixis* jongleresque ici pour voir ce que dit ce texte. C'est la bande inférieure de la tapisserie de Bayeux au plein de la bataille d'Hastings — une accumulation de corps et de membres à terre — que le jongleur montre ici ! On voit certes le mouvement d'Olivier, mais on le voit pur mouvement : on le voit comme le vent, ou plutôt la tornade : un souffle, et la désolation qu'il laisse derrière lui.

À la fin de la laisse CXLIX, qui est probablement le sommet de la *Chanson de Roland* — la réconciliation des deux amis avant la mort d'Olivier —, un passé composé isolé est particulièrement intéressant, du fait aussi de son association avec le présentatif *as vus* :

- 2008 A icel mot l'un a l'altre **ad clinet**.  
 2009 *Par tel amur as les vus deseved*.<sup>242</sup>

---

241. [1551] Les démons **emportent** [l'âme du Païen]. Puis il **tue** le duc Alphaïen, **tranche** à Escababi la tête, et **désarçonne** sept Arabes : ceux-là désormais ne **vaudront** plus guère en bataille. (Bédier)

Ce qui importe ici, ce n'est pas l'action de s'incliner l'un vers l'autre, c'est l'image qu'ils présentent une fois qu'ils sont inclinés l'un vers l'autre, qui doit rester dans l'esprit du public — dans la relation oxymorique qu'entretiennent les deux vers. La particule *as* (*ais, es*, du latin *ecce*) est très fortement déictique : elle s'associe tout naturellement avec un passé composé et est très souvent suivie d'un participe passé<sup>243</sup>. Sa logique pragmatique est très proche de celle du passé composé.

Le caractère pictural du passé composé — et des temps composés en général — apparaît très nettement trois laisses plus loin. La mort d'Olivier a fait perdre ses esprits à Roland qui est *pâmé* sur son cheval :

2035 Ainz que Rollant se **seit aperceüt**,  
 2036 De pasmeisuns **guariz** ne **revenu**,  
 2037 Mult grant damage li **est apareüt** :  
 2038 **Morz sunt** Franceis, tuz les i **ad perdu**,  
 2039 Senz l'arcevesque e senz Gualter de l'Hum.  
 2040 **Reparez est** des muntaignes jus ;  
 2041 A cels d'Espagne mult **s'i est cumbatuz** ;  
 2042 **Mort sunt** si hume, sis **unt** paiens **vencut**.<sup>244</sup>

On voit d'abord ici, avec le subjonctif passé *se seit aperceüt, guariz, revenu*, que l'écran posé par le participe passé à gauche de la flèche du futur (et donc du subjonctif présent)

---

242. Après ces mots, ils **se sont inclinés**... [2008]  
 D'un tel amour, **les voici séparés**.

243. 5 occurrences sur 12 associées à un passé composé (vv. 1187, 2009, 2452, 3403, 3708) ; 5 occurrences dans lesquels le nom ou pronom introduit est suivi d'un participe passé (vv. 263, 1187, 1989, 2009, 3708).

244. [2035] À peine Roland **a-t-il repris connaissance**, à peine est-il **revenu** de son évanouissement et **rétabli**, qu'il **voit** toute l'étendue du désastre. Les Français **sont morts**, il les **a** tous **perdus** excepté l'archevêque et Gautier de l'Hum. Gautier **est descendu** des sommets après **s'être** vaillamment **bat-tu** contre ceux d'Espagne. Ses hommes **sont morts, vaincus** par les païens.

permet de décaler le regard jusqu'à l'écran du passé composé, au centre du cercle du mythe. Surtout, l'interprétation spatiale permet d'échapper à l'aporie du traducteur, coincé entre « avant que » et « dès que » pour traduire *ainz que*. Quand Bédier choisit « avant que », il est obligé d'esquiver la contradiction avec *li est apareüt*, en écrivant « un grand dommage lui vint ». Quand Jonin, avec la plupart des autres traducteurs, choisit « à peine », d'une part, il perd la contradiction entre le vers 2035, qui nie la vision, et le vers 2037, qui l'affirme — contradiction d'autant plus importante qu'elle explique pourquoi Gautier cherche ensuite Roland et ne le trouve pas tout de suite, pourquoi celui-ci ne l'entend qu'au dernier mot qu'il prononce ensuite (v. 2054 *A icel mot l'at Rollant entendut*) : c'est bien en deçà de ses yeux que Roland voit, au début de cette laisse, que tous ses hommes sont morts sauf Turpin et Gautier.

Ce qu'il faut aussi entendre dans *ainz que* ici, outre « avant que », c'est « à gauche<sup>245</sup> » ; autrement dit « changeons de focalisation ». Roland n'est plus au centre du cercle ; il est laissé sur le côté. Il voit la situation ; mais il la voit de la même façon que le jongleur, au delà de la réalité. Ainsi, le jongleur peut ensuite se tourner, après la vision d'ensemble des vers 2037-2038, vers Gautier, qui ne redescend pas seulement des *destreiz et des tertres*, mais aussi du passé : on l'avait, depuis la laisse LXV (vv. 803-813) bien oublié.

Ensuite, les passés composés des vers 2041 sont une invitation à regarder un troisième plan, un troisième écran, placé en haut des montagnes, à gauche de Gautier maintenant descendu au centre. On voit bien que ces passés composés, qui marquent ici une forme d'antériorité dans le passé, ennuiet Jonin — dont la traduction recherche la fluidité du récit moderne, et qui contourne le problème avec des formes nominales du verbe (« après s'être battu », puis l'apposition « battus »).

L'effet de tableau que produit le passé composé apparaît d'une façon assez différente lorsque, une fois la bataille terminée, Roland se rapproche de Turpin agonisant et vient prendre soin de lui, en se faisant douce infirmière pour l'archevêque (laisse CLXI) :

2169            *A l'arcevesque Turpin alat aider.*  
 2170            *Sun elme ad or li deslaçat del chef,*  
 2171            *Si li tolit le blanc osberc leger,*  
 2172            *E sun blialt li ad tut détrenchet,*

---

245. À gauche du public — donc à droite du jongleur.

- 2173 En ses granz plaies les pans li **ad butet**,  
 2174 Cuntre sun piz puis si l'**ad embracet**,  
 2175 Sur l'erbe verte puis l'**at** suef **culchet**.  
 2176 Mult dulcement li **ad** Rollant **preiet** : [...] <sup>246</sup>

On peut d'abord faire un sort à « l'explication » métrique : non, les passés composés ne sont pas là pour la seule assonance. La narration de cette laisse en [ye] comporte 15 verbes conjugués à un temps personnel : 7 sont au passé composé ; 2 d'entre eux voient leur participe passé placé à l'intérieur du vers, donc hors de l'assonance. Dans la laisse VIII, avec la même assonance, sur 25 formes conjuguées, on a en tout et pour tout 2 passés composés — auxquels il faut ajouter un subjonctif passé. Un seul des trois participes passés s'y trouve à l'assonance. Non, le jongleur n'est pas contraint par l'assonance : c'est un choix que de s'y abandonner ici précisément sur 5 vers consécutifs. C'est ensemble que le jongleur et l'assonance ont composé cette série de passés composés qui semblent s'appeler l'un l'autre.

Ce qu'ajoute ici le passé composé, ce n'est pas tout à fait la fixité de l'image, c'est le ralenti : les actions se succèdent, vers après vers ; les images se succèdent et l'on assiste à une sorte de gradation dans la douceur. L'idée de soin d'abord apparaît avec le propos des 2169-2171 ; les actions sont ensuite ralenties par le souci du détail et le passage au passé composé aux 2172-2174 ; à ceux-ci s'ajoutent, dans les deux derniers vers, les adverbes *suef* (« avec délicatesse »), puis *mult dulcement*. Le jongleur s'est rapproché de Roland et Turpin en se plaçant sur le cercle du mythe, pour les regarder de près, en passant du passé simple au passé composé. Mais il a la délicatesse de les laisser seuls et de rester légèrement à l'écart ; il faut que le public *voie l'amur* qui unit les deux hommes ici, comme pour Olivier et Roland aux vers 2008-2009.

Ici aussi, le passé composé arrête le regard des spectateurs sur une image dépliée devant leurs yeux.

---

246. [2169] Il **va** alors porter secours à l'archevêque Turpin. Il **détache** de son cou les lacets de son casque orné d'or. Il le **dégage** de sa cuirasse blanche et brillante. Puis il **découpe** toute sa tunique en bandes qu'il **enfonce** dans ses plaies béantes et il le **serre** dans ses bras tout contre son cœur. Il l'**étend** ensuite sur l'herbe verte avec des gestes pleins de douceur. Très affectueusement, il lui **adresse** une prière : [...]. (Jonin)

3. L'avenir de narration dans le *Roland*

L'emploi du subjonctif présent dans la narration du *Roland* est assez bien délimité. Chacune des 68 occurrences, si l'on inclut l'unique subjonctif passé du vers 2035, appartient à une proposition subordonnée<sup>247</sup>, de sorte qu'on a bien ici des subjonctifs au sens étymologique du terme : ils expriment une idée subordonnée à une autre idée. Ce qui nous intéresse surtout ici, c'est que ces subjonctifs au sens propre du terme n'enfreignent jamais la concordance des temps, à une seule exception près. Les principales sont essentiellement à l'indicatif présent ou futur, quelquefois au passé composé. Nulle alternance des temps pour ce qui est du subjonctif présent<sup>248</sup>, sauf donc pour le vers 2263. Le dernier compagnon de Roland, Turpin, vient de mourir (laisse CLXVIII) :

2259           Ço **sent** Rollant que la mort li **est** prés :  
 2260           Par les oreilles fors se **ist** la cervel.  
 2261           De ses pers **priet** a Deu que les **apelt**,  
 2262           E pois de lui a l'angle Gabriel.  
 2263           **Prist** l'olifan, que reproce n'en **ait**,  
 2264           E Durendal s'espee en l'altre main.<sup>249</sup>

L'interprétation du vers 2263 est difficile : de quel reproche s'agit-il ? Celui d'avoir corné, celui de ne l'avoir pas fait assez tôt ? Pourquoi le fait de tenir l'olifant dans sa main en mourant lui permettrait-il d'échapper à un reproche, quel qu'il soit ? Pour envisager de comprendre ce

---

247. Nous avons considéré que le vers 2245 appartenait à un discours de Roland (voir notre édition).

248. Nous avons vu pour le subjonctif imparfait que, ayant partie liée avec l'avenir autant qu'avec le présent, il est naturel qu'il concordât avec le passé aussi bien qu'avec le présent, voire le futur. Ce n'est pas le cas, en ancien français, du subjonctif présent.

249. [2259] Roland **sent** que sa mort **est** proche : la cervelle lui **sort** hors des oreilles. Il **prie** Dieu pour qu'il **appelle** ses pairs, et puis l'ange Gabriel pour lui-même. Il **prit** l'olifant, qu'il n'en **ait** pas reproche, et Durendal, son épée, dans l'autre main.



vers, deux préalables : il faut préciser d'une part ce qu'il en est de l'olifant à la fin de la bataille, et d'autre part ce que peut être un *reproce* pour Roland.

Après avoir ramené les corps de huit des plus valeureux barons, et surtout celui d'Olivier auprès de Turpin pour qu'il les bénisse, Roland tombe en pâmoison et Turpin veut lui rapporter de l'eau d'un ruisseau ; c'est pourquoi il prend son olifant (laisse CLXV) :

2224 *Tendit sa main, si ad pris l'olifan.*<sup>250</sup>

Mais l'archevêque ne peut avancer, et quand Roland retrouve ses esprits, il voit Turpin mort. Deux laisses de déploration suivent. Le premier hémistiche du vers 2224, comme celui du vers 2263, voit l'oliphant changer de mains, passer de l'un à l'autre héros ; les deux hémistiches sont au passé simple, alors que le second hémistiche, à chaque fois, relève des temps de la narration.

D'autre part, il faut préciser le sens de *reproce*. Le mot semble être un déverbal de *reprocher*, issu de \**repropiāre*, « rapprocher, mettre sous les yeux », encore utilisé dans ce sens concret au début du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>251</sup>. On trouve en outre une autre occurrence du nom *reproce* dans le *Roland*, lorsque Olivier essaie de convaincre Roland de sonner du cor (laisse LXXXV) :

1074 « Que ço *seit dit* de nul hume vivant,  
1075 Ne pur paien, que ja *seie* cornant !  
1076 Ja n'en *avrunt* reprocece mi parent. »<sup>252</sup>

Roland a sonné du cor, à cause des Païens. Dans sa logique, c'est une cause d'opprobre. Il l'a fait trop tard ; dans la logique d'Olivier, c'est une autre cause d'opprobre. Le reproche est l'opprobre qui est rapproché de celui qui est visé. Rapprocher près de lui-même la preuve visible

---

250. [2224] Il **tendit** la main ; ainsi il **a pris** l'olifant.

251. *Aliscans*, v. 7688 (Régnier, 1990) : *Bien set Guillelmes l'amande reprochier*, « Guillaume sait bien faire montre d'excuses ».

252. « Qu'il ne **soit dit** de nul homme vivant [1074]  
Que pour ces couards, l'on me **vît**, moi, cornant !  
Aucun reproche n'en **vienn**e à mes parents ! »

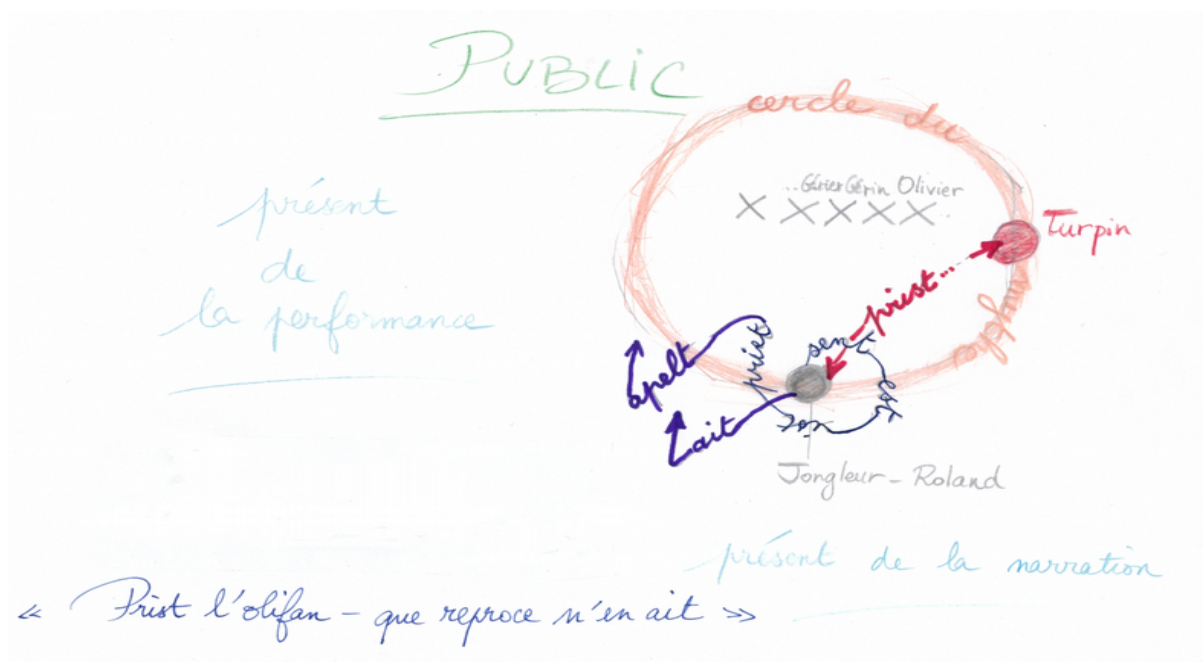
de sa faute ne saurait être, me semble-t-il, une façon d'échapper à l'opprobre. Il me paraît difficile de comprendre le second hémistiche du vers 2263 comme le complément de but que les traducteurs y ont toujours lu jusque-là<sup>253</sup>.

Il faut en fait bien se représenter ce qui se passe. Quand le jongleur dit « *Prist l'olifan* », il précise, d'une façon ou d'une autre, qu'il le reprend à Turpin, d'une façon symétrique à celle qu'il avait utilisée au vers 2224 pour « *Tendit sa main* », en marquant le mouvement de l'un vers l'autre personnage. On a dès lors deux façons de comprendre le second hémistiche : ou bien le reproche évité est celui qui incomberait à Turpin, si on le retrouvait avec l'oliphant, ou bien il s'agit d'une intervention du jongleur, qui souhaite que le futur de Roland, c'est-à-dire le présent de la performance n'en fasse pas un objet de reproche. La seconde hypothèse me paraît plus faible ; c'est le côté Dr Jekyll de Roland qui apparaît : sa tendresse et sa délicatesse, et je suppose qu'il veut enlever à Turpin un potentiel reproche, si l'on trouvait l'oliphant dans les mains de l'archevêque.

Ce qui permet de comprendre la désarticulation entre le passé simple et le subjonctif présent à l'intérieur du vers, c'est, me semble-t-il, très nettement, la distance qui sépare Roland de Turpin : le jongleur-acteur reste dans le cercle du mythe ; mais le passé simple est utile pour rappeler aux spectateurs la séparation entre les deux personnages qu'incarne le jongleur : il marque le mouvement de Roland vers Turpin. En revanche, il ne ramène pas tout à fait le jongleur dans le domaine du narrateur, et il peut continuer à utiliser les temps du présent de la narration.

---

253. Par exemple Dufournet (1993) : « Il prend l'oliphant, pour écarter tout reproche. »



De l'étude de cette exception à une règle massivement appliquée dans le *Roland*, on peut tirer deux conclusions ; d'une part le subjonctif présent est utilisé d'une façon extrêmement *logique*, se pliant d'une manière presque implacable à la concordance des temps ; d'autre part, quand la logique pure, la logique du *logos* semble brisée, c'est que s'y adjoint une logique kinesthésique — et ce d'autant plus facilement qu'en réalité la logique du *logos* a toujours, d'une façon plus ou moins patente, une dimension kinesthésique.

\*

Le simple fait qu'il existe un futur de narration, on l'a vu, est un point crucial pour écartier la notion de présent « vicair » en tant que telle, et établir le fait que les temps de la narration existent et impliquent un positionnement du jongleur différent, relativement à celui qu'il occupe avec les temps du locuteur, avec les temps du narrateur<sup>254</sup>. L'étude plus précise de ses emplois permet de préciser quelle place occupe le jongleur autour du cercle du mythe, voire à l'intérieur de celui-ci.

254. Ce qui n'exclut pas, bien entendu, des zones intermédiaires : on a vu ci-dessus, à propos de l'oliphant, comment le passé simple peut être associé aux temps de la narration.

En effet, parmi les 24 occurrences de futur de narration que nous avons relevées dans la partie véritablement jongleresque du *Roland*<sup>255</sup>, il est frappant de constater que 13 d'entre elles relèvent, d'une certaine façon, du discours indirect.

Le futur de narration peut apparaître dans une subordonnée quand il s'agit d'entrer dans la pensée d'un personnage ; les pensées sont rapportées au style indirect plus ou moins narrativisé en 6 occurrences :

734	<i>[Rêve de Charlemagne]</i>	<b>Dient</b> Franceis que grant bataille i <b>ad</b> ; Mais il ne <b>sevent</b> liquels d'els la <b>veintrat</b> . <sup>256</sup>
735		
761	<i>[Au pied des Pyrénées]</i>	Quant <b>ot</b> Rollant qu'il <b>ert</b> en la reregarde, Ireement <b>parlat</b> a sun parastre. <sup>257</sup>
761		
1110	<i>[Avant la bataille]</i>	Quant Rollant <b>veit</b> que la bataille <b>serat</b> , Plus <b>se fait</b> fiers que leon ne leupart. <sup>258</sup>
1111		
1886	<i>[Roland a sonné du cor]</i>	Home ki ço <b>set</b> que ja n' <b>avrat</b> prisun En tel bataill fait <b>grant</b> defension : <sup>259</sup>
1887		
2103	<i>[Turpin et Roland seuls, agonisant]</i>	Mais saveir <b>volt</b> se Charles i <b>vendrat</b> . <b>Trait</b> l'olifan, fieblement le <b>sunat</b> . <sup>260</sup>
2104		

---

255. Soit les 2569 premiers vers, avant l'épisode de Baligant.

256. Les Français **disent** : « Quel immense combat ! » [734]  
Nul ne **devine** lequel des deux **vaincra**.

257. Quand Roland **voit** que son parâtre [761]  
L'**a désigné**, il lui **dit**, plein de rage : [...]

258. Quand Roland **voit** que la bataille **est** là, [1110]  
Il **se fait** lion, il **devient** léopard.

259. [1886] Qui **sait** qu'il n'y **aura** pas de prisonnier / en telle bataille **se bat** avec ardeur.

260. [2103] Mais [Roland] **veut** savoir si Charles **viendra** : / Il **tire** l'oliphant ; *il en **sonna** faiblement*.

2342 [*Roland seul avec Durendal*] Quant **veit** li quens que ne la **freindrât** mie,  
 2343 Mult dulcement la **pleinst** a sei meïsmes : [...] <sup>261</sup>

À chaque fois, la principale dont dépend le verbe au futur est au présent. La situation n'est pas très différente quand le verbe de la principale est au passé composé, qui se situe lui aussi dans l'actualité supposée du locuteur — l'actualité du personnage dans laquelle s'est déplacé le jongleur. En l'occurrence, il s'agit de Charlemagne ; mais le discours est celui que l'ange lui a tenu :

2529 Par avisiun li **ad anunciet**  
 2530 D'une bataille ki encuntre lui **ert**. <sup>262</sup>

Le fait que le jongleur vienne en quelque sorte à la place du personnage se voit encore plus précisément dans les passages où l'on a véritablement des discours rapportés au style indirect libre — soit 7 occurrences supplémentaires, ce qui porte à 13 sur 24 le nombre des futurs qui relèvent du style indirect. Si le jongleur utilise le futur de narration, c'est parce que les temps de narration doivent être associés à une certaine forme de *mîmésis*. Six futurs évoquent de véritables discours ; le dernier rapporte les pensées de Turpin : <sup>263</sup>

613 [*Marsile fait un serment*] S<sup>c</sup> en reregarde **troevet** le cors Rollant,  
 614 **Cumbatrat** sei a trestute sa gent  
 615 E, se il **poet, murrat** i veirement. <sup>264</sup>

1200 [*Roland frappe Aelroth*] **Trenchet** le piz, si li **briset** les os,

---

261. [2342] Quand le comte **voit** qu'il ne la **brisera** pas, / Il la **plaignit** très doucement à lui-même.

262. [2529] Par une vision, il lui **a montré** / Une bataille qui **viendra** contre lui.

263. Pour distinguer les subjonctifs présents des indicatifs futurs, seuls ces derniers sont graissés.

264. Dans l'arrière-garde, s'il **trouve** ce Roland [613]  
 Il **combattrà** avec toutes ses gens :  
 Si c'**est** possible, Roland **mourra** vraiment !

1201 Tute l'eschine li **desevret** del dos,  
 1202 Od sun espïet l'anme li **getet** fors,  
 1203 **Enpeint** le ben, **fait** li brandir le cors,  
 1204 Pleine sa hanste del cheval l'**abat** mort,  
 1205 En dous meitiez li **ad briset** le col.  
 1206 Ne **leserat**, ço **dit**, que n'i **parolt** : [...] <sup>265</sup>

1532 [*Climborin fanfaronne*] Tere Major, ço **dit**, **metrat** a hunte ;  
 1533 A l'emperere si **toldrat** la curone. <sup>266</sup>

1836 [*Les Francs courent*] N'i **ad** cei n'i **plurt** e se **dement**,  
 1837 [*au secours de Roland*] E **prient** Deu qu'il **guarisset** Rollant  
 1838 Josque il **vengent** el camp cumunement :  
 1839 Ensembl' od lui i **ferrunt** veirement. <sup>267</sup>

2226 [*Turpin*] En Rencesvals **ad** un' ewe curant ;  
 2227 [*devant Roland pâmé*] Aler i **volt**, sin **durrat** a Rollant. <sup>268</sup>

En 7 autres occurrences, même si leur propos est davantage assumé par le narrateur, les futurs de narration adoptent, ou plutôt évoquent, le point de vue d'un ou plusieurs person-

---

265. Le torse **éclate**, il lui **brise** les os ; [1200]  
 Toute l'échine, il l'**enlève** du dos :  
 Son âme **sort** de son corps encor chaud.  
 Sur son épïeu, il le **brandit** bien haut ;  
 Il le **secoue**, éjecte ses boyaux. [1204]  
 Il **a brisé** sa nuque en deux morceaux.  
 Il **tient** encore à lui **dire** ces mots : [...]

266. [1532] Il **honnira**, **dit**-il, la Terre des Aïeux ; / À l'emperere il **enlèvera** sa couronne.

267. [1836] Pas un qui ne **pleure** et se **lamente**. Ils **prient** Dieu qu'il **préserve** Roland jusqu'à ce qu'ils **parviennent** au champ de bataille, tous ensemble : alors, tous avec lui, ils **frapperont**. (Bédier)

268. [2226] À Roncevaux, il y **a** une eau courante : il **veut** y aller, il en **donnera** à Roland. (Bédier)

nages, ce qui porte à 20 occurrences sur 24 qui portent le point de vue de ceux-ci, ou en tout cas un point de vue qui en est très proche :

- 1093 [*Sonnez de l'oliphant !*] Rollant **est** proz e Oliver **est** sage.  
 1094 Ambedui **unt** merveillus vasselage ;  
 1095 Puis que il **sunt** as chevaux e as armes.  
 1096 Ja pur murir n'**eschiverunt** bataille.<sup>269</sup>
- 1250 [*Turpin tue Corsablix*] Pleine sa hanste l'**abat** mort el chemin.  
 1251 **Guardet** a tere, **veit** le glutun gesir ;  
 1252 Ne **laisserat** que n'i **parolt**. Ço **dit** :<sup>270</sup>
- 1479 [*Portrait d'Abisme*] Por ço **est** drud al felun rei Marsilje ;  
 1480 Sun dragun **portet** a qui sa gent s'**alient**.  
 1481 Li arcevesque ne l'**amerat** ja mie ;  
 1482 *Cum il le **vit**, a ferir le **désiret**.*  
 [...]
- 1497 Li arcevesque **brochet**, par tant grant vasselage !  
 1498 Ne **laisserat** qu'Abisme nen **asaillet**.<sup>271</sup>
- 1966 [*Mort d'Olivier*] Oliver **sent** qu'il **est** a mort **nasfret**.

---

269. Roland **est** preux et Olivier **est** sage.

Ils **sont** tous deux d'un merveilleux courage ;

Ceux-là qui **sont** à cheval et en armes,

Ne **fuiront** pas la fatale bataille. [1096]

270. Il le **secoue** : il tombe par parties.

Il le **regarde** ; il **voit** son corps sans vie.

Et il **tiendra** à lui dire ceci : [...] [1252]

271. [1479] Ce qui lui **vaut** l'amitié du roi Marsile, ce traître. Abisme **est** le porteur du dragon auquel se **rallie** le peuple sarrasin. Jamais l'archevêque ne l'**aimera**. Dès qu'il le **voit**, il **a** envie de le frapper. [...] L'archevêque **éperonne** [son cheval], et avec quelle vigueur ! Rien ne l'**empêchera** de **se précipiter** sur Abisme. (Jonin)

1967 De lui venger ja mais ne li **ert** sez.<sup>272</sup>

2124 [*Roland seul survivant*] Li quens Rollant, quant il les **veit** venir,

2125 Tant **se fait** fort e fiers e maneviz !

2126 Ne lur **lerat** tant cum il **serat** vif.<sup>273</sup>

Quand le jongleur vient ainsi se placer tout près de ses personnages, il adopte une attitude moyenne entre la *deixis* et la *mîmêsis* : il désigne tout en étant très proche, il mime tout en restant toujours un peu le narrateur. Il appartient tout entier à la narration, à la *geste*. Cependant, pour appartenir à la geste, il ne se fait pas toujours personnage. Il peut rester sur le cercle du mythe et annoncer l'avenir en tant que narrateur : le narrateur est en fait un autre personnage de la geste — un personnage virtuel, mais qui se place lui aussi autour du cercle du mythe, comme il invite les spectateurs à s'y placer. Ainsi, en 4 occurrences, les futurs de narration, véritables prolepses, constituent des commentaires du narrateur :

808 [*Gautier envoyé sur les hauteurs*] Od mil Franceis de France, la lur tere,  
 809 Gualter **desrenget** les destreiz e les tertres :  
 810 N'en **descendrat** pur malvaises nuveles  
 811 Enceis qu'en **seient** .VII.C. espees **traites**.  
 812 *Reis Almaris del regne de Belferne*  
 813 *Une bataille lur **livrat** le jur pesme.*<sup>274</sup>

1399 [*Fin du premier assaut*] Tant' hanstes **ad** e **fraites** e sanglentes,

272. [1966] Olivier **sent** qu'il est blessé à mort. Jamais il ne se **vengera** tout son saoul. (Bédier)

273. [2124] Le comte Roland, quand il les **voit** venir, **se fait** plus fort, plus fier, plus ardent. Il ne leur **cédera** pas tant qu'il **sera** en vie. (Bédier)

274. Mille Français de la terre française [808]

Et Gautier **vont** aux gorges et aux tertres.

Il les **tiendra**, en dépit des nouvelles,

Jusqu'à ce que **soient tirés** .VII.C. glaives.

Le roi Maris du pays de Belferne [812]

Les attaqua en ce jour si funeste.



1400 Tant gunfanun **rumpu** e tant'enseignes !  
 1401 Tant bon Franceis i **perdent** lor juvente !  
 1402 Ne **reverront** lor meres ne lor femmes,  
 1403 Ne cels de France ki as porz les **atendent**.  
 1404 Karles li mages en **pluret**, si se **dementet**.  
 1405 De ço qui **calt** ? N'en **avrun**t sucurance.  
 1406 *Malvais servise le jur li **rendit** Guenes,*  
 1407 *Qu'en Sarraguce sa maisnee **alat** vendre ;*  
 [...]

1420 Franceis i **perdent** lor meillors guarnemenz.  
 1421 Ne **reverront** lor peres ne lor parenz,  
 1422 Ne Carlemagne ki as porz les **atent**.<sup>275</sup>

On aura remarqué enfin la façon dont ces futurs de narration peuvent avoir partie liée avec le passé simple du narrateur : *Cum il le **vit*** (v. 1482) — *Une bataille lur **livrat** le jur pesme* (v. 813) — *Malvais servise le jur li **rendit** Guenes, / Qu'en Sarraguce sa maisnee **alat** vendre* (v. 1466-1467) suivent les futurs que nous venons de citer. Nous avons nous-même traduit le futur du vers 1405 par un passé simple. C'est que le vecteur mathématique en est le même, si ce n'est que le sens en est inversé, parce que la position d'origine en est différente. Dans la chanson de geste, futur et passé peuvent être équivalents, sans qu'il y ait la moindre contradiction logique, parce que le jongleur y est toujours libre de ses mouvements.

---

275. Combien de hampes **sont brisées** et sanglantes !

Combien d'enseignes, d'oriflammes **gisantes** ! [1400]

De bons Français qui **perdent** l'existence

Ne **verront** plus leurs mères, leurs amantes,

Ni ceux de France qui aux cols les **attendent**.

L'empereur Charles en **pleure** et **se lamente**. [1404]

Que nous **importe**, s'il n'en **put** les défendre ?

*Ganelon **fit** une belle malfaisance,*

*En Saragosse, quand il les **alla** vendre !*

[...]

Les Français **perdent** là leurs meilleurs garants. [1420]

Qui **revera** son père, ses parents ?

Ou Charlemagne, qui aux cols les **attend** ?

## Le système des temps chez Virgile

### *Codage typographique*

	<i>Infectum</i>	<i>Perfectum</i>
	Indicatif – Subjonctif	Indicatif – Subjonctif
<i>Passé</i>	<b>imparfait &amp; plus-que-parfait</b>	
<i>Présent</i>	<b>présent de narration</b> présent d'énonciation	<b>parfait</b>
<i>Futur</i>	<b>futur &amp; futur antérieur</b>	

- Nous avons rangé les quelques impératifs dans l'*infectum*, selon l'arrangement traditionnel entre l'impératif présent et l'impératif futur.
- Certains **présents** sont graissés : ils sont présents à la fois dans le temps du récit et dans le temps du locuteur. On peut les considérer comme des présents de vérité générale.
- Les *infinitifs de narration* sont en italiques rouges.
- Les yods intervocaliques dédoublés sont notés par un *ĵ* : *Troĵa* = [Trojja]
- Les voyelles élidées peuvent être notées en exposant ; les voyelles qui en quelque sorte ne comptent pas, au deuxième more d'un temps, le sont en indice.

## Les formes personnelles du verbe latin

### 1. Le présent de l'indicatif : un temps non-marqué ?

#### D'un présent à l'autre

On considère aujourd'hui le plus souvent le présent de l'indicatif latin comme un temps neutre, un « tiroir verbal » qui ne marque pas le temps<sup>276</sup>. D'un autre côté, certains considèrent que dans le récit, c'est le présent qui est marqué<sup>277</sup>. En fait, si le présent de l'indicatif marque bien le temps présent, s'il indique la concomitance entre le moment où se place le locuteur et le procès évoqué, c'est bien parce qu'il s'agit du moment où le locuteur *se place*, et non le moment où il se trouve, où il est réellement. Voilà la raison pour laquelle le présent est parfaitement apte à évoquer des faits passés relativement au moment de l'élocution : le locuteur peut se déplacer dans le temps par le langage.

Nous ne voulons pas dire par là qu'il peut évoquer des temps passés ; non : c'est lui-même, en tant que locuteur — et, en l'espèce, en tant que narrateur — qui change de point de vue sur la ligne du temps, aussi bien que dans l'espace. Or, effectivement, le présent n'opère pas de changement : c'est parce que le locuteur s'est virtuellement déplacé que les faits passés peuvent être évoqués au présent. Cela ne signifie pas cependant que dans un texte, dans un discours, la perspective temporelle ne pourrait pas changer en même temps que le temps du verbe, lorsqu'on passe d'un temps du passé à un temps du présent. Cela signifie que le passage au présent n'opère pas directement lui-même le changement de perspective temporelle : il se contente de le constater, ce qui le rend particulièrement saisissant lorsqu'il n'y a pas de point d'articulation, de signe linguistique qui indique ce déplacement. À cet égard, le début du récit d'Énée dans le chant II est tout à fait significatif.

---

276. Par exemple, Serbat dans Mellet, Joffre, Serbat, *Grammaire fondamentale du latin* — Le signifié du verbe (1994).

277. Fleischman, 1990.

14 ductōrēs Danaum, tot jam lābentibus annīs,  
 15 īnstar montis equum, dīvinā Palladis arte,  
 16 **ædificant** ; sectāque **intexunt** abjete costās.  
 17 Vōtum prō reditū **simulant** ; ea fāma **vagātur**.  
 18 Hūc, dēlēcta virum sortītī corpora, fūrtim  
 19 **inclūdunt** cæcō laterī ; penitusque cavernās  
 20 ingentīs, uterumque armātō mīlite **complant**.<sup>278</sup>

En effet, les six premiers verbes conjugués de sa narration (*ædificant, intexunt, simulant, vagātur, inclūdunt, complant*) sont, justement, des présents de narration. Ils sont certes articulés sur les deux participes parfaits passifs qui entament son récit (*fractī* et *repulsī*) ; mais ceux-ci ne sauraient être lus comme des aoristes : ils constituent les noyaux de compléments participes qui indiquent les causes des actions exprimées ensuite au présent. Lorsqu'Énée dit « *fractī* » au parfait — idée qui est subordonnée à l'idée de la principale « *ædificant* », qu'il a déjà en tête, et que les narrataires attendent —, il a déjà changé de perspective temporelle, en annonçant explicitement le début de son récit avec « *incipiam* », dont le futur a en quelque sorte une valeur cataphorique : « je vais commencer », c'est-à-dire « dans quelques secondes », ou même « avec mes prochains mots ». Autrement dit, ce n'est pas seulement un futur qui regarde sur une ligne chronologique dans l'univers de la réalité, mais aussi un futur qui regarde vers l'avant sur la ligne du discours.

On a en fait ici une sorte de didascalie interne, qui invite à un changement de posture énonciative pour celui qui assume la lecture active du texte — non pas le lecteur qui écoute passivement ce que le texte lui dit, mais celui qui le reprend à son compte, qu'il soit le lecteur solitaire dans le silence de son cabinet, ou le lecteur-acteur-récitant de la *recitātiō*. C'est d'autant plus clair ici que le statut du narrateur est assumé par un personnage de l'épopée. Tout se passe comme si « *incipiam* » ordonnait au lecteur d'imaginer qu'Énée prend le temps de se préparer psychologiquement — et physiquement — à commencer son récit en se remémorant le début de l'histoire, ou plutôt en se déplaçant au tout début de l'histoire. Le fait qu'il y ait une véritable

---

278. Brisés par la guerre, rejetés par les destins, les chefs des Danaens, après la fuite de tant d'années déjà, **construisent**, selon l'art de la divine Pallas, un cheval comme une montagne ; ils **tissent** ses côtés de sapins abattus. Ils **simulent** une dédicace en faveur de leur retour ; la rumeur s'en **répand**. À l'intérieur, furtivement, ils **enferment** les corps des guerriers que le sort a choisis, dans son flanc aveugle ; ils **remplissent** entièrement les cavernes immenses, le ventre, de la soldatesque en armes.

scène secondaire fictive — ce que Vuillaume appelle la fiction secondaire — est rendu encore plus manifeste par le fait que le narrateur est ici mis en scène explicitement puisqu'il est un personnage de l'histoire.

Le septième indicatif présent dont Énée se sert ensuite dans son récit, aux vers 21 et 22, illustre en revanche ce que peut produire un déplacement de perspective temporelle, par l'utilisation d'un présent d'une manière tout à fait saisissante : « *Est in cōspectū Tenedos [...] īnsula.* »<sup>279</sup> Tout en venant après une série de sept présents, ce présent fait rupture : c'est certes un présent de vérité générale, qui n'a pas exactement la même valeur que les présents de narration qui précèdent. Mais c'est surtout un présent qui n'est pas énoncé du même lieu que les autres. Énée est en effet maintenant revenu à son auditoire : c'est à Didon et aux Carthaginois qu'il donne cette information. La valeur de ce présent est en fait très complexe : on pourrait rétorquer que cette vérité générale est vue à partir du moment de la construction du cheval, point de vue adopté par Énée jusque-là, voire qu'il y a là une sorte de « focalisation zéro ». Il n'y aurait dès lors pas de point de vue du tout : Énée fournirait une pure information, complètement dépourvue de subjectivité.

Pour saisir précisément ce qu'il en est, il faut considérer les deux extrémités de la question : d'une part la valeur théorique que nous accordons à ce présent ; d'autre part la réalité physique de l'interprétation qu'il implique. Comme souvent, il n'est pas mauvais ici de commencer par la « fin ». Comment peut-on mettre en voix ce passage ? Ou plutôt : comment mettrais-je en voix ce passage ? Et même : comment le mettrais-je en scène ?

Pour commencer, il y aurait un temps d'arrêt assez marqué entre le vers 20 et le vers 21 (« *complent.* // *Est* »). Ce temps d'arrêt, plus subjectif qu'objectif et mesurable en micro-secondes, est une reprise de souffle, il s'agit bien des pneumes qu'évoque Boussard (2017), et donc un changement de voix, d'adresse, de regard, de gestuelle. C'est ce que nous avons noté par les italiques des vers 21 et 22. Ce qui permet ce passage, malgré l'asyndète — les deux verbes sont immédiatement contigus — c'est d'abord le vers. Nous tenons là l'une des raisons pour lesquelles la parole épique est fondamentalement versifiée : elle est régulée par des outils qui s'ajoutent à la linéarité prosaïque du discours.

---

279. « Dans le champ de vision, une île : Ténédos. »

## Prosaïsme

Reste à déterminer quelle est la nature de ce changement. « *In cōspectū* » l'indique assez clairement : si le diseur — celui qui se prend un peu pour Énée — peut avoir envie de désigner de la main le lieu de fiction où il voit Ténédos, c'est d'abord parce que son regard va se tourner vers ce lieu. Ainsi, la reprise de souffle pourrait être marquée, en même temps qu'« *est* » est prononcé, par un index qui se lève, pour qu'ensuite le bras se déploie en direction de la Ténédos imaginée.

Pourquoi l'imaginaire peut-il être ici à ce point kinesthésique ? La question se pose d'autant plus qu'Énée n'a pas pu voir en réalité ce qu'il vient de raconter : la construction du cheval. Comment peut-il se replacer au moment de cette construction, alors qu'il ne l'a pas vécue<sup>280</sup> ? Énée est un personnage de fiction<sup>281</sup>, et sa connaissance de ce qui s'est passé au moment de la construction du cheval sur les rivages de Troie est une fiction à l'intérieur de cette fiction, une *fabula* dans la *fabula*. Ainsi la muse est-elle ici doublement présente. Or la muse est, par nature, musicale : lorsque Énée parle dans la voix de Virgile, et qu'il imagine ce qu'il n'a pas vécu, sa voix doit sortir du ton naturel : elle doit adopter une mélodie particulière ; lorsque Énée évoque une réalité qu'il détient au sein de sa poitrine, la riche Ténédos troyenne, il ne *fabule* plus ; la voix doit donc lever l'un des voiles musicaux qu'elle imposait à la parole. Nous entrons en effet à ce moment doublement dans une réalité plus charnelle pour Énée : elle relève du souffle naturel du *θυμός* du héros, et appartient encore au monde actuel et présent commun au conteur et à son auditoire de fiction, assis, ou plutôt allongés dans le palais de Didon. Le ton est à la fois plus prosaïque et plus pathétique parce que plus subjectif. C'est parce qu'on descend d'un degré dans l'imaginaire qu'on peut passer à une gestuelle naturaliste et plus directement adressée à l'auditoire.

On retrouve cette alternance entre deux présents, de façon plus évidente encore, puisqu'on a deux impératifs présents adressés à Didon, après deux présents de narration, aux vers 63-66, au moment d'introduire le discours de Sinon :

---

280. Notons ici, à titre de réserve, en attendant d'étudier de façon plus précise l'usage de l'imparfait, que nous ne sommes pas surpris de son absence pour l'évocation de faits passés dont le locuteur n'a pas eu l'expérience.

281. Les anciens eussent utilisé *μῦθος* ou *fabula* — le mythe, la fable, c'est-à-dire ce qui naît de la parole.

63 Undique, vīsēdī studiō, Trojāna iuventus  
 64 circumfūsa **ruit**, **certant**que inlūdere captō.  
 65 *Accipe nunc Danaum insidiās et crimine ab ūnō*  
 66 *disce omnīs.*<sup>282</sup>

Aux vers 203-205, l'alternance se fait dans l'autre sens : après un aparté fameux, Énée reprend sans transition le cours de sa narration au présent, quand les deux serpents qui dévorent Laocoon apparaissent :

203 Ecce autem geminī ā Tenedō, tranquilla per alta,  
 204 — *horrēscō referēns* — immēnsīs orbibus anguēs  
 205 **incumbunt** pelagō ; pariterque ad lītora **tendunt.**<sup>283</sup>

Aux vers 503-506, l'alternance est moins brusque : entre le présent de narration **tenent** et le subjonctif présent *requirās* se trouve une subordonnée au subjonctif parfait ; il n'empêche : Virgile fait passer Énée d'une posture énonciative à une autre sans transition. La fiction primaire et la fiction secondaire ne peuvent ainsi s'entrelacer que parce que le texte est joué : le lecteur silencieux qui découvre le texte, s'il n'est aidé par une mise en page ou une ponctuation explicite, reprendra sa lecture mentalement après une première attaque pour entendre véritablement ce qui se dit :

503 Quīnquāginta illī thalamī, spēs tanta nepōtum,  
 504 barbaricō postēs aurō, spoliīsque superbī,  
 505 **prōcubuēre** ; **tenent** Danaī quā **dēficit** ignis.

---

282. De partout, poussée par le désir de regarder, la jeunesse troyenne l'a entouré ; elle se **précipite**. Ils **jouent des coudes** pour se jouer du prisonnier. *Écoute maintenant les ruses piégeuses des Danaens et connais-les tous par ce seul forfait.*

283. Et voici, venant de Ténédos, par les tranquilles profondeurs, des jumeaux — *je frissonne à me le rap-peler* —, deux serpents aux anneaux immenses **s'allongent** sur les flots ; et de conserve ils **se dirigent** vers le rivage.

*Forsitan, et Priamī fuerint quæ fāta, requīrās.*<sup>284</sup>

On pourrait ajouter à ces exemples l'insertion des comparaisons (vv. 303-305 et vv. 414-417), et même le passage du récit au discours des personnages, où l'alternance tonale est évidente. L'alternance des temps chez Virgile est donc aussi une alternance entre les différentes valeurs du présent, parce que la danse des temps est liée au contexte, et donc aux déplacements du corps du récitant, à sa danse<sup>285</sup>. Même si le nombre de ses occurrences est limité, elle montre bien que l'épopée est sous-tendue par des mouvements musicaux, voire orchestriques, qui, d'une certaine façon ne sauraient se soumettre au prosaïsme.

### Présence d'Éros

On peut aussi remarquer la prégnance, dans le cours de la narration assumée par Énée dans le chant II, pour les présents du locuteur (indicatif, impératif ou subjonctif), de la deuxième personne du singulier. Le récit d'Énée est très directement adressé non seulement aux Carthaginois, mais tout spécialement à la reine Didon.

3 [entame du chant]

Īnfandum, rēgīna, jubēs renovāre dolōrem :<sup>286</sup>

64 [avant les mensonges de Sinon]

Accipe nunc Danaum īnsidiās et crīmine ab ūnō

65

disce omnīs.<sup>287</sup>

284. Cinquante lits, et d'autant de neveux [503]

À l'avenir l'espérance il avoit.

D'or barbarin tant superbes et graves,

Les forts Grégeois **tiennent** et ont tout pris [505]

*Tu me pourrais demander quelle mort*

Les gros poteaux **gisant en terre on voit**

Et enrichis de dépouilles trop braves.

Ce qui de feu n'**est** point encore **épris**.

*A eu Priam par prédestiné sort.*

(Des Masures, 1552)

285. Cette danse, on le verra, si elle est toujours incarnée, peut naître de phénomènes presque imperceptibles et naître du virtuel réel qui se crée dans l'espace — « virtuel réel » qui passe d'abord, bien évidemment, par la voix — dans les airs qui séparent le récitant de son auditoire.

286. « C'est une douleur indicible que tu me demandes de renouveler, ô reine ! »



506 [Fin du récit de la chute de la citadelle] Forsitan, et Priamī **fuerint** quæ fāta, **requirās**.<sup>288</sup>

Dans les récits d'Énée, l'importance pour l'épopée de l'adresse apparaît visiblement. Mais l'utilisation de la deuxième personne par le narrateur a des spécificités assez marquées : si Ulysse, dans ses récits, peut s'adresser à Alcinoos, Homère s'adresse à ses personnages, mais toujours au singulier ; le jongleur de la chanson de geste s'adresse à son public collectivement, au pluriel (« *La veïssiez...* »). Virgile, dans les chants II et III, fait adresser son récit à une femme — une femme que son narrateur séduit, et qu'il séduit en tant que narrateur :

3 [début du livre IV] Multa virī virtūs animō, multusque **recursat**  
 4 gentis honōs : **hærent** infixī pectore vultūs,  
 5 verbaque. [...] <sup>289</sup>

C'est ainsi qu'une tension érotique soutient les récits d'Énée ; ne faudrait-il pas toujours entendre ce jeu de séduction entre le barde et son public dans l'épopée ? Quoi qu'il en soit, dans le monologue narratif, le désir de dialogue revient régulièrement à la surface, même en dehors des trois temps du présent (indicatif, subjonctif et impératif) ; Énée se fait aussi un interlocuteur fictif de Troie ravagée, avec le subjonctif imparfait à valeur d'irréel du présent :

56 [Laocoon vient de sonder le cheval] Trojaque nunc **stāret**, Priamīque arx alta **manērēs**.<sup>290</sup>

---

287. « **Écoute** maintenant les fourberies des Danaens, et d'un seul forfait, **connais**-les tous. »

288. « Sans doute t'**enquiers**-tu du destin qui échet à Priam. »

289. Mainte valeur, mainte Troienne gloire / **Court**, et **recourt** en sa promte memoire. / La face aimée, et le parler aussi / **Sont engravés** en son triste souci. (Du Bellay, 1552)

290. Troie **serait debout**, et toi, haute citadelle de Priam, tu **demeurerais**.

## 2. Double valeur du parfait latin

### Harmoniques

Le latin ne connaît pas d'aoriste, de sorte que le parfait rassemble sous son égide à la fois le parfait et l'aoriste indo-européens. Ainsi, lorsqu'un latin, dans un récit, utilise un parfait, la morphologie ne dit pas s'il regarde les faits passés comme simplement accomplis, à l'instar du passé composé français, s'il s'agit donc d'un accompli du présent de narration, son point de vue ayant été déplacé à l'intérieur du temps raconté — ou s'il regarde les faits passés à partir du moment réel de l'énonciation, s'il s'agit d'un véritable passé pour le narrateur, qu'il regarde « de loin ». De fait, même si le contexte l'indique, quand la balance penche davantage vers une valeur aoristique, l'harmonique « parfait-accompli » résonne un peu plus fortement que pour un aoriste grec et plus encore que pour un passé simple français. Quand la balance penche du côté de l'accompli, l'harmonique « aoriste » sonne beaucoup plus nettement que dans un passé composé français.

En outre, ce qu'on appelle communément le parfait de l'indicatif est plus précisément un « indicatif présent du *perfectum* ». Ainsi, le double sens d'accompli et d'aoriste du parfait se retrouve dans tous les temps du *perfectum* — d'une part, évidemment le subjonctif parfait, c'est-à-dire le subjonctif présent du *perfectum* ; d'autre part les passé et futur antérieurs de l'indicatif et du subjonctif. Pour ces derniers, nous avons considéré que le trait dominant était celui qui marquait le temps plutôt que l'aspect, et les avons rangés d'abord dans la même catégorie que l'indicatif imparfait<sup>291</sup>, sous réserve d'observer dans un second temps les effets produits par leur appartenance au *perfectum*.

### Le passé au futur

Le parfait peut donc être utilisé de la façon la plus naturelle qui soit, pour nous qui tendons à le traduire par un passé simple, en marquant la distance du locuteur avec les faits passés, comme avec l'introduction du discours d'Énée où c'est à bonne distance géographique et

---

291. Dans notre édition du texte de Virgile, ils sont marqués en marron : « *hoc ipsum ut strueret, Trojamque aperiret Achivīs* » ; les subjonctifs parfaits en revanche sont graisés en noir comme les indicatifs parfaits : « *ēruerint Danaī* »

temporelle qu'il évoque la ruine de Troie (« *ēruerint, vīdī, fuī* »). Cette utilisation « normale » du parfait n'empêche cependant pas Virgile de faire danser les temps : ce parfait-là, en mettant à distance le passé, lui permet d'être placé en balance avec le futur. Il faut observer comment l'introduction fait basculer les faits passés dans le présent, pour que le récit devienne plus réel que les faits qu'il raconte :

3           « Īnfandum, rēgīna, **jubēs** renovāre dolōrem :  
4           Trojānās ut opēs, et lāmentābile rēgnum  
5           **ēruerint** Danaī ; quæque ipse miserrima **vīdī**,  
6           et quōrum pars magna **fuī**. **Quis**, tālia fandō,  
7           Myrmidonum Dolopumve, aut dūrī mīles Ulixī,  
8           **temperet** ā lacrimīs ? Et jam nox ūmida cælō  
9           **præcipitat**, **suādent**que cadentia sīdera somnōs.  
10          Sed, sī tantus **amor**<sup>292</sup> cāsūs cōgnōscere nostrōs,  
11          et breviter Trojæ suprēmum audīre labōrem,  
12          quamquam animus meminisse **horret**, lūctūque **refūgit**,  
13          **incipiam**. »<sup>293</sup>

On voit comment les deux ensembles présent-parfait (1+3/3+1) s'articulent autour du subjonctif imparfait à valeur d'irréel du présent, placé au centre. Ainsi le passé peut-il basculer dans le présent, et être annoncé comme à venir, avec *incipiam* :

[**jubēs / ēruerint-vīdī-fuī //temperet// præcipitat-suādent-horret-refūgit**]

---

292. = *Sī tantus amor tibi/vōbīs est*. « Amor » n'est pas ici un verbe, mais dans cette proposition nominale, je considère que c'est lui qui porte un propos qui concerne le présent de l'énonciation.

293. « Elle est indicible, ma reine, la douleur que tu **voudrais** me voir réactiver : comment les Danaens **ont abattu** la puissance des Troyens et leur royaume déplorable ; **je vis** toutes ces horribles misères moi-même, dont une grande partie me **revint**. Qui, à de tels récits, parmi les Myrmidons ou les Dolopes — ou même un soldat de l'implacable Ulysse ! — qui **pourrait** **retenir** ses larmes ? Et déjà la nuit humide **tombe** du haut du ciel et la descente des astres **incite** au sommeil. Mais puisque **ton désir est** si grand de connaître nos malheurs, d'entendre en peu de mots la suprême souffrance de Troie, bien que mon âme **frissonne** d'horreur à ces souvenirs, et déjà **s'est enfuie** de douleur, je **vais commencer**. »

## Discrétion de l'épopée

En revanche, quelques vers plus loin, il est bien difficile de déterminer si le parfait met à distance les faits racontés, ou s'il s'agit d'un simple accompli relativement aux présents qui suivent :

25 Nōs abiisse **ratī**, et ventō petiisse Mycēnās.  
 26 Ergō omnis longō **solvit**<sup>294</sup> sē Teucra lūctū :  
 27 **panduntur** portæ ; **juvat** ire [...] <sup>295</sup>

On peut lire très naturellement un accompli : c'est parce que les Troyens ont pensé (« *ratī* ») et puis qu'ils se sont réjouis (« *solvit lūctū* ») qu'ils ont, ensuite, ouvert les portes (« *panduntur portæ* »). Comme on l'a vu pour l'ouverture du chant III, on aurait ici un tableau peint d'un point de vue statique : Énée se place sur la plage de Troie, après l'ouverture des portes. On aurait là encore un exemple du caractère discret, au sens mathématique, de l'épopée, qui livre non comme un flux ininterrompu, mais comme une succession régulée d'ensembles — vers, « laisses » et chants — délimités : d'une certaine façon, davantage comme une bande dessinée que comme un film.

On trouve dans le chant II nombre de ce type de laisses-tableaux, où Énée s'arrête à un point d'où il peut regarder en arrière. Ainsi de la laisse VII (vv. 67-75) :

67 Namque ut, cōspectū in mediō turbātus, inermis  
 68 **cōstitit** atque oculīs Phrygia agmina **circumspexit**,  
 69 « Heu, quæ nunc tellūs, **inquit**, [...] <sup>296</sup>

---

294. On peut lire aussi *solvit* comme un indicatif présent : cela ne change rien au raisonnement qui suit.

295. Quant à nous, nous avons pensé qu'ils étaient partis, pour que le vent les amène à Mycènes. Toute la Troade dès lors, **est libérée** d'une longue souffrance : les portes **s'ouvrent en grand ; on se plaît** à sortir.

296. Et donc, comme au milieu des regards, confondu, sans armes, **il se tenait** là, que ses yeux **avaient fait le tour** des lignes troyennes : « Hou... quelle terre maintenant, **dit-il** [...] »

*Cōstitit* et *circumspexit*, dans une subordonnée introduite par *ut*, marquent bien l'antériorité par rapport à « *inquit* » ; nous n'avons d'autre part pas besoin d'accorder une valeur aoristique à ces formes verbales. Les vers qui précèdent en effet, à l'instar du *incipiam* initial annoncent le retour au récit : « *Accipe nunc Danaum īnsidiās et crīmine ab ūnō / disce omnīs.* » Ainsi annoncé, ce retour au récit se fait assez normalement en témoin des faits : le narrateur est déplacé auprès du moment raconté lorsqu'il commence, et n'a pas besoin d'une forme verbale qui le décale par rapport au moment réel de l'énonciation.

### Un pas de côté

On peut cependant aussi trouver dans ces parfaits une valeur aoristique, à travers laquelle l'Énée qui se trouve en face de Didon reprend subjectivement la parole. Lorsqu'il raconte au présent pour raconter le passé, il oublie qui il est maintenant, où il est maintenant, pour adopter un autre ici et maintenant ; en racontant au parfait, il peut se rappeler ce qu'il est et ce qu'il a vécu : il peut le commenter. En disant « *ratī* », en même temps peut-être se dit-il « *νήπιοι !* » (« les insensés ! »), et le laisse-t-il entendre par le ton de sa voix.

En fait le parfait latin associe naturellement ces deux valeurs, et lorsque en peignant son tableau de la joie troyenne face à l'absence des Grecs et de leur surprise face au cheval, se plaçant probablement quelque part sur les murailles de la citadelle, il fait un pas de côté et regarde en arrière sur les raisons qui ont fait ouvrir les portes, Énée, en même temps n'est plus tout à fait à Troie ; il est aussi un peu avec son auditoire. Ce n'est pas tant qu'il redevient présent à son auditoire parce qu'il revient à l'ici et maintenant de la fiction secondaire, dans le palais de Didon ; c'est qu'il a emmené Didon à ses côtés sur les murailles, qu'elle peut participer à ses côtés à cette teichoscopie en miniature. La danse des temps dans l'épopée n'est pas seulement un spectacle que l'auditoire est amené à contempler de loin ; c'est une scène dans laquelle il est amené à participer. Ce n'est pas seulement que le récitant lui met la scène sous les yeux ; c'est qu'il est amené, par la voix, jusqu'au lieu raconté.

La troisième laisse que nous avons délimitée dans le chant II illustre assez clairement<sup>297</sup> cette équivalence entre le parfait et le « pas de côté ». Les paroles de Laocoon y sont en effet encadrées d'un côté par un verbe dont la forme ne permet pas de déterminer s'il s'agit d'un présent ou d'un parfait (« *dēcurrit* ») et par une série de quatre parfaits (« *contorsit, stetit, īnsonuēre, dedēre* »).

40 Prīmus ibi ante omnīs, magnā comitante catervā,  
 41 Lāocoōn ārdēns summā **dēcurrit** ab arce,  
 42 et procul : « Ō miserī, quæ tanta īnsānia, cīvēs ?  
 43 **Crēditīs** āvectōs hostīs ? Aut ūlla **putātis**  
 44 dōna carēre dolīs Danaum ? sīc **nōtus** Ulixēs ?  
 45 Aut hōc inclūsī lignō **occultantur** Achīvī ;  
 46 aut hęc in nostrōs **fābriāta est** māchina mūrōs,  
 47 īnspectūra domōs, ventūraque dēsUPER urbī ;  
 48 aut aliquis **latet** error. Equō nē **crēdite**, Teucrī :  
 49 quidquid id est, **timeō** Danaōs et dōna ferentīs. »<sup>298</sup>  
 50 Sīc fātus validīs ingentem vīribus hastam  
 51 in latus, inque ferī curvam compāgibus alvum  
 52 **contorsit : stetit** illa tremēns, uterōque recussō,  
 53 **īnsonuēre** cavæ ; gemitumque **dedēre** cavernæ.  
 54 *Et, sī fāta deum, sī mēns nōn lēva fuisset*  
 55 — **impulerat** ferrō Argolicās foedāre latebrās —  
 56 *Trojaque nunc **stāret**, Priamīque arx alta **manērēs**.*<sup>299</sup>

297. À condition que notre délimitation soit pertinente ; il reste à étudier ce qu'impliquerait un déplacement des points d'articulation.

298. Alors, le premier, avant tous les autres, avec à ses côtés une foule considérable, Laocoon, ardent, **descend en courant** du sommet de la citadelle, et, de loin : « Oh... misérables, quelle incroyable déraison, concitoyens ! Vous **croyez** au départ de l'ennemi ? Vous **pensez** vraiment qu'il existe des dons danaens dépourvus de fourbe ? C'est ainsi que **vous avez appris à connaître** Ulysse ? Ou bien les Achéens **se cachent**, enfermés sous cette charpente ; ou bien cette machinerie **a été fabriquée** pour assaillir nos murs, pour voir à l'intérieur de nos demeures, pour venir en surplomb de notre ville ; ou... une tromperie quelconque **s'y cache**. Troyens, **méfiez-vous** de ce cheval : quoi qu'il **soit**, je **crains** les Danaens, même lorsqu'ils **apportent** des cadeaux. »

Commençons par l'hypothèse qui nous arrange le moins pour l'instant : celle du parfait à proprement parler. L'ensemble de la laisse serait dès lors dépourvu de présent de narration, et conserverait une tonalité unifiée, où le fils d'Anchise raconterait avec davantage de distance l'intervention de Laocoon. Comme celui-ci, au moment du cheval, annonçait avec lucidité ce qu'il en serait, il était déjà dans l'avenir — qui est le présent d'Énée au moment où il se fait conteur pour Didon : le parfait, qui marque la distance entre le présent et le passé, en marque aussi le lien, fait coexister le présent et le passé, alors que le présent de narration nie le présent de l'élocution. Ainsi, Énée dirait *contorsit, stetit, insonuere, dedere* en soulignant l'ironie du sort qui se moque des vrais prophètes, avec une pointe de regret désabusé, parce qu'il sait que ces preuves n'ont servi à rien ; elles sont vaines dès le moment où elles sont produites : elles ne sont jamais présentes, mais immédiatement rejetées dans le passé<sup>300</sup>. Sans le parfait, on peinerait à entendre la voix du narrateur ; c'est parce que sa présence est marquée — il est un peu moins fréquent que le présent de narration —, c'est parce qu'il alterne avec les autres temps, et en particulier avec le présent de narration, qu'il peut donner voix au présent du narrateur.

Supposons maintenant que notre *dēcurrit* soit un présent de narration, qui s'enchaînerait tout naturellement avec les *jubet* et *scinditur* qui le précèdent immédiatement. Dans ce cas, le ton désabusé vaudrait toujours pour les parfaits qui suivent. Mais on serait obligé d'écarter la valeur d'accompli de ces formes, en tout cas si l'on considère la « laisse III » comme un véritable ensemble, un tableau qui possède son unité : Laocoon n'a pas sondé les parois du cheval avant d'être descendu en courant de la ville de Troie. Ces parfaits ne marquent pas une antériorité relativement au présent de narration qui ouvre le tableau.

Il reste qu'on pourrait y lire des accomplis dans les deux hypothèses, en reliant cette « laisse » à la suivante. Ne peut-il pas s'agir de préparer la scène de l'arrivée de Sinon qui suit, à l'imparfait et au présent, en articulant les deux tableaux : « c'est juste au moment où Laocoon avait commencé à dévoiler la vérité qu'est arrivé Sinon » ? On viendrait là assez loin de ce qu'à

---

299. À ces mots, de toutes ses forces, il **fit vriller** une lance gigantesque dans le côté et dans le ventre arrondi par les menuiseries : il trembla **sans s'ébranler** ; les entrailles frappées **firent résonner** les cavités. Les cavernes **rendirent** un gémissement. *Et, si les destins divins, si notre esprit n'avait pas été funestes — il nous avait poussé à détruire par le fer les caches argolides — Troie serait debout, et toi, haute citadelle de Priam, tu demeurerais.*

300. Cassandre non plus ne sera pas évoquée avec le présent de narration, aux vers 403-406 : « **trahēbatur, arcēbant** ».

écrit Virgile : s'il est vrai que la « laisse » suivante commence par un déictique fort (« *ecce* »), les verbes qui suivent nos parfaits sont tous morphologiquement de véritables passés latins — subjonctif plus-que-parfait (*fuisset*), indicatif plus-que-parfait (*impulerat*), subjonctifs imparfaits à valeur d'irréel du présent (*stāret, manērēs*), indicatif imparfait (*trahēbant*), subjonctifs imparfaits en concordance des temps dans une subordonnée (*strueret, aperiret*), et indicatif plus-que-parfait (*obtulerat*) — soit huit formes verbales où l'écart entre le présent et le passé est maintenu. Il serait dans ces conditions vraiment téméraire de vouloir articuler nos quatre parfaits avec les deux présents de narration qui arrivent ensuite (« *ruit, certant* », v. 64).

Il paraît donc difficile de dénier une valeur fondamentalement aoristique aux quatre parfaits des vers 52 et 53. Le pas de côté ici emmène Énée du monde de la fiction primaire au monde de la fiction secondaire, d'où il peut regarder avec une certaine distance les événements qu'il raconte. Dès lors, son pas de côté peut aussi être celui, très concret, du jongleur ou de l'aède ou du comédien qui raconte : il s'écarte du cercle du mythe, de l'espace délimité de la scène où il joue le mythe pour le regarder, le désigner et le commenter<sup>301</sup>. Le parfait aurait ici une valeur proche des temps pourvus d'augment chez Homère et du passé simple dans le *Roland*.

Dans l'épopée latine, on peut considérer le parfait comme un pas de côté que le récitant fait pour s'écarter un peu de l'espace du mythe et le désigner de l'extérieur.

---

301. On peut penser au mouvement de Sosie dans l'*Amphitryon* de Plaute après qu'il s'est raconté à lui-même l'histoire qu'il s'apprête à raconter à Alcmène (vv. 203-261) pour conclure avec : *Hæc sic dīcam | eræ* (« Voilà c<sup>e</sup> que j<sup>e</sup> vais lui raconter »). Le pas de côté pour désigner avec *hæc* la place d'où il vient de faire son récit enjolivé est là presque indispensable au bon histrion.



### 3. L'imparfait de l'indicatif, temps du passage

Ce que nous appelons communément « imparfait de l'indicatif », ou « imparfait du subjonctif » sont en réalité, pour le latin, des passés de l'*infectum*, de même que les deux plus-que-parfaits sont des passés du *perfectum*. Ce sont les seuls temps du latin avec lesquels le locuteur indique clairement que les faits qu'il évoque n'appartiennent pas au présent, mais au passé<sup>302</sup>.

Aller au-delà dans la définition de l'imparfait latin paraît extrêmement délicat. Il porte le même nom que le temps français duquel il est au plan morphologique l'ancêtre ; il porte le même nom que le temps grec dont il est le cousin. De fait, il semble bien s'accorder aux emplois qu'en font le français et le grec ancien. Néanmoins, l'on voit bien, en observant les structures des tiroirs verbaux dans les trois langues, que la répartition de ses emplois ne peut être exactement la même. Ainsi, quand une grammaire du latin pour les francophones<sup>303</sup> définit l'imparfait, elle se contente d'ajouter, à l'approximative correspondance entre le temps français et le temps latin, la valeur conative de l'imparfait en latin, et son emploi dans le cadre du « passé épistolaire ». Ernout et Thomas, dans leur *Syntaxe latine* (1953) sont un peu plus loquaces. Ils commencent par prendre acte de sa place dans la structuration morphologique du verbe latin. Comme temps de l'*infectum*, il indique le « déroulement d'une action ou d'un état » ; cette action est située « dans le passé ». Pour le reste, Ernout et Thomas se montrent extrêmement prudents :

« L'imparfait est ainsi un temps relatif qui se trouve *d'ordinaire*<sup>304</sup> en liaison avec une formation passée ou de sens passé, par rapport à laquelle il se situe. » (§ 242)

On le voit, l'imparfait est en liaison avec... à peu près n'importe quoi : « de sens passé » sous-entend « présent de narration ». Un peu plus loin, les auteurs précisent :

---

302. Il faudrait probablement, pour être exact, comme en français, les considérer comme des temps de l'inactuel (ce que Damourette et Pichon appellent le « toncal »), du révolu — ce qui les rend aptes à évoquer l'irréel, lorsqu'ils passent au mode subjonctif.

303. Morisset *et al.*, 1963.

304. C'est moi qui souligne.

« Le passé exprimé par l'imparfait peut être tout récent et se prolonger dans le présent : Pl., Tri. 400 : *sed aperiuntur adēs quō ibam.* »

L'imparfait peut donc être aussi « en liaison » avec un présent de l'indicatif. Autrement dit, on ne peut pas dire avec quel temps il est lié ; on sait seulement qu'il s'agit d'un temps du passé. Et ce ne sont pas tant les autres formes verbales qui créent le contexte passé, qui indiquent que l'imparfait est un temps du passé ; en fait, c'est parce qu'ils sont en contact avec un temps explicitement passé que présent et parfait peuvent être entendus comme faisant référence à des faits passés. Reste dans la définition d'Ernout et Meillet la notion de relativité. À quoi est-il relatif, si les formes verbales avec lesquelles il est en relation sont si mouvantes ?

En fait, pour bien entendre la signification de cette relativité, la métaphore de la danse est ici encore bien utile : l'imparfait pourrait bien correspondre à un pas un arrière : il est re-latif — « latif » parce qu'il déplace ; « -re » parce qu'il déplace en arrière. La relativité de l'imparfait est active : c'est lui qui transporte<sup>305</sup> dans le passé. Il n'indique pas en effet seulement qu'un fait est passé et révolu, ou inactuel : il indique que le locuteur se déplace en imagination vers un autre moment, dont il précise qu'il n'est pas celui de l'ici et maintenant de la réalité du locuteur. Il faut insister sur le présent que nous venons d'utiliser : avec l'imparfait, le locuteur ne s'est pas déplacé dans le passé ; il fait l'action de se déplacer.

Il est dans ce sens relativement différent de l'imparfait grec, qui laisse, pour une part, ce rôle à l'optatif. Il est en revanche très proche de l'imparfait français — même si nous avons vu pourquoi celui-ci est extrêmement rare dans le *Roland*.

C'est probablement l'une des raisons essentielles pour lesquelles on trouve rarement en latin une abondante succession d'imparfaits dans un texte — c'est en tout cas très net chez Virgile<sup>306</sup>. En latin plus encore qu'en français, l'imparfait n'est pas essentiellement un temps de la narration ; c'est un temps de *passage* entre différents moments de la narration. En tant que

---

305. Mellet (1994) parle de translation du point de référence. « Translation » n'est en fait qu'un latinisme pour dire « déplacement » ou « transport » ; il présente l'inconvénient de faire oublier le caractère orchestrique de l'imparfait.

306. De sorte que sa fréquence générale est très inférieure à celle des présents de narration et des parfaits. Dans le chant II, 91 imparfaits et plus-que-parfaits pour 258 présents de narration, 146 présents d'énonciation et 210 parfaits.

passage, que mouvement, en fait, il n'exclut pas le présent du narrateur ; au contraire, il le reconnaît et situe le fait passé relativement à ce présent, alors que le présent de narration oublie complètement le présent du narrateur.

Voilà qui pourrait bien expliquer l'embarras dans lequel se trouvent Ernout et Meillet pour expliquer les associations étonnantes qu'ils trouvent régulièrement dans la littérature latine, dont ils donnent des exemples assez saisissants :

« Imparfait et parfait voisinent parfois *sans distinction de sens*<sup>307</sup>, par ex. Lucr. 5, 1112 : *Nam faciēs multum valuit vīrēsque vigēbant* “car la beauté était (fut) en grand honneur, et la force était en grande estime” ; Catulle, 63,64 : *ego gymnasi fūi flōs, ego eram decus olēi*. “j’ai été (=j’étais) la fleur du gymnase, j’étais la gloire de la palestre.” »

S’il n’est pas indifférent que les exemples ici donnés soient en vers, ils n’en posent pas moins le problème de la signification de l’imparfait, qui serait en fait ici réduite à néant : « sans distinction de sens ». On l’entrevoit avec un exemple en prose, tiré de Tite-Live (21, 46, 4), qu’ils proposent au début de leur article pour illustrer la « relativité » de l’imparfait :

« *Cōnsistit utrumque agmen et ad praelium sēsē expediēbant* “l’une et l’autre armée s’arrête, et ils se préparaient au combat” : *cōnsistit* désigne le fait, *expediēbant* la circonstance qui se développe à partir de lui. »

S’il y a circonstance, c’est une circonstance de quelque chose : en créant un suspens dans l’attente de ce qui suit, ce que fait l’imparfait, c’est donc annoncer une suite : c’est un temps d’articulation entre un moment et un autre. Le chant II de l’*Énéide* offre, en son vers d’ouverture, un exemple saisissant du problème que posent les exemples d’Ernout et Thomas :

I **Conticuēre** omnēs, intentīque ōra **tenēbant**.<sup>308</sup>

Il paraît difficile de s’arrêter à la première partie du mouvement qu’implique l’imparfait, celle qui part du « fait » pour « se développer à partir de lui ». Cet imparfait est tendu, comme les Carthaginois sont *intentī*, vers la suite, en direction du vers suivant.

---

307. C’est moi qui souligne.

308. Ils **ont** tous **fait** silence et **tenaient** fixés leurs visages. (Perret, 1977)

On aperçoit aussi cette valeur de passage sur des ensembles plus étendus. C'est ce que nous avons déjà commencé à entrevoir à propos de la « laisse III » (vv. 25-26), qui donne à voir, autour d'imparfaits qui l'articulent, un véritable triptyque :

25 Nōs abīisse **ratī**, et ventō petiisse Mycēnās.  
 26 Ergō omnis longō **solvit** sē Teucra lūctū :  
 27 **panduntur** portæ ; **juvat** ire, et Dōrica castra  
 28 dēsertōsque vidēre locōs, lītusque relictum.  
 29 “Hīc Dolopum manus, hīc sāvus **tendēbat** Achillēs ;  
 30 classibus hīc locus, hīc aciē certāre **solēbant**.”  
 31 Pars **stupet** innūptæ dōnum, exitiāle Minervæ ;  
 32 et mōlem **mīrantur** equī. Prīmusque Thymoētēs  
 33 dūcī intrā mūrōs **hortātur**, et arce locārī,  
 34 — sīve dolō, seu jam Trojæ sīc fāta **ferēbant**.  
 35 At Capys, et quōrum melior sententia mentī,  
 36 aut pelagō Danaum īnsidiās, suspectaque dōna,  
 37 prācipitāre **jubent**, subjectīsque ūrere flammīs,  
 38 aut terebrāre cavās uterī, et temptāre latebrās.  
 39 **Scinditur** incertum studia in contrāria vulgus.<sup>309</sup>

---

309. Quant à nous, nous avons pensé qu'ils étaient partis, pour que le vent les amène à Mycènes. Toute la Troade dès lors, **est libérée** d'une longue souffrance : les portes **s'ouvrent en grand ; on se plaît** à sortir, à aller voir le camp dorien et les lieux désertés, le rivage abandonné. “Ici, l'armée des Dolopes, ici le cruel Achille **campait** ; ici mouillaient les flottes, ici on combattait en ligne.” Une partie **s'extasie** devant le don fatal de la vierge Minerve, **s'émerveille** devant le gigantisme du cheval. Et, le premier, Thymétès **pousse** à ce qu'il soit conduit dans les murs, et installé dans la citadelle — ou bien par ruse, ou bien parce que déjà les destins de Troie le **voulaient** ainsi.

Mais Capys, et ceux qui avaient un meilleur jugement en leur âme, **ordonnent** de précipiter dans les flots le piège des Danaens, le don douteux, une fois qu'on l'aurait livré aux flammes, ou bien de percer en son flanc les cavités secrètes pour les éprouver. La populace incertaine **se scinde** en opinions contraires.

## Formes nominales du verbe latin

Les formes « conjuguées » des verbes ne sont cependant pas les seules à participer de la *temporum saltātiō*. Des formes linguistiques qui ne marquent pas essentiellement un temps verbal peuvent cependant porter indirectement des valeurs temporelles : on sait l'importance des formes nominales du verbe dans la langue de Virgile ; les phrases nominales y sont assez fréquentes ; le système déictique, hors des temps verbaux, y est naturellement assez développé<sup>310</sup>.

### 1. Des fioritures primordiales

Les formes nominales du verbe (participes, infinitifs, formes en *-nd-*) constituent un élément essentiel de la syntaxe latine de façon générale, y compris, évidemment, hors de l'épopée. Ils sont davantage un fait de langue qu'un trait propre à Virgile. Néanmoins, comme le jeu des temps est sensible dans l'épopée, du fait des vers, qui arrêtent en quelque sorte le flux de la parole, et de la posture narrative épique, qui n'est, justement pas une posture *une*, la *variātiō* dans les formes nominales du verbe propres au latin ne fait pas la *saltātiō temporum*, elle la colore de la couleur épique, c'est-à-dire de la bigarrure. Observons donc à nouveau l'ouverture du chant II, en nous arrêtant sur ces formes nominales.

#### Le participe parfait passif

- 1            **Conticuēre** omnēs, intentīque ōra **tenēbant**.  
2            Inde torō, pater Ænēās **sīc**, ōrsus ab altō :            [...]

Les deux participes parfaits passifs sont soulignés ici parce qu'on voit bien qu'ils permettent d'articuler le jeu des temps : d'une part le passage du parfait à l'imparfait dans le vers 1, d'autre part le passage du présent du narrateur au présent du personnage dont les paroles sont

---

310. Même dans la langue très « littéraire » de Virgile, l'usage des particules démonstratives est beaucoup plus restreint que chez Plaute ou chez Homère.

rapportées au discours direct. Chacun d'entre eux permet d'évoquer une action pleinement *parfaite* : dans le participe, l'action est complètement accomplie, dans la mesure où l'on ne la voit plus en tant qu'action mais en tant que résultat de cette action. C'est ainsi que le premier participe, quoiqu'il participe du *perfectum* comme le parfait initial, et regarde donc l'action d'une façon assez similaire à celui-ci, avec une certaine distance, implique un regard plus figé et prépare l'effet de tableau que propose l'imparfait de « *tenēbant* ».

Qu'en est-il alors de la gestuelle du récitant ? Il est difficile ici de penser que l'auditoire d'Énée pût ne pas être associé à l'auditoire du récitant, qu'il fût acteur, lecteur professionnel, ou le poète lui-même. Or nous avons supposé que le parfait, comme le passé simple en français, ou l'aoriste augmenté en grec, impliquait un caractère déictique plus marqué : en prenant distance avec l'action, le narrateur peut, avec les yeux, la regarder et, éventuellement, avec sa main, la désigner. Or l'auditoire est là, à qui l'on peut enjoindre de se taire, en même temps qu'on attaque ce chant II — de qui l'on peut requérir l'attention en même temps qu'on la lui suppose.

On peut supposer par exemple ici que la main s'avance en direction de l'auditoire sur « *conticuēre* » avec une certaine autorité, voire une certaine énergie, puis que ce mouvement qui marque la distance s'inverserait sur le participe « *intentī* » dans un retour vers le corps du récitant. Ce mouvement de retour, plus lent, continuerait à marquer la distance propre au *perfectum*, et y ajouterait le caractère plus posé du participe. Le vers se terminerait alors par un mouvement d'ouverture, le bras se déplaçant latéralement, pour observer le tableau du silence. Le participe parfait peut bien être ici associé au passage de la distance à la proximité, amené essentiellement par l'imparfait.

Au vers 2, l'utilisation du participe parfait est d'autant plus intéressante qu'elle est liée à des temps absents. Il s'agit en effet d'une proposition sans verbe, où le verbe absent est un verbe de parole, impliqué dans l'adverbe démonstratif, qui est ici cataphorique, *sīc*. Ce que *sīc* désigne donc directement, c'est le discours à venir, et, indirectement, Énée, qui va le tenir. L'acteur récitant, s'il est seul, tout naturellement, peut désigner un espace vide de la scène d'où ce discours est censé naître, où Énée est censé se tenir allongé.

La valeur d'accompli, de déjà fait, du participe parfait lui permet de changer de statut — de narrateur à personnage —, et sans doute, donc, physiquement de place. C'est en rejoignant la place désignée précédemment d'Énée qu'il justifie ce transfert : « Voyez, il est debout comme moi je le suis », ou plutôt « voyez : si je suis debout, c'est parce je viens de ce lit précédemment dessiné ». Les deux mouvements — celui, réel, du récitant se déplaçant, probablement de côté,

jusqu'à la place désignée du lit d'Énée, et celui, virtuel<sup>311</sup>, du personnage Énée se levant du dit lit se rejoignent.

Le participe parfait passif peut être un point d'articulation, un point de passage particulièrement commode dans la danse latine des temps. L'exorde du récit d'Énée qui suit nous permettra d'entrevoir quel rôle peuvent jouer chacune des autres formes nominales du verbe latin dans la récitation épique :

3       « Īnfandum<sup>312</sup>, rēgīna, **jubēs** renovāre dolōrem :  
 4       Trojānās ut opēs, et lāmentābile rēgnum  
 5       **ēruerint** Danaī ; quæque ipse miserrima **vīdī**,  
 6       et quōrum pars magna **fuī**. Quis, tālia fandō,  
 7       Myrmidonum Dolopumve, aut dūrī mīles Ulixī,  
 8       **temperet** ā lacrimīs ? Et jam nox ūmida cælō  
 9       **præcipitat**, suādentque cadentia sīdera somnōs.  
 10       Sed, sī tantus **amor** cāsūs cōgnōscere nostrōs,  
 11       et breviter Trojæ suprēmum audīre labōrem,  
 12       quamquam animus meminisse **horret**, lūctūque **refūgit**,  
 13       **incipiam**.

### Les formes en -nd- : un écran d'arrière-plan

Les deux formes en -nd- qu'on trouve ici, le quasi adjectif verbal *īnfandum* (v. 3) et le gérondif *fandō* (v. 6) sont toutes deux tirées de *fārī*, « dire » ; ce n'est probablement pas fortuit. *Fārī* en effet pourrait bien avoir partie liée avec les formes en -nd- : sur les 18 occurrences de celles-ci dans le chant II, 7 relèvent de ce verbe (vv. 3, 6, 81, 84, 132, 155, 361). On pourrait y ajouter

---

311. L'opposition que je propose ici entre « réel » et « virtuel » doit s'entendre en fait comme « plus réel » et « plus virtuel » : le déplacement du récitant peut revêtir un caractère assez virtuel lui aussi. Il n'est pas en effet constitué obligatoirement d'un pas de côté : un mouvement de hanche ou d'épaules, une inflexion de la voix peuvent suffire.

312. La forme *īnfandum* n'est pas à proprement parler un adjectif verbal, mais un adjectif composé sur l'adjectif verbal *fandus*, avec le préfixe *in-*. Mais, composé sur un adjectif verbal, il en porte aussi le sémantisme.

*ōranda* (v. 232), de *ōrō*, ici « prier ». C'est qu'il semble bien ici que ces formes en *-nd-* ont pour caractéristique essentielle de rendre virtuelle l'action présentée, de la placer comme en arrière-plan propre à la désignation, c'est-à-dire à la *deixis am Phantasma* de Bühler. Il n'est pas étonnant que ce soit en parlant de parler qu'Énée utilise une forme verbale qui permet de créer un second plan dans le récit, évoquant ce qui n'est pas tout à fait présent dans la fiction. Ainsi, dans le chant II, outre nos 8 occurrences de verbes de parole, 3 occurrences sont formées sur *videō* et son dérivé *vīsō* (vv. 63, 137, 589).

Il faut d'autre part constater que cet écran d'arrière-plan a la particularité d'articuler passé, présent et futur : les paroles dont il est question sont celles qui sont à venir dans la bouche d'Énée ; ce qu'elles doivent évoquer, c'est le passé ; et c'est maintenant qu'elles sont à l'arrière-plan du propos d'Énée.

### Les infinitifs

On a ici 4 infinitifs : les 3 infinitifs présents *renovāre* (v. 3), *cōgnōscere* (v. 10) et *audīre* (v. 11), et l'infinitif parfait *meminisse* (v. 12), à valeur de présent. Ils dépendent tous quatre d'une idée de volonté (*jubēs, amor, horret*), et paraissent un peu moins virtuels que les formes en *-nd-*, plus fermement accrochés au présent de l'énonciation.

Le fait qu'ils ne portent pas de marque de personne les rend aptes à porter la circulation de la pensée entre les personnes du dialogue, et donc entre le récitant et son public : on voit ici combien ces quatre formes sont dépendantes de la deuxième personne. La virtualité de l'infinitif est une virtualité qui permet les échanges, les passages entre récitant et auditeurs.

D'autre part, il est assez intéressant de remarquer ici que le fait qu'il s'agisse en quelque sorte de *signes purs*, sans marques d'actualisation — elles sont assumées, le cas échéant, par le verbe recteur — leur permet d'être le support d'une gestuelle symboliquement mimétique.

### Le participe présent actif

La forme *cadentia* (v. 9), qui est en fait, plutôt qu'un participe présent, un participe *īnfectum*, ne marque pas essentiellement l'époque présente, mais l'aspect de l'action en train de se faire, donc désignable par le mouvement, par des gestes glissés. Même si en l'occurrence, il s'agit de l'époque présente, il s'agit de faits en réalité éloignés des devisants dans l'espace : c'est à l'extérieur, dans le ciel, et non dans le palais, que les astres tombent. Le participe présent ici permet d'évoquer en fait un second présent.



En somme, les formes nominales du verbe permettent de raffiner le jeu des temps, en particulier par un subtil jeu de passages entre le public et le récitant ; du fait de leur aptitude à virtualiser les procès, ils constituent une invitation au signe — au sens de la langue des signes. On le voit nettement dans les vers suivants, avec le glissement — qui en fait des vers *labentīs*, « glissants » — du passé au présent de narration dans la première phrase du récit d'Énée, qui est suivi d'un balancement régulier sur deux fois deux paires [participe parfait passif + indicatif présent], autour de *fāma vagātur* (v. 18).

14 *Frāctī* bellō, fātisque *repulsī*,  
 15 ductōrēs Danaum, tot jam *lābentibus* annīs,  
 16 īnstar montis equum, dīvīnā Palladis arte,  
 17 **ædificant** ; *sectā*que **intexunt** abjete costās.  
 18 *Vōtum*<sup>313</sup> prō reditū **simulant** ; ea fāma **vagātur**.  
 19 Hūc, *dēlēcta* virum sortītī corpora, fūrtim  
 20 **inclūdunt** cæcō laterī ; penitusque cavernās  
 21 ingentīs, utrumque *armātō* mīlite **complant**.

## 2. Les participes parfaits à valeur de parfait

Il arrive qu'un participe parfait ait valeur de parfait de l'indicatif, déponent ou passif, de façon plus ou moins nette, le cas des participes apposés constituant une zone intermédiaire. Dans le chant II, on peut en observer cinq occurrences, dont trois sont rassemblées ici :

73 *Quō* gemitū *conversī* animī, **compressus** et omnis  
 74 impetus. **Hortāmur** fārī : quō sanguine **crētus**,  
 75 quidve **ferat** — **memoret** quæ sit fidūcia captō.

---

313. On pourrait considérer *vōtum* comme un nom — ce qu'il est, indiscutablement —, mais non seulement est-il une forme nominalisée du participe parfait passif de *voveō*, mais encore, même en tant que nom, porte-t-il encore le sème « accompli ». C'est ce qui nous intéresse ici.

Il n'y a pas moyen ici de faire de ces participes des appositions : ils ne peuvent se rapporter ni à ce qui précède (un discours rapporté au style direct précédé d'une phrase à la troisième personne du singulier) ni à ce qui suit. Ce sont nettement des parfaits passifs (« *conversi sunt, compressus est, crētus sit* »), où le verbe copule n'est pas exprimé. Cela permet, d'une part, d'apercevoir leur pleine capacité d'expression du temps verbal : c'est une des raisons qui nous poussent à considérer les participes parfaits comme partie prenante dans la danse des temps latins, y compris quand ils penchent davantage du côté de l'adjectif. D'autre part, ils constituent ici une indication particulièrement intéressante pour le jeu du récitant. Il est en effet frappant de constater que l'absence de la copule coïncide ici avec l'évocation d'un saisissement. Le fait que le saisissement soit exprimé au parfait, comme il l'est fréquemment dans l'*Énéide* avec « *Obstipuit* » en tête de vers<sup>314</sup>, n'a rien que de très normal, eu égard au sémantisme du verbe, qui se prête difficilement à l'*infectum*. On peut noter cependant que l'absence de verbe conjugué marque encore plus nettement l'absence d'action et donne à voir l'état de stupéfaction par l'intermédiaire de la forme verbale : c'est elle qui indique en quelque sorte au récitant de geler sa gestique.

On peut dès lors interpréter la troisième occurrence de notre exemple (« *crētus* ») comme liée au ralentissement du vers précédent, comme un effet de traîne, même si l'interrogation telle qu'on pourrait la reconstruire au style direct paraît sans copule, tout ce qu'il y a de plus naturel, surtout si l'on remplace *crētus* par *nātus*, moins affecté : « *Quō sanguine nātus ?* ».

L'occurrence suivante est à la limite entre l'apposition et le participe à pleine valeur verbale — c'est le moment où Énée raconte le déferlement des Grecs hors du cheval :

- 258           Inclūsōs uterō Danaōs, et pīnea fūrtim  
 259           **laxat** claustra Sinōn. Illōs patefactus ad aurās  
 260           **reddit** equus ; lætīque cavō sē rōbore **prōmunt** :  
 261           Thessandrus Sthenelusque ducēs, et dīrus Ulixēs,  
 262           dēmissum **lāpsī** per fūnem — Acamāsque, Thoāsque,  
 263           Pēlīdēsque Neoptolemus, prīmusque Machāon,  
 264           et Menelāus, et ipse dolī fabricātor Epēos.  
 265           **Invādunt** urbem, somnō vīnōque sepultam ;  
 266           **cæduntur** vigilēs. Portīsque patentibus omnīs

---

314. 16 occurrences de *obstipui*, *obstipuit*, ou *obstipuere* en tête de vers.

**accipiunt** sociōs ; atque agmina cōnscia **jungunt**.<sup>315</sup>

Il est remarquable que *lāpsī* soit ici mis en suspension par la longue énumération en hyperbate des héros grecs aux vv. 262-264 : l'auditeur est suspendu au récit comme les héros sont suspendus à leur câble. On voit ici que l'aspect accompli du *perfectum* ne l'empêche pas de présenter l'action dans la durée, de même que le passé composé de la chanson de geste, qui fait image. Il s'agit certes ici de l'*Aktionsart* du verbe *labor* ; mais il n'est pas impossible que l'arrêt marqué par le participe parfait soit propice à l'affichage d'une image sur laquelle Énée peut désigner, l'un après l'autre, ses ennemis.

Les deux occurrences suivantes, *vīsus* et *mūtātus*, se trouvent quelques vers plus loin, lorsqu'Hector apparaît en rêve à Énée :

270 In somnīs, ecce, ante oculōs māstissimus Hector  
 271 **vīsus** adesse mihi, largōsque effundere flētūs  
 272 — raptātus bīgīs ut quondam, āterque cruentō  
 273 pulvere, perque pedēs trajectus lōra tumentīs.  
 274 — Ei ! mihi quālis **erat** ! Quantum **mūtātus** ab illō  
 275 Hectore quī **redit** exuviās indūtus Achillī !  
 276 vel Danaum Phrygiōs, jaculātus puppibus ignīs ! —<sup>316</sup>

315. Sinon, furtif, **relâche** les Danaens enfermés dans le ventre, desserre les panneaux de pin ; le cheval grand ouvert les **rend** au souffle du dehors ; joyeux, ils **s'extraient** des cavités de la charpente. Thesandrus et Sthénéus, deux chefs, et l'abominable Ulysse **se sont laissés glisser** par une corde pendante, avec Acamas et Thoas et Néoptolème le Pélide, et en tête de tous Machaon et Ménélas, et lui-même le fabricant de l'engin, Épéos ; ils **se jettent** sur une ville ensevelie dans le sommeil et dans le vin ; les veilleurs **sont tués** ; par les portes largement ouvertes ils **reçoivent** la foule de leurs compagnons et **réunissent** leurs troupes conjurées. (Perret, 1977)

316. En mes songes, voici qu'il **me sembla** que devant moi Hector était présent, accablé de douleur et versant d'abondantes larmes. Tel que naguère traîné par le bige, noirci d'une poussière sanglante, ses pieds gonflés traversés de courroies ; malheur à moi, comme il **était** ! Combien **changé** de cet Hector qui **revient** revêtu des dépouilles d'Achille ou glorieux d'avoir lancé les feux phrygiens sur les poupes des Danaens ! (Perret, 1977)

On voit ici nettement le lien qu'entretient le participe parfait, en particulier utilisé comme plein parfait passif, avec l'évocation des images contemplées, et ce d'autant plus que nos deux occurrences sont articulées sur l'imparfait *erat*, qui ne fait qu'ajouter la subjectivité du regard à cette contemplation.

### 3. Infinitifs

L'aptitude des infinitifs à porter une gestuelle expressive est encore plus patente quand ils se font noyaux de proposition, en tant qu'« infinitifs de narration ». Ainsi, Sinon le menteur — aurait-il quelque chose à voir avec Ganelon dans sa proximité avec les menteurs que sont les jongleurs ? — surjoue la haine dont il prétend avoir été l'objet de la part d'Ulysse, en particulier avec l'accumulation des 3 infinitifs, qui plus est homéoteleutes, *terrēre*, *spargere* et *quarere* :

94        **Nec tacuī** dēmēns ; et mē, fors sī qua **tulisset**,  
 95        sī patriōs umquam **remeāssem** victor ad Argōs,  
 96        **prōmisī** ultōrem ; et verbis odia aspera **mōvī**.  
 97        Hinc mihi p̄rīma malī lābēs ; hinc semper Ulixēs  
 98        crīminibus *terrēre* novīs ; hinc *spargere* vōcēs  
 99        in vulgum ambiguās, et *quarere* cōnsciūs arma.

100 Nec **requiēvit** enim, dōnec Calchante ministrō...<sup>317</sup>

Il s'agit d'Ulysse et de Diomède, qui viennent voler le Palladium. C'est encore Sinon qui raconte :

167 **Corripuēre** sacram effigiem, manibusque cruentīs

168 virgineās **ausī** dīvæ contingere vittās :

169 ex illō *fluere*, ac retrō sublāpsa *referrī*

170 spēs Danaum ; **frāctæ** vīrēs, **āversa** deæ mēns.<sup>318</sup>

Dans un contexte d'indicatifs et de participes parfaits, où Sinon désigne à l'extérieur de lui les actions des deux pillards, et l'état de dérélition des Grecs qui s'ensuit, le récit semble s'interrompre pour donner lieu, littéralement, à un tableau vivant où l'image tourbillonnante de l'espoir, engouffré comme une eau emportée par l'abîme, est sans aucun doute jouée par les gestes expressifs de Sinon.

Il s'agit maintenant du prodige des flammèches courant sur les cheveux du petit Iule :

---

317. Insensé que j'étais je ne me **pouvais** taire : [94]

Et si jamais le Ciel me l'**offrait** à propos,

Si quelque jour vainqueur je **revoyais** Argos,

Je **promis** de venger une telle injustice, [96]

Et par là, **suscitai** l'inimitié d'Ulysse,

De là premièrement s'écoula mon malheur :

Toujours depuis ce temps ce profane voleur

M'*imposa* des forfaits, des lâchetés honteuses, [98]

*Sema* parmi le camp des paroles douteuses ;

Depuis incessamment sans trêve ni repos,

Il *réveillait* de gré la guerre à tout propos ;

Et ne **fut** jamais las jusqu'à ce que le traître [100]

Par l'infâme secours de Calchas le grand Prêtre. (Perrin, 1648)

318. Ils **arrachèrent** la sainte effigie — de leurs mains en sang **ils avaient osé** souiller les virginales bandes-  
lettres de la déesse ; et puis de *s'engouffrer*, de *sombrier*, submergé, l'espoir des Danaens : **brisées** leurs  
forces ! **retournée**, leur déesse ! [Perret (1977) donne le sens littéral : « Dès lors, l'espoir des Danaens  
s'en va comme une eau qui *reflue* et *rentre* sous terre »]

681 Namque manūs inter, māstōrumque ōra parentum,  
 682 ecce levis summō dē vertice **vīsus** Iūli  
 683 fundere lūmen apex — tāctūque innoxia, mollis  
 684 lambere flamma comās, et circum tempora pāscī.  
 685 Nōs pavidī **trepidāre** metū, crīnemque flagrantem  
 686 **excutere**, et sānctōs **restinguere** fontibus ignīs.<sup>319</sup>

Le mouvement entre *deixis* et *mîmêsis* est ici particulièrement saisissant, puisqu'il s'articule sur l'opposition entre une première série de trois infinitifs objets de **vīsus** et une seconde série d'infinitifs de narration. Les premiers marquent la stupéfaction, et l'image semble être mise en geste à distance, avec un jeu des mains au bout des bras dépliés, tandis que les seconds sont marqués par un engagement de tout le corps, par l'*émotion* au sens étymologique du terme.



Les formes nominales du verbe latin semblent avoir une nature concave, d'un sémantisme en creux, du fait de l'absence de marque de personne ou de marqueurs temporels au sens strict, qui leur permet de porter les mouvements du corps avec une grande souplesse, probablement parce qu'ils sont aptes à recevoir l'entrelacement des temporalités du narrateur.

---

319. Dans nos bras, sous les yeux de ses parents désolés, voici que du sommet de la tête d'Iule, une aigrette légère jaillit, répandant une lueur ; comme une flamme aux douces caresses, elle léchait sa souple chevelure et prenait force autour de ses tempes. Épouvantés, nous nous *empressons* à *secouer* ces cheveux embrasés, à *éteindre* d'une eau pure ces feux surnaturels.

# Relire l'épopée en dansant

Nous avons essayé de déceler, à propos de chacun des temps verbaux utilisés dans nos trois épopées, ce qu'il pouvait apporter à la danse des temps ; mais le problème de l'alternance des temps se pose avant tout dans la linéarité, dans la longue succession des vers de chacune d'entre elles. Nous nous proposons donc d'en relire quelques dizaines de vers en prenant la double pulsation du vers et de la laisse, sans nous laisser emporter par le flux trop rapide de la logique prosaïque.

Le lecteur reconnaîtra cependant que la recherche ne s'est pas effectuée en deux temps successifs qui auraient vu l'application pratique succéder à la théorie. D'une part, nous nous efforçons de continuer à interroger la théorie dans la performance et la performance dans la réflexion théorique ; d'autre part, c'est en grande partie de l'analyse linéaire, *pas à pas*, du tissu épique que nous avons construit les hypothèses livrées dans la première partie de ce travail.

Nous livrons ici en réalité non pas une mise en œuvre du système décrit dans les pages qui précèdent, mais un second cheminement vers l'intelligence de la danse des temps dans l'épopée, un cheminement qui se laisse porter par le mouvement de la voix épique, qui fut en réalité premier<sup>1</sup>. Ce n'est que s'il sait accompagner ce mouvement, que s'il engendre une approche un peu différente, qu'il aura, nous semble-t-il, atteint son but.

Nous relirons donc ici, « laisse » après « laisse » les 143 premiers vers du chant I de l'*Odyssee*, les 10 premières laisses du *Roland*, avant de nous intéresser après davantage de détours — qui nous ont paru nécessaires pour donner à voir la danse des temps latins — à une « laisse » de l'*Énéide*.

---

1. Ainsi, nous ne parlions pas encore du « cercle du mythe », mais un peu moins concrètement, uniquement de la fiction primaire.

## Danser l'Odyssee ?

### 1. Invocation à la muse

1 Ἄνδρά μοι **ἔννεπε**, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλά  
 2 **πλάγχθη**, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον **ἔπερσε**.  
 3 πολλῶν δ' ἀνθρώπων **φῖδε** φάσ τεα καὶ νόον **ἔγνω**.  
 4 Πολλὰ δ' ὄ γ' ἐν πόντῳ **πάθεν** ἄλγεα φῶν κατὰ θυμόν,  
 5 ἀρνύμενος φῆν τε ψυχὴν καὶ νόστον ἐταίρων.  
 6 Ἄλλ' οὐδ' ὧς ἐτάρους **ἔρρῦσατο**, ἰέμενός περ.  
 7 Αὐτῶν γὰρ σφετέρησιν ἀτασθαλίησιν **ὄλοντο**,  
 8 νήπιοι, οἳ κατὰ βοῦς Ἵπερίονος Ἥφελίοιο  
 9 **ἤσθιον**. αὐτὰρ ὁ τοῖσιν **ἀφείλετο** νόστιμον ἦμαρ.  
 10 Τῶν ἀμόθεν γε θεᾶ, θύγατερ Διός, **φείπε** καὶ ἡμῖν.<sup>2</sup>

L'alternance des indicatifs aoristes pourvus d'augment et des aoristes sans augment dans l'ouverture de l'*Odyssee* est tout à fait saisissante, et ce d'autant plus que la présence ou l'absence d'augment y est presque à chaque fois garantie par la métrique : alors que les aoristes sans augment sont largement majoritaires dans la narration homérique (2 pour 1 aoriste augmenté

- 
2. Muse, **dis**-moi les **détours** de l'homme aux ruses nombreuses, détours nombreux, lorsqu'il **eut détruit** la cité troyenne, sainte ! Il **connut** les murs et le cœur de mortels innombrables, [=Il **vit** les murs et **connut** les cœurs] et **endura** sur la mer les douleurs innombrables de l'âme, [4]  
 pour obtenir le retour et la vie de ses compagnons d'armes !  
 Mais il ne **put sauver**, malgré son désir immense, ses compagnons : ils **périrent** du fait de leur propre sottise, [8]  
 les insensés ! qui **mangèrent** les bœufs du Soleil, le suprême Hypérion ! Et lui les **priva** du retour désirable.  
 Fille de Zeus, **commence** par nous raconter leur histoire. (Brunet, 2017)



selon les calculs de Bakker<sup>3</sup>), on a ici, si on laisse de côté l'imparfait ἤσθιον, autant d'aoristes augmentés que d'aoristes sans augment : quatre d'un côté, quatre de l'autre<sup>4</sup>. La proportion est donc ici celle qu'on retrouve, en moyenne, dans les discours des personnages (1 pour 1).

On pourrait dès lors considérer que l'invocation à la muse ne relève pas vraiment de la narration, mais du discours : l'aède ne s'est pas encore fait narrateur ; il n'est pas encore inspiré par la Muse et il s'adresse au public directement, en tant que locuteur qui appartient au commun des mortels, en son nom propre. Soit. Il n'en reste pas moins que l'alternance parfaitement régulière de l'augment et de l'absence d'augment entre les vers 2 et 7 est frappante, et ce d'autant plus que la première occurrence d'aoriste augmenté — ἔπερσε — apparaît dans une temporelle en ἐπει : dans l'ensemble du texte homérique, les aoristes y sont plus souvent dépourvus d'augment qu'ailleurs (3 aoristes augmentés pour 10 sans augment dans la narration, et 2 pour 3 dans les discours des personnages<sup>5</sup>).

Puisque l'alternance des formes dans l'invocation ne saurait s'expliquer par la grammaire ou les tendances générales de cette alternance, c'est que cette alternance pourrait bien avoir un sens — à condition qu'on n'entende pas dans le mot « sens » uniquement « référence », ni même quelque chose comme « équivalence à l'intérieur de la langue » : le sens ne saurait se désarticuler des personnes, réelles ou fictives, qui se parlent. Tout ce qui relève de la *deixis* fait donc aussi partie du sens. Lequel ? Si l'on néglige, pour l'interprétation, le rapport entre l'aède et son public, je crains qu'on ne puisse parvenir qu'à des raisonnements circulaires. C'est peut-être ce qu'on appelle aujourd'hui la dimension « pragmatique » du langage. J'aimerais cependant préciser un peu ce terme, qui, en l'occurrence, me paraît inadapté —, dans la mesure où il ne s'agit pas de *πρᾶξις*, mais de *ποίησις*. S'il y a là une dimension « pragmatique », c'est d'abord parce qu'il s'agit d'amener son interlocuteur à *faire* quelque chose ; en l'occurrence, dans l'épopée, ce *faire* est très précis : il s'agit de voir, de sentir l'histoire que l'aède raconte, laquelle n'est pas seulement une histoire, mais un mythe et donc un poème : il faut faire entrer le

---

3. Bakker, 2005, p. 121.

4. Auxquels il faut ajouter l'imparfait ἤσθιον ; mais la présence de l'augment peut être, en l'occurrence, discutable.

5. Bakker, 2005, p. 121.

public dans ce poème et ce poème dans le public. S'il y a *πρᾶξις*, cette *πρᾶξις* est dépendante de la *ποίησις*, de l'univers fictif fabriqué par le poète.

L'*invocation* à la Muse voudrait que la Muse entre dans le corps de l'aède : elle appelle aussi le poème à pénétrer les corps de ceux qui l'écoutent ; ce faisant, elle invoque aussi, évidemment, les corps qui constituent le public à pénétrer l'univers du poème. La parole épique, par nature, appelle ; elle est toujours, d'une façon ou d'une autre, adressée. C'est un texte certes, mais ce texte doit aller, en passant par l'aède, chercher celui qui l'écoute : j'entends dans le *φέπος* des Grecs la *vōx* des Latins. Je dirais donc qu'il s'agit là de la dimension proprement *épique* du langage, c'est-à-dire vocative, davantage encore que de sa dimension *pragmatique*.

Si donc l'usage de l'augment a un sens, s'il ne s'agit pas d'une simple cheville pour remplir le vers — autrement dit, si Homère n'écrit pas des vers de mirliton —, la présence de l'augment change quelque chose. Or Bakker, dans *Pointing at the past*, a montré que l'augment ne se répartissait pas de façon aléatoire : il a un sens, et ce d'autant plus que c'est lui qui est le moins fréquent, que l'aoriste augmenté est plus *marqué* que l'aoriste sans augment. L'augment constitue, pour Bakker, une particule démonstrative, qui marque la proximité entre l'action évoquée par le verbe et le locuteur qui la raconte. Je pense même que la proximité est aussi celle des interlocuteurs : l'augment pourrait être glosé par « je vous le dis », de sorte que l'augment dirait une plus grande proximité entre le locuteur et son récit, et donc entre l'auditeur et le récit, et donc aussi entre le locuteur et l'auditeur. La performance aédique a quelque chose de théâtral : l'augment marquerait dans ce cadre le franchissement du « quatrième mur », de la barrière qui sépare la réalité (l'aède devant son public) de la fiction (l'aède en son poème) ; ou, selon les termes de Vuillaume<sup>6</sup>, il marquerait qu'on est davantage dans la fiction secondaire, celle où l'aède et son public se déplacent ensemble pour voir ce qui est raconté, que dans la fiction primaire, où l'aède et le public s'effacent devant l'histoire qui se raconte d'elle-même et occupe tout l'espace.

Lorsque l'aède se passe d'augment, c'est qu'il est davantage tourné vers la Muse ; avec l'augment, il regarde son public. Ainsi, dans l'invocation à la Muse, l'on verrait l'aède passer, de façon quasi programmatique, systématiquement de l'un à l'autre : « j'appelle la Muse à venir, en passant par moi, jusqu'à vous ». Au vers 2, *πλάγχθη* et *ἔπερσε* n'ont, sémantiquement et syntaxi-

---

6. Vuillaume, 1990.

quement aucune raison de s'opposer. On peut, à la rigueur, y voir la marque d'une relation logique plus que temporelle<sup>7</sup> : ce serait *parce qu'il* a détruit la cité sainte d'Ilion qu'Ulysse dut errer. Reste que pour Bakker, cette relation logique n'est qu'une conséquence de la valeur démonstrative de l'augment : pourquoi et comment ἔπερσε serait-il davantage présent pour les interlocuteurs de la performance que πλάγχθη ? Je ne puis ici m'empêcher de penser à l'ouverture du *Roland*, où il s'agit aussi d'un homme qui reste longtemps loin de chez lui et qui détruit des cités, qui dut attendre longtemps avant de prendre celle qui importe. Mais ce que j'y vois de commun tout d'abord, c'est le geste que je suis invité à faire par le texte, que ce soit pour évoquer la citadelle sacrée de Troie — Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον — ou celle de Saragosse — *ki est en une montaigne*. Dans l'un et l'autre cas, la main ouverte en couronne se lève pour symboliser la citadelle. Elle devient donc réellement présente sous les yeux des spectateurs, et la disparition de la ville à la fin du vers, qui correspond aisément à un assez brusque retrait de cette main levée, est actuelle, présente, entre l'aède et ses auditeurs.

Au vers 3, on trouve un balancement parallèle à celui du vers précédent : φίδε φᾶσται / νόον ἔγνω. Encore une fois, l'alternance est garantie par le mètre. Il faut cependant peut-être ici reprendre encore une fois l'explication récurrente : « C'est pour des questions de métrique ». Bien sûr que c'est pour la métrique : chaque mot de chacun des 28 000 vers de l'*Iliade* et de l'*Odyssee* est écrit en fonction de la métrique... ce qui n'empêche pas Homère d'abréger des voyelles longues ou d'allonger des voyelles brèves à de nombreuses reprises. C'est pour la métrique, mais c'est à chaque fois pour la métrique *et* pour le sens que les mots sont choisis ; quoi qu'il en soit, quand bien même telle forme verbale serait choisie essentiellement pour le mètre, pour remplir le vers, il n'en reste pas moins qu'un mot n'a jamais exactement le même sens qu'un autre. L'effet produit n'est pas le même, et ce qui nous intéresse est l'effet produit. C'est aussi la métrique elle-même qui compose, qui fabrique le texte ; mais la métrique ne produit pas seulement des effets sonores et rythmiques : la métrique produit du sens.

L'opposition encore une fois me semble particulièrement intéressante. En effet, les deux expressions s'opposent sur de nombreux plans : φίδεῖν (« voir ») et γνῶναι (« connaître ») sont quasi synonymes — le premier porte la valeur concrète, le second la valeur abstraite d'un même sème. D'autre part, le vers semble voir se répondre phonétiquement trois membres, où le

---

7. Voir les remarques de Bakker (2005) sur l'augment dans les subordinées en ἐπει.

premier fait résonner<sup>8</sup>  $\pi + o/\omega + \nu$  ( $\text{πολλῶν δ' ἀνθρώπων}$ ), le deuxième  $\varphi + \alpha$  ( $\text{φίδε φάστεφα}$ ), et le troisième  $\nu + o/\omega$  ( $\text{νόον ἔγνω}$ )<sup>9</sup>. Enfin, évidemment, on voit se répéter en chiasme la même structure syntaxique (verbe et objet, liés au même complément du nom initial). Le parallélisme entre  $\text{φίδε}$  et  $\text{ἔγνω}$ , on le voit, est extrêmement fort. On conçoit dès lors fort bien que cette structure rythmique (répétition avec variation) soit reprise au plan des morphèmes temporels : on a deux indicatifs aoristes — l'un augmenté, l'autre pas. Le balancement créé par l'augment peut-il n'être pas seulement d'ordre phonique ? Autrement dit, a-t-il une signification dans la représentation aédique ?

Ce n'est pas impossible : le balancement se ferait entre la présence de l'aède au mythe et la présence au public. C'est d'autant plus frappant ici qu'il s'agit de *voir*. Or, pour voir, la tradition grecque ne cesse de répéter, qu'il s'agisse d'Homère, de Démodocos, de Tirésias ou d'Œdipe, qu'il est souvent préférable d'être aveugle. Quand l'aède voit, il voit en aveugle : il voit le mythe, et non la réalité — étant entendu que la vision mythique s'approche probablement mieux de la vérité que la vision oculaire du réel. On pourrait dès lors formuler l'hypothèse suivante : lorsque l'aède parle sans augment, il rend compte de ce qu'il voit de ses yeux de voyant — c'est-à-dire d'aveugle —, de ce qu'il voit dans le mythe. En revanche, lorsqu'il parle avec l'augment, il s'adresse à ses spectateurs en simple mortel. Il verrait ici que ses auditeurs font partie de l'ensemble des hommes dont Ulysse aurait pu connaître l'esprit, et l'on imagine aisément que notre aède fasse signe pour leur montrer comment il pourrait lui-même connaître leur esprit, par exemple en désignant l'un des spectateurs, qui sentirait alors sa pensée devenir transparente pour l'aveugle-voyant.

Le balancement rythmique entre la présence au mythe et la présence au spectateur semble ensuite prendre de l'ampleur, puisqu'au lieu de s'étendre sur deux fois un vers, elle s'étend sur deux fois trois vers. À l'aoriste sans augment  $\text{πάθεν}$  répond l'aoriste augmenté  $\text{ἔρρυσατο}$ , deux vers plus bas ; à l'aoriste sans augment  $\text{ἔλοντο}$  répondent les deux formes augmentées  $\text{ἤσθιον}$  et  $\text{ἀφείλετο}$ , là aussi deux vers plus bas. En revanche, seule la première paire

---

8. Si l'on accepte de restituer de probables digammas originels.

9. Il faudrait probablement aussi s'interroger sur l'étonnant écho des consonnes de  $\text{πολύτροπον}$  dans, avant  $\text{πολλῶν δ' ἀνθρώπων}$ , le second vers : il colore sans aucun doute l'opposition entre  $\text{πλάγχθη}$  et  $\text{ἔπερσε}$ .

d'aoristes reprend la résonance allitérative des premiers vers : si *πάθεν* et *ἐρρύσατο* sont pris tous deux dans des blocs allitératifs — *Πολλὰ δ' ὄ γ' ἐν πόντῳ πάθεν / ἐτάρους ἐρρύσατο* —, *ἔλοντο* est le seul du second système d'aoristes à être pris lui aussi dans un autre entrelacement allitératif, qui n'est pas moins saisissant que dans les exemples précédents, quoique plus complexe, dans *σφετέρησιν ἀτασθαλίησιν ἔλοντο* : à la série de blocs de voyelles identiques, à côté de l'homéotéleute grammatical, s'articule l'annonce de *ἔλοντο* dans les consonnes de *ἀτασθαλίησιν*. Probablement l'écho sémantique entre les deux aoristes augmentés suffit-il pour donner corps au second ensemble du système, peut-être articulé sur l'allitération en τ, qui pourrait renforcer le caractère déictique du vers 9 : On compte 4 -τ- dans le vers, auxquels s'ajoute le -θ- du premier mot ; l'allitération est soutenue par l'absence de dentale sonore et par la solidarité de *ἀτάρ* et de *τοῖσιν*, enclavés, enserrés entre nos deux aoristes augmentés et portant tous deux un sème déictique (Bonifazi<sup>10</sup> dit, pour *ἀτάρ* : « *It conveys a performative break that coincides with the suggestion of a visual shift — by the mind's eye, of course — that is at that moment needed by the receivers* »). C'est d'autant plus important que l'aède devra prendre le temps de désigner, de donner place aux deux acteurs différents que désignent *ὄ* et *τοῖσιν*, collés dans le texte l'un à côté de l'autre. Notons cependant que, si, en cette occurrence, les caractères déictiques des augments et de *ἀτάρ* se renforcent, cela n'implique pas qu'ils le feront toujours : le changement de plan, de direction du regard doit pouvoir se faire aussi de l'intérieur de l'univers mythique, même s'il est plus facile de le faire de l'extérieur : nous nous attendons à une plus forte fréquence de l'augment en présence des particules en *ἀ-*.

Reste à voir si ce balancement est purement rythmique, ou s'il porte une signification : est-ce qu'il peut impliquer, comme nous le supposons, un rapport différent aux spectateurs ? Peut-on relier ce balancement à la présence corporelle de l'aède, à quelque chose comme une gestuelle, voire une danse dans l'espace du mythe qu'il façonne quelque part entre son corps et celui de son public ?

Si nous suivons notre hypothèse, *πάθεν* et *ἔλοντο* placeraient l'aède dans l'espace purement épique du mythe, tandis que *ἐρρύσατο*, *ἦσθιον* et *ἀφείλετο* le verraient se rapprocher du public, en quelque sorte revenir à la réalité en mettant le mythe à distance, en ne le regardant plus de l'intérieur du temps mythique, mais à partir du temps réel, en le désignant parce qu'il a pu s'en écarter. Cela signifierait que *ἐρρύσατο* s'adresse aux spectateurs dans le sens où l'aède

---

10. Bonifazi, 2012.

s'appuie sur le fait qu'ils connaissent le dénouement de l'histoire, de la même façon que fait le jongleur dans la prolepse qui clôt la première laisse du *Roland* : « *Nes puet garder que mal ne l'i ateignet !<sup>11</sup>* ». On pourrait entrevoir ici un moment de complicité plus grande : l'aède n'est plus aveugle — il regarde le public et le voit.

Le retour à l'aoriste sans augment au vers 7 fait irrésistiblement penser à certains enchaînements de laisses du *Roland* où le jongleur reprend la même idée, en passant du présent au passé simple : « *Li empereres **tent** ses mains vers Deu / **Baisset** sun chef si **cumencet** a penser. AOI // Li empereres en **tint** sun chef enclin* » (Laisses IX-X). En effet, « οὐδὲ ἐρρύσατο » et « ὄλοντο » ont pratiquement la même signification : la *variātiō* est certes plus subtile ; elle n'en est pas moins présente, comme entre *ᾤδε* et *ἔγνω*. Notons que cet enchaînement s'articule avec *γάρ* — que Bonifazi glose « *Why am I saying that ? Because [you have to know that]* ». Je le comprends davantage comme un « Ah oui c'est vrai — la muse me le rappelle — [ils sont morts, et c'est par leur propre faute.] »

L'aède ne revient pourtant pas longtemps à la muse — son invocation n'est pas encore tout à fait terminée, et sa présence est encore diffuse. Il revient, si nous suivons la tradition manuscrite, au public, avec *ἦσθιον*. On pourrait y déceler avant tout un goût pour le balancement binaire, une tendance à l'alternance systématique pour aller chercher le public et l'amener vers le mythe. Il me semble qu'en l'occurrence le balancement est beaucoup plus construit que cela et répond véritablement au propos, à la façon dont l'aède mène son récit. On ne peut pas ne pas s'arrêter sur le rejet de *ἦσθιον*, strictement parallèle à celui de *νήπιοι*. En effet, non seulement ces deux mots sont-ils placés en rejet dans deux vers consécutifs, à l'intérieur d'une seule phrase, mais encore ils se rapportent tous deux au même référent — les compagnons d'Ulysse —, mais encore ils comportent le même nombre de syllabes ; mais encore ils ont exactement la même structure rythmique — un dactyle — ; mais encore ils portent tous deux l'accent exactement à la même place ; mais encore ils ont tous deux exactement la même structure vocalique — η+ι+ο (+ sonante). En outre, il est difficile de nier l'existence d'un jeu vocalique sur -ιο- qui permet de les relier comme un fil de chaîne, sur l'ensemble du vers 8 : à *νήπιοι*, οἱ en début de vers répond Ἥφελίοιο en fin de vers, auxquels répondent en écho Ὑπερίονος puis ἦσθιον. En fait, dans *ἦσθιον* se trouve la même tonalité axiologique — l'aède porte un jugement sur ses personnages — qu'on

---

11. « Il faudra bien que la mort le fracasse ! »

avait évidemment dans *νήπιοι* : l'aède les traite à nouveau d'idiots pour avoir accompli une telle sottise. On imagine aisément qu'un rire s'esquisse en même temps qu'il évoque cette imprudente gloutonnerie.

Reste à comprendre pourquoi l'augment demeure dans le verbe suivant. Il faut d'abord considérer qu'avant d'invoquer directement la muse, il paraît logique que l'aède s'en écarte un peu. Mais l'argument n'est pas suffisant : on pourrait penser que pour invoquer la muse, il faut oser s'en approcher, il faut s'en faire l'officiant, le médium, en pénétrer le saint des saints : entrer dans l'espace du mythe. Je crois qu'en l'espèce, la présence de l'augment pourrait être expliquée par le lien qu'il crée, comme l'a montré Bakker, avec le présent des spectateurs, comme dans les comparaisons ou les aoristes gnomiques, où il est très majoritaire. En effet, ἀφείλετο, comme οὐδ' ἐρρύσατο, évoque moins ce qui est arrivé aux compagnons que, justement, ce qui ne leur est pas arrivé : ils n'ont pas été sauvés, c'est pourquoi nous savons qu'ils ne sont pas revenus, que dans le monde d'après l'*Odyssee* que nous connaissons — et qui est aussi d'une certaine façon le nôtre —, ils sont absents. Si je suis l'aède, l'absence des compagnons est une chose que je peux désigner dans la réalité de la performance, en regardant le public, en le voyant, et en ne voyant pas de compagnons d'Ulysse parmi eux, contrairement à leur présence, que je ne peux désigner que dans l'espace-temps du mythe.

Il nous faut maintenant en venir à la conclusion de l'invocation, bien qu'elle ne contienne qu'une forme non-augmentable : l'impératif aoriste *φείπέ*. S'il paraît logique de situer la parole qui la porte hors du mythe, cela reste discutable, comme nous l'avons dit ci-dessus, ce qui nous intéressera, ce sera davantage le pronom personnel qui clôt la séquence : *ἡμῖν*. Comme dans le *Roland* (« *Carles li reis, nostre emperere magnes* », au vers 1) le « nous » est un élément essentiel de l'ouverture de l'épopée. On aperçoit ici que dans l'épopée, ce que Genette appelle la « focalisation » n'est pas le fait d'une seule instance — en tout cas, cette instance a quelque chose de pluriel. « Nous » entendrons la muse ; elle parlera certes par le biais de ma voix, mais nous serons plusieurs, moi l'aède y compris, à l'écouter. L'aède est donc, à l'instar du jongleur, double, à la fois acteur et spectateur de l'épopée. Rien n'empêche non plus d'imaginer que ce dédoublement se réalise par l'association de deux aèdes différents<sup>12</sup>, bien que nous pensions que

---

12. On peut penser aux griots peuls, qui jouent l'épopée en jouant avec leur musicien, ou avec un griot « répondeur », qui confirme les propos tenus par le premier griot.

la capacité de dédoublement est l'une des qualités fondamentales de l'aède — voyez le dédoublement d'Homère en Démodocos, puis en Ulysse, dans les chants VIII et suivants.

De même que l'augment fait lien entre le mythe et la réalité présente, « nous » fait lien entre les personnages du mythe et les personnes du public, par le *medium* qu'est la personne de l'aède.

Nous imposons à l'*Odyssee* une lecture jongleresque : formé par la laisse médiévale, nous cherchons à la retrouver dans l'épopée grecque. L'anachronisme que nous pratiquons ici peut paraître antiscientifique. Loin s'en faut : le décalage que crée l'anachronie permet d'avancer une hypothèse, de lire à nouveau le texte homérique avec un œil neuf, qui se demande s'il n'a pas laissé de côté certaines de ses potentialités. Nous nous proposons de confronter cette hypothèse avec le texte et d'en explorer les conséquences : si l'on pouvait lire un chant de l'*Odyssee* comme une succession de laisses, cela pourrait-il nous aider à mieux en saisir la portée ? Autrement dit, si cette hypothèse aide l'esprit à rendre le texte plus intelligible, moins insaisissable, elle sera valide. Plus précisément encore : il s'agit d'apprendre à connaître le texte, et donc très concrètement de trouver les moyens de s'accaparer le texte en le mémorisant, en l'apprenant « par cœur ».

Il s'agit d'étudier les conditions dans lesquelles le texte peut être dit, et donc de mettre à l'épreuve de la « scène » le texte et les interprétations que nous en faisons. Si la restitution de la performance aédique ne saurait prétendre à l'exactitude — l'histoire est là, et les conditions de la réception ont, de fait, changé —, l'absence d'une telle tentative est encore moins scientifique : sans mise à l'épreuve par un certain degré de réalité, la théorie peut toujours *causer*. Pour un texte épique, dont, par nature, la vocation est la parole vive, la mise à l'épreuve par la voix humaine est certes tout à fait insuffisante — elle n'en est pas moins complètement indispensable, sans quoi la théorie risque fort de tourner, à proprement parler, au délire.

Dans quelle mesure donc peut-on appliquer l'idée de la laisse médiévale à l'épopée homérique ? Il faudrait qu'on puisse délimiter, à l'intérieur d'un chant, des séquences d'une dizaine à quelques dizaines de vers qui présenteraient une unité thématique, et pour lesquels on pourrait concevoir une unité rythmique. Il y aurait unité rythmique dès lors que l'unité délimitée pourrait être marquée par des pauses, par des changements de mélodie ou de ton, mais aussi par un changement d'ordre chorégraphique, c'est-à-dire de déplacement, de gestuelle, d'attitude corporelle de l'aède relativement au public, à l'espace — réel ou fictif — qui l'entoure. Ce que nous observons donc, c'est la façon dont le texte permet ces passages — ou pas.

L'invocation à la muse constitue sans aucun doute, on l'a vu, une unité très déterminée — organisée, au sens propre, par le rapport à l'espace-temps du mythe avec lequel l'aède peut



jouer. Un jeu organique des temps, qui s'appuierait sur la présence ou l'absence de l'augment, semble se dessiner pour lui donner une unité rythmique que nous avons pu symboliser typographiquement. Voyons maintenant si nous pouvons délimiter une seconde laisse après l'invocation à la muse.

## 2. Retournement

11 Ἐνθ' ἄλλοι μὲν πάντες, ὅσοι **φύγον** αἰπὺν ὄλεθρον,  
 12 οἴκοι **ἔσαν**, πόλεμόν τε πεφευγότες ἠδὲ θάλασσαν·  
 13 τὸν δ' οἶον, νόστου κεχρημένον ἠδὲ γυναικός,  
 14 νύμφη πότνι' **ἔρυκε** Καλυψώ, δῖα θεάων,  
 15 ἐν σπέφεισι γλαφυροῖσι, λιλαιομένη πόσιν εἶναι.  
 16 Ἄλλ' ὅτε δὴ γέτος **ἦλθε**<sup>13</sup> περιπλομένων ἐνιαυτῶν,  
 17 τῶ φοί **ἐπεκλώσαντο** θεοὶ φοῖκόνδε νέεσθαι  
 18 εἰς Ἴθάκην (οὐδ' ἔνθα πεφυγμένος **ἦεν** ἀφέθλων  
 19 καὶ μετὰ φοῖσι φίλοισι), θεοὶ δ' **ἐλέαιρον** ἅπαντες  
 20 νόσφι Ποσειδάωνος· ὁ δ' ἄσπερχές **μενέαινεν**  
 21 ἀντιθέω Ὀδυσῆϊ πάρος φῆν γαῖαν ἰκέσθαι.<sup>14</sup>

13. L'augment n'est pas ici garanti par la métrique, non plus que pour le verbe suivant : ἔλθε et ἐπικλώσαντο rentreraient dans l'hexamètre. Voyons cependant tout d'abord dans quelle mesure cette lecture est jouable par un aède. Nous ne reviendrons dessus que si le résultat n'est pas interprétable : nous ne cherchons pas à démontrer que notre interprétation est la seule possible ; nous cherchons à démontrer qu'elle est possible, et même vraisemblable.

14. Tous les autres, les **rescapés** de la mort-précipice, **étaient** chez eux, rescapés de la guerre et de l'onde marine. [12]  
 Lui seul encore désirait le retour et sa femme,  
 mais une nymphe le **retenait**, Calypso la divine,  
 qui désirait l'avoir pour époux, dans la grotte profonde.  
 Quand **vint** le temps où les ans parachevèrent leur course, [16]  
 les dieux **filèrent** pour lui le retour dans sa terre natale,  
 dans son Ithaque : il n'**avait** pas terminé ses épreuves,  
 même parmi les siens ! Et tous les dieux s'en **émurent**,  
 tous, sauf Poséidon, qui **poursuivait** de sa rage [20]  
 l'égal des dieux, Ulysse, jusqu'à son retour sur son île. (Brunet, 2017)

La séquence d'hexamètres que nous considérons possède bien une unité thématique : il s'agit de présenter Ulysse sur le point d'être libéré de l'emprise de Calypso. Elle possède une unité syntactico-rythmique : on y distingue deux phrases, nettement distinguées par *ἔνθα* et *ἀλλά*. Ces deux phrases s'ajustent parfaitement aux deux parties d'un diptyque : on voit d'un côté Ulysse encore retenu sur terre par Calypso (vv. 11-15), et de l'autre son destin plus tout à fait retenu dans l'Olympe par Poséidon (vv. 16-21). Les deux figures divines de Calypso et de Poséidon sont présentées selon un parallélisme assez strict : leur nom est amené à l'avant-dernier vers de chaque « demi-laisse », et leurs désirs quant à Ulysse, à la fois contraires et identiques, sont exprimés par les infinitifs de leur dernier vers : *πόσιν εἶναι / ἦν γαῖαν ἰκέσθαι*<sup>15</sup>.

Mais on peut entrevoir aussi dans cette « laisse » une unité rythmique liée à la danse des temps, si l'on considère encore une fois le jeu sur l'augment. On a pu le constater visuellement, grâce à la typographie que nous avons proposée : l'organisation syntaxico-sémantique binaire est colorée par un second mouvement qui s'y ajuste, en trois temps : d'abord, trois formes sans augment (*φύγον, ἔσαν, ἔρυκε*), puis trois formes augmentées (*ἤλθε, ἐπεκλώσαντο, ἦεν*<sup>16</sup>), et deux formes sans augment pour conclure (*ἐλέαιρον, μενέαινεν*).

On commence à percevoir ici que le concept de *laisse* permet de voir dans le jeu sur l'augment autre chose qu'une aléatoire anarchie : seule une telle délimitation de séquences de vers peut faire comprendre comment s'articulent formes sans augment et formes augmentées : le rythme est ici visible. Le caractère organique du jeu des temps n'est cependant pas seulement formel et arithmétique : il s'articule à leur signification. En effet, les trois formes augmentées correspondent au moment où l'aède prend distance relativement à l'objet de son récit — Ulysse — et passe à un plan métanarratif<sup>17</sup>, celui où les dieux doivent décider du destin du héros (*ἔτος*

---

15. On a bien compris que pour Poséidon, il s'agit en quelque sorte de ce qu'il désire éviter, de la négation de son désir.

16. Considérer *ἦεν* comme une forme augmentée pourrait être discuté. Quoi qu'il en soit, on pourra accepter comme vraisemblable l'hypothèse selon laquelle, en synchronie, à une époque et dans un genre où l'augment est distinctif au plan sémantique, les locuteurs ont pu opposer *ἦεν/ἔην* et *ἦν*, et sentir les premiers comme des formes augmentées, même si ce n'est pas une réalité étymologique.

17. On a compris que ce plan métanarratif, celui de la fiction secondaire de Marcel Vuillaume, dans l'épopée, s'entrelace continuellement avec celui de la fiction primaire, de sorte que le jeu des temps y apparaît comme extrêmement complexe et nuancé.

ἤλθε / ἐπεκλώσαντο θεοί), et où l'aède s'arrête dans son récit pour rappeler aux spectateurs, par une prolepse, ce qui doit arriver ensuite à Ulysse (οὐδ' ἔνθα πεφυγμένος<sup>18</sup> ἦεν ἀέθλων).

Mais la particularité de l'épopée homérique, c'est que le métanarratif est par nature intégré à la narration : les dieux, qui commandent au destin des hommes qui sont l'objet du récit, sont eux aussi des personnages du récit, de sorte qu'on peut les faire naître dans le récit, puisqu'ils appartiennent au mythe. C'est ainsi qu'après la séquence métanarrative, où l'aède s'adresse aux spectateurs pour commenter l'histoire, il peut replonger à nouveau dans le mythe, avec les deux formes sans augment pour donner à voir la figure de Poséidon parmi les dieux. L'aède, pour être voyant, peut se faire à nouveau aveugle, et ouvrir l'espace du récit en annonçant qu'il va évoquer l'avant (πάρος) du retour d'Ulysse. On a ici une sorte de clôture de laisse, qu'on verrait bien ponctuée d'un .AOI., qui marquât la suspension, l'attente du destin — terrible — à venir.

On a bien ici, comme dans une laisse médiévale, la fabrication (ποίησις) d'un tableau que le jongleur livre à l'imaginaire des spectateurs, avec l'aide du jeu sur sa présence entre le mythe et l'ici et maintenant des spectateurs. On le voit, la cohérence du tableau que nous venons d'esquisser, en prenant en compte les augments tels qu'ils ont été délimités par l'essentiel des éditeurs contemporains, est suffisamment forte pour que nous n'ayons pas besoin de discuter ce qu'impliquerait l'hypothèse de l'absence de l'augment qu'on pourrait imaginer pour ἤλθε = ἔλθε et ἐπεκλώσαντο = ἐπικλώσαντο.

Cependant, pour mieux saisir le mouvement des temps, chez Homère comme chez le jongleur médiéval, il est intéressant de s'arrêter ici sur la prégnance de l'imparfait. L'imparfait grec a, on le sait, une extension d'emplois beaucoup plus large qu'en français. C'est évidemment encore plus déséquilibré vis-à-vis de l'imparfait de la chanson et en particulier dans la *Chanson de Roland*, au sein de laquelle on ne compte en tout et pour tout, que 47 imparfaits. Si le centre de gravité de l'imparfait grec est proche, au plan sémantique, de celui de l'imparfait français, comme celui de l'aoriste grec n'est pas très éloigné de celui du passé simple français, le champ de l'imparfait grec déborde largement celui de l'imparfait français et occupe des emplois que le passé simple occuperait en français. Cet état de fait a des conséquences assez importantes sur ce

---

18. On pourrait aussi s'arrêter sur cette forme verbale très intéressante pour dire une prolepse : imparfait + participe parfait.

que nous appelons la danse des temps : elle ne s'équilibre pas dans les mêmes proportions — mais, surtout, pas sur le même mode.

La « laisse » que nous étudions ici est particulièrement intéressante à cet égard, parce qu'elle comporte 5 imparfaits, contre 3 aoristes, soit : un premier ensemble de formes sans augment [1 aoriste + 2 imparfaits], un ensemble de formes augmentées [2 aoristes + 1 imparfait], un dernier ensemble de formes sans augment [2 imparfaits].

L'imparfait, on l'a vu, joue dans le *Roland* un rôle mineur ; ce sont le présent et le passé composé qui jouent les premiers rôles dans la danse des temps française. Mais la différence n'est pas seulement liée à la remarquable rareté de l'imparfait dans les premières chansons de geste. Il y a là probablement aussi le signe d'une différence de nature assez importante entre l'imparfait grec et l'imparfait français, même si l'on observe ses développements ultérieurs.

L'imparfait grec n'est pas aussi fondamentalement, essentiellement lié que l'imparfait français, à la subjectivité ni au déplacement dans le temps. En effet, s'il permet de voir l'action « comme au cinéma » en train de se dérouler, c'est bien qu'il permet d'adopter un point de vue fixe, à partir duquel on peut observer un tableau, une scène ; il n'implique pas autant qu'en français de déplacer le locuteur aux côtés de ceux dont il parle ; on ne signifie pas qu'on a vécu le moment décrit ou raconté. D'autre part, la charge de déplacer dans le passé revient aussi en grec à un autre tiroir verbal : il s'agit de l'optatif<sup>19</sup>. Il ne possède pas exactement la même valeur de *déplacement* dans l'imaginaire que partagent l'optatif grec et l'imparfait français. Peut-être faut-il dès lors mettre en rapport la rareté de l'imparfait dans la chanson de geste avec celle de l'optatif chez Homère. Le jongleur ni l'aède n'auraient besoin de marquer les déplacements vers l'inactuel, parce que leur jeu, leur « danse » suffirait à les marquer. Le besoin de points de passages linguistiques du réel à l'inactuel serait moins fort dans l'épopée parce que ces passages se feraient corporellement.

Reste que l'opposition entre l'actuel et l'inactuel existe tout de même, dans le sens où le récitant peut-être plus ou moins présent à son public, plus ou moins présent à son imaginaire, dans les deux zones de la fiction que nous avons délimitées — la fiction secondaire étant, d'une certaine façon, un peu moins fictive : dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle elle implique que l'auteur et le lecteur font comme s'ils étaient en présence l'un de l'autre ; dans l'épopée, le récitant et son

---

19. Cf. Basset, 1984

public font parfois comme s'ils se voyaient... alors qu'ils se voient. Cette opposition, on commence à l'apercevoir, se joue, au moins en partie, autour de l'opposition entre formes augmentées et formes sans augment : les premières impliquent une distance au mythe, une proximité du public plus grandes, et les secondes le collage au mythe, l'oubli de la situation d'énonciation.

En somme, les imparfaits sans augment correspondraient à peu près aux présents de narration français, les aoristes sans augment aux passés composés de narration, les aoristes et imparfaits augmentés aux passés simples (et passés antérieurs) de la chanson de geste. Deux éléments permettent à l'épopée homérique de se passer du présent de narration : la prégnance de l'imparfait d'un côté, le jeu sur l'augment de l'autre.

## 3. Égisthe et les Éthiopiens

22 Ἄλλ' ὁ μὲν Αἰθίοπας **μετεκίαθε** τηλόθ' ἔοντας,  
 23 Αἰθίοπας, τοὶ διχθὰ **δεδαίαται**, ἔσχατοι ἀνδρῶν,  
 24 οἱ μὲν δυσσομένου Ὑπερίονος, οἱ δ' ἀνιόντος,  
 25 ἀντιῶν ταύρων τε καὶ ἀρνεῖων ἑκατόμβης.  
 26 Ἐνθ' ὃ γε **τέρπετο**<sup>20</sup> δαιτὶ παρήμενος· οἱ δὲ δὴ ἄλλοι  
 27 Ζηνὸς ἐνὶ μμεγάροισιν Ὀλυμπίου ἀθροοὶ **ἦσαν**.  
 28 Τοῖσι δὲ μύθων **ἦρχε** πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε·  
 29 **μνήσατο** γὰρ κατὰ θυμὸν ἀμύμονα Αἰγίσθοιο,  
 30 τὸν ῥ' Ἀγαμεμνονίδης τηλεκλυτὸς **ἔκταν** Ὀρέστης.<sup>21</sup>

On remarquera tout d'abord le caractère fermement structuré de cette troisième « laisse », tant thématiquement que formellement. On a encore un diptyque : un double

20. On pourrait lire ici « Ἐνθ' ὃ γ' **ἐτέρπετο** », surtout si l'on considère le caractère vocal de l'épopée : dans la chaîne parlée, l'auditeur n'entend pas forcément la limite entre les mots ; en revanche, il entend bien ici un ε- avant le verbe, qui pourrait tendre à prendre automatiquement valeur d'augment. Mais si l'aède a l'intention ὃ γε **τέρπετο**, il possède des moyens de faire sentir la limite entre les mots, par une très brève pause, par une attaque plus nette de l'initiale, par une intonation particulière. On pourra donc étudier tout d'abord quelle interprétation on peut proposer dans cette seconde hypothèse, proposée par la plupart des éditeurs. On verra aussi dans quelle mesure la leçon pour le verbe suivant (**ἦρχε** plutôt que **ἄρχε**) nous convient elle aussi.

21. Il **séjournait** chez les Ethiopiens, lointaine peuplade,  
 les Ethiopiens **séparés** en deux camps, en bordure des hommes,  
 où Hypérion se couche et où Hypérion se relève [24]  
 pour recevoir agneaux et taureaux en saint sacrifice.  
 Il **se réjouissait** du festin, cependant que les autres  
 se **rassemblaient** au palais de Zeus, souverain de l'Olympe.  
 Alors le père des dieux et des hommes **prit** la parole — [28]  
**se souvenant** en son cœur irréprochable d'Égisthe,  
 qu'un Agamemnonide **occit**, Oreste l'illustre. (*id.*)

banquet — celui de Poséidon d'un côté, celui de Zeus de l'autre. Ce dédoublement de la scène est articulé par les mêmes adverbes coordonnants que dans la « laisse » précédente, si ce n'est que l'ordre en est inversé : on a ici *ἀλλά* puis *ἔνθα*<sup>22</sup>. Cette séquence d'hexamètres a donc une véritable cohérence et constitue un cadre pertinent pour l'analyse.

Ici, même si l'on met de côté le verbe au parfait (*δεδαίαται*), on a quatre formes augmentées (*μετεκίαθε*, *ἦσαν*, *ἦρχε*, *ἔκτανε*) pour deux formes sans augment (*τέρπετο*, *μνήσατο*). On comprend que la tonalité générale soit celle d'une certaine distance au mythe : nous ne sommes pas encore arrivés au cœur de l'action ; il ne s'agit pas encore des héros, mais des dieux, qui regardent les héros d'en haut. Ce qui reste à expliquer dans ce cas, c'est le surgissement, à deux reprises, des formes sans augment, censées évoquer le temps du mythe<sup>23</sup>.

Le changement de paradigme temporel d'une laisse à l'autre n'est pas pour étonner le lecteur de chanson de geste, surtout quand il s'agit de reprendre un élément du récit évoqué dans la laisse précédente. On comprend que pour renouveler l'angle d'attaque en début de laisse, l'aède change de distance au récit<sup>24</sup> : de l'aoriste augmenté à l'aoriste sans augment entre l'invocation et la deuxième « laisse » (*ἀφείλετο/φύγον*), de l'imparfait sans augment à l'imparfait augmenté entre la deuxième et la troisième (*μενείαιεν/μετεκίαθε*). Ce qui peut paraître plus étonnant, c'est l'imparfait sans augment que nous croyons pouvoir lire au vers 26 : *τέρπετο*.

Mais là encore, c'est le dédoublement épique qui nous paraît justifier une telle alternance. En effet, la figure de Poséidon a déjà été présentée — au sens propre : rendue présente — au début de la laisse, avec *ὁ μὲν*, représentée : on le voit s'avancer pour recevoir l'hécatombe des Éthiopiens (« *ἀντιόων* »). Il est naturel que lorsque l'aède (le second aède ?) reprend cette image, il le fasse en changeant de mode d'actualisation, en entrant dans l'univers du mythe. On

---

22. Cette opposition, comme l'opposition précédente, ne consiste pas en une simple juxtaposition : elle est articulée. La proposition qui suit, au v. 26, le second adverbe, et ouvre donc le second volet du diptyque, reprend l'image des quatre premiers vers où l'on voyait Poséidon recevoir le sacrifice des Éthiopiens.

23. Qui n'est pas le temps des dieux, mais celui des divins héros...

24. Il ne s'agit pas d'établir une règle technique de versification, mais d'apercevoir une technique qui est à la disposition de l'aède : même sans étudier le reste du chant, il ne fait guère de doute que cette alternance risque fort de n'être absolument pas systématique.



remarque d'autre part l'association entre ce changement et l'articulation de la laisse, soutenue par l'adverbe *ἐνθα* : le jeu sur la présence de l'augment peut aussi être considéré comme un jeu sur la temporalité discursive, sur l'ici et maintenant de la narration : il y a un ici et un là dans l'espace de la représentation, et la différence entre les deux est liée à une forme de sacralité, à la détermination d'un *templum* au sens latin, d'où l'on peut entendre les dieux. Si nous peinons quelquefois à entendre le sens des déictiques de l'épopée, c'est parce que nous ne voyons pas qu'il existe un espace intermédiaire entre celui du mythe et la réalité — celui qui délimite l'espace du mythe, et permet d'y entrer et d'en sortir.

Ainsi, il y a un *ἐνθα* du mythe et un *ἐνθα* de la performance, qui est aussi un *ἐνθα* du texte : *là* dans mon texte, dans mon récit. L'*ἐνθα* du mythe, qu'on a probablement au vers 26 se situe dans l'Éthiopie, que les spectateurs voient maintenant. À l'intérieur de la deuxième partie du tableau (vv. 26-30), qui se situe donc dans le mythe, on aperçoit deux zones de l'espace mythique : l'Éthiopie de Poséidon, où celui-ci se réjouit (*τέρπετο*), et l'Olympe de Zeus, où celui-là se souvient (*μνήσατο*) : l'aède les donne à voir de l'intérieur, au centre de l'espace mythique. Les imparfaits augmentés qui se trouvent enclavés entre les deux (*ἦσαν* et *ἦρχε*) présentent un double intérêt. D'une part, ils permettent à l'aède de déplacer notre regard de l'Éthiopie à l'Olympe, puis jusqu'à la figure de Zeus. D'autre part, ils constituent comme une agrafe entre les deux formes augmentées qui appartiennent au temps mythique : se mettant comme entre parenthèses, elles les mettent en parallèle et aident à donner à voir l'opposition imaginaire entre les deux figures fraternelles et divines.

La raison de la présence de l'augment dans le vers 30 paraît assez évidente : il ne s'agit plus d'une focalisation sur la pensée de Zeus, mais d'une information rappelée aux spectateurs : « Égisthe, celui qui, comme vous le savez, a tué Oreste ».

L'alternance des formes augmentées et des formes sans augment, ici encore peut être comprise, dès lors qu'on envisage l'espace de la représentation, et en particulier l'existence d'un espace intermédiaire entre l'espace du mythe et le lieu où les spectateurs se tiennent, une sorte d'*ὄρχήστρα* de l'épopée.

## 4. Enchâssement des discours

31 Τοῦ ὃ γ' ἐπιμνησθεὶς φέπε' ἀθανάτοισι **μετηύδα**.  
 32 « ὦ πόποι, οἷον δὴ νυ θεοὺς βροτοὶ **αἰτιώωνται**.  
 33 Ἐξ ἡμέων γάρ **φασι** κάκ' ἔμμεναι· οἱ δὲ καὶ αὐτοί,  
 34 σφῆσιν ἀτασθαλίησιν, ὑπὲρ μόρον ἄλγε' **ἔχουσιν**.  
 35 Ὡς καὶ νῦν Αἴγισθος, ὑπὲρ μόρον, Ἀτρεΐδᾱο  
 36 γῆμ' ἄλοχον μνηστήν, τὸν δ' **ἔκτανε** νοστήσαντα,  
 37 φειδῶς αἰπὺν ὄλεθρον, ἐπεὶ πρό φοί **φείπομεν** ἡμεῖς,  
 38 Ἑρμείαν πέμψαντες, εὐσκοπον Ἀργεΐφόντην,  
 39 μήτ' αὐτὸν κτείνειν μήτε μνάσθαι ἄκοιτιν·  
 40 “Ἐκ γὰρ Ὀρέστᾱο τίσις **ἔσσεται** Ἀτρεΐδᾱο,  
 41 ὀππότε' ἂν **ἠβήσῃ** τε καὶ γῆς **ἱμείρεται**<sup>25</sup> αἴης.”  
 42 Ὡς **ἔφαθ'** Ἑρμείας, ἀλλ' οὐ φρένας Αἰγίσθοιο  
 43 **πεῖθ'** ἀγαθὰ φρονέων· νῦν δ' ἀθρόα πάντ' **ἀπέτεισε**. »<sup>26</sup>

25. Comme dans le *Roland*, le futur est un temps important de la narration chez Homère ; il permet un autre type de déplacement dans l'espace-temps de la scène aédique.

26. Se souvenant en son âme, il **dit** aux dieux ces paroles :

« Aïe, misère, les dieux **sont** toujours **accusés** par les hommes !  
 C'est de nous, **disent**-ils, que viennent leurs maux, quand eux-mêmes,  
 par leur propre folie, **s'attirent** excès de souffrance !  
 Comme Égisthe, excessif, **épousant** naguère la femme  
 d'Agamemnon, **occit** ce dernier de retour sur ses terres,  
 sachant sa mort-précipice. Car je lui **avais donné** l'ordre,  
 en envoyant Hermès, messenger sillage-splendide,  
 de ne pas le tuer ni de courtiser son épouse !

ou d'Oreste **viendrait** la vengeance, de l'Atréide,  
 quand, **dans la fleur** de son âge, il **aurait** le désir de sa terre.

Ainsi **parlait** Hermès, sans **vaincre** l'âme d'Égisthe  
 par ce bon conseil. Son compte **est réglé** à cette heure. » (*id.*)

Nous avons ici la première occurrence de discours rapporté au style direct, ce qui nous intéresse particulièrement, parce que le discours rapporté est l'une des caractéristiques essentielles de l'épopée : l'aède y dévoile son caractère double, à la fois narrateur et personnage. Il est ici pleinement narrateur dans le vers 31 ; s'adressant aux spectateurs pour présenter un lui-même qui sera Zeus, il peut utiliser la forme augmentée *μετηύδα*<sup>27</sup>.

Pour le reste, quand Zeus raconte, il utilise fréquemment des formes augmentées (3/6)<sup>28</sup> : c'est ce qui est attendu dans le discours, dont la narration n'est pas censée se dérouler dans le temps du mythe, relativement à celui qui raconte. Les événements que raconte Zeus se sont déroulés dans le fil de son temps. Seulement, la majorité ne fait pas l'ensemble : ce qu'il est intéressant de comprendre, ce sont les formes sans augment. Si l'opposition entre les formes sans augment et les formes augmentées a un sens, elle doit en avoir un aussi pour les exceptions<sup>29</sup>.

La première forme, *γῆμε*, pourrait passer pour inattendue au moins pour trois raisons. C'est d'une part la première occurrence du récit au passé dans le discours de Zeus : les trois verbes précédents étaient au présent de vérité générale (*αἰτιώωνται*, *φασι*, et *ἔχουσιν*) ; d'autre part, elle est associée à l'adverbe actualisant *νῦν* ; enfin, elle entre dans une espèce de comparaison, intro-

---

27. C'est la forme que Bakker a repérée comme très généralement augmentée, pour l'aoriste, dans l'*Iliade* (73 %). C'est pourquoi nous ne discuterons pas la tradition qui accorde l'augment aux composés de *αὐδᾶν*. Notons que l'imparfait est facilement utilisé pour les verbes introducteurs de parole : on peut considérer qu'il permet de placer les spectateurs du point de vue de celui qui est en train d'écouter le discours.

28. En mettant de côté, pour l'instant l'hypothèse métriquement vraisemblable selon laquelle on aurait « δὲ κτάνε » pour « δ' ἔκτανε », et « ἀπότεισε » pour « ἀπέτεισε ». Nous ne suivons ici qu'une piste, pour commencer ; on pourrait cependant lire ici essentiellement des formes sans augment, comme nos ondulations l'indiquent.

29. Nous écartons *a priori* l'explication métrique — les formes sans augment ici se trouvent toutes deux en début de vers ; la métrique n'y tolérerait pas l'augment. C'est en effet une non-explication. En choisissant de placer un tel verbe au premier pied, le poète fait aussi le choix de la forme sans augment. On peut concevoir qu'il fait un choix par défaut, qu'il ne fait qu'utiliser une cheville : cela nous paraît être seulement une façon de ne pas vouloir entendre ce que dit le poète, de rabaisser le flux rythmique de l'hexamètre au rang de la logorrhée.

duite par ὥς, alors que les aoristes sont pratiquement *toujours* augmentés dans les comparaisons dites homériques<sup>30</sup>. On pourrait ainsi lire ici une sorte de comparaison inversée : au lieu d'interrompre le récit mythique par une pause dans le récit, qui fait appel à l'expérience réelle des spectateurs, marquée par l'utilisation des temps augmentés, on aurait ici une comparaison qui ferait au contraire une sortie du « réel » dans lequel le discours de Zeus est pris — la réalité de son dialogue avec les dieux — pour se rendre dans le temps du mythe, de l'histoire racontée. Ce n'est pas impossible. L'idée est amusante ; mais elle risque fort de relever davantage de l'habileté intellectuelle que d'une véritable interprétation, capable de passer l'épreuve de la scène. La question est en réalité celle-ci : comment l'aède qui joue Zeus peut-il jouer Zeus qui joue l'aède ?

La première réponse qui vient à l'esprit est celle de la *variatio* mélodique, qui peut être nette — non pas seulement d'une mélodie à l'autre, mais du parlé-déclamé au parlé-chanté. On peut en effet concevoir que le discours, qui prétend mimer une réalité, tende à se débarrasser du chant, ou de l'accompagnement instrumental, mais que la musique puisse réapparaître dans le discours, quand la tonalité épique reprend le dessus : quand Zeus se prend au récit, il peut finir par se prendre pour un aède ; ou plutôt quand l'aède qui joue Zeus joue Zeus qui raconte, il peut retrouver son âme d'aède — c'est-à-dire sa voix d'aède, de chanteur, qui peut difficilement ne pas surgir sous l'effet du refrain qui lie les vers 34, 35 : « ὑπὲρ μόνον », répété exactement à la même place dans chacun de ces deux vers. C'est d'autant plus possible que les deux figures évoquées au vers 35, qui commence la proposition où apparaît notre aoriste sans augment, sont les deux héros Égisthe et Agamemnon : les héros, davantage que les dieux, sont les figures constitutives du temps épique. Nous verrons par la suite si cette hypothèse se confirme dans d'autres discours.

On peut cependant se demander si la musicalité épique ne s'étend pas plus loin que cette première forme sans augment. Le second hémistiche du vers 35 est en effet marqué par une percussion assez saisissante, alternant les -ν- et les -τ- : « τὸν δ' ἔκτανε γοστήσαντα »<sup>31</sup>. Il y a là aussi une puissante musicalité aédique : on ferait bien entendre plus nettement la voix artificiellement rythmée de l'aède, en abandonnant la tonalité plus réaliste de la pure μίμησις du discours. On pourrait dans ce cas aussi bien couper « τὸν δὲ κτανε », et considérer que le vers 35 entier reste dans le temps épique et dans une psalmodie nettement aédique.

---

30. Cf. Bakker, 2005.

31. Elle est même en quelque sorte annoncée par le dernier mot du premier hémistiche : « μνηστήν ».

On pourrait objecter cependant que la coupe après δέ paraît trop créer une ambiguïté malheureuse avec le démonstratif τόνδε, inadéquat ici ; mais il nous semble vraisemblable que l'intrusion de la voix chantante dans le discours soit aussi brève que possible, afin que l'auditeur continue à percevoir qu'il écoute la voix de Zeus, quand bien même il sent que l'aède joue parfois avec cette voix pour rappeler qu'il est l'aède qui joue Zeus, pour adresser une sorte de clin d'œil à son public.

En fait, comme dans la chanson de geste, il est ici très évocateur de faire l'hypothèse<sup>32</sup> du second aède dans ce jeu de position par rapport au discours et au récit. S'il y avait un second aède — par exemple, celui qui tiendrait la lyre —, il pourrait fort bien prendre en charge le vers 35 et le premier hémistiche du vers 36 en les chantant. Il ferait comme s'il posait une question à Zeus : « Est-ce que tu veux parler d'hommes comme Égisthe, le fameux adultère, celui dont je suis capable de vous chanter l'histoire ? ». Le premier aède lui répondrait, avec le second hémistiche du vers 36, quelque chose comme : « Oui, oui, tout à fait, cet horrible qui osa en plus tuer le mari qu'il avait cocufié ! », où la percussion en dentales répondrait au chant de l'aède sur le ton de l'indignation vengeresse face à l'obstination dans le crime. Ce second aède n'est évidemment pas nécessaire ; mais son évocation peut être utile pour faire sentir le jeu des voix que l'aède ou le rhapsode peuvent enclencher.

Le ton qu'utilise l'aède quand il fait dire à Zeus « Pourtant nous le lui avons bien dit », avec l'aoriste sans augment *φείπομεν*, n'est pas le même : Zeus se place dans un autre temps du *μῦθος*. Mais surtout, ce qu'on continue à entendre dans la suite du discours de Zeus, c'est le dédoublement de la voix aédique — dédoublement dans la voix épique aux vers 38 et 39, dédoublement dans les voix des personnages dans les deux vers suivants. Le redoublement de la désignation d'Hermès, entre le premier et le second hémistiche du vers 38 (*Ἑρμείων / ἐὔσκοπον Ἀργεῖφόντην*) constitue une sorte de pause dans le discours, qui cesse d'une certaine façon d'être

---

32. On se souvient que nous posons cette hypothèse davantage pour mieux comprendre le dédoublement à l'intérieur du jeu de l'aède que pour supposer un dispositif qui aurait historiquement existé : il faut entendre la multiplication des voix, non seulement dans le passage du narrateur au personnage, d'un personnage à l'autre, mais bien au-delà encore. Voir cependant ce qui se passe par exemple dans l'épopée africaine : Jean Derive, « Typologie et fonctions de quelques genres oraux du Manding à l'aune du critère de la spatialité », *Journal des africanistes* [En ligne], 79-2 | 2010. URL : <http://africanistes.revues.org/3025>

discours, et s'arrête contemplativement dans le plaisir d'évoquer son fils, en même temps que l'aède arrête le discours de Zeus pour donner à voir aux spectateurs l'image du dieu qui doit intervenir.

De même, le parallélisme du vers 39 reprend, en forme de chiasme, le dédoublement des voix du vers 36 (μνηστήν-ἔκτανε / κτείνειν-μνάσθαι) : là non plus la répétition ne se fait pas dans la monotonie : le premier hémistiche peut reprendre l'avertissement d'une façon voilée — c'est certes mon avertissement, mais je rappelle que je l'ai mis dans la bouche d'Hermès —, et l'autre oublie le passage par la voix d'Hermès et prend un ton plus subjectif, celui de l'impérative colère du père des dieux et des hommes. C'est ainsi qu'il peut faire vivre ensuite un discours dans le discours, un personnage dans le personnage, en demandant à Zeus de faire parler son fils au style direct, avec le temps qui est d'une certaine façon celui du récit propre aux dieux : le futur<sup>33</sup>. On remarquera que si ce futur a un sens, alors qu'il évoque des actions passées au moment où Zeus les évoque, c'est bien à travers, ici aussi, le jeu sur la voix, le dédoublement de l'aède.

Enfin, l'imparfait sans augment du vers 43 ne me paraît pouvoir être entendu qu'en saisissant le rythme du distique constituant la clôture du discours de Zeus et donc de la « laisse » : il contient la clôture du discours d'Hermès dans le discours de Zeus (« Ὡς ἔφατ' Ἑρμείας ») et la reprise comme un refrain du début de l'évocation d'Égisthe, en résumant dans l'ordre inverse les vers 35-38. Ce distique final constitue véritablement, au plan musical, une phrase, qu'on peut détacher du reste de la laisse, quoiqu'elle lui soit structurellement liée. Le point central de cette phrase, organisée en trois propositions, est évidemment le verbe de la deuxième proposition : πεῖθε, à l'imparfait sans augment. Il est d'autant plus nettement central qu'un chiasme tout à fait délibéré l'entoure : « φρένας Αἰγίσθοιο-ἀγαθὰ φρονέων ». Au centre est donc l'action proprement épique, l'ὑβρις du héros, qui vient briser la logique discursive, tout en rendant l'épopée possible ; autour, ce qui restaure l'ordre du monde : d'abord la prophétie, l'avertissement des dieux ; ensuite, leur châtement. Au centre, l'aède peut jouer Zeus qui fait l'aède en chantant « à l'aveugle »<sup>34</sup> ; à la périphérie, Zeus s'adresse aux dieux, aux spectateurs, pour commenter l'épopée sur un mode plus parlé.

---

33. ἔσσεται, mais aussi les subjonctifs ἠβήσῃ et ἰμείρεται, à valeur d'éventuel du futur.

34. On pourrait aussi noter que ce double changement de ton peut s'appuyer sur les adverbes adversatifs ἀλλά et νῦν, qui marquent assez régulièrement une rupture dans les temps verbaux.

Ce qu'on entrevoit ici, c'est que le jeu sur l'augment chez Homère ne peut être saisi que si l'on écoute le caractère musical de l'épopée — c'est-à-dire, paradoxalement, ce qui en elle dépasse le flux répétitif et monotone de l'hexamètre : le caractère organique des séquences d'hexamètres, que nous essayons de montrer en transposant le concept médiéval de *laisse* à l'épopée homérique.

La « *laisse* » suivante, essentiellement constituée d'un discours, comme c'est aussi souvent le cas dans la chanson de geste, nous intéresse particulièrement parce que, nous l'avons vu, chez Homère, les discours aussi sont une occasion de jeu sur les temps, contrairement à ce qui se passe dans le *Roland*.

## 5. Un récit au présent

44 **Τ**ὸν δ' ἡμείβετ'<sup>35</sup> ἔπειτα θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη·  
 45 « ὦ πάτερ ἡμέτερε Κρονίδη, ὕπατε κρειόντων,  
 46 καὶ λίην κείνός γε φέφοικότι κείται δλέθρω·  
 47 ὡς ἀπόλοιτο καὶ ἄλλος ὅτις τοιαῦτά γε ρέζοι.  
 48 Ἀλλά μοι ἀμφ' Ὀδυσῆϊ δαΐφρονι δαίεται ἦτορ,  
 49 δυσμόρω, ὅς δὴ δηθὰ φίλων ἄπο πῆματα πάσχει  
 50 νήσω ἐν ἀμφιρύτῃ — ὅθι τ' ὀμφαλός ἐστι θαλάσσης,  
 51 νῆσος δεινδρήφεςσα, θεὰ δ' ἐν δώματα ναίει,  
 52 Ἄτλαντος θυγάτηρ ὀλοόφρονος, ὅς τε θαλάσσης  
 53 πάσης βένθεα φοῖδεν, ἔχει δέ τε κίονας αὐτὸς  
 54 μακράς, αἱ γαῖάν τε καὶ οὐρανὸν ἀμφὶς ἔχουσι. —  
 55 Τοῦ θυγάτηρ δύστηνον ὀδυρόμενον κατερύκει,  
 56 αἰφεὶ δὲ μμαλακοῖσι καὶ αἰμυλίοισι λόγοισι  
 57 θέλγει, ὅπως Ἰθάκης ἐπιλήσεται. Αὐτὰρ Ὀδυσσεύς,  
 58 ἰέμενος καὶ καπνὸν ἀποθρῶσκοντα νοῆσαι  
 59 φῆς γαίης, θανέειν ἰμείρεται. Οὐδέ νυ σοὶ περ  
 60 ἐντρέπεται φίλον ἦτορ, Ὀλύμπιε. Οὐ νύ τ' Ὀδυσσεύς  
 61 Ἀργείων παρὰ νηυσὶ χαρίζετο ἱερὰ ρέζων  
 62 Τροίῃ ἐν εὐρείῃ ; Τί νύ φοί τόσον ὠδύσαιο, Ζεῦ ; »<sup>36</sup>

L'essentiel des verbes conjugués par Athéna le sont au présent de l'indicatif (12) : ils courent du vers 46 au vers 60, accompagnés seulement de deux optatifs de souhait au vers 47 ; la laisse se clôture par un imparfait sans augment suivi d'un aoriste augmenté. Nous nous y arrêtons pour trois raisons : parce que l'usage de l'optatif est particulièrement intéressant pour

35. Imparfait augmenté attendu pour l'introduction de discours, adressée au public, et visant à ouvrir l'espace de la scène : « Venez, placez-vous au moment où Zeus est en train de parler ». L'imparfait augmenté grec a l'avantage d'à la fois adresser au public, désigner le personnage qui va parler, et prétendre qu'il est déjà là, qu'on est *in mediās rēs*.



étudier la voix épique ; parce que le présent constitue ici un véritable temps du récit ; parce qu'enfin c'est dans la balance avec ces présents que les temps du récit qui ferment la laisse prennent toute leur valeur.

Le vers 47, où Athéna maudit les criminels tels qu'Égisthe, comporte un optatif aoriste et un optatif présent. Au plan théorique, les temps de l'optatif nous intéressent, pour commencer, parce qu'ils partagent une partie de leur morphologie avec l'imparfait et l'aoriste de l'indicatif : les désinences dites « secondaires », qu'on peut mettre en parallèle avec celles de l'imparfait et du conditionnel français. Or il est bien possible que ce partage formel réponde à un partage sémantique. En effet, on peut considérer<sup>37</sup> que l'optatif est en grec le mode de l'imaginaire. C'est en tout cas valable ici, où les optatifs sont des optatifs à proprement parler : ils marquent le souhait d'Athéna. Ce qu'Athéna souhaite, elle l'imagine : elle dessine une nouvelle image évoquant ceux qui ressemblent à Égisthe.

Mais ce qui nous importe surtout, c'est que ce faisant, elle invite les spectateurs à voir cette nouvelle image, à déplacer leur regard de la figure d'Égisthe à celle d'autres criminels qui lui

- 
36. Elle lui **dit**, Athéna, la déesse aux yeux de chouette : [44]  
 « Ô mon père, fils de Cronos, puissance suprême,  
 il ne **mérite** que trop le trépas qui vint le soumettre :  
 qu'ainsi **périsse** quiconque **perpétrera** de tels crimes !  
 Si mon cœur **se fend**, c'est pour Ulysse le brave, [48]  
 l'infortuné, qui depuis longtemps **est** en proie aux souffrances,  
 loin des siens, sur une île, nombril de la plaine marine,  
 île couverte de bois, où une déesse **séjourne**,  
 fille d'Atlas le cœur-maudit, qui de l'onde saline [52]  
**connaît** les profondeurs et **tient** à lui seul les colonnes  
 hautes qui **maintiennent** ensemble le ciel et la terre.  
 Ulcéré, gémissant il **est retenu** par la femme,  
 qui, sans trêve, le **charme** de mots caressants et suaves [56]  
 pour qu'il oublie son Ithaque, mais lui, cependant, cet Ulysse,  
 qui voudrait revoir la fumée s'élever de sa terre,  
 ne **désire** plus rien que la mort. Et ton cœur en toi-même  
 n'**est** pas **remué** ? Olympien ! Près des nefs achéennes [60]  
 jamais Ulysse ne t'**a dédié** de saints sacrifices  
 dans la plaine de Troie ? Zeus **est-il ulcéré** contre Ulysse ? » (*id.*)

37. Avec Lange (d'après Humbert, 1960, §188).

ressembleraient. Dans le cadre de l'épopée, c'est un moyen de diviser l'espace imaginaire créé entre l'aède et les spectateurs, et de les y déplacer. Ce déplacement dans l'espace du souhait permet ici, en réalité, d'articuler le déplacement du regard du héros repoussoir au véritable héros.

On remarquera qu'ensuite, le retour au présent de l'indicatif passe, comme souvent lors d'un changement de temps par un *ἀλλά*, qui aide à faire basculer d'un monde imaginaire à l'autre. On remarquera surtout la délicatesse avec laquelle cette bascule est menée : Athéna reprend la malédiction de Zeus contre Égisthe ; en l'étendant à ses semblables, elle tourne l'attention vers ses sentiments à elle ; elle les nomme ensuite directement, pour en faire le sujet (*ἦτορ*) d'une proposition dont Ulysse est l'objet, puis redire ses souffrances au vers 50, en en faisant le sujet d'une relative.

Le déplacement dans les univers racontés, dans les imaginaires créés par la performance, se fait, on le voit, continuellement, y compris quand les temps dits du récit — imparfait et aoriste — ne sont pas en jeu, par le biais d'autres alternances temporelles, et par d'autres moyens que par le jeu des temps. Comment s'étonner dès lors que ceux-ci prennent leur part dans la danse de l'aède entre ces univers ?<sup>38</sup> Il est pour le moins vraisemblable que l'aède joue sur tous les registres qui sont à sa disposition, y compris l'augment. Reste à comprendre cependant pourquoi il s'interdit l'usage du présent de narration, pourtant si fréquent chez les historiens grecs : c'est ce que nous étudions dans notre chapitre sur l'indicatif présent chez Homère, pour conclure qu'il semble bien que le présent occupe trop de fonctions pour occuper en plus celles du présent historique, et qu'il ne serait pas dès lors illogique que l'aède se soit saisi d'autres outils de la langue, ou même qu'il se les soit forgés.

La fin du discours d'Athéna, avec un imparfait sans augment (*χαρίζετο*) et un aoriste augmenté (*ᾠδύσαο*), nous donne l'occasion de vérifier si le jeu sur l'augment peut véritablement être de ces outils. La forme de *χαρίζετο* nous permettra d'abord de préciser notre méthode. En effet, l'absence d'augment, qui semble attestée par la métrique, peut paraître étonnante au regard de la signification que nous pouvons lui attribuer de façon générale, de sorte que cette occurrence pourrait être considérée comme un argument en faveur de l'insignifiance de l'augment,

---

38. Cependant, la rareté des optatifs obliques et éventuels ne pourrait-elle pas expliquer le jeu sur l'augment : il prendrait le relais pour opérer les déplacements que ceux-là n'ont pas encore pleinement en charge ?

cheville du versificateur : outre le fait qu'il s'agit d'un discours, qui semble nettement adressé (à Zeus : « τ' », pour « τοι », v. 60, alors qu'on avait, pour la proposition précédente, un σοί, enclitique certes, mais accentué, selon la grammaire des alexandrins), la bascule spatio-temporelle d'un espace imaginaire à l'autre — de l'Olympe à la plaine de Troie — n'est marquée que par un ν, dont on pourrait considérer qu'il est moins signifiant du fait qu'il est atone ; la forme interro-négative pourrait passer pour une façon de marquer plus nettement encore l'affirmation comme un fait réel.

En fait, on peut comprendre pourquoi ici on a une forme sans augment. Il faut pour commencer l'envisager dans l'ensemble qui le détermine : les sept derniers hémistiches de la laisse, qui constituent un tout tant au plan sémantique qu'aux plans rythmique et temporel. Il s'agit d'enjoindre à Zeus de prendre pitié d'Ulysse, qui le mérite. Les trois propositions qui l'expriment sont introduites par trois expressions tout à fait parallèles : « Οὐδέ ν σοί / Οὐ ν τοι / Τί ν οι », dont les reprises et variations sont particulièrement intéressantes tant au plan phonique<sup>39</sup> que déictique. C'est qu'à côté de la reprise de l'adverbe enclitique ν, dont la signification est à rapprocher de celle de l'augment, les trois formulations se terminent sur un pronom personnel au datif d'intérêt : deux formes d'abord du pronom personnel de la deuxième personne — tonique σοί puis atone élidé τ' = τοι —, puis un pronom personnel de la troisième personne φοί<sup>40</sup>. L'interlocuteur d'Athéna est donc présent dans les trois propositions dans trois rôles différents : il est d'abord le possesseur du cœur que sa fille accuse de ne pas s'émouvoir, il est ensuite le destinataire des sacrifices d'Ulysse ; il est enfin le sujet de la haine à l'égard d'Ulysse. Ulysse, lui, n'est présent que dans les deux dernières propositions, mais doublement dans la dernière : représenté par le pronom personnel φοί, mais aussi par son verbe quasi éponyme avec la forme ὠδύσασθαι. Le sujet et le destinataire de la parole d'Athéna s'entremêlent avant d'être liés dans les deux derniers pieds de notre laisse : ὠδύσασθαι Ζεῦ. De même, simultanément, Athéna — en réalité l'aède qui joue Athéna — doit désigner ces deux personnages quelque part dans l'espace de la représentation pour les faire exister et se rencontrer.

---

39. Voir la question de l'accentuation ici (enclise).

40. Remarquer le parallélisme avec le jeu entre formes plus « récentes » (σοί, augment) et formes plus archaïques (τοι, formes épiques), alors qu'il n'y a pas de différence métrique.

Quelle est donc la raison d'être d'une forme sans augment ici ? En dehors du fait que l'augment n'est pas nécessaire du fait de la présence du pronom de deuxième personne, déjà suffisamment déictique, c'est ici le mouvement vers les spectateurs qui est nécessaire. Pourquoi parler d'un mouvement vers les spectateurs, alors que nous avons supposé que c'était l'augment qui s'adressait à leur actualité ? C'est que dans le cadre du discours, soit les spectateurs n'existent plus pour l'aède-personnage qui s'adresse à un autre personnage façonné par l'imagination quelque part sur la scène, soit ils n'existent plus parce qu'ils deviennent l'interlocuteur, parce que l'aède les désigne comme s'ils étaient à la place de l'interlocuteur. Dès lors, pour les voir à nouveau, il peut être utile qu'il sorte de la logique actualisante. La triade de formes verbales actualisée-inactualisée-actualisée (ἐντρέπεται-χαρίζετο-ὠδύσαο) permet d'opérer le mouvement dans l'espace-temps vers le mythe déjà connu, qui, s'il est censé être dans le passé pour Athéna au moment où elle l'évoque, relève de l'au-delà du temps.

Mais plus précisément, le temps du mythe déjà connu pour l'auditeur de l'*Odyssee*, ce pourrait bien être l'*Iliade*. En l'occurrence, χαρίζετο, dans la proposition des vers 60 à 62, se trouve encadré par deux hémistiches « formulaires » : « Ἀργείων παρὰ νηυσὶ » et « Τροίη ἐν εὐρείῃ ». Assez logiquement, on ne retrouve le premier que dans l'*Iliade* (Π, 272 ; P, 165 ; X, 89 — B, 725 avec « Ἀργεῖοι » et Θ, 183 avec « Ἀργείους »)<sup>41</sup> ; le second se trouve autant dans l'*Iliade* que dans l'*Odyssee* (Ω, 256 ; Ω, 494 ; Ω, 774 ; δ, 99 ; ε, 307 — N, 433 ; λ, 499 ; μ, 189 : [ἐνὶ Τροίῃ εὐρείῃ en fin de vers])<sup>42</sup>. La proposition est marquée par la langue proprement épique : il peut paraître naturel que cela amène Athéna à se situer dans le temps épique, puisqu'il est patent qu'elle parle le langage de l'aède. Toute formule cependant n'amène pas systématiquement des formes sans augment — et c'est le cas en particulier de la première. Ce qui est plus remarquable c'est la couleur nostalgique de ces hémistiches avec la référence à l'*Iliade* : non seulement la première formule ne se trouve pas ailleurs dans l'*Odyssee*, et uniquement dans l'*Iliade*, mais encore la seconde, telle quelle, ne se trouve que dans le chant 24 — qui vient « après la

---

41. Patrocle, discours au présent ; Glaucos, proposition nominale et principale avec πέφατ' (πέφατο ou πέφαται ?) ; Hécube, futur ; μνησέσθαι ἔμμελλον (prolepse narrative) ; Hector, κτείνω (subjonctif présent).

42. Priam deux fois τέκον (le vers qui précède est entièrement répété) ; Hélène phrase nominale ; Ménélas, Ulysse avec, à la fin du vers précédent οἱ τότε ὄλοντο ; à propos d'Alcathoos, dans l'aristie d'Idoménée γῆμεν ; Agamemnon πέφνον ; le chœur des sirènes ἴδμεν.

bataille ». La première référence au temps de l'*Iliade* se fait à l'imparfait sans augment — serait-il le temps du souvenir de l'épopée ?<sup>43</sup>

L'aoriste augmenté (ὠδύσασα) qui clôt la séquence peut paraître déroutant. En fait il se comprend assez bien dans le mouvement de l'interlocution : après être retournée dans le temps du mythe, avoir rappelé l'image iliadique, Athéna retourne vers Zeus pour lui demander comment il a pu se mettre à haïr un homme qui fut si pieux. Cet aoriste augmenté amène tout naturellement le vocatif<sup>44</sup> Ζεῦ qui clôt le dernier hexamètre.

---

43. En réalité, nous pensons qu'il est possible que l'évocation de l'autre se fasse avec des formes augmentées : elle peut se faire dans une connivence avec le public, très adressée.

44. On pourra vérifier le lien qu'on peut établir entre vocatif et formes augmentées. On pense en particulier aux vers du type : « Τὸν δὲ βαρὺ στενάχων **προσέφη**, **Πατρόκλεες** ἵππευ » (Π, 20).

## 6. Encore le νόστος

63 Τὴν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη νεφεληγερέτα Ζεὺς·  
 64 « Τέκνον ἐμόν, ποῖόν σε ῥέπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων ;  
 65 Πῶς ἂν ἔπειτ' Ὀδυσῆφος ἐγὼ θείοιο λαθοίμην,  
 66 ὃς περὶ μὲν νόον ἐστὶ βροτῶν, περὶ δ' ἱρὰ θεοῖσιν  
 67 ἄθανάτοισιν ἔδωκε, τοὶ οὐρανὸν εὐρὺν ἔχουσιν .  
 68 Ἀλλὰ Ποσειδάων γαίηοχος ἀσκελὲς αἰφὲν  
 69 Κύκλωπος κεχόλωται, ὃν ὀφθαλμοῦ ἀλάωσεν,  
 70 ἀντίθεον Πολύφημον, ὃου κράτος ἔσκει<sup>45</sup> μέγιστον  
 71 πᾶσιν Κυκλώπεσσι· Θόφωσα δέ μιν τέκε νύμφη,  
 72 Φόρκυνος θυγάτηρ, ἀλὸς ἀτρυγέτοιο μέδοντος,  
 73 ἐν σπέεσι γλαφυροῖσι Ποσειδάωνι μιγεῖσα.  
 74 Ἐκ τοῦ δὴ Ὀδυσῆφα Ποσειδάων ἐνοσίχθων  
 75 οὐ τι κατακτείνει, πλάζει δ' ἀπὸ πατρίδος αἴης.  
 76 Ἀλλ' ἄγεθ' ἡμεῖς οἶδε περιφραζόμεθα πάντες  
 77 νόστον, ὅπως ἔλθῃσι· Ποσειδάων δὲ μεθήσει·  
 78 ῥδν χόλον· οὐ μὲν γάρ τι δυνήσεται ἀντία πάντων  
 79 ἄθανάτων ἀφέκητι θεῶν ἐριδαινέμεν οἶος. »<sup>46</sup>

La forme augmentée qui ouvre la laisse est attendue pour l'introduction de discours<sup>47</sup> : dans l'ensemble du chant I, les 20 formes qui introduisent des discours sont augmentées, dont 8 attestées par la métrique. Est-ce que l'augment permettrait un effet de bascule, en ce qu'il serait un déictique à pente plutôt cataphorique<sup>48</sup> ? Il annoncerait ce qui va venir plutôt qu'il ne rappellerait ce qui a été dit.

Le second vers, qui comporte une forme sans augment (φύγεν) « inattendue » dans le discours d'un personnage, est un vers formulaire, qui introduit la voix aédique dans la voix du personnage. Mais formulaire ne signifie pas seulement répétitif. Cette espèce de refrain a une fonction ornementale : il s'agit d'une périphrase, qui se complaît dans l'arrêt sur image, dans le

45. Variante : ἐστὶ.

retour sur ce qui vient d'être dit, dans la prise de conscience du caractère charnel de la parole. C'est en cela qu'il est particulièrement aédique, et fait sortir du discours actualisé. D'autre part, on peut poser l'hypothèse suivante : faisant référence à la laisse précédente, en quelque sorte à un autre *φέπος*, le personnage aède se range dans le chant du chant.

Mais la référence évidemment ne porte pas seulement sur la laisse précédente : la formule réfère aussi aux autres formules de l'épopée, et c'est en cela que son caractère ornemental n'est pas dépourvu de sens — n'équivaut pas à « c'est pour faire joli » :

Ἀτρεΐδῃ, ποῖόν σε φέπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων ; (Δ, 350 : Ulysse à Agamemnon)

Ἀτρεΐδῃ, ποῖόν σε φέπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων. (Ξ, 83 : idem)

Τέκνον ἐμόν, ποῖόν σε φέπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων. (α, 64 : Zeus à Athéna)

Τηλέμαχε, ποῖόν σε φέπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων. (γ, 230 : Athéna à Télémaque)

Τέκνον ἐμόν, ποῖόν σε φέπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων. (ε, 22 : Zeus à Athéna)

---

46. Zeus l'assembleur de nuées lui **dit** ces mots en réponse :

« Quel propos, mon enfant, de tes dents **a franchi** la clôture ?

Comment **pourrais-je** du divin Ulysse oublier la mémoire ?

Son esprit **surpasse** les autres mortels, et il **offre**

des sacrifices aux dieux qui **peuplent** le ciel large-voûte !

Mais Poseidon tremble-sol lui **garde** toujours sa colère

d'**avoir** un jour **privé** de son œil son fils le Cyclope,

ce Polyphème divin (qui par sa force **domine**

tous les Cyclopes, tous). Thoosa l'**enfant**, jeune femme

qu'engendra Phorcys, gardien de la mer inféconde :

elle s'unit à Poseidon dans le creux d'une grotte.

Depuis ce jour, Ulysse, de Poseidon tremble-terre,

**reçoit**, non pas **la mort**, mais **l'errance** loin de son île.

**Allons** donc, **réfléchissons** tous au moyen de lui rendre

son retour, qu'il **rentre**, et que Poséidon **abandonne**

sa colère ; il ne **pourra** pas prolonger sa querelle

contre tous les dieux immortels, à lui seul, solitaire ! »

47. D'après les calculs de Bakker, 73 % des occurrences attestées par la métrique.

48. Ce que Bakker appelle une « formule de mise en scène » (*staging formula*).

Τέκνον ἐμόν, ποῖόν σε φέπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων. (τ, 492 : Euryclée à Ulysse)

Λειῶδες, ποῖόν σε φέπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων, (φ, 168 : Antinoos à Liodès)

Τέκνον ἐμόν, ποῖόν σε φέπος φύγεν ἕρκος ὀδόντων, (ψ, 70 : Euryclée à Pénélope)

On rétorquera sans doute à toutes les analyses qu'on pourrait proposer autour de ces fascinants échos<sup>49</sup> le fait que la formule n'est pas réservée aux formes sans augment, et donc que le chant du chant, le passage dans l'espace-temps mythique, n'est pas réservé non plus aux propositions portées par une forme verbale sans augment. On leur opposera en particulier les formules d'introduction de discours, presque toujours augmentées, comme le sont celles qui correspondent aux formules ci-dessus — les formes verbales qu'utilise l'aède y sont les suivantes : **προσέφη, προσέφη, προσέφη, προσέειπε, προσέφη, προσέειπε**, « Ἀντίνοος δ' ἐνένιπεν φέπος τ' ἔφατ' ἕκ τ' ὀνόμαζε », **ἡμείβετο**. Huit formes augmentées sur huit<sup>50</sup> : on peut en fait considérer que le couple [verbe de parole augmenté + φύγεν] fait partie de la formule ; c'est donc ce couple qui mérite d'être interprété.

On pourrait penser que le contraste dans la distance au récit est nécessaire, puisque les deux vers évoquent un discours (προσέφη / φέπος). Des vers comme ceux-ci viennent montrer qu'en réalité cela ne gêne pas l'aède :

Ἀντίνοος δέ μιν οἶος ἀμειβόμενος **προσέφειπε**.

Τηλέμαχ' ὑψαγόρη, μένος ἄσχετε, ποῖον **ἔφειπες** (β, 84-85)

L'effet produit par l'alternance est lié ici à l'ensemble de la formule. Il est remarquable en effet que la formule soit, quatre fois sur huit, associée au vocatif τέκνον ἐμόν, et qu'elle soit si fortement liée à l'*Odyssee*. Six occurrences sur huit dans la seconde épopée constituent un premier élément troublant. Mais peut-être doit-on expliquer ce chiffre par une plus grande

49. Par exemple la très fréquente association de cet hémistiche avec le vocatif τέκνον ἐμόν — alors qu'il n'est jamais utilisé par Ulysse à l'intention de Télémaque, quoiqu'ils constituent le couple père-fils par excellence dans l'*Odyssee*.

50. Si l'on met à part le discours d'Antinoos à Liodès, où la formule d'introduction présente une structuration temporelle complexe et très intéressante. Nous reviendrons dessus plus loin.



importance des discours dans l'*Odyssee*. Reste que les deux occurrences de l'*Iliade* appartiennent à des discours d'Ulysse. C'est une formule qui sent sa *nostalgie* odysseenne : elle contient la douceur qu'on entend dans τέκνον ἐμόν, et l'amertume du regret qu'on entend dans ποῖον. Le locuteur évoque le discours de son interlocuteur et s'en étonne, non pour le lui reprocher, mais pour souhaiter qu'il n'eût pas existé, comme il s'était enfui inopinément de la bouche, pour le faire s'enfuir, s'évaporer, s'*inactualiser* : le verbe ne peut y être marqué par l'augment, qui est un actualisateur. L'absence de l'augment dans la forme sans augment participe ici à la douceur de la formule.

On voit dès lors comment l'optatif potentiel qui suit (λαθοίμην) complète notre vers formulaire : les deux dénégations (ποῖον φύγεν / πῶς λαθοίμην), à l'aoriste sans augment et à l'optatif aoriste, écartent l'idée avancée par Athéna (que Zeus pût oublier Ulysse) du domaine de la réalité — avec douceur. En fait, tout se passe comme si les désinences secondaires du grec portaient un sème inactualisant, qui peut être contrecarré par l'augment, pour inscrire l'imparfait et l'aoriste dans le mode indicatif — le mode du réel.

On comprend dès lors pourquoi l'aoriste du vers 67 est augmenté, quoiqu'il reprenne l'image du vers 61 (χαρίζετο ἱερά ρέζων // ἱερά ἔδωκε). Zeus veut actualiser le sacrifice d'Ulysse, reconnaître qu'il sait que celui-ci a vraiment accompli ses devoirs rituels, et qu'il les a agréés. Mais il ne s'agit pas seulement d'une opposition conceptuelle : cette actualisation des fumées du sacrifice aboutit à l'espace que l'aède-Zeus occupe — l'Olympe « οὐρανὸν εὐρύν », une réalité qu'il peut désigner du geste, comme il a pu faire vivre avec le geste la fumée qui montait jusqu'à lui.

Du second hémistiche du vers 69 au vers 73 s'étend une assez longue parenthèse dans le temps mythique, avec ἀλάωσεν, ἔσκει et τέκε. On comprend bien que Zeus se fasse aède à ce moment, puisqu'il raconte ce qu'accomplit Ulysse : l'aveuglement de Polyphème<sup>51</sup>. Mais ce qui est plus intéressant encore, c'est qu'en faisant référence à ce qui est contenu dans le mythe, aux hauts faits des héros, il fait ici référence à ce que raconte l'*Odyssee* — c'est-à-dire en quelque sorte ici au chant IX. On pourrait dès lors formuler l'hypothèse suivante : les formes sans augment sont liées à l'évocation de l'épopée — mais, plus précisément, des épopées, et en particulier des

---

51. Il prend le temps ensuite de décrire ce qu'était Polyphème avant d'être réduit par Ulysse : sa puissance liée à sa généalogie.

deux épopées d'Homère. Plus précisément, l'aède, ou l'aède-personnage tend à utiliser les formes sans augment dans son chant quand il évoque un autre chant : quand dans l'*Odyssée* il évoque l'*Iliade*, ou une autre épopée disparue, ou supposée, quand le chant I de l'*Odyssée* il évoque le chant IX, quand dans la laisse VI il évoque la laisse V — à moins qu'il veuille lui donner une actualité particulière, qu'il ne s'agisse pas de retourner en arrière, mais de ramener sur le devant de la scène ce qui a été raconté. Le temps épique, enfin, est clôturé par sa reprise par l'expression ἐκ τοῦ, qui permet de l'insérer à nouveau dans le discours actualisé.

On conçoit mieux dès lors le mouvement de cette laisse. Deux tournants y sont marqués par les ἀλλά, aux vers 68 et 76, et les deux premiers mouvements comportent en leur centre un retour dans le temps épique — un retour sur le chant épique, un chant du chant. Enfin le dernier mouvement s'élance vers l'avenir, avec deux présents (ἄγετε et περιφραζώμεθα), un subjonctif aoriste (ἔλθῃσι) et deux futurs (μεθήσει et δυνήσεται). La prise en compte de la présence de l'augment permet de mieux percevoir le mouvement épique.

## 7. Programmation

80 Τὸν δ' ἤμειβετ' ἔπειτα θεὰ γλαυκῶπις Ἀθήνη·  
 81 « ὦ πάτερ ἡμέτερε Κρονίδη, ὕπατε κρειόντων,  
 82 εἰ μὲν δὴ νῦν τοῦτο φίλον μακάρεσσι θεοῖσι,  
 83 νοστήσαι Ὀδυσῆα πολύφρονα φόνδε δόμονδε,  
 84 Ἑρμείαν μὲν ἔπειτα, διάκτορον Ἀργεῖφόντην,  
 85 νῆσον ἐς Ὠγυγίην ὀτρύνομεν, ὄφρα τάχιστα  
 86 νύμφη εὐπλοκάμῳ φείπη νημερτέα βουλήν,  
 87 νόστον Ὀδυσσῆφος ταλασίφρονος, ὡς κε νέηται.<sup>52</sup>  
 88 Αὐτὰρ ἐγὼν Ἰθάκηνδε ἐλεύσομαι, ὄφρα φοῖ υἱὸν  
 89 μαῖλλον ἐποτρύνω, καὶ φοῖ μένος ἐν φρεσὶ θεῶν,  
 90 εἰς ἀγορὴν καλέσαντα κάρη κομόωντας Ἀχαιοὺς  
 91 πᾶσι μνηστήρεσσιν ἀπειπέμεν, οἳ τέ φοῖ αἰφεί  
 92 μῆλ' ἀδινὰ σφάζουσι καὶ εἰλίποδας φέλικας βοῦς.  
 93 Πέμψω δ' ἐς Σπάρτην τε καὶ ἐς Πύλον ἡμαθόφεντα  
 94 νόστον πευσόμενον πατρὸς φίλου, ἦν που ἀκούσῃ,  
 95 ἥδ' ἵνα μιν κλέφος ἐσθλὸν ἐν ἀνθρώποισιν ἔχησιν. »<sup>53</sup>

Dans cette laisse tournée vers le futur, point de jeu sur l'augment. On peut toutefois y remarquer deux phénomènes intéressants la danse des temps : la proposition nominale du vers 82 et l'alternance entre l'indicatif futur et les différentes formes de subjonctif.

52. Elle lui **répondit**, Athéna, la déesse yeux-de-chouette : [80]

« Ô notre père Cronide, ô toi le souverain maître,  
 s'il est doux maintenant aux dieux bienheureux que cet homme  
 rentre dans sa maison, cet Ulysse raison-innombrable,

**dépêchons** Hermès, messenger sillage-splendide, [84]

sur l'île d'Ogygie, afin qu'il **dise** au plus vite  
 à la nymphe bien-bouclée ton plan véridique :

le retour d'Ulysse cœur-endurant, pour qu'il **rentre**.

On peut simplement remarquer que deux vers à valeur de présent donnent une pulsation au geste dans cette laisse : la phrase nominale du vers 82, la relative au présent des vers 91-92. Au vers 82, le pronom démonstratif *τοῦτο* implique une *deixis* horizontale, ici véritablement liée à la deuxième personne : il s'agit bien de ce que vient de dire Zeus, l'interlocuteur actuel d'Athéna. Le présent d'énonciation *σφάζουσι* du vers 92, lui, marque à la fois l'engagement d'Athéna sur son propos — cette situation l'indigne — et une *deixis* plus verticale, dirigée vers le monde des hommes : le programme d'Athéna s'organise dans l'espace.

En grec, de façon générale, l'alternance entre le futur et le subjonctif pour évoquer les actions à venir est tout ce qu'il y a de plus naturel, et relève davantage de la grammaire que des effets littéraires ou aédiques. On notera cependant deux choses : d'une part, l'importance du futur dans l'*Odyssée*, et donc de ce qui, d'une façon, relève de la prolepse : l'aède-personnage doit faire vivre ce futur, en lui donnant une place, afin que les auditeurs-spectateurs puissent voir ce futur du personnage en tant que ce qu'il est ; d'autre part, le jeu entre le subjonctif éventuel — qu'on peut rapprocher de l'inactuel des temps seconds, et en particulier des formes sans augment — et le futur de l'indicatif — qu'on peut rapprocher des temps du récit augmentés, pour ce qui est des actions passées.

- 
53.      Moi, je m'en **irai** sur Ithaque : *il faut* que j'**incite** [88]  
davantage son fils et lui **mette** la force en son âme  
de convoquer l'assemblée des Achéens longues-mèches,  
et de défier tous les Prétendants, qui sans trêve lui **rongent**  
d'innombrables moutons et bœufs cornus marche-torse. [92]  
Je l'**enverrai** à Sparte ainsi qu'à Pylos la sableuse  
s'enquérir du retour de son père, **écouter** les nouvelles,  
pour que par là il **gagne** un noble renom chez les hommes. »

8. Liberté de la *deixis*

96 Ὡς φείποῦσ' ὑπὸ ποσσὶν **ἐδήσατο** καλὰ πέδιλα,  
 97 ἄμβρόσια χρύσεια· τὰ μιν **φέρων** ἡμὲν ἐφ' ὑγρὴν  
 98 ἦδ' ἐπ' ἀπείρονα γαῖαν ἅμα πνοιῆσ' ἀνέμοιο.  
 99 **Εἶλετο** δ' ἄλκιμον ἔγχος, ἀκαχμένον ὀξέφι χαλκῶ,  
 100 βριθὺ μέγα στιβαρόν· τῷ **δάμνησι** στίχας ἀνδρῶν  
 101 ἠρώων, τοῖσιν τε **κοτέσσεται** ὀβριμοπάτρη.  
 102 **Βῆ** δὲ κατ' Οὐλύμποιο καρήνων **ἄϊξασα**.  
 103 **στή** δ' Ἰθάκης ἐνὶ δήμῳ ἐπὶ προθύροισ' Ὀδυσῆος,  
 104 οὐδοῦ ἐπ' αὐλείου· παλάμη δ' **ἔχε** χάλκεον ἔγχος,  
 105 εἰδομένη ξείνῳ, Ταφίων ἠγήτορι, Μέντη.<sup>54</sup>  
 106 **Εὔρε** δ' ἄρα μνηστῆρας ἀγήνορας· οἱ μὲν ἔπειτα  
 107 πεσσοῖσι προπάροιθε θυράων θυμὸν **ἔτερπον**,  
 108 ἡμενοὶ ἐν ῥινοῖσι βοῶν, οὓς **ἔκτανον** αὐτοί.  
 109 Κήρυκες δ' αὐτοῖσι καὶ ὀτρηροὶ θεράποντες,  
 110 οἱ μὲν ἄρ' οἶνον **ἔμισγον** ἐνὶ κρητῆρσι καὶ ὕδωρ,  
 111 οἱ δ' αὖτε σπόγγοισι πολυτρήτοισι τραπέζας  
 112 **νίζον** καὶ **πρότιθεν**, τοῖ δὲ κρέα πολλὰ **δατεῦντο**.<sup>55</sup>

54. Elle se tut, **laça** sous ses pieds ses sandales splendides, [96]  
 immortelles, d'or, qui la **soulevaient** sur les vagues  
 et sur la terre infinie, portée par le souffle des brises.  
 Elle **prit** sa lance vaillante à la pointe de bronze,  
 lourde, grande, robuste, qui **fauche** les lignes des hommes [100]  
 contre lesquels **s'emporte** la fille père-farouche.  
 Bondissant, elle **descendit** des sommets de l'Olympe,  
**vint** au pays d'Ithaque, devant le portique d'Ulysse,  
 sur le seuil de la cour, **tenant** sa pique de bronze, [104]  
 toute semblable à Mentès, le chef des Taphiens, à cet hôte. (*id.*)

On revient, avec cette laisse, au pur récit, et on abandonne les discours des personnages. La question du jeu des temps se pose dès lors comme dans la chanson de geste, puisque c'est dans le récit qu'il y est le plus saisissant. On distingue nettement dans cette laisse deux tableaux : d'abord, Athéna, sur l'Olympe, se prépare à partir ; ensuite elle se rend à Ithaque pour y trouver les prétendants.

Le premier tableau est dominé par les aoristes augmentés **ἔδησατο** et **εἴλετο** : tout se passe comme si Athéna se préparait devant les spectateurs. L'augment pourrait bien être comme une didascalie qui impliquerait une **μίμησις** par le geste. Il est très net que de l'autre côté, l'imparfait épique **φέρων** d'une part, l'indicatif présent **δάμνησι** et le subjonctif aoriste **κοτέσσειται**, d'autre part, qu'on pourrait presque considérer comme un futur, puisqu'on est déplacé dans le temps psychologique d'Athéna, passent dans un espace-temps autre que la réalité d'Athéna lançant ses sandales et empoignant sa lance. On voit bien ainsi quel est le rythme de ce premier tableau, doublement dédoublé au plan temporel : deux actions au premier plan, à l'aoriste augmenté, deux arrière-plans, à l'imparfait sans augment et au futur subjectif, avec, à chaque fois, un vers et demi pour chacun des plans.

On comprend dès lors pourquoi nous avons choisi de placer entre ces deux plans (aux vers 97 et 100) un point en haut plutôt que la virgule choisie par la plupart des éditeurs. Ces « relatives » en effet, introduites par **τά, τοί** et **τοῖσιν** relèvent pour nous davantage de la parataxe que de l'hypotaxe — laquelle parataxe est fortement liée aux possibilités de changement de ton et de posture de l'aède<sup>56</sup>. L'alternance des temps est à notre sens une indication pour rompre la fausse monotonie dans laquelle le lecteur pourrait être tenté de s'engluer : les changements de ton amenés par les précisions descriptives sont du même ordre que ceux qu'amènent les compa-

---

55. Elle **trouva** les fiers Prétendants, occupés à cette heure  
à **distraire** leur cœur au trictrac sur le seuil de la porte,  
installés sur des peaux de bœufs, qu'eux-mêmes **occirent**. [108]

Les hérauts, les bons écuyers faisaient le service :  
les uns **mêlaient** le vin et l'eau au creux d'un cratère,  
d'autres **passaient** l'éponge à mille trous sur les tables,  
qu'ils **disposaient**, ou **partageaient** les viandes nombreuses. (*id.*) [112]

56. On pourrait aussi penser que leur caractère faiblement déictique, et plus fortement anaphorique, noté par Bakker (2005) dans « The poetics of deixis », s'associe tout naturellement avec l'absence d'augment.

raisons homériques : il ne s'agit pas seulement de rendre la description plus précise, plus complète ; il s'agit d'emporter rythmiquement, musicalement, dans le temps épique, qui n'est pas un temps linéairement chronologique.

Précisons encore que ce mouvement n'est pas seulement musical, mais, à notre sens, orchestrique : l'opposition entre les plans peut être reliée à une gestuelle, à la façon dont le corps de l'aède est présent à ce qu'il raconte.

La seconde séquence de la laisse (vers 102-105) raconte le « voyage » d'Athéna de l'Olympe jusqu'aux portes du palais d'Ulysse. Comme les deux aoristes sans augment qu'elle comporte sont placés en début de vers, on pourrait objecter que l'absence de l'augment dépend ici de la contrainte métrique. Cela nous paraît relever en fait d'une analyse à courte vue. On peut le comprendre en envisageant les deux bouts de l'acte poétique. Considérons tout d'abord celui qui se trouve du côté du poète. Pourquoi imaginer qu'il commence par se dire « Je vais placer un verbe à l'aoriste en tête de mon vers ; bon, puisque je souhaite utiliser βάλω ou ἴστημι, je suis obligé de me passer d'augment. » Nombre d'autres processus de pensée sont possibles : le choix des mots ne se fait pas uniquement mot après mot, signifié après signifié, auquel on donnerait la forme métrique qui conviendrait. Le poète envisage le signe dans son entier et le choisit ensemble, signifiant et signifié — étant entendu que ce signe est aussi bien le mot que le syntagme, la phrase ou la « laisse » — parce qu'il est à son goût, parce qu'il lui convient.

Considérons maintenant l'acte poétique du côté du lecteur-auditeur-spectateur : qu'une forme soit en tête, au milieu ou en fin de vers, il l'entend pour ce qu'elle est, et pour la signification qu'elle porte. Imaginons que le poète choisisse une forme ou une autre « pour la métrique » : l'effet produit n'en est pas moins là. L'auditeur entend « βῆ » et « στή » et non « ἔβη » ni « ἔστη ». Ici, le poète fait le choix de donner deux aoristes en tête de vers qui se répondent, par le sens et par le son, et, corrélativement, par l'absence d'augment. Les deux propositions sont coordonnées par un simple δέ, alors que le saut dans l'espace-temps entre l'Olympe et les portes du palais d'Ulysse est gigantesque : nous ne sommes pas dans le domaine du désignable, de la δείξις dans la réalité de la performance, mais dans celui du pur μῦθος ; c'est ce qu'indiquent aussi les formes sans augment ici utilisées. Notons aussi que c'est avec ces deux aoristes sans augment que l'aède transporte ses auditeurs d'un lieu à l'autre : il ne désigne pas le voyage, il l'effectue, le vit d'une façon plus intérieure.

On peut interpréter cela assez simplement au plan de la gestique, si on suppose que l'aède chante alors sans instrument et qu'il a les mains libres : les paumes des mains, qui peuvent mimer le mouvement, seraient alors tournées vers l'intérieur.

Ce n'est d'ailleurs peut-être pas tout à fait un hasard si l'aède précise que c'est dans sa paume qu'Athéna tient sa lance : les mains de l'aède sont sans aucun doute un élément essentiel de son jeu — quand bien même elles seraient occupées par la lyre, puisqu'elles sont alors à la fois l'un des points de focalisation du regard des spectateurs, et l'un des points nodaux de l'énergie poétique de l'aède. Qu'une main tienne un bâton, une lyre, un plectre, qu'elle soit disponible pour le jeu, elle est un élément essentiel de la performance épique, non seulement parce qu'elle porte les δάκτυλοις, les doigts, mais aussi parce que la παλάμη, la paume, qui s'ouvre, se ferme, glisse est pour l'aède une façon de se situer et se déplacer dans l'espace épique.

On peut en outre se demander si l'absence d'augment, et donc de *deixis* à proprement parler, de *deixis* qui désigne à l'extérieur du texte — par opposition à celle qui désigne à l'intérieur du texte, qu'on peut appeler la fonction phorique (aussi bien anaphorique que cataphorique) — n'est pas à rapprocher de l'utilisation des pronoms [ana]phoriques (en latin, *is, ipse, idem* ; en grec, *αὐτός*, et peut-être aussi le pronom « démonstratif » épique *ὁ*) en face des véritables démonstratifs (*hic, iste, ille* ; *ὃδε, οὗτος, ἐκεῖνος*). Elle ne serait dès lors pas seulement une absence, mais aurait une signification positive : en faisant sortir de l'actuel, les formes sans augment font rentrer dans le temps épique, et donc renvoient au reste de l'univers des mots. D'abord, le vers 104 reprend le vers 99 pour lui faire écho : la forme sans augment est propre à faire résonner à nouveau ce que l'auditeur vient d'entendre, et ce d'autant plus qu'il reprend l'allitération en dorsales sourdes (*ἄλκιμον ἔγχος, ἀκαχμένον ὄξει χαλκῶ / ἔχε χάλκεον ἔγχος*). Il nous paraît cependant que cet écho, en tant justement qu'il est écho, n'a pas exactement la même couleur sonore que l'original : il est comme estompé par l'absence de *δειξις* : l'évocation du tranchant de la lance est toujours râpeuse et tranchante — mais un peu moins que la première fois, de sorte que l'allitération est moins marquée, et que l'aède donne une moins grande actualité à la *μίμησις*, qui est subjectivement plus éloignée des spectateurs. En outre, on ne peut pas ne pas remarquer le parallélisme entre l'équipement d'Athéna et celui de Télémaque qui le reprendra au début du chant II.<sup>57</sup>

On pourrait être surpris par l'aoriste sans augment du vers 106 (*εὔρε*), et ce d'autant plus que sa forme n'est pas attestée par la métrique : la scène change — passant d'Athéna aux prétendants. On pourrait attendre que ce mouvement soit accompagné d'un geste vers l'extérieur, une *deixis* pour désigner les personnages nouveaux qui apparaissent à ce moment. D'ailleurs leur

---

57. Il faudrait étudier comment le jeu des temps s'organise dans ce *topos* de l'armement du guerrier, dans les différentes épopées.



description se fait ensuite avec des formes augmentées (ἔτερπον, ἔκτανον, ἔμισγον) : l'aède désigne les parties du tableau des prétendants qu'il brosse.

Mais le rythme que donne ici une forme sans augment nous paraît plus intéressant, à double titre. D'abord, par son inscription dans la troisième séquence que nous délimitons dans cette laisse : le tableau des prétendants y est clôturé, à l'ouverture et à la fermeture, par des formes sans augment qui l'encadrent. Ce n'est pas parce qu'une forme pourrait être facilement déictique que l'aède la marque par tel ou tel signe déictique, que ce signe soit linguistique ou corporel : s'il désigne un nouveau personnage, il peut utiliser l'augment, un démonstratif, une particule déictique, une inflexion de la voix, un mouvement du corps — en combinant assez librement tous ces outils. Un démonstratif appelle naturellement un geste, mais pas obligatoirement ; une asyndète, ou toute autre forme d'absence de *deixis* linguistique peut être « compensée » par un geste. La liberté de l'aède n'est contrainte que par la nécessité de transmettre le mouvement épique à son public : comme la *deixis* est aussi mouvement, elle peut se rapprocher d'une *mîmêsis* symbolisée.

## 9. Présences de l'aède

113 Τὴν δὲ πολὺ πρῶτος **εἶδε** Τηλέμαχος θεοφειδῆς·  
 114 **ἦστο** γὰρ ἐν μνηστῆρσι φίλον τετιημένος ἦτορ,  
 115 ὁσσόμενος πατέρ' ἐσθλὸν ἐνὶ φρεσίν, εἴ ποθεν ἔλθων  
 116 μνηστῆρων τῶν μὲν σκέδασιν κατὰ δώματα **θείη**,  
 117 τιμὴν δ' αὐτὸς **ἔχοι** καὶ δώμασιν φοῖσι **φάνασσοι**.  
 118 Τὰ φρονέων, μνηστῆρσι μεθήμενος, **εἶσιδ'** Ἀθήνην.  
 119 **Βῆ** δ' ἰθὺς προθύροιο, **νεμεσσήθη** δ' ἐνὶ θυμῷ  
 120 ξεῖνον δηθὰ θύρησιν ἐφεστάμεν. Ἐγγύθι δὲ στὰς  
 121 χεῖρ' **ἔλε** δεξιτερὴν καὶ **ἔδέξατο** χάλκεον ἔγχος.  
 122 Καί μιν φωνήσας, **εἶπεα** πτερόφεντα **προσηύδα**.  
 123 « **Χαῖρε**, ξεῖνε, παρ' ἄμμι **φιλήσεται**. αὐτὰρ ἔπειτα  
 124 δείπνου πασσάμενος **μυθήσεται** ὅττεό σε **χρή**. »<sup>58</sup>

Cette laisse est particulièrement saisissante parce qu'il s'agit ici de vision et de visions (εἶδε, θεοφειδῆς, ὁσσόμενος, εἶσιδ'). Alors qu'on voyait, dans la scène précédente, la scène du point de vue d'Athéna, c'est maintenant celui de Télémaque qui est adopté ; lequel Télémaque voit aussi bien Mentès, que, en imagination, Ulysse et le massacre des prétendants à venir au chant XXII.

58. Il l'**aperçut** le premier, le semble-dieu Télémaque ;  
 il **siégeait** au milieu des Prétendants, l'âme en peine,  
 croyant voir, en son cœur, soudain paraître son père  
 qui **dispersait** les Prétendants à travers la bâtisse,  
 pour **régner** sur ses biens en **ayant** tous ses privilèges !

[116]

Il songeait, assis, quand il **aperçut** la déesse  
 qui **gagnait** l'entrée ; il **s'irrita** dans son âme  
 qu'un étranger attendît à la porte. S'approchant d'elle,  
 il lui **prit** la main droite et lui **prit** sa lance de bronze,  
 et, s'adressant à elle, **fit** s'envoler ces paroles :

[120]

« **Salut** à toi, l'étranger, **bienvenue** chez nous. Vienne l'heure  
 de partager le repas, puis de **dire** ce que tu **désires**. » (*id.*)

[124]

Or les formes sans augment sont particulièrement adaptés aux visions : il ne s'agit pas de désigner ce qu'on raconte, même dans l'espace fictif forgé par le récitant ; il s'agit de voir avec celui qui voit — ce pourquoi il est bon d'être aveugle à la réalité. Ainsi, l'aoriste du verbe *voir* en grec, à la troisième personne du singulier, personne fondamentale du récit, s'il peut revêtir la forme sans augment comme la forme augmentée, est très majoritairement, aussi bien dans l'*Iliade* que dans l'*Odyssée*, dépourvu d'augment. On trouve, en tout et pour tout, 3 « *φείδε* », 6 « *φείδεν* », pour des dizaines de « *φίδε* », et 25 « *φίδεν* » ; 2 « *εισείδε* » pour 10 « *εἶσιδε(ν)* ». Les chiffres sont du même ordre pour *ῥοσομαι* et *θηέομαι*.

Tout le début de cette très belle laisse est marqué par les aoristes sans augment, où la vision, qui vient comme un refrain aux vers 113 et 118, est dédoublée par l'autre vision qu'est le rêve, évoquée à l'optatif aux vers 116-117. D'autre part, le vers 121, très frappant par ses allitérations, évoque le passage de la lance par les deux mains des deux hôtes : *χείρ / δεξιτερήν — ἐδέξατο / χάλκεον ἔγχος*. Tout se passe comme si ce jeu allitératif faisait aboutir l'évocation rêvée dans la réalité : la main de l'aède qui tient la lyre, ou du rhapsode qui tient le bâton, finit par recevoir la javeline et la montrer au public — de là, peut-être, l'augment de *ἐδέξατο*. C'est un moment essentiel, préparé dans la laisse précédente (v. 104), repris dans la laisse suivante (vv. 128-129), ainsi qu'au tout début du chant II (v. 10) ; mais la présence si marquée de la lance reste assez mystérieuse : s'agit-il de la nécessité de conserver la couleur guerrière de l'épopée, en arrière-plan de scènes presque domestiques, de conserver à l'*Odyssée* une couleur iliadique ; s'agit-il d'une autre façon, métonymique, de faire exister ici de manière fantomatique Ulysse dans sa valeur guerrière et sa virilité ?

On remarquera d'autre part que les futurs dans la réplique de Télémaque impliquent une toute petite prolepse, comme à la fin d'une laisse médiévale : la suite a été annoncée ; il faut une pause. Ici, un temps de lyre sans *ῥεπος* paraît tout à fait possible, et ce d'autant que l'aède vient de donner à son public l'invitation à manger — peut-être même cette invitation était-elle aussi pour lui-même, puisqu'il s'agit de manger avant de parler.

## 10. Un diptyque

125 **Ω**ς φείπων **ἤγειθ'**, ἢ δ' **ἔσπετο** Παλλὰς Ἀθήνη.  
 126 Οἱ δ' ὅτε δὴ ῥ' ἔντοσθεν **ἔσαν** δόμου ὑψηλοῖο,  
 127 ἔγχος μὲν ῥ' **ἔστησε** φέρων πρὸς κίονα μακρὴν  
 128 δουροδόκης ἔντοσθεν ἐϋζόου· ἔνθα περ ἄλλα  
 129 ἔγχε' Ὀδυσσῆφος ταλασίφρονος **ἴστατο** πολλά.  
 130 Αὐτὴν δ' ἐς θρόνον **εἶσεν** ἄγων, ὑπὸ λίτα πετάσσας  
 131 καλὸν δαιδάλεον· ὑπὸ δὲ θρῆνυς ποσὶν **ἦεν**.  
 132 Πὰρ δ' αὐτὸς κλισμὸν **θέτο** ποικίλον, ἔκτοθεν ἄλλων  
 133 μνηστήρων, μὴ ξεῖνος ἀνιηθεὶς ὀρυμαγδῶ  
 134 δείπνω **ἀδήσειεν**, ὑπερφιάλοισι μετελθῶν,  
 135 ἢ δ' ἵνα μιν περὶ πατρὸς ἀποικομένοιο **φέροιτο**.<sup>59</sup>  
 136 **Χ**έρνιβα δ' ἀμφίπολος προχῶ **ἐπέχευε** φέρουσα  
 137 καλῇ χρυσεῖη, ὑπὲρ ἀργυρέοιο λέβητος,  
 138 νίψασθαι· παρὰ δὲ ξεστὴν **ἐτάνυσσε** τράπεζαν.  
 139 Σῆτον δ' αἰδοίη ταμίη **παρέθηκε** φέρουσα,  
 140 εἶδατα πόλλ' ἐπιθεῖσα, χαριζομένη παρεόντων.  
 141 Δαιτρὸς δὲ κρειῶν πίνακας **παρέθηκεν** ἀφείρας  
 142 παντοίων, παρὰ δὲ σφι **τίθει** χρύσεια κύπελλα·

59. Il se tut, l'**emmena**. Et Pallas Athéna de le **suivre**.

Quand ils **furent** à l'intérieur de la haute bâtisse,  
 il **appuya** la lance contre une grande colonne,  
 dans un placard poli, range-lance, là où Ulysse, [128]

le guerrier cœur-patient, **gardait** ses lances nombreuses,  
 lui **donna** un siège, y déployant une étoffe,  
 belle, brodée ; sur un appui, ses pieds **prirent** place.

Il **installa** à côté son lit ouvragé, loin des autres, [132]  
 pour éviter que son hôte, importuné par le vacarme  
 des Prétendants orgueilleux, ne **dédaigne** la nourriture,  
 et pour l'**interroger** sur son père en terre lointaine. (*id.*)

κῆρυξ δ' αὐτοῖσιν θάμ' ἐπὶ ὄχετο οἰνοχοεύων.<sup>60</sup>

Avec cette « laisse », on verra de façon particulièrement nette l'intérêt de cette notion de laisse pour saisir la danse des temps chez Homère, y compris l'essentiel des problèmes auquel notre interprétation fait face. En effet, on verra à la fois que l'idée est féconde quoique discutable et qu'elle est féconde parce que discutable ; elle nous permettra aussi de mieux préciser ce qui permet d'articuler sa solidité — il est impossible de la repousser définitivement — et sa fragilité — il est impossible de l'établir de façon monolithique.

Ce que le marquage des temps verbaux donne à voir tout d'abord, c'est la place des deux optatifs des vers 134 et 135 : au centre de la laisse, comme s'ils permettaient d'articuler les deux moments de l'installation de Mentès. Ce long passage descriptif est ainsi coloré, en son centre, par l'intention, ou plutôt le désir de Télémaque.

Pour autant, peut-on faire de cette technique d'organisation une règle qui permettrait de lire, voire d'écrire, des laisses homériques ? C'est peu probable : les temps verbaux font véritablement partie des outils efficaces de l'aède ; cette règle est plus déterminante que déterminée : elle n'est pas impliquée par telles ou telles conditions métriques, linguistiques ou narratologiques ; au contraire, elle est un marqueur de la façon dont l'aède détermine, ou plutôt joue avec, sa relation avec son public. Ainsi, l'optatif n'est évidemment pas exclusivement réservé à cet emploi ; il peut se trouver à bien d'autres places dans la laisse (en fin de laisse, entrelacé plusieurs fois dans une même laisse, voire en début de laisse). Il n'en reste pas moins que c'est un outil disponible pour articuler des laisses en diptyques, que l'aède utilise probablement aussi aux vers 163-164 et 265-266 (voir ci-dessous).

Il faut cependant s'arrêter ici pour vérifier qu'on ne tombe pas dans l'abîme du raisonnement circulaire. N'est-ce pas le concept de laisse qui justifie le concept de laisse ? Pis encore, ce pourrait être notre propre division du chant I en laisses qui fabriquerait les preuves de ce que

---

60. Une servante porta, puis **versa** l'eau d'une aiguière [136]  
 d'or, magnifique, au-dessus d'une argentine bassine,  
 pour l'ablution. Puis elle **dressa** la table bois-lisse.  
 La respectable intendante **posa** le pain sur la table,  
 avec de nombreux mets, dont elle était généreuse. [140]  
 Un serviteur souleva puis **posa** sur des plats toutes sortes  
 de viande, et **plaça** des gobelets d'or à leur guise.  
 Un héraut **servait** le vin d'une table à une autre. (*id.*)

nous voudrions démontrer. Vérifions donc si nous avons des raisons objectives et valables de considérer la séquence des vers 125 à 143 comme une unité aédique fondamentale.

La question de la longueur est essentielle. La longueur des laisses du *Roland* est notre première référence (14 vers par laisse). Nous sommes aussi influencés par la longueur la plus courante du poème dans la tradition française, et en particulier des 14 vers du sonnet, ou de la longueur moyenne des fables chez La Fontaine, qui avoisine la vingtaine de vers, ou encore par la durée des chansons populaires en Occident (trois ou quatre minutes en moyenne), en particulier lorsqu'elles sont faites pour être dansées.

Un indice très fort nous est donné par la forme même des chants homériques : ce sont les discours rapportés au style direct. On peut d'une part mesurer leur longueur moyenne et d'autre part les utiliser comme marqueurs de limites dans les chants homériques. Ainsi, dans le chant I de l'*Odyssée*, on a 20 discours rapportés au style direct :

1. Zeus vv. 32-43 (+ Hermès 40-41) :	12 vers
2. Athéna vv. 45-62 :	18 vers
3. Zeus vv. 64-79 :	16 vers
4. Athéna vv. 81-95 :	15 vers
5. Télémaque vv. 123-124 :	2 vers
6. Télémaque vv. 158-177 :	20 vers
7. Athéna vv. 179-212 :	24 vers
8. Télémaque vv. 214-220 :	7 vers
9. Athéna vv. 222-22 :	8 vers
10. Télémaque vv. 231-251 :	21 vers
11. Athéna vv. 253-305 :	53 vers
12. Télémaque vv. 307-312 :	6 vers
13. Athéna vv. 314-317 :	4 vers
14. Pénélope vv. 336-343 :	8 vers
15. Télémaque vv. 345-358 :	14 vers
16. Télémaque vv. 367-379 :	13 vers
17. Antinoos vv. 383-386 :	4 vers
18. Télémaque vv. 388-397 :	10 vers
19. Eurymaque vv. 399-410 :	12 vers
20. Télémaque vv. 412-418 :	7 vers

Soit 274 vers de discours sur 444 — près des deux tiers — une moyenne de 13,5 vers par discours (la médiane étant à 12 vers). Or la séquence narrative de base, même quand elle est essentiellement constituée par du discours comporte aussi, au moins, un vers de récit : le nombre de vers de la séquence épique fondamentale doit être un peu supérieur à 13 ou 14 vers. On est dans le même ordre de grandeur que pour le *Roland*.

Les divisions que nous avons établies intuitivement jusque-là concordent très bien avec ce chiffre : 142 vers pour 10 laisses ! Mais ce n'est pas très étonnant : notre intuition a forcément été guidée par l'habitude de la poésie occidentale, et cadrée par l'alternance du récit et des discours. Si nous pouvons prévoir que ce nombre ne sera pas éloigné de ce qu'on pourra trouver dans les autres chants de l'*Odyssée*, voire de l'*Iliade*, il est tout à fait possible que ce ne soit pas toujours le cas... S'il y a un domaine où l'exception se doit de confirmer la règle, c'est bien la poésie.

Il est nécessaire enfin que notre division soit valable au plan thématique, ou plutôt narratologique — c'est-à-dire, en réalité, chorégraphique. Nous avons en effet découpé le passage narratif entre deux discours des vers 125 à 157. L'articulation se fait de façon évidente avec l'apparition de nouveaux personnages sur la scène, avec l'entrée des prétendants dans la partie haute du palais. On pourrait cependant discuter l'unité de cet ensemble, qu'on pourrait diviser en deux laisses autour de l'apparition des desservants au vers 136, juste après les optatifs des vers 134-135 qui forment parenthèse en évoquant le souhait de Télémaque.

Nous préférons y voir un diptyque, comme nous l'avons fait pour la laisse III (vv. 22-30, Poséidon chez les Éthiopiens/Zeus sur l'Olympe), pour la laisse VIII (96-112, Athéna sur l'Olympe/à la porte du palais d'Ulysse), mais aussi pour la laisse IX (113-124, Télémaque rêve de son père/Accueille Mentès, avec le double  $\text{f}\tilde{\text{i}}\delta\epsilon$ ). C'est ce que nous trouvons aussi régulièrement dans des laisses du *Roland*, comme la très belle laisse LXXIX, où l'on voit d'abord les Sarrasins se diriger vers l'arrière-garde, puis Olivier et Roland les apercevoir ; elle s'articule autour du vers 1005 avec une bascule de système temporel :

994            Païen **s'adubent** des osbercs sarazineis,  
 995            Tuit li plusur en **sunt dublez** en treis.  
 996            **Lacent** lor elmes mult bons, sarraguzeis,  
 997            **Ceignent** espees de l'acer vianeis ;  
 998            Escuz unt genz, espiez valentineis,  
 999            E gunfanuns blancs e blois e vermeilz.  
 1000           **Laissent** les mulz e tuz les palefreiz,

1001 Es destrers **munten**, si **chevalchent** estreiz.  
 1002 Clers **fut** li jurz e bels **fut** li soleilz,  
 1003 N'**unt** garnement que tut ne **reflambeit**.  
 1004 **Sunent** mil grailles por ço que plus bel **seit** :  
 1005 Granz **est** la noise, si *l'oïrent* *Franceis*.  
 1006 *Dist* *Oliver* : « Sire cumpainz, ce **crei**,  
 1007 De Sarrazins **purum** bataille avoir. »  
 1008 **Respont** Rollant : « E Deus la nus **otreit** !  
 1009 Ben **devuns** ci estre pur nostre rei.  
 1010 Pur sun seignor **deit** hom susfrir destreiz  
 1011 E endurer e granz chalz e granz freiz,  
 1012 Sin **deit** hom perdre e del quir e del peil.  
 1013 Or **gart** chascuns que granz colps i **empleit**,  
 1014 Que malvaïse cançon de nus **chantet** ne **seit** !  
 1015 Paien **unt** tort e chrestïens **unt** dreit.  
 1016 Malvaïse essample n'en **serat** ja de mei. »<sup>61</sup>

Le fait qu'une « laisse » puisse ainsi s'articuler en deux temps qui forment tout de même une unité, en passant, d'une façon ou d'une autre, d'une *deixis* à l'autre, vient probablement de ce que les tableaux, les miniatures que chacune d'entre elles constitue est dynamique, et ne peut sombrer dans l'image fixe.

---

61. **L**es païens **s'arment** de' hauberts sarrasinois,  
 Dont la plupart **sont redoublés** trois fois,  
**Lacent** leurs bons casques sarragossois, [996]  
**Prennent** leurs glaives de bon acier viennois,  
 Leurs grandes lances, leurs écus valençois,  
 Leurs gonfanons, bleus, et blancs, qui rougeoient,  
**Mais pas** les mules, ni aucun palefroi ; [1000]  
 Les destriers par milliers se **déploient**.  
*Clair fut le jour, et le soleil de soie,*  
 Et leurs armures de lumière **flamboient**.  
 Les gongs **résonnent**, plus de mille à la fois ; [1004]



## Jongler le *Roland* ?

### I. Laisses I et II : Marsile, Charlemagne & Victor Hugo

#### *Le jeu des temps français est-il propre à l'épopée archaïque ?*

Ce qui nous paraît déficient dans la plupart des théories du verbe, y compris quand elles se veulent « pragmatiques », hors celle de Marcel Vuillaume, qui s'attache aux textes littéraires, c'est qu'elles ne tiennent pas compte des personnes du discours, qui ne sont pas seulement des personnes grammaticales, complètement abstraites de la réalité. Nous pensons que ce n'est pas le seul discours, qui se déplace sur l'axe du temps, mais qu'avec lui se déplace celui qui le porte, et même celui qui l'écoute. Les paroles ne sont pas ailées, contrairement à ce que prétend Homère ; ou si elles le sont, leurs ailes ne leur permettent pas de s'envoler bien loin de leur maître : la voix ne s'envole quelque part que si celui qui la porte l'y suit. Or on trouve peu d'auteurs, en dehors de Vuillaume, qui considèrent le déplacement des personnes du discours. Tous, malgré qu'ils en aient, y compris des guillaumiens comme Wilmet (2010) en restent peu ou prou au modèle de Reichenbach, qui schématise les temps à l'aide des trois points E (l'événement), S (la situation d'énonciation), R (point de référence)<sup>62</sup>. Lorsqu'on ne considère pas les mouvements, en réalité ou en puissance du corps du locuteur, on ne peut pas saisir le mouvement des temps dans un

---

Un tel écho !... *les Francs purent le voir !*  
 Olivier **dit** : « Ami Roland, je **crois**  
 Que de bataille, les païens **ont** grand-soif ! »  
 Roland **répond** : « Hé ! Que Dieu nous l'**octroie** !                    [1008]  
 Nous **défendrons** le gonfanon du roi ;  
 Pour l'empereur **résonnera** « Montjoie ! »  
 Pour un vassal, souffrir **est** un devoir,  
 Et l'on **doit** perdre et du cuir et du poil,  
 Et endurer les grands chauds, les grands froids...                    [1012]  
 Que chacun **frappe**, qu'à grands coups on **s'emploie** !  
 Qu'aucun piètre jongleur ne se **moque** de moi !  
 Païens **ont** tort et chrétiens **ont** droit.  
 On ne **fera** de moi un lâche, un couard ! »                    [1016]

texte véritablement poétique, c'est-à-dire incarné. C'est que le jeu sur les temps ne se limite pas aux épopées anciennes.

Dans « Après la bataille »<sup>63</sup>, le jeu des temps ne choque personne :

1            *Mon père, ce héros au sourire si doux*  
 2            *Suivi d'un seul housard qu'il **aimait** entre tous*  
 3            *Pour sa grande bravoure et pour sa haute taille*  
 4            ***Parcourait** à cheval, le soir d'une bataille,*  
 5            *Le champ couvert de morts sur qui **tombait** la nuit.*  
 6            *Il lui **sembla** dans l'ombre entendre un faible bruit.*  
 7            ***C'était** un Espagnol de l'armée en déroute*  
 8            *Qui se **traînait** sanglant sur le bord de la route,*  
 9            *Râlant, brisé, livide, et mort plus qu'à moitié,*  
 10           *Et qui **criait** : « A boire, à boire par pitié ! »*  
 11           *Mon père, ému, **tendit** à son housard fidèle*  
 12           *Une gourde de rhum qui **pendait** à sa selle*  
 13           *Et **dit** : « Tiens, **donne** à boire à ce pauvre blessé. »*  
 14           *Tout à coup, au moment où le housard baissé*  
 15           *Se **penchait** vers lui, l'homme, une espèce de Maure,*  
 16           ***Saisit** un pistolet qu'il **étreignait** encore,*  
 17           *Et **visa** au front mon père en criant « Caramba ! »*  
 18           *Le coup **passa** si près que le chapeau **tomba***  
 19           *Et que le cheval **fit** un écart en arrière.*  
 20           *— **Donne**-lui tout de même à boire, **dit** mon père.*

Avec « vise », on a ici un présent de narration tout ce qu'il y a de plus classique : il met en relief l'action saisissante au milieu d'un récit qui utilise très rigoureusement les temps du récit. On n'a qu'un (ou deux, « saisit » étant ambigu) présent de narration pour quinze ou seize verbes à l'imparfait ou au passé simple ; ce présent de narration est tout naturellement introduit

---

62. Il faut maintenant mettre à part Chafe (1994), qui parle d'une *displaced consciousness*, ainsi que Bakker, en particulier avec son article « Mohammed and the mountain » (2005).

63. Hugo, *La légende des siècles* (1859-1883).

par un « tout à coup » qui marque nettement la rupture. Comment ne pas remarquer cependant que la cohérence est rompue à l'intérieur de la phrase elle-même ? Considérons ce passage en faisant l'hypothèse qui nous paraît la plus vraisemblable : que *saisit* soit au passé simple, attendu après [« Au moment où » + imparfait]<sup>64</sup>. En ce cas, *voise*, au présent de narration, est coordonné avec un passé simple. Passe encore. Mais encore les deux verbes sont liés syntaxiquement de la façon la plus forte qui soit, puisque Hugo se dispense de répéter le sujet dans la seconde proposition coordonnée. On a là une rupture de construction tout à fait saisissante, au moins au plan de la microstructure que constitue la phrase : l'incohérence du système des temps n'est pas l'apanage, en français, de l'épopée médiévale.

Reste que cette incohérence se limite à une occurrence dans un texte : elle n'apparaît pas comme une incohérence, mais comme une anacoluthie assez facilement interprétable. Mais à ce compte-là, pourquoi s'étonner qu'au sein d'une laisse, le jongleur passe une fois du système du présent au système du passé ?

1 Carles li reis, nostre emperere maignes,  
 2 Set anz tuz pleins **ad estet** en Espagne :  
 3 *Tresqu'en la mer **cunquist** la tere altaigne.*  
 4 N'i **ad** castel ki devant lui **remaigne** ;  
 5 Mur ne citet n'i **est remés** a fraindre,  
 6 Fors Sarraguce ki **est** en une montaigne :  
 7 Li reis Marsilie la **tient** qui Deu nen **aimet**.  
 8 Nes **puet** garder que mals ne l'i **ateignet**.<sup>65</sup>

Un seul verbe au passé simple pour neuf dans le système du présent : il n'y a là nulle incohérence ; simplement la mise en relief d'une proposition au passé simple. Reste que ce serait là une originalité médiévale : en français moderne, seul le présent de narration permettrait de

---

64. Si cependant on voit dans *saisit* un présent, on apercevrait ici l'importante affinité qui existe entre présent et imparfait : en grammaire de texte, l'imparfait, temps dit « du passé », s'accorde aussi bien avec le passé simple qu'avec le présent. Quoi qu'il en soit, il est clair que l'auditeur ou le lecteur du poème entend l'ambiguïté de ce verbe, même à la énième lecture : il est ici à la fois au présent et au passé simple — l'un étant l'harmonique de l'autre — et donne à entendre à la fois rupture et continuité entre ce qui le précède et ce qui le suit.

mettre en relief. Soit. Dans ce cas, comment interpréter la première partie du poème IX de la section « Juin » de *L'année terrible*<sup>66</sup> ?

1 Sur une barricade, au milieu des pavés,  
 2 Souillés d'un sang coupable et d'un sang pur lavés,  
 3 Un enfant de douze ans **est pris** avec des hommes.  
 4 — **Es-tu** de ceux-là , toi ? — L'enfant **répond** : Nous en **sommes**.  
 5 **C'est** bon, **dit** l'officier. On **va** te fusiller.  
 6 **Attends** ton tour. — L'enfant **voit** des éclairs briller  
 7 Et tous ses compagnons tomber sous la muraille.  
 8 Il **dit** à l'officier : **Permettez**-vous que j'**aille**  
 9 Rappporter cette montre à ma mère chez nous ?  
 10 — L'officier **dit** : Tu **veux** t'enfuir ? — Je **vais** revenir. — Ces voyous  
 11 **Ont** peur. Où **loges**-tu ? — Là, près de la fontaine.  
 12 Et je **vais** revenir, monsieur le capitaine.  
 13 — **Va**-t-en, drôle ! — L'enfant **s'en va**. — Piège grossier !  
 14 *Et les soldats **riaient** avec leur officier*  
 15 *Et les mourants **mélaient** à ce rire leur râle ;*  
 16 *Mais soudain le rire **cessa** car soudain l'enfant pâle,*  
 17 *Brusquement reparu, fier comme Viala,*  
 18 ***Vint** s'adosser au mur et leur **dit** : Me voilà. [...]*

Ici, c'est le présent de narration qui est le temps non-marqué (7 occurrences), et c'est le système [imparfait + passé simple] qui fait rupture, avec 5 occurrences (2 imparfaits, puis 3

---

65. Notre empereur, le grand roi Charlemagne,  
 Sept ans durant, **a été** en Espagne ;  
*Jusqu'à la mer, il **conquit** des montagnes :*  
 Pas un château ne **se tient** devant Charles,  
 Pas une ville qui n'**ait subi** sa hargne...  
 Sauf Saragosse, qui **est** inexpugnable :  
 Le roi Marsile la **tient**, lui l'idolâtre,  
 Et il **invoque** Mahom et tous ses diables !  
 Il **faudra** bien que le malheur le **frappe**...

66. Hugo, 1872.

passés simples). On objectera ici qu'en français moderne, dans une unité textuelle (un poème, une laisse), l'alternance ne joue qu'une fois. Mais la première laisse du *Roland* n'allait pas plus loin. Voyons ce qu'il en est de la deuxième.

*L'imparfait comme pivot*

9 *Li reis Marsilie **esteit** en Sarraguce*  
 10 **Alez en est** en un verger suz l'umbre  
 11 Sur un perun de marbre bloi **se culchet**  
 12 Environ lui plus de vint milie humes  
 13 Il en **apelet** e ses dux et ses cuntes.<sup>67</sup>  
 [ « ... discours rapporté au style direct... » ]  
 22 N'i **ad** paien ki un sul mot **respondet**  
 23 Fors Blancandrins de castel de Valfunde.<sup>68</sup>

Encore une fois, pas d'incohérence, pas d'alternance anarchique à l'intérieur d'une laisse : on a une opposition assez simple entre le premier vers à l'imparfait (*esteit*) et la suite, dans le système du présent (5 occurrences). Ici c'est l'imparfait qui peut être considéré comme « marqué ». Notre interprétation de la valeur générale de l'imparfait s'applique ici parfaitement : il permet d'opérer un déplacement dans l'univers de la fiction — de la diégèse. Plus précisément, il permet au jongleur d'emmener ses auditeurs dans un lieu précis. Comment le comprendre avec les termes de Vuillaume ? L'imparfait est le temps du passage de la fiction secondaire<sup>69</sup> à la fiction primaire : il dit « allons voir maintenant ce qui se passe du côté de Marsile ». Ainsi l'imparfait n'est-il pas seulement ici un temps marqué, qui n'a de valeur que par

---

67. À Saragosse, Marsile **était** bien sombre.

Il **est parti** dans un verger à l'ombre ;  
 Sur une pierre de turquoise, il **s'allonge** ;  
 Ils sont vingt mille, vêtus de grande pompe. [12]  
 Il **interpelle** et ses ducs et ses comtes. [...]

68. **Pas** un seul mot d'un païen qui **réponde**...  
 Sauf Blancandrin, du château de Valfonde.

l'opposition qu'il crée avec le temps dominant de la laisse, le présent : il a véritablement un sens : il permet d'emmener le narrataire<sup>70</sup> *dans un autre lieu*. Et cet autre lieu n'est pas seulement autre parce qu'il est un lieu de fiction, parce qu'il n'est pas l'ici et maintenant de la situation de communication réelle (le jongleur et son auditoire), mais parce qu'au sein de l'univers de la fiction, il est un nouveau lieu.

Cette valeur de déplacement au sein de la diégèse, patente ici, reste à vérifier dans l'ensemble de la chanson de geste : il ne s'agit que d'un exemple. Mais avant d'approfondir la question en ancien français, remarquons tout d'abord que cette valeur n'a pas disparu en français moderne, en tout cas dans ce qui relève à mon sens de l'épopée. Lorsque ci-dessus, nous avons évoqué « Sur une barricade... » d'Hugo, nous avons coupé le poème après la première strophe. Suivent un vers isolé et une autre longue strophe de 23 vers.

19                    *La mort stupide **eut** honte, et l'officier **fit** grâce.*

20                    *Enfant, je ne **sais** point, dans l'ouragan qui **passe***  
 21                    *Et **confond** tout, le bien, le mal, héros, bandits,*  
 22                    *Ce qui dans ce combat te **poussait**, mais je **dis***  
 23                    ***Que** ton âme ignorante **est** une âme sublime.*  
 24                    *Bon et brave, tu **fais**, dans le fond de l'abîme,*  
 25                    *Deux pas, l'un vers ta mère et l'autre vers la mort ;*  
 26                    *L'enfant **a** la candeur et l'homme **a** le remord,*  
 27                    *Et tu ne **réponds** point de ce qu'on te **fit** faire ;*  
 28                    *Mais l'enfant **est** superbe et vaillant qui **préfère***  
 29                    *A la fuite, à la vie, à l'aube, aux jours permis,*  
 30                    *Au printemps, le mur sombre où **sont morts** ses amis. [...]*

Au vers 20, avec « *je ne **sais** point* », nous sommes dans le domaine de la fiction seconde, où le présent est celui du narrateur, ou même plutôt de l'écrivain au moment où il écrit. En l'occurrence, cette fiction seconde est une fiction tierce, puisque l'interlocuteur ici n'est pas le

---

69. Laquelle « fiction secondaire », dans le cadre de la performance médiévale n'est pas tout à fait une fiction, puisque le jongleur et son auditoire sont bien présents, en chair et en os.

70. Celui à qui s'adresse la narration ; en l'occurrence, le public du jongleur.

lecteur, mais le héros, sorti de la fiction primaire pour devenir en quelque sorte un autre narrateur. Nulle difficulté à ce que le présent ici prenne une valeur de présent d'énonciation, puisqu'il vient après une séquence au passé simple, dont le vers 19 constitue la fin. Mais il ne s'agit pas seulement d'une valeur contrastive : le passé simple permettait de raconter ce qui se passe dans la fiction primaire, tout en continuant à placer le narrateur dans l'univers de la fiction secondaire (qui est, en partie, le monde réel pour l'écrivain où il écrit). Le corps du narrateur n'est pas censé s'être déplacé dans la fiction primaire : il la raconte en la regardant du haut du monde de la fiction secondaire. Dès lors, le présent d'énonciation qui suit est tout naturel.

Ce qui l'est beaucoup moins, c'est le présent du vers 24 (« tu **fais** »). Il s'agit indubitablement d'un présent de narration. Mais c'est un présent de narration qui a une signification tout à fait particulière, qui vient immédiatement après deux présents (« *je dis que ton âme est...* ») d'énonciation et de vérité générale. Il pourrait donc prêter à confusion : avant la lecture du vers 25, on peut le prendre d'abord pour un présent d'énonciation, parce qu'on ne s'attend pas à un présent de narration immédiatement après un présent d'énonciation et un présent de vérité générale. En fait, après avoir convoqué le héros de son histoire au sein de la fiction secondaire (« *Enfant* », v. 20), il se déplace à nouveau avec lui (et le lecteur, évidemment) auprès de la scène qu'il vient de raconter, et la raconte à nouveau, présente devant nos yeux. Qu'est-ce qui permet à ce présent *a priori* incongru d'accéder au statut de présent de narration ici, dès avant le vers 25, de sorte que ce vers ne crée pas vraiment une surprise, mais vient confirmer une interprétation déjà en germe ? On peut invoquer le fait qu'il s'agisse d'un verbe d'action (« **fais** » s'oppose à « **est** », qui porte un commentaire, une sorte d'incise à valeur de vérité générale), davantage utilisé pour le présent de narration. Cela peut jouer, mais n'est, évidemment, pas suffisant.

En fait, ce qui permet au lecteur de comprendre que Victor Hugo change à nouveau de plan, c'est, une fois encore, le déplacement opéré par l'imparfait. Au vers 22, « *poussait* » déplace le point de vue du moment de l'écriture, où nous avait placé le présent de « *je ne sais point* », jusqu'au moment de l'action<sup>71</sup>. Les présents qui suivent n'annulent pas ce déplacement : ils ramènent avec eux l'action pratiquement dans la scène de la fiction secondaire dans une sorte d'atemporalité, sous les yeux du gamin de Paris. Mais pourquoi prétendre que c'est l'imparfait

---

71. Le moment où les actes sont accomplis, le moment des actes, c'est-à-dire les *gesta*. Plutôt que le temps de la diégèse, ou celui de la fiction primaire, pour ce qui nous occupe ici, on pourrait appeler ce temps le temps de la geste.

qui permet d'opérer ce déplacement ? Reprenons le texte d'Hugo, et substituons à l'imparfait un passé simple :

21            *Enfant, je ne **sais** point, dans l'ouragan qui **passé***  
 22            Et **confond** tout, le bien, le mal, héros, bandits,  
 23            *Ce qui dans ce combat te **poussa**, mais je **dis***  
 24            *Que ton âme ignorante **est** une âme sublime.*  
 25            Bon et brave, tu **fais**, dans le fond de l'abîme,  
 26            Deux pas, l'un vers ta mère, et l'autre vers ta mort ;

Le texte semble alors incohérent ; en dehors de toute prescription normative enseignée, le locuteur peine à saisir le présent du vers 25 comme un présent de narration ; il ne comprend le sens du texte que parce qu'il corrige « tu **fais** » en « *tu **fis*** », et considère le présent comme un lapsus.

21            *Enfant, je ne **sais** point, dans l'ouragan qui **passé***  
 22            Et **confond** tout, le bien, le mal, héros, bandits,  
 23            *Ce qui dans ce combat te **poussa**, mais je **dis***  
 24            *Que ton âme ignorante **est** une âme sublime.*  
 25            *Bon et brave, tu **fis**, dans le fond de l'abîme,*  
 26            *Deux pas : l'un vers ta mère, et l'autre vers ta mort ;*

Pourquoi le texte est-il devenu plus cohérent ? De la même façon que l'imparfait, le passé simple signifie « alors » (le *tunc* du « toncal » de Damourette et Pichon<sup>72</sup>). Mais comme c'est un « alors » qui ne déplace pas le corps du narrateur jusqu'à l'action, qui n'amène pas le lecteur dans le présent de l'action, il est plus difficile alors de passer au présent de narration. La difficulté serait surmontable, elle serait seulement productrice d'effet, si les deux présents des vers 23 et 24 n'étaient insérés entre les deux verbes d'action. C'est leur présence qui nous permet de voir quelle est la capacité de l'imparfait.

Précisons encore : si l'imparfait permet au présent de narration d'apparaître plus facilement, on le voit ici précisément, c'est qu'il a une action sur les personnages des deux fictions de Vuillaume. Ce qui se passe ici, avec « Ce qui dans ce combat te poussait », c'est que, si nous sommes replacés au moment de la barricade, nous y sommes replacés en compagnie du protagoniste.

---

72. *Essai de Grammaire de la langue française, des mots à la pensée* (1956)



niste. Nous sommes placés aux côtés du gamin de Paris dans cette action. En quelque sorte, l'imparfait a une puissance subjectivante. En fait, ici, Hugo retourne dans le cœur de l'action en emmenant avec lui son héros — et le lecteur, par la même occasion.

Mais pour ce qui est de la confusion dans l'usage des temps, la fin du poème de Victor Hugo est encore plus déroutante, si l'on veut bien y prêter un peu attention :

27 La gloire au front te **baise**, ô toi si jeune encore !  
 28 *Doux ami, dans la Grèce antique, Stésichore<sup>73</sup>*  
 29 *T'**eût chargé** de défendre une porte d'Argos ;*  
 30 *Cynégire<sup>74</sup> t'**eût dit** : Nous sommes deux égaux !*  
 31 *Et tu **serais** admis au rang des purs éphèbes*  
 32 *Par Tyrtée<sup>75</sup> à Messène et par Eschyle à Thèbes.*  
 33 *On **graverait** ton nom sur des disques d'airain ;*  
 34 *Et tu **serais** de ceux qui sous le ciel serein,*  
 35 S'ils **passent** près du puits ombragé par le saule,  
 36 **Font** que la jeune fille ayant sur son épaule  
 37 L'urne où **s'abreuveront** les buffles haletants,  
 38 Pensive, **se retourne** et **regarde** longtemps.

Passons sur la valeur du présent du vers 27, typiquement hugolien, sorte de valeur absolue de la vérité éternelle, à la fois énonciation, narration, vérité générale, et attardons-nous sur l'usage des temps dans le rêve grec qui conclut le poème. Les subjonctifs plus-que-parfaits n'ont rien que de très naturels pour marquer l'irréel du passé. Mais qu'en est-il du conditionnel présent du vers 31 ?

La rupture temporelle est ici assez frappante ; si le décalage dans le temps a été opéré par les irréels du passé des vers 29 et 30, constituant une sorte de protase d'une période condition-

---

73. Stésichore d'Himère, poète grec du VI<sup>e</sup> siècle avant notre ère.

74. Jeune héros de la bataille de Marathon.

75. Poète grec du VII<sup>e</sup> siècle, qui emmena les Spartiates à la victoire à Messène.

nelle qui s'étendrait du vers 28 au vers 32, il appellerait logiquement une apodose à l'irréel du passé. Or le conditionnel présent ici mérite bien son nom : il a bien une valeur de présent.

Arrêtons-nous davantage à « s'ils passent », au vers 35. D'une part, ce présent confirme que nos conditionnels précédents ont bien une valeur de présent : nous sommes déplacés 2500 ans en arrière<sup>76</sup>, avec Hugo et le gamin de Paris, et en plus le présent de narration est aussi un présent de vérité générale : ce qui est énoncé, c'est une vérité générale dans la Grèce Antique. En réalité, on a ici une séquence qui relève assez précisément de la comparaison homérique. Le présent est alors tellement présent qu'il peut avoir un futur (« **s'abreuveront** », v. 37), qu'on ne saurait désigner autrement que comme « futur de narration ».

On a donc ici, dans la chute du poème, successivement, cinq changements de perspective temporelle en 12 vers. Je ne suis pas sûr que le jongleur aille bien au-delà de ce chiffre en une seule laisse, quand bien même fût-elle bien plus longue. En tout cas, ce n'est pas ce que montre la troisième laisse du *Roland* :

## 2. Laises III à VI : Marsile et Blancandrin

### *Présentation de Blancandrin — valeur du passé simple*

- 1            *Blancandrins fut des plus saives païens*  
 2            *De vasselage fut asez chevaler*  
 3            *Prozdom i out pur sun seigneur aider*  
 4            *E dist al rei : « [...] »*

De *tense-switching*, point ici : quatre verbes, quatre passé simples. Ce n'est que le début, d'accord... mais tout de même, la cohérence est d'autant plus frappante qu'en français moderne, on aurait sans doute une alternance entre imparfait et passé simple :

- 1            *Ce Blancandrin était très avisé :*  
 2            *Par sa vaillance, il fut bon chevalier ;*  
 3            *Pour son seigneur, il fut bon conseiller.*  
 4            *Il dit au roi : « [...] »*

---

76. Ou 2400, si l'on s'était déjà déplacé jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle pour lire Hugo.

Ce qui pose problème ici au lecteur moderne, c'est la valeur du passé simple. On le résout généralement en indiquant l'usage très limité de l'imparfait en ancien français, et en particulier dans l'ancien français le plus archaïque, dont le *Roland* est en quelque sorte le dernier représentant. De sorte que le passé simple a ici une valeur de prétérit, qui couvre à la fois les valeurs en français moderne du passé simple et de l'imparfait. Et l'on a ici un « passé simple de description », extrêmement fréquent en ancien français, y compris hors de l'épopée.

Considérons cependant que le passé simple de description n'a pas disparu en ancien français : je peux aussi bien dire « Bédier fut un grand philologue » que « Bédier était un grand philologue », quoique les significations de ces deux propositions soient légèrement différentes. En ancien français aussi, les deux temps peuvent s'utiliser ; mais leurs fréquences d'utilisation sont très différentes : c'est l'imparfait qui est rare et le passé simple qui est fréquent. La frontière entre les domaines d'extension sémantique des deux temps verbaux s'est modifiée au cours de l'histoire. Il n'empêche que les fondements de leur opposition peuvent avoir demeuré. C'est l'hypothèse que nous faisons.

Tandis que l'imparfait emmène au milieu de l'action, quoi qu'elle soit dans le passé, le locuteur qui utilise le passé simple continue à la regarder du haut de son présent, le présent de l'énonciation ; ainsi le passé simple en ancien français ne comporte pas positivement le sème « adoptons le point de vue des protagonistes de l'action racontée » ; de là l'opposition entre l'aspect « sécant » de l'imparfait et l'aspect globalisant du passé simple<sup>77</sup>.

En l'occurrence ici, pourquoi la formulation « Blancandrin fut des plus sages païens » passerait-elle difficilement en français moderne ? Commencer un texte par « Bédier fut des plus brillants philologues » ne poserait guère de problème. Quelle est la différence avec un texte qui commencerait par « Bédier était des plus brillants philologues » ? Dans le cas de l'imparfait, on attend que le texte continue à nous parler de Bédier, on sait qu'on va s'intéresser de façon relativement subjective à la personne de Bédier. Dans le cas du passé simple, on se doute que Bédier pourrait bien n'être qu'un point de départ à la réflexion.

---

77. Nous affinons donc ici l'analyse que fait Michel Gailliard (2006), qui pense que dans ce genre d'occurrences, le lecteur moderne est forcé d'envisager un emploi sécant du passé simple : il peut entendre sa valeur globalisante s'il apprend à entendre la voix du jongleur.

Ainsi, on peut déceler deux difficultés pour le lecteur moderne dans la transcription littérale du texte original (« Blancandrin fut des plus sages païens<sup>78</sup> »). D'abord, la proposition n'arrive pas tout à fait en tête du texte ; elle vient à la suite des deux premières laisses. Nous tenons là l'un des péchés originels du lecteur moderne : il ne sait pas, ou plutôt ne veut pas, que chaque laisse constitue un texte autonome ; chaque laisse est en fait un poème à lui tout seul, et chaque vers initial de laisse est véritablement le début d'un nouveau texte : chaque laisse est cousue à la précédente, et l'on voit les fils qui les ont cousues.

Le chanteur de geste, le jongleur, est véritablement un rhapsode, tailleur qui coud l'une à l'autre des pièces indépendantes. Le manuscrit d'Oxford marque cette couture d'une lettrine, grande majuscule rouge haute de deux lignes ; s'il correspond bien à un livret de jongleur, comme on le suppose bien souvent, cette marque n'est pas qu'un ornement : elle constitue une sorte de didascalie : il faut que les auditeurs sentent ici un nouveau début.

Le lecteur moderne, lui, bien qu'on saute une ligne, qu'on indique des numéros de laisse, veut lire l'histoire dans son déroulement, et il est choqué quand on lui dit : « On arrête, et on recommence encore. » Il veut qu'on lui conte une histoire, c'est-à-dire qu'on la lui compte, qu'on la déroule. Ce n'est pas ce que fait le jongleur : l'histoire est déjà bien connue de tous. Il faut, si l'on veut lui faire entendre raison, l'obliger à saisir que chaque laisse est une pièce ; pour ce faire, un élément du puzzle est essentiel : celle qui fait l'unité formelle de la laisse : l'assonance. Sans l'assonance, la chanson de geste n'est plus qu'un récit, plus ou moins rythmé.

Mais l'unité de la laisse ne tient pas uniquement dans l'assonance ; elle tient aussi dans la forte structuration d'une laisse, encadrée par une attaque et une chute fortement marquées. Qu'est-ce qui fait qu'on entend cette attaque et cette chute ? D'abord, le silence, avant, après, que l'artifice du blanc typographique peut rendre en partie à l'écrit. Mais aussi l'interprétation du jongleur : l'art de l'attaque et de la cadence est l'une des techniques les plus importantes de qui porte la voix. Si, privé de jongleur, le lecteur moderne veut entendre une laisse, il lui faut entendre cette attaque et cette cadence. C'est que l'attaque et la cadence ne sont pas de simples concepts : ce sont des phénomènes qui se traduisent dans la hauteur, la puissance, le rythme de

---

78. Je passe donc sur le fait que dans ma traduction, je ne pouvais garder le passé simple du fait que l'attribut, dans ma traduction, n'est plus un nom mais un adjectif. Il me semble que le démonstratif rattrape la disparition du passé simple. Reste à comprendre pourquoi.

la voix, la façon dont le corps du jongleur est présent en face de son auditoire, éventuellement soutenus par la musique qui l'accompagne.

Remarquons quant à cette attaque, si importante, la place de notre « *fut* » dans le premier vers : à la césure : « *Blancandrins fut / des plus saives paiens* ». Remarquons aussi ce fait bien connu : la couture entre deux lisses se fait non par enchaînement, non en avançant, mais en s'arrêtant, en répétant. C'est une couture par reprisage. On avait, à la fin de la lisse II « *Fors Blancandrins, del castel de Valfunde.* » On voit nettement l'arrêt avec la reprise du nom du Sarrasin. Cette reprise permet en fait au jongleur, en changeant sa relation au public, en même temps que le point de vue adopté sur ce qu'il raconte, probablement en l'interpellant davantage, en l'assurant plus directement de la réalité de ce qu'il raconte, de relancer son attention, comme un aparté au théâtre. Ce procédé de reprise fonctionne donc d'autant mieux qu'elle se fait avec une légère variation, et en particulier une variation sur le temps du verbe (« N'i **ad** paien ki un sul mot **respondet** [...]// *Blancandrins fut des plus saives paiens* »), qui permet de changer la place du jongleur, quelque part entre la fiction primaire et la fiction secondaire.

Si ce n'est qu'ici, l'équivalent de la fiction secondaire de Vuillaume n'a pas grand-chose d'une fiction : les auditeurs sont présents en chair et en os en face du jongleur. De sorte que ce qui change, c'est d'une part une façon d'être présent au public, d'autre part une façon d'être présent à l'univers raconté.

### *Les temps du verbe « dire »*

47 *Dist* Blancandrins : « Par ceste meie destre [...]   
 58 Asez **est** mielz qu'il i **perdent** les testes   
 59 Que nus **perduns** clere Espagne la bele,   
 60 Ke nus **aiuns** les mals ne les suffraites. »   
 61 **Dient** paien : « Issi **poet** il ben estre. »<sup>79</sup>

---

79. *Blancandrin dit* : « Je peux vous le promettre, [47]

Et par la barbe qui, sur mon sein, **faseye** [...]

Nous **préférons** qu'ils y **perdent** leurs têtes, [58]

Plutôt que nous, notre Espagne si belle,

En **endurant** mille maux et misères ! »

Les paiens **disent** : « Cela **pourrait** bien être ! »

La très belle laisse IV l'est en partie à cause du jeu des temps. Les deux seuls verbes de narration ne sont qu'un ; il s'agit de « dire » — l'un des verbes, évidemment, les plus courants de la chanson, et aussi l'un des plus intéressants pour ce qui est du jeu des temps, en particulier du fait que le présent (*dit/dient*) peut commuter avec le passé simple (*dist/dirent, distrent*) sans préjudice pour le mètre du décasyllabe, d'autant plus qu'en ancien français, et plus encore au début du XII<sup>e</sup> siècle, quand [s] à la fermeture de la syllabe n'est pas encore tombé<sup>80</sup>. En l'occurrence, « *dist* » ouvre ici la laisse comme nous l'attendions : nous sommes au début de la laisse ; le jongleur vient de rapporter le discours de Blancandrin, et son projet n'est pas seulement de « continuer » son récit. Il s'arrête et le reprend, en redonnant en grande partie le même contenu sous une autre forme.

En fin de laisse, il semble bien que le verbe *dire* ne peut être conjugué qu'au présent : un passé simple redonnerait pleinement voix au narrateur, en tout cas au narrateur revenu au présent de son énonciation, revenu à son auditoire réel, pour leur donner une information objective. Ici, l'écho que l'assemblée des païens fait écho au propos de Blancandrin, qui se faisait écho à lui-même (*Asez est melz qu'il i perdent le chefs/ Que nus perduns l'onur ne la deinet/ n'en seiuns cunduis a mendeier//Asez est mielz qu'il i perdent les testes / Que nus perduns clere Espagne la bele, / Ke nus aiuns les mals ne les suffraites.*) Revenir au présent du narrateur reviendrait à casser cet effet d'écho ; ce n'est qu'au début de la laisse suivante que le jongleur fait retomber la tension, et y revient avec un passé antérieur (« *out finet* »).

Outre la logique de la performance, on ne peut pas ne pas remarquer l'intérêt rythmique de l'alternance au sein de cette laisse : la forte symétrie présente entre le premier et le dernier vers se devait de connaître une légère dissymétrie pour produire le rythme.

### 3. Laisse VII : « Les blanches mules »

La *variété* atteint des sommets qui semblent confiner à l'incohérence dans la laisse VII, assonancée en [i+e] :

---

80. Évidemment, on peut craindre des erreurs de scribes du XII<sup>e</sup> siècle. Mais le fait qu'il n'y ait aucune confusion dans l'ensemble du manuscrit d'Oxford entre *fust*, subjonctif imparfait et *fut*, passé simple est propre à inspirer confiance (voir notre chapitre sur les « temps de l'avenir du narrateur » dans le *Roland*).

89 *Dis blanches mules **fist** amener Marsil<sub>i</sub>es,*  
 90 *Que li **tramist** li reis de Suatil<sub>e</sub>.*  
 91 Li freins **unt** d'or, les seles d'argent **mises**.  
 92 Cil **sunt muntez** ki le message **firent**,  
 93 Enz en lur mains **portent** branches d'olive.  
 94 **Vindrent** a Charles, ki France **ad** en baillie :  
 89 Nes **poet** garder que alques ne l'**engignent**.<sup>81</sup>

### *Assonance et passé simple*

Il faut d'abord expliquer les deux passés simples initiaux. Si la tonalité temporelle ne change pas entre la fin de la laisse VI (« **dist** *Blancandrins...* ») et le début de la laisse VII, on ne peut qu'être frappé par la surabondance de l'assonance de laisse dans ces deux premiers vers : « *Dis* » et « *fist* », à l'attaque des deux premiers hémistiches, font écho à l'assonance de vers « *Marsilie* » ; « *li, tramist* (à la césure), *li, reis* » ; et ce d'autant plus qu'il s'agit de la première assonance en [i] dans la chanson, après trois laisses où dominait [ɛ]<sup>82</sup>. Mais ce qui est le plus frappant pour notre sujet, c'est qu'ici, si l'assonance commande au choix des temps, comme on croit pouvoir l'observer quelquefois, ce n'est pas au moyen du mot placé à la fin du vers. Dans la laisse, sur 7 vers, on trouve seulement 3 verbes à l'assonance (« *mises, firent, engignent* ») ; surtout, un seul de ces trois verbes est au passé simple, dont on aurait pu attendre qu'il fût impliqué par l'assonance en [i] ; et même, celle-ci permet tout de même au jongleur de terminer sur un présent de narration ! S'il y a contrainte, ici, ce n'est pas une contrainte métrique : si le choix de l'assonance en [i] pousse l'auteur à utiliser des passés simples, c'est librement qu'il le fait, parce qu'il souhaite donner davantage de présence à ces [i] dans les deux premiers vers : trois des

---

81. Dix mules blanches, dons du roi de Suatille,

**Furent** parées, sur l'ordre de Marsile,

De selles d'or, de brides argentines...

La **voilà** prête, l'ambassade duplice ; [92]

Ils **ont** en mains de beaux rameaux d'olives.

Le roi de France, Charlemagne, **est** leur cible ;

Il ne **peut** pas éviter leur **traîtrise**.

82. 1-6 : [ái, u, e, e, e] ; 8-33 : [ɛ, ɛ, i, ɛ, i, a, i, u, ü, u, ɛ, á, a, i, á, oɛ, á, ɛ, ɛ, a, ó, á, i, ó, ɛ]

quatre passés simples en [i] ne sont pas placés à la fin du vers (« *fist*, *tramist*, *vindrent*<sup>83</sup> »). Si le passé simple est un peu plus présent dans cette laisse (4 occurrences sur 10 formes verbales conjuguées), ce n'est pas à cause d'une contrainte métrique, mais du choix de « l'auteur ».

Reste à vérifier que ce choix peut être un choix sémantique. Si « *fist* » après « *dist* » à la fin de la laisse précédente semble concorder avec la valeur de successivité<sup>84</sup> du passé simple, la succession de « *fist* » et de « *tramist* » aux deux premiers vers de la laisse peut déconcerter le lecteur moderne. En effet, le roi de Suatille a « transmis » ses mules blanches avant que Marsile ne les fît amener pour Blancandrin, et l'on pourrait attendre un plus-que-parfait ou un passé antérieur.

Deux explications à cette discordance, si tant est qu'elle en est une, peuvent être avancées. Soit la situation d'énonciation (point S dans le système de Reichenbach) s'est déplacée avec le premier vers de la laisse, et le deuxième vers est énoncé du point de vue de Marsille, au moment où il fait amener les mules : pour lui, le moment du cadeau relève du passé simple ; soit le passé simple n'a pas de valeur intrinsèque de successivité, en tout cas en ancien français. Dans la *Chanson de Roland*, cela apparaît comme une évidence ; mais nous y reviendrons. En attendant, vérifions ce qu'il en est en langue.

### *Architecture du jeu des temps*

La rupture temporelle qu'occasionne la description du vers 91 (*tramist* → *unt*) est assez facilement interprétable, d'une part parce que, on l'a vu ci-dessus, « *tramist* » peut être considéré comme un passé du présent de narration, d'autre part parce qu'on peut voir ici la *présentation* d'un tableau que le jongleur met sous les yeux<sup>85</sup> des spectateurs et décrit. On aurait ainsi un présent de reportage, un présent de tableau qui suivrait l'évocation du passé exotique et

---

83. Au moment de la composition de la *Chanson de Roland*, [i] avant /n/ n'est pas encore nasalisé (v. ici, « *engignent* », avec [i + ŋ] ; dans la laisse X, assonance « *enclin/hastifs* »)

84. Voir Vettters, *Temps, aspect et narration*, pp. 135 et sqq. « Le passé simple est essentiellement le tiroir de la succession ou de la narrativité », nuancé par le principe de pertinence optimale.

85. Ne pas oublier que cette hypotypose-là ne se fait pas seulement par le biais des signifiés des mots, mais à travers ce que le corps du jongleur fait (désignation par le geste des mules imaginées, mais aussi par l'intonation).



mythique amené par les deux premiers vers. Le jongleur plonge le spectateur dans le passé, puis le lui décrit comme s'ils y étaient tous deux. Cependant, la forme verbale composée *sunt muntez*, qui suit, peut paraître beaucoup plus déroutante pour le lecteur moderne. Il faut d'abord en démêler la signification : s'agit-il d'un parfait résultatif qui marque l'état présent, ou d'un parfait à sens d'aoriste, qui raconte l'action de monter en la plaçant dans un passé proche ?

Il nous paraît plus cohérent d'y voir un véritable parfait qui marque l'état, et ce d'autant plus que l'auxiliaire est ici *être*. Surtout, c'est ainsi, me semble-t-il, qu'on peut comprendre l'apparente anacoluthie temporelle au sein du vers 92. En effet, si l'on reste dans la logique du présent de narration, si l'on reste plongé dans le monde raconté présent devant nous, on attendrait là un futur. Or il me semble qu'on peut comprendre le passé simple si le premier hémistiche continue le tableau du vers 91.

On n'a pas dès lors une succession d'aoristes de formes différentes mais équivalentes (*sunt muntez* = *munterent/firent*), ce qui signifierait que le passé composé serait un simple substitut du passé simple et donc n'aurait pas de sens propre et ne ferait que répondre à l'arbitraire fantaisie du jongleur, accréditant l'idée que l'emploi des temps dans la *Chanson de Roland* relève uniquement du joyeux désordre, alors que la preuve définitive de son organisation rigoureuse est donnée par l'usage des temps du récit dans le discours direct. On a un ensemble constitué par les quatre premiers vers qui est organisé de façon rigoureuse : les trois passés simples (*fist-tramist-firent*) enchâssent la description portée par les deux présents (*unt-sunt*).

Il faut ici revenir sur la cohérence temporelle très particulière ici que portent les quatre passés simples de la laisse, qui posent doublement le problème de la linéarité du passé simple. C'est que, on l'aura remarqué, la laisse ne se termine pas ici, et l'enchâssement que je viens de décrire se répète sur les trois hémistiches qui suivent (*firent-portent-vindrent*). On l'a vu pour la première paire (*fist-tramist*) ; la deuxième paire (*firent-vindrent*) n'est pas moins problématique. L'idée qu'ils expriment est à peu près la même, si ce n'est que le second verbe n'évoque que la première partie de l'action signifiée par le premier (« venir à Charles »  $\subset$  « porter le message »).

Ainsi, les quatre passés simples de la laisse n'évoquent aucunement des actions qui se succèdent les unes aux autres. Si l'on ajoute à cela que cette succession de passés simples est persillée de présents, on voit bien que si cette laisse produit un tel effet d'étrangeté, c'est au moins en partie parce que le passé simple n'y a rien de linéaire. La linéarité du passé simple est ce qu'on attend : sa non-linéarité ici produit de l'étrangeté. La linéarité n'est pas un trait sémantique indissociable du passé simple : son absence ici ne relève pas de la confusion, ni d'un désordre hasardeux contraint par la métrique.

Au contraire : on a ici une laisse qui représente de façon éclatante ce qui touche dans l'épopée médiévale : la mise en contact des époques temporelles, le travail de passage entre les temps, comme une porte ouverte dans les replis de l'espace-temps que décrit la théorie de la relativité. C'est ce sur quoi ouvrait la *Chanson de Roland*, avec « *nostre emperere maignes* », c'est ce que le jongleur reprend ici avec « *ki France ad en baillie* ». Peut-être le présent n'est-il qu'un temps non-marqué, qui ne porte aucune signification temporelle ; pourtant l'anacoluthie temporelle que je vois ici était bien présente dans la première laisse, alors que le « tiroir » du présent n'était pas encore impliqué : c'était un adjectif possessif qui la soutenait. Or il se trouve qu'on a ici exactement la même opposition.

Et même retrouve-t-on la symétrie redoublée avec le dernier vers de la laisse : « *Nes poet garder quë alques ne l'engignent* » ⇔ « *Nes poet garder que mals ne l'i ataignet* ». Il faut aussi remarquer la symétrie géographique : la laisse I regardait la haute citadelle de Saragosse d'en bas, et la laisse VII part de Saragosse pour descendre vers le campement de Charlemagne. Quel rapport avec les temps de la narration ? C'est d'une part que la relation d'équivalence symétrique qu'on peut établir entre les deux laisses accredit l'isomorphie de structure temporelle que nous y lisons.

C'est d'autre part que cette isomorphie implique une attitude, une gestuelle du jongleur symétriques : de même qu'il peut désigner Saragosse (sur la montagne qu'il doit avoir fait vivre dans l'espace scénique devant les spectateurs), de même il peut se rendre présent à la diégèse, présent aux spectateurs, présent à cette époque hors du temps où Charlemagne est « notre empereur », « a France en baillie » de toute éternité, et jouer de ces présences différentes. Comment ? Nous ne pourrions nous avancer sur ce chemin en érudit ; nous n'aurons de balises sinon celles que notre expérience de la scène nous donne. Il restera aux théoriciens du geste à creuser de façon plus savante la question. Je me contenterai de démontrer que la présence du geste éclaire d'une façon décisive la lecture de la *variātiō* temporelle dans la *Chanson de Roland*.

En l'occurrence, la laisse VII est rythmée par une alternance binaire entre passé simple et présent de narration<sup>86</sup>, redoublée deux fois (*fist-tramist-unt-sunt-firent-portent-vindrent-ad-poet*), où l'alternance est placée à l'intérieur d'un vers à deux reprises (*sunt-firent* & *vindrent-*

---

86. Nous avons vu quelle était la complexité de ce présent de narration, qui ne fait pas que raconter des événements passés ; il n'en reste pas moins que c'est un présent « de narration », puisqu'il permet de raconter ce que raconte l'histoire.

*ad*), de sorte que ces deux temps sont toujours présents en même temps sur scène<sup>87</sup>. Cela peut-il correspondre à autre chose qu'à une grande confusion ? Bien sûr : l'alternance n'est pas la confusion. En l'espèce, nous aurions tendance à marquer cette alternance temporelle par une alternance topologique : pour les passés simples, le geste (désignation ou mouvement) utilise l'espace situé à la droite et à la gauche du jongleur, pour les présents, le geste tend à utiliser l'espace situé devant le jongleur, quelque part entre le jongleur et les spectateurs.

On remarquera pour finir la valeur tout à fait particulière des trois derniers présents de la laisse (**ad-poet-engignent**). On a déjà évoqué l'effet produit par le premier, avec la création d'un temps au delà du temps ; il faut aussi remarquer la valeur de futur, l'analepse représentée par la dernière occurrence. Certes, l'analepse était déjà présente au vers 92 (« *ki le message firent* »)<sup>88</sup>, mais elle vaut ici parce que le jongleur a placé les spectateurs aux côtés de Charlemagne qui n'a pas encore subi la trahison. C'est l'intérêt de toute la laisse — laquelle marque une articulation dans la macrostructure de la chanson, et n'est en quelque sorte là que pour annoncer ce qui va suivre : elle est une analepse dans son ensemble — soutenue par l'alternance des temps, en amenant le spectateur à se rendre présent au point de la narration en question, pour la regarder de là se dérouler par avance.

On pourrait représenter typographiquement le mouvement topographique de la laisse ainsi :

89        *Dis blanches mules fist amener Marsilies*  
 90        *Que li tramist li reis de Suatilie.*  
 91                Li freins unt d'or, les seles d'argent mises.  
 92                Cil sunt muntez                                *ki le message firent ;*  
 93                Enz en lur mains portent branches d'olive.

---

87. Il faut évidemment pour comprendre cela se débarrasser d'un point de vue qui est en réalité intellectualiste lorsqu'il dit que le présent n'existe, en pratique, pas, puisqu'il se réduirait à un point d'épaisseur nulle entre le passé et le futur. Il y a un présent psychologique, qui recouvre ce qu'on a le sentiment d'être en train de faire (Cf. Serbat). Il y a un présent linguistique lié à l'unité de sens : un syntagme (groupe nominal, proposition, phrase, discours) est conçu comme un tout, comme un présent. Il y a un présent linguistico-métrique : un vers, une laisse constituent une unité de compréhension, un tableau placé dans l'espace, au delà de leur linéarité chronologique.

88. On aura remarqué encore une fois la naturelle association entre le futur de narration et le passé simple du narrateur.

*Vindrent a Carles,*

94 KI FRANCE AD EN BAILLIE :  
95 Nes poet garder què alques ne l'engignent !

#### 4. Laisse VIII : L'empereur en son verger

##### *Assonance et passé composé*

La laisse VIII, assonancée en [yɛ] est particulièrement intéressante pour écarter l'hypothèse selon laquelle ce serait la versification qui commanderait le choix des temps, en dehors de toute considération sémantique. En effet, si c'était le cas, une laisse assonancée en [yɛ] commanderait une surabondance de passés composés.

96 Li empereres **se fait** e balz e liez :  
97 Cordres **ad prise** e les murs **peceiez**,  
98 *Od ses cadables les turs en **abatied** ;*  
99 Mult grant eschech en **unt** si chevaler  
100 D'or e d'argent e de guarnemenz chers.  
101 En la citet nen **ad remes** paien  
102 Ne **seit ocis** u **devient** chrestien.  
103 Li empereres **est** en un grant verger,  
104 Ensembl' od lui Rollant e Oliver,  
105 Sansun li dux e Anseis li fiers,  
106 Gefreid d'Anjou, le rei gunfanuner,  
107 *E si i **furent** e Gerin e Gerers ;*  
108 *La u cist **furent**, des altres i **out** bien :*

109 De dulce France i **ad** quinze milliers.<sup>89</sup>  
 110 Sur palies blancs **siedent** cil cevaler,  
 111 As tables **juent** pur els esbaneier  
 112 E as eschecs li plus saive e li veill,  
 113 E **escremissent** cil bacheler leger.  
 114 Desuz un pin, delez un eglenter,  
 115 *Un faldestoed i **out**, fait tut d'or mer :*  
 116 La **siet** li reis ki dulce France **tient**.  
 117 Blanche **ad** la barbe e tut flurit le chef,  
 118 Gent **ad** le cors e le cuntenant fier :  
 119 S'**est** kil demandet, ne l'**estoet** enseigner.  
 120 *E li message **descendirent** a pied,*  
 121 *Sil **saluerent** par amur e par bien.<sup>90</sup>*

On le voit : sur 26 assonances, seulement deux participes (*liez* et *peceiez*), et le premier ne forme pas de passé composé, mais est utilisé comme adjectif. La conclusion doit en être tirée de façon définitive : l'assonance ne commande en aucune façon l'usage des temps. Et ce d'autant moins qu'encore une fois, deux des quatre passés composés qu'on trouve dans les six premiers vers de la laisse sont placés à l'intérieur du vers (*ad prise-ad remés*) : c'est en revanche peut-être parce que le début de cette laisse voulait des passés composés qu'elle est assonancée en [ɛ]. On

---

89. L'empereur **est** d'une fière gaieté [96]  
 Il **a pris** Cordres, **abattu** sa cité.  
*Il **démolit** ses murs très haut dressés ;*  
 Et le butin qu'**ont** pris ses chevaliers  
 Déborde d'or, d'argent, de cuir, d'acier. [100]  
 De ces païens, pas un seul n'**est resté**  
 Qui ne **soit tué**, ou alors **baptisé**.  
 L'empereur **est** dans un vaste verger ;  
 Il est avec Roland et Olivier, [104]  
 Le duc Samson, Anseïs main d'acier,  
 Geoffroy d'Anjou, le grand gonfalonier ;  
*Il y **eut** aussi et Gérin et Gérier ;*  
*Et avec eux **étaient** bien des guerriers ;* [108]  
 Venus de France, ils **sont** quinze milliers.

peut remarquer d'autre part, à propos de versification, que dans les deux vers qui marquent une rupture dans la structure temporelle de la laisse, les vers 108 et 109, les passés simples peuvent être remplacés sans dommage pour la mesure par des présents (« *E si i sunt* »/ « *La u cist sunt* »); les deux derniers passés simples, qui ferment la laisse pourraient eux fort bien être des passés composés (« *sunt descenduz* »/ « *unt saluet* ») Il arrive bien souvent que le jongleur fasse varier les temps sans nécessité chrono-logique ni nécessité métrique : il paraît bien difficile dès lors de jamais mettre l'alternance des temps au compte de la nécessité métrique. L'assonance ni la mesure ne commandent à l'alternance des temps : c'est donc qu'elle fait sens dans l'épopée.

Qu'en est-il en l'occurrence ? On a ici une laisse de 26 vers fermement articulée en deux parties de 13 vers, constituées chacune d'un premier ensemble de 11 vers au présent et au passé composé, suivi d'un couple de vers au passé simple. On est bien loin de l'anarchie, fût-elle sympathique, sous couvert de laquelle on nous présente quelquefois le jeu des temps dans l'épopée. Il faut cependant se demander comment cette structuration arithmétique peut faire sens. De fait, la structure sémantique de la laisse s'articule bien à sa structuration par les temps verbaux : les 12 premiers vers s'attardent sur Charlemagne et ses proches, ses *cuntes*<sup>91</sup>, jusqu'à Gérin et Gérier ; les 12 suivants reculent le point de vue pour faire un plan d'ensemble du campement des Francs, afin de ramener l'œil en son centre qui l'illumine : Charlemagne ; les deux derniers vers viennent superposer à ce point de vue sur le tableau de l'armée de Charlemagne celui des messagers sarrasins. Ainsi les deux vers centraux au passé simple constituent-ils une sorte d'agrafe entre les deux parties du tableau, assez semblable aux enchaînements formés à la

---

90. Sur des tapis, ils **se sont installés** :

Les plus savants **sortent** des échiquiers  
 Pour leur plaisir ; d'autres lancent les dés, [112]  
 Et les plus jeunes **se défient** à l'épée.  
 Au pied d'un pin, auprès d'un églantier,  
*Tout en or pur, un pliant fut posé :*  
 Le roi de France, ici, **pose** son pied ; [116]  
 Sa barbe **est** blanche, son chef illuminé ;  
 Son corps **est** noble, il a le port altier :  
 Sans aucun guide, on **voit** sa majesté.  
 Les messagers **descendirent** à pied ; [120]  
 Ils le **saluèrent** avec humilité.

91. *cunte* < *comitem*, « compagnon ».

frontière de deux laisses, et les deux vers finaux forment-ils une clôture qui colore à nouveau le tableau du regard sarrasin pour ouvrir sur la laisse suivante.

### *Le jeu des doubles*

L'agrafe centrale n'est pas remarquable seulement parce qu'elle est doublement au centre de la laisse ; elle l'est aussi par son écriture. La présence de Gérin et Gérier nous permet d'attirer l'attention sur l'importance du double dans la *Chanson de Roland* : comme les personnages sont dédoublés (Gérin et Gérier, Basan et Basile, Roland et Olivier...), le récit est dédoublé, le point de vue est dédoublé<sup>92</sup> et les temps sont dédoublés. Ainsi, en l'occurrence, *furent* dans « *Si i furent e Gerin e Gerers* » répond au même verbe *estre*, mais au présent, quatre vers plus haut : « *Li empereres est un grant verger* ».

Toutefois, le dédoublement ici n'est pas un simple clonage, pareil à celui qui donne naissance à Gérin et Gérier, qui n'existent que par leur paronymie et leur constante association ; c'est un redoublement pareil à celui qui forme le couple Roland/Olivier : il passe à la fois par la symétrie et l'opposition. En l'occurrence, il en est de ce « *furent* » comme des hauberts sarrasinois de la laisse LXXIX, dont « *Tuit li plusur en sunt dublez en treis* » : il s'agit d'un double doublement, qui produit... trois occurrences (« *est, furent, furent* »). Et même ces trois occurrences ne sont trois qu'apparemment ; la réalité est qu'il y a là deux fois trois « formes » du verbe d'état, qui se répartissent autour du centre de la laisse, entre nos deux vers centraux au passé simple.

Commençons par observer ce qui se passe lorsqu'on remonte vers le haut de la laisse. Entre « *est* » (v. 103) et « *furent* » (v. 107), on a, dans les vers 104 à 106, une phrase nominale d'où la copule est absente (« *Ensembl'od lui Rollant et Oliver [...]* »). En descendant d'autre part vers le bas de la laisse, on constate que le second « *furent* » par les locutions « *i out* » et « *i ad* ».

On pourrait s'en tenir à cette constatation et attribuer le phénomène au pur plaisir de la *variātiō*, comme le fait Jean-Pierre Chausserie-Laprée (1969) à propos des historiens latins, ou encore La Fontaine qui évoque, dans sa préface aux *Fables*, celui de la « variété »<sup>93</sup>. On peut aussi avancer qu'il s'agit là d'un élément supplémentaire qui crée le « rythme » épique décrit par

92. Et comme le point de vue est dédoublé, le narrateur, donc le jongleur, est au moins virtuellement dédoublé.

Heinemann (1993). Mais ne serait-ce pas là se débarrasser du problème en donnant un joli nom au désordre et à la confusion ?

En réalité, nous venons de démontrer que le jeu des temps était au plan arithmétique, et donc musical, rigoureusement structuré. Reste que ce rythme porte, au travers de morphèmes temporels, sur des mots, et donc est lié au sens du texte. Autrement dit, si le rythme ainsi créé ne s'harmonise pas en quelque façon avec le sens produit, il relève au mieux d'une ornementation maniérée, voire d'un simple « bruit dans la communication ».

On peut poser qu'il sert à attraper les spectateurs, aller les chercher pour leur rappeler la valeur de vérité de la fable qu'ils écoutent, ou encore à faire le lien entre deux scènes, en jouant sur l'articulation nécessaire entre tension et détente. On peut aussi évoquer la nécessité de créer des plans différents pour fabriquer la profondeur nécessaire à une description crédible, la nécessité de mettre en relief la place de Charlemagne. En somme, on pourrait considérer que l'alternance est un artifice qui permet de mimer la complexité de la vérité en déjouant la platitude que pourrait impliquer la linéarité du langage.

## 5. Enchaînements de la laisse VIII à la laisse X : Charlemagne et Blancandrin

Dans la laisse IX, on entend Blancandrin proposer la paix à Charlemagne, de la part de Marsile. Dans la suivante, on assiste à un dialogue entre l'empereur qui demande des garanties et l'envoyé de Marsile, lequel lui promet des otages. La forte présence des discours rapportés au style direct fait que le nombre de verbes où le jeu des temps narratifs peut se faire sentir est réduit. Cependant, cet ensemble de laisses est particulièrement intéressant au plan des enchaînements — entre les laisses et entre les discours.

Alors qu'au plan sémantique, les premiers vers d'une laisse reprennent très souvent les derniers vers des laisses précédentes<sup>94</sup>, ils le font quasi systématiquement en y introduisant une variation sur les temps verbaux. Quel peut en être l'effet ? Les laisses VIII à X sont à cet égard particulièrement instructives. Pour étudier la laisse VIII, nous avons laissé de côté le remar-

---

93. *Fables*, Livre VII, « Avertissement ».

94. Cf. Rychner, 1955.



quable enchaînement, entre deux présents, avec la laisse précédente : « *Nes poet garder que alques ne l'engignent.* // *Li empereres se fait e balz e liez* ». Nous reviendrons aussi sur l'enchaînement de la laisse VIII à la laisse IX, du passé simple au passé composé (« *Sil saluerent par amur e par bien.* // *Blancandrins ad tut premereins parled* »), et sur celui qui se place entre la laisse IX et la laisse X, « *Li empereres tent ses mains vers Deu / Baisset sun chef si cumencet a penser.* // *Li empereres en tint sun chef enclin* », où le présent est repris par un passé simple.

### *Jeu des temps et deixis*

L'enchaînement dont l'intérêt paraît le plus évident est le second, du passé simple au passé composé. Si l'action qu'accomplit Blancandrin succède à celle que les messagers sarrasins ont accompli à la fin de la laisse précédente — il ne commence à donner le message de Marsile qu'après avoir salué —, elle n'est pas énoncée au passé simple. Tout se passe comme si l'attitude narrative du jongleur avait changé entre les deux laisses. Alors qu'il était dans le pur récit, c'est-à-dire dans la reprise du mythe, dont le contenu dramatique est déjà connu, ou en tout cas disponible dans le fond commun traditionnel, lisible dans la prétendue *Geste Francor*, avec le passé simple, il signifie aux spectateurs : je vais vous ajouter un détail croustillant que vous ne connaissez pas — je vais faire vivre devant vous le discours qu'a prononcé Blancandrin. On pourrait dire que le passé simple porte le sème « comme vous le savez », tandis que le passé composé porte le sème « je vous le dis ». Ainsi, le passage d'une laisse à l'autre profite d'un changement de posture narrative, et donc en quelque sorte d'une relance rythmique : entre les deux laisses, le jongleur se prépare à être Blancandrin et à parler en son nom, ce qui implique, d'une façon ou d'une autre, une transformation corporelle, visible pour les spectateurs, ne serait-elle qu'une reprise de souffle.

C'est ici que probablement je retrouve l'interprétation que fait E. J. Bakker de la présence déictique de l'augment dans les aoristes chez Homère. En l'occurrence, « *ad parlet* » correspondrait à un aoriste pourvu d'un augment.

Le troisième enchaînement que nous avons relevé paraît être le symétrique du second, puisque le même événement y est conté au présent (« *tent, baisset, commencet* »), puis recon-té au passé simple (« *tint* »). L'on pourrait se contenter d'une quasi tautologie et y voir l'effet du goût pour la *variātiō*, et ce d'autant plus qu'on a là triplement une variation : variation puisque le jongleur passe d'un temps à un autre, variation puisqu'il le fait maintenant dans l'autre sens, variation puisque le présent n'est plus un présent accompli — un passé composé — mais un

présent simple. Cependant, ce qui nous intéresse, c'est que ces variations portent non sur des notes de musique, mais sur les faits de langue que sont les morphèmes temporels du verbe français, lesquels ne sont pas purs signifiants, mais comportent une signification<sup>95</sup>.

Il ne suffit pas en effet d'affirmer qu'au présent de l'indicatif, le verbe ne comporte ni morphème temporel, ni signification temporelle, pour comprendre une telle *variātiō*. Considérons en effet avec Serbat<sup>96</sup> que seuls le passé et le futur marquent le temps — en l'occurrence l'éloignement d'avec le moment de l'énonciation — et que le présent ne marque pas la proximité avec ce moment, se contentant de ne pas marquer l'éloignement, parfaitement neutre vis-à-vis de la temporalité. Dès lors que le récit est installé dans le passé, inutile de préciser à nouveau qu'il s'agit du passé : l'information qui place le narré dans le passé a déjà été donnée : on peut s'abstenir de la redondance constituée par la répétition du morphème de passé. On peut comprendre dès lors pourquoi, après une laisse qui se termine sur du présent de narration, la laisse suivante, qui ouvre à nouveau le récit après qu'il a été clôturé, commence sur la reprise d'un passé simple, qui replace le récit interrompu dans l'époque passée. Cela implique cependant que le présent porte une signification, quant au temps : il *ne rappelle pas* que le récit se situe dans le passé. Et Serbat a probablement raison d'affirmer qu'il ne signifie pas non plus que ce récit ne se situe pas dans le passé. Mais « ne pas rappeler » est quand même un sème temporel.

De sorte que lorsque le jongleur décide de rappeler à nouveau l'éloignement temporel avec un passé simple, il crée une rupture dans le rapport au passé évoqué. Alors qu'il ne précisait plus que ce passé était lointain, il le rappelle ; en quelque sorte, il dit aux spectateurs, trop plongés dans le monde raconté : regardez-moi, je suis là, en face de vous, un jongleur qui s'adresse à son public ; l'histoire que je vous raconte ne se passe pas sous vos yeux — elle a eu lieu, à une autre époque, ailleurs. Il revient ainsi sur la scène de ce que Vuillaume appelle la « fiction secondaire » De sorte qu'on peut considérer ici le jeu sur les temps comme une didascalie, qui invite le jongleur à un changement de posture vis-à-vis du public, probablement à l'aide d'un silence, d'un changement de tonalité, un changement d'attitude corporelle, voire de position du corps, s'il n'est pas entravé par un instrument de musique.

---

95. On voudra bien noter que la *signification* pour nous est un phénomène à la fois sémantique et pragmatique.

96. Qui l'affirme pour le latin (Serbat *et al.*, 1994)

L'on aperçoit ici l'ambiguïté fondamentale des morphèmes temporels quant à la *deixis* : c'est en effet le passé simple qui rappelle dans ce contexte à l'ici et maintenant de l'élocution. En disant que l'histoire racontée ne se passe pas ici et maintenant, il rappelle qu'il y a un ici et maintenant en deçà de l'ailleurs atemporel du mythe recréé par l'imaginaire. Autrement dit, avec le passé simple, le jongleur recrée de la distance entre les corps des parties prenantes de la performance — lui-même et les spectateurs — et les corps fictifs des personnages, le corps fictif en soi : l'espace de la fiction (primaire). Ce faisant, il réinjecte du corps, de la présence corporelle dans le récit, quand le présent de narration dénonçait l'irréalité de ce qui était raconté.

### *Le jeu des temps sans jeu des temps*

Mais c'est l'enchaînement entre les laisses VII et VIII qui nous paraît être le plus remarquable. En effet, la variation temporelle y est flagrante, alors que les vers qui constituent l'enchaînement usent tous deux du présent de l'indicatif : « *nes poet* » / « *se fait* » ; pour marquer encore davantage la symétrie, les deux verbes sont à la forme pronominale, et leur sujet est à chaque fois Charlemagne. Mais encore une fois c'est l'articulation entre le présent de narration et le présent du narrateur, ou plus précisément, entre la fiction, le narrateur et son public qui donne sa mélodie au texte : la tonalité temporelle du vers de conclusion de la laisse VII n'est pas la même que celle du vers d'intonation de la laisse VIII. En effet, le premier est un vers d'anticipation qui regarde vers l'avenir, ou plutôt qui énonce un savoir sur l'histoire racontée, et donc extérieur à cette histoire. Le point de vue omniscient implique ici une grande distance vis-à-vis du narré, et une grande proximité avec les spectateurs qui partagent ce savoir. C'est parce qu'ils sentent que le jongleur s'adresse à eux « directement », du fait de son attitude corporelle, qu'ils entendent cette mélodie. Ainsi, à la lecture solitaire du *Roland*, seul le lecteur qui voit le corps du jongleur, qui rentre aussi dans la fiction secondaire, peut percevoir un écho de la beauté musicale du texte.

Le vers d'intonation de la laisse VIII implique un présent d'une nature tout à fait différente : le jongleur n'est plus entre l'histoire et le public. Il fait un pas de côté et fait oublier son corps pour laisser place au corps de l'empereur en le désignant de la main, en assumant sa présence, en lui prêtant son corps. Le jeu des temps, encore une fois, implique un jeu corporel, quelque chose comme une danse.

## 6. Laisse X : Blancandrin promet des otages

139 Li empereres en **tint** sun chef enclin.  
 140 De sa parole ne **fut** mie hastifs,  
 141 Sa custume **est** qu'il **parole** a leisir.  
 142 Quant se **redrecet**, *mult par out fier lu vis ;*  
 143 **Dist** as messages : « [...]   
 147 [...] », ço **dist** li Sarrazins,  
 156 Charles **respunt** : « [...] »<sup>97</sup>

On a, au début de la laisse X, une alternance des temps qui peut dérouter d'autant plus que beaucoup se contenteraient de la métrique pour l'expliquer. En effet, les quatre premiers verbes conjugués de la laisse (« *tint, fut, est, redrecet* ») sont « commandés » par la métrique : les passés simples ne sont pas métriquement échangeables avec des présents, et réciproquement.

*Jeu des temps et vers redondants*

Il n'en reste pas moins que la bascule du passé simple au présent entre les vers 140 et 141 apparaît sinon indispensable, du moins particulièrement efficace. Nous avons là en effet un redoublement de l'effet de miroir qui se jouait entre la laisse IX et la laisse X — c'est-à-dire entre les vers 138 et 139. À nouveau, deux vers consécutifs énoncent sensiblement le même propos, si ce n'est qu'ils sont placés à l'intérieur d'une laisse. Pour se permettre de dire deux fois la même chose, le jongleur se doit de le dire de deux points de vue différents ; c'est parce qu'il a à sa disposition deux postures — celle de l'acteur et celle du narrateur, matérialisées dans le texte par le présent de narration et le passé simple — qu'il peut s'arrêter sur un énoncé et le reprendre immédiatement.

---

97. *Ainsi, longtemps, l'empereur réfléchit :*

*En sa parole, il n'était pas hâtif.*

Le roi ne **parle** qu'au moment qu'il choisit ;

**Quelle** fierté ! quand il se **dresse** et dit

**Aux messagers** : [...]

*Une formule métrique à alternance des temps*

Le premier hémistiche du troisième vers — et, de façon corollaire, ce troisième vers dans son ensemble — peut être considéré comme une formule métrique à mettre en parallèle avec les interventions, dans le même conseil, de Roland puis de Ganelon :

- 142            Quant se **redrecet**, *mult par out fier lu vis* (§10)  
 195            En piez se **drecet**, *si li vint contredire* (§14)  
 218            En piez se **drecet**, *si vint devant Carlun* (§15)<sup>98</sup>

Restent cependant deux questions. Tout d'abord, s'il s'agit de formules qui facilitent le travail de mémorisation ou d'improvisation du jongleur, pourquoi varient-elles ? D'autre part, si l'on tient pour acquis le caractère mécanique de la formule, pourquoi est-elle justement formulée ainsi, avec l'alternance temporelle « *(re)drecet/vint* » ? Tout se passe en fait comme si l'alternance entre le présent du premier hémistiche et le passé simple du second était une partie essentielle de la formule. Or cette alternance n'a pas d'origine métrique : *ad* et *vient* sont monosyllabes, comme *out* et *vint*, et eussent tout aussi bien rempli le vers. Dire de ces vers qu'ils relèvent de la formule peut sembler à certains une façon de clore la discussion. Mais une formule n'a pas pour essence de n'être pas signifiante : le fait que la formule se répète a certes avant tout une fonction musicale, qui met ici en parallèle Roland, Ganelon et Charlemagne ; cela n'implique pas que les mots qui composent la formule n'ont pas de signification, et encore moins que les temps verbaux n'ont pas de portée narrative — bien au contraire.

En l'occurrence, l'alternance participe à la musicalité du texte d'une façon tout à fait saisissante, dans le sens où elle rend le vers et les verbes qui le composent plus remarquables pour le spectateur, qui sent, qui entend plus nettement le parallélisme construit entre des vers chantés dans des laisses différentes, et donc à distance (43 vers d'écart entre les deux premières occurrences ; 23 entre les deux dernières). Reste que ce qu'entend le spectateur ou le lecteur n'est pas une pure rupture, une pure discordance sonore, mais porte une signification — en l'espèce, pour ce qui est de l'alternance temporelle, une signification pragmatique.

---

98. Littéralement : « *Quant il se redresse, il eut le visage très fier — Il se met sur pieds et vint le contredire / et vint devant Charles.* »

Le caractère formulaire du vers permet en outre d'écarter l'explication de l'alternance par le sémantisme intrinsèque des verbes : si « *out* » relève de la description, et tend, comme « *fut* » à y être privilégié, il n'en est rien pour « *vint* », verbe d'action<sup>99</sup>.

Ici, contrairement à l'anacoluthie temporelle de la laisse VI, les deux formes verbales paraissent ne pas pouvoir être distinguées au plan topologique : le jongleur ne peut désigner deux parties différentes de l'espace scénique, puisqu'il s'agit, dans les deux hémistiches, du personnage de Charlemagne. Mais, à nouveau, nous ne sommes pas dans une aporie qui nous imposerait d'accepter l'idée que le jeu des temps serait un archaïsme insignifiant, ou tout au mieux, chaotique. C'est que la présence du corps du jongleur ne fabrique pas seulement une topologie de l'espace scénique, mais une topologie de l'ensemble de l'espace de la représentation, lequel inclut les spectateurs. Dans le premier hémistiche, le jongleur désigne l'espace assigné à la fiction primaire, la « scène », où le personnage « se dresse », par le regard, par le geste, ou même en devenant ce personnage ; dans le second, il revient à l'espace de la fiction secondaire, celui où son rôle est celui d'un monsieur Loyal, qui s'adresse aux spectateurs, pour en quelque sorte commenter l'action qui est censée se dérouler sous leurs yeux. En quelque sorte, on peut lire le passage au passé simple comme une didascalie qui indiquerait : « *Voix posée et assurée. Regard spectateurs.* »

Pendant le temps de cet hémistiche, le personnage se compose, à la fois dans le corps du jongleur et dans l'esprit du spectateur ; « Imaginez que son regard est *fier*<sup>100</sup>, que mon visage est l'impressionnant visage de l'empereur ». Le jongleur peut aussi se pencher vers un spectateur, comme pour lui souffler ce commentaire : la rupture temporelle au milieu du vers implique une présence au-delà du texte, en plus du texte. Ces ruptures temporelles constituent en fait l'une des raisons qui font que le texte du *Roland* est proprement *saisissant* et qu'on peut avoir le sentiment, y compris à la lecture, que le texte vous « saute à la gorge ».

---

99. En fait, on compte 10 occurrences de « *vient* » pour 36 de « *vint* », passé simple de *venir*. En revanche, on a 53 occurrences de « *vait* » en face de deux « *alat* ». La forme « *vint* » serait-elle en quelque sorte le passé simple épique de « *vait* » ? Peut-être cela a-t-il à voir avec la place du jongleur relativement au cercle du mythe : lorsqu'il *revient* à lui-même, en position centrale, il utiliserait le passé simple ; lorsqu'il va vers le mythe, il utiliserait le présent.

100. Notez la force de l'adjectif en ancien français, qui connote la férocité, le caractère indomptable.

L'alternance des temps est bien une partie constitutive de la formule, dans ce qu'elle a de proprement jongleresque : elle crée la connivence avec les spectateurs au moment où le jongleur met en place le personnage qui va parler. On remarquera d'ailleurs qu'après chacune des trois occurrences de cette formule, l'hémistiche qui suit introduit les paroles du personnage avec un *dist* au passé simple (« *Dist as messages / Il dist al rei / E dist al rei* »). C'est l'ensemble **drecet** — *out/vint* — *dist* qui fait formule, en particulier parce qu'il porte l'alternance des temps, et occupe une fonction narrative proprement épique, pour donner vie au personnage qui va parler.

### « *Dist* » et « *respunt* »

On a, dans la laisse X, un exemple assez caractéristique du jeu des temps, avec un dialogue constitué de trois répliques, avec trois verbes de parole (« *Dist as messages / ço dist li Sarrazins / Charles respunt* »). Le choix des temps des verbes de paroles revêt en effet un caractère formulaire assez évident. En effet, sur l'ensemble de la chanson, l'immense majorité des occurrences du verbe *dire* pour introduire les paroles des personnages, à la troisième personne du singulier, est au passé simple, tandis que la quasi-totalité des occurrences du verbe *respondre* est au présent. Tout — ou presque — se passe comme si le jongleur avait le choix entre « *dist* » et « *respunt* » autrement dit, entre les paquets [*dire* + passé simple] et [*respondre* + présent]. Lorsqu'un personnage dit quelque chose, il le « *dist* » au passé simple, lorsqu'il répond quelque chose, il le « *respunt* » au présent.

On voit ici qu'il ne s'agit pas essentiellement de métrique : « *ço dist li Sarrazins* » équivaldrait au plan métrique à « *respunt li Sarrazins* » ; « *Charles respunt* » à « *respundit Charles* », etc. Le jongleur a donc sur sa palette, presque à chaque fois, le choix entre les deux formes verbales. Dès lors, deux questions se posent : quel est l'intérêt de l'existence d'une telle palette ? quel intérêt a le choix de l'une ou l'autre couleur de la palette ?

À la première question, nous répondrons qu'il s'agit de l'esthétique qui fait l'ossature du *Roland* : celle du double. Le couple *dist/respunt* est du même ordre que les couples *Roland/Olivier*, *Ganelon/Blancandrin*, *Gérin/Gérier*, etc. Reste à expliquer comment l'omniprésence du double produit un tel effet esthétique, et en particulier celle du dédoublement temporel. Je crois qu'en l'espèce la façon dont le jongleur se sert de l'opposition *dist/respunt* est tout à fait révélatrice.

L'utilisation de ce procédé formulaire dans la laisse X est éclairante à cet égard. Si la paire *dist/respunt* encadre bien le dialogue entre Charlemagne et Blancandrin, avec *respunt* dans

le dernier vers pour lui donner une tonalité conclusive, elle est modulée par la présence intermédiaire d'une troisième réplique — celle de Blancandrin. Et l'on peut remarquer que l'incise choisie ici (« *ço dist li Sarrazins* ») rompt la monotonie formulaire, évitant ainsi qu'elle tourne au procédé mécanique, puisqu'elle se trouve placée au second hémistiche du vers, et justement, en incise, au contraire des annonces concernant Charlemagne. Mais quel rapport avec les temps verbaux ?

C'est qu'ici encore, malgré la continuité temporelle entre les deux premiers verbes de parole, ce couple de passés simples relève encore du jeu des temps. En effet, alors que le premier « *dist* » est encore à distance du personnage et prépare sa prise de possession par le jongleur, le second vient alors qu'il s'est déjà emparé du personnage de Blancandrin : le jongleur a changé de voix au premier hémistiche du vers 147 pour répondre, de façon assez tonitruante, à Charlemagne « — *Vos par ostages* ». En l'occurrence, la distance qu'implique le passé simple permet de donner davantage de relief au changement de voix qui précède, de s'écarter quelque peu du jeu, de la fiction primaire, pour la regarder avec les spectateurs, pour leur dire de connivence : « Tiens c'est Blancandrin — j'espère que vous l'avez reconnu... je l'ai bien fait, n'est-ce pas ? ». Le jeu des temps est encore une fois un jeu avec les spectateurs, qui ne peut se faire que par la très corporelle présence du jongleur.



## 7. Laisse XI : nuit avant le conseil

157 Bels **fut** li vespres e li soleilz **fut** cler.  
 158 Les dis mulez **fait** Charles establer.  
 159 El grant verger **fait** li reis tendre un tref,  
 160 Les dis messages **ad fait** enz hosteler ;  
 161 .XII. serjanz les **unt** ben **cunreez** ;  
 162 La noit **demurent** *tresque vint al jur cler.*  
 163 Li empereres **est** par matin **levet**,  
 164 Messe e matines **ad** li reis **escultet**.  
 165 Desuz un pin en **est** li reis **alez**,  
 166 Ses baruns **mandet** pur sun cunseill finer :  
 167 Par cels de France **voelt** il del tut errer.<sup>101</sup>

La laisse XI semble ne servir à rien ; ses 11 vers servent seulement à marquer le départ des messagers sarrasins et le passage de la nuit. C'est probablement le fait qu'elle constitue comme une suspension du récit qui la rend si émouvante. Mais le jeu des temps vient participer lui aussi à la beauté de cette pause, à commencer par celui qui apparaît dans le vers d'intonation.

---

101. *D'un beau soleil, le soir fut éclairé ;*  
 Dans les étables, les mulets **sont** gardés ;  
 Dans une tente, dressée dans le verger,  
 Les messagers **seront** bien **hébergés**.  
 .XII. valets les **ont** très bien **soignés**...  
*Ils s'en allèrent au jour illuminé.*  
 Dès les aurores, l'empereur **s'est levé**  
 Pour **écouter** la messe avec piété ;  
 Au pied d'un pin, le roi s'en **est allé**.  
 Il **tient** conseil pour ne pas se tromper :  
 Sans ses barons, il ne **veut** décider.

*Temps et lumière*

Certes, la perfection du chiasme qui constitue ce vers n'est pas pour rien dans l'émotion qu'il procure ; mais nous avons le sentiment que le choix du passé simple n'y est pas pour rien. On peut tenter d'analyser précisément cet effet en étudiant son caractère formulaire ; on trouve en effet six formes de cette formule dans l'ensemble de la chanson :

1. *Bels fut li vespres e li soleilz fut cler* (§ 11)
2. *Clers fut li jurz e bels fut li soleilz* (centre de la laisse 79)
3. *Esclargiz est li vespres e li jurz* (§ 137)
4. *Clere est la noit e la lune luisant* (§ 184)
5. *Clers est li jurz e li soleilz luisant* (§ 192)
6. *Clers fut li jurz e li soleilz luisanz*  
Les oz **sunt** beles e les cumpaignes granz (§ 240)<sup>102</sup>

Cinq de ces six formes sont des vers d'intonation — placés à l'attaque d'une laisse. Trois sont au présent, trois au passé simple : le temps verbal ne fait pas partie de la formule, et les deux temps sont à la disposition du jongleur. Une seule contrainte semble s'imposer à lui : celle de la cohérence — et encore pourrait-on opposer à cette apparence le vers médian de la laisse XI (« La noit **demurent** *tresque vint al jur cler.* ») Pour le reste, les contraintes sont essentiellement thématiques (période du jour dans la première partie du vers). D'autre part, le choix du temps du verbe influe fort peu sur la métrique : le choix du temps est entièrement libre.

Le passé simple semble particulièrement bien convenir pour entamer une laisse qui marque une pause dans le récit : il faut créer une rupture avec l'action qui précède — et la rupture est d'autant mieux marquée que le dernier verbe utilisé pour la narration dans la laisse précédente était au présent « **respunt** », que, d'autre part, la suite de la laisse est au présent<sup>103</sup>. En outre, il semble que la rupture ne serait pas efficace si l'utilisation du passé simple se prolongeait : le passé simple introduit un changement de tonalité et le récit peut se poursuivre au

---

102. Littéralement : « Beau fut le soir, et le soleil fut clair — Clair fut le jour et beau fut le soleil — Clair est le soir, et le jour — Claire est la nuit et la lune luisante — Clair est le jour et le soleil luisant — Clair fut le jour et le soleil luisant / Les osts sont belles et grandes les compagnies ».

103. En réalité, 6 présents, 5 passés composés et un passé simple.

présent. Reste qu'il faut comprendre pourquoi ce changement de tonalité se fait au passé simple, quand on avait aperçu que c'était peut-être là la fonction de l'imparfait. En réalité, nous n'avons pas défini l'imparfait comme un temps de rupture, mais comme un moyen de se déplacer dans l'univers de la fiction : ici nul déplacement, ni géographique, ni temporel. Il s'agit seulement de s'arrêter sur une nuit placée entre deux événements de l'histoire. Or ces suspensions dans le récit constituent probablement l'une des beautés les plus marquantes du *Roland*.

On peut d'autre part s'interroger sur l'association entre *bels* et le passé simple. En effet, sur les 1000 premiers vers du *Roland*, on trouve 13 occurrences de *fut* pour 20 occurrences de *est* dans la narration — et encore avons nous exclu les formes composées dans notre décompte. En revanche, le passé simple de description se trouve associé avec *bels* dans 5 cas sur 6<sup>104</sup>, ce qui corrobore l'idée selon laquelle le passé simple est le temps idoine pour l'expression de la subjectivité du jongleur :

1. *Tant par fut* *bels* tuit si per l'en **esguardent**. (§ 20)
2. Margariz est mult vaillant chevalers,  
E *bels* e forz e isnels e legers. (§103)
3. *Par granz batailles e par mult* *bels* sermons  
*Cuntre paiens fut* *tuz tens campiums*. (§166 — il s'agit de Turpin)
4. *Bels fut* e forz e de grant *vasselage*. (§169 — c'est le Sarrasin qui se relève pour frapper Roland)

Il est cependant intéressant de comparer une telle « formule » avec celles qui évoquent l'alternance du jour et de la nuit pour dire l'avancée du temps de la fiction :

1. **Tresvait** le jur, la noit **est** aserie (§ 56)
2. **Tresvait** la noit e **apert** la clere albe (§ 58)
3. Al matin, quant primes **pert** li albe (§ 203)
4. **Passet** li jurz, si **turnet** a la vespree (§ 258)
5. **Passet** li jurz, la noit **est** aserie (§ 266)
6. **Passet** la noit, si **apert** le cler jor (§ 267)<sup>105</sup>

On voit que pour 6 vers — qui sont tous des vers d'intonation — et 11 verbes, on a uniquement des présents de narration. Est-ce à dire que pour faire passer les jours et les nuits, le

---

104. Il faut ajouter les deux occurrences évoquées ci-dessus aux 4 que nous citons ici.

jongleur ne dispose que du présent ? Peut-il exister une relation nécessaire entre cette formule et le présent de narration ? Dans quelle mesure peut-on distinguer la position du jongleur relativement au récit dans ces deux types de formules ?

Notons en tout cas que ces vers ne peuvent être considérés comme des commentaires sur l'action : ils informent sur le moment de l'action, et le jongleur ne prend pas de recul sur son propos. C'est donc un argument supplémentaire en faveur du caractère subjectif du passé simple, pour lequel le jongleur-narrateur reprend chair, retourne dans la fiction secondaire pour s'adresser au public et commenter ce qui se passe dans la fiction primaire.

En outre, les vers de description générale, qui peignent l'arrière-plan du récit, lorsqu'ils concernent davantage l'espace que le temps, sont eux aussi systématiquement énoncés au présent — qu'il vaudrait peut-être mieux appeler « présent de description ». Ainsi de la fameuse formule « *Halt sunt li pui* » :

1. Halt **sunt** li pui e li val tenebrus (§ 66)
2. Halt **sunt** li pui e la voiz **est** mult lunge (milieu § 133)
3. Halt **sunt** li pui e tenebrus e grant (§ 138)
4. Halt **sunt** li pui e mult alt les arbres (§ 169)<sup>106</sup>

On pourrait considérer que le présent est ici proprement formulaire et métrique — dépourvu de signification. Reste que les autres vers de description générale sont au présent :

5. Grant **est** la plaigne e large la cuntree (§ 238)
6. Dedesuz Ais **est** la pree mult large (§ 281)
7. **Passent** cez puis e cez roches plus haltes,  
Cez vals parfunz, cez destreiz anguisables (milieu § 227)<sup>107</sup>

---

105. « S'en va le jour, tombe le soir de nuit — S'en va la nuit et s'ouvre l'aube claire — Au matin, quand paraît la première aube — Passe le jour, qui tourne à la soirée — S'en va le jour, tombe le soir de nuit — Passe la nuit et s'ouvre le jour clair »

106. « Hauts sont les puyes et les vals ténébreux — Hauts sont les puyes et la voie est très longue — Hauts sont les puyes, et ténébreux et grands — Hauts sont les puyes et très hauts les arbres ».

107. « Grande est la plaine et large la contrée — Au-dessus d'Aix est la prairie très large — Passent ces puyes et ces roches plus hautes, / Ces vals profonds, ces détroits des angoisses »

Mais on peut considérer que ces présents n'entrent pas en concurrence avec le passé simple, en tant qu'ils énonceraient une vérité générale. Qu'en est-il alors des vers d'intonation suivants ?

8. La bataille **est** merveilluse e cumune (§ 104)
9. La bataille **est** merveilluse e pesant (§ 110)
10. La bataille **est** merveilluse e hastive (§ 125)
11. Granz **sunt** les oz e les compaignes fieres (§ 244)
12. Granz **est** li calz, si **se levet** la puldre (§ 264)<sup>108</sup>

Tous les vers de description générale sont au présent, dès lors qu'on en excepte les « *Clers fut li jorz...* » qui évoquent la luminosité du jour et de la nuit. Si l'on n'oublie pas que la description des personnages se fait souvent au passé simple (« *Blancandrins fut des saives paiens* », etc.), on peut énoncer la règle suivante : la description générale de l'arrière-plan du récit se fait en principe au présent. Reste à expliquer la signification de cette règle, puis de vérifier si ses exceptions viennent bien la confirmer.

C'est d'abord l'indisponibilité relative de l'imparfait qui explique la prédominance du présent dans ce type d'énoncés. En effet il importe dans ces descriptions de se placer au centre de la scène, quand le passé simple impose de regarder en arrière sur la ligne du temps et de voir la scène *depuis* le futur de la scène. C'est l'une des fonctions essentielles de l'imparfait en français moderne. Dans le *Roland*, il semble qu'il n'occupe pas cette fonction ; c'est probablement l'une des raisons pour lesquelles il y est si rare.

On comprend bien dès lors pourquoi le présent n'est pas obligatoire pour décrire les qualités d'un personnage : nul besoin de se placer au centre d'un personnage pour le décrire. Justifier l'utilisation du passé simple dans ce cadre pour « *Bels fut li vespres...* » paraît moins évident. On l'a déjà fait partiellement, au moins pour la première occurrence, en évoquant le caractère subjectif de la description, à travers le jugement esthétique porté par l'adjectif « *bels* », et la nécessité de marquer une pause dans la linéarité du récit. Mais en l'espèce, le fait qu'on

---

108. « La bataille est merveilleuse et commune — La bataille est merveilleuse et pesante — La bataille est merveilleuse et hâtive — Grandes sont les osts, et les compaignes fières — C'est un grand chaud, et se lève la poudre ».

puisse justifier l'emploi du passé simple là où on attendrait le présent n'est pas un argument en faveur de la règle que nous avons énoncée, mais en faveur de la justesse littéraire du texte. La règle est en effet suffisamment établie pour que des énoncés qui font exception appellent l'interprétation quant à l'écriture et l'effet produit.

### *Le rôle du passé composé*

On a déjà montré, à propos de la laisse VIII, que l'utilisation du passé composé ne dépendait pas de l'assonance choisie. L'étude de la laisse XI, qui comporte cinq passés composés, va nous permettre de préciser cette affirmation, et, en particulier, de mieux comprendre la signification positive de ce temps dans la composition des laisses du *Roland*. Deux séries de passés composés (*ad fait—unt cunreez//est levet—ad escultet—est alez*) sont encadrées par des présents (*fait—fait//mandet—voelt*) et coupées par un vers qui subordonne un passé simple à un présent (*demurent/vint*). L'effet le plus saisissant ici est produit par l'alternance entre présent et passé composé. On peut en fait assez bien l'expliquer en observant linéairement l'évolution chronologique du récit, en évoquant comme on l'a fait jusqu'ici le point de vue qu'adopte le jongleur sur le récit. Cependant, c'est une comparaison avec les bandes dessinées — au sens étymologique de l'expression — qui nous paraît le mieux éclairer le sens profond du jeu des temps ici.

On a pu observer, au détour d'une émission télévisée<sup>109</sup>, un barde raïka, au Rajasthan, chanter l'épopée du héros fondateur... avec l'aide d'une tapisserie qui figurait ses aventures. Lorsque le barde raconte, il montre des images qui se succèdent. On comprendrait dès lors que le présent de narration soit très prégnant dans la narration, qui est alors, en quelque sorte, une description : ainsi ce qui est raconté, décrit, est présent sous les yeux de l'auditoire. D'autre part, comme il s'agit d'une bande dessinée, elle revêt un caractère discret, discontinu : entre deux images narratives il a pu se passer quelque chose. Si le barde racontait en français, lorsqu'il décrit une image, c'est le passé composé qu'il utiliserait pour raconter ce qui s'est passé dans l'entre-deux.

On peut donner corps à cette perspective sur l'épopée avec une « performance » épique beaucoup plus proche de notre *Roland* : la *Tapisserie de Bayeux*, conçue et réalisée très

---

109. Pierre Stin, *Rendez-vous en terre inconnue*, « François-Xavier Demaison chez les Raïkas », 2013, France-Télévision.

probablement dans les années qui précèdent l'an 1100, juste après la conquête de l'Angleterre<sup>110</sup>. Supposons<sup>111</sup> donc l'existence d'une image, tapisserie, broderie, tableau peint, dont le jongleur se serait fait un accessoire. Qu'en serait-il dans le cas de la laisse XI ? Le premier vers, au passé simple, en quelque sorte, tournerait le dos à l'écran : il ne saurait désigner une tapisserie qui serait sous les yeux du public, en tout cas pas une tapisserie qui serait désignée aux yeux du public. Pour faire vivre le mythe, le jongleur interpose son corps et sa voix entre le public et la représentation du mythe. Il se présente devant la tapisserie, y fait obstacle en marquant sa présence réelle et dit que le mythe existe ailleurs que dans l'espace délimité par son corps et celui du public ; le mythe est présent, mais derrière lui<sup>112</sup>.

En passant ensuite au présent (« Les dis mulez **fait** Charles establir / El grant verger **fait** li reis tendre un tref »), il pourrait s'écarter pour donner à voir à nouveau l'image brodée de l'ambassade sarrasine, montée sur « dix blanches mules » (laisse VII). Si l'on imagine en effet que le jongleur utilise quelque chose comme une σκηνή, une tapisserie ou une broderie comme écran d'arrière-plan, on peut supposer que le nombre d'images est limité, relativement au nombre des laisses du *Roland*, et donc qu'une même image peut être réutilisée.

Il faut dans ce cas se rendre compte du mouvement qu'implique le texte : l'image fixe n'est appelée que par les « *les dis mulez* ». L'action double (double du fait de la diathèse factitive : Charlemagne commande ; on rentre à l'étable les mules) déplace cette image : on conçoit aisément que le jongleur, par sa gestuelle, emmène ces mules dans l'étable à laquelle il donne forme et consistance par son jeu. S'il y a une σκηνή, il y a aussi une ὀρχήστρα, un espace vide entre le jongleur et les spectateurs, l'espace où par ses gestes, par sa danse, le jongleur fait vivre les images qui voient les auditeurs, réellement situées dans un espace à trois dimensions.

Ensuite, c'est dans *le* grand verger que Charlemagne fait dresser un pavillon. L'article défini implique que ce verger est déjà présent dans l'esprit du spectateur — ou est-ce plutôt dans l'espace scénique ? C'est notre hypothèse : si l'espace scénique est contenu virtuellement dans l'esprit du spectateur, quoi qu'il en soit, son esprit est alors structuré topologiquement comme un espace à — au moins — trois dimensions. Tout se passe donc comme si l'image était physi-

---

110. Cf. Bouet et Neveux (2013)

111. En réalité, cette *image* peut, aussi, se passer d'accessoire.

112. Il pourrait aussi être présent dans un autre ailleurs ; sur sa droite, sur sa gauche, derrière le public.

quement présente, au carrefour du texte, du jongleur et du spectateur. Où donc est concrètement, sur scène, ce grand verger dans lequel la tente des messagers est dressée ? Loin de l'étable ; si l'étable était à gauche du jongleur, la tente sera dressée à sa droite, là où, quelques vers plus haut, il avait fait exister ce verger (laisse VIII, vv. 103 et *sqq.*) Mais peut-être cet espace est-il celui de la tapisserie où le verger était représenté avec les chevaliers au repos.

Encore une fois dans le vers s'opposent l'image fixe (« *El grant verger* ») et l'image mobile (« *fait li reis tendre un tref* »). C'est alors que l'on comprend comment fonctionnent les passés composés des vers 160 et 161 (« Les dis messages **ad fait** hosteler/ XII serjanz les **unt** ben **cunreez** ») : il s'agit de congédier les messagers de Marsile, de les faire sortir de scène, et donc de les faire sortir du présent. Le jongleur s'écarte de l'image créée à sa droite (« à jardin »), peut-être avec un geste du bras et de la main qui repousse l'image ; c'est par ce mouvement que le jongleur peut adopter un autre point de vue sur le présent, sur ce qui était du présent jusque-là, de s'en éloigner pour venir à la figure de Charles : le jeu chronologique des temps verbaux répond à un jeu topologique de la gestuelle jongleresque. Le jongleur, posé au centre, marque une sorte de pause — pour ce qui est des gestes — et ne décrit plus une image qui est sous nos yeux, mais raconte *posément* : il va pouvoir faire tomber la nuit sur cette première scène de la laisse.

En somme, la présence d'une image de fond posée derrière le jongleur propose une dynamique scénique, articulée par le corps du jongleur, placé devant cette *σκηνή* — écran devant lequel son corps lui-même fait écran : il la fait vivre en la cachant, en la dévoilant, par sa présence au *lointain centre*<sup>113</sup>, par son effacement, en s'écartant vers *lointain jardin* ou *lointain cour* pour la désigner, ou bien en projetant cette image *face jardin*, ou *face cour*, par sa gestuelle. La gestuelle du jongleur, par le mouvement, peut en effet se saisir d'une image fixée dans les deux dimensions d'une toile pour la faire surgir devant lui, dans l'espace offert aux spectateurs.

La première partie de la laisse peut donc avoir vu s'opposer deux « lieux » fictifs, dont la présence est façonnée par le jeu du jongleur, deux parties de l'espace scénique : la tente, dans le verger d'une part, et l'ambassade, figurée par les dix mules blanches, apparues dans l'imaginaire de la chanson à la laisse VI, et ressurgies maintenant par, éventuellement, l'intermédiaire d'une tapisserie, d'une image physique à la disposition du jongleur, ou de la mémoire commune au jongleur et aux auditeurs, d'une image que le jongleur va chercher dans le coin de l'espace imagi-

---

113. Nous utilisons ici le jargon théâtral : la *face* est la partie de la scène la plus proche des spectateurs, le *lointain* est son opposé. *Cour* est la position à droite des spectateurs, *jardin*, à l'opposé.



naire qu'il a su façonner entre lui et ses auditeurs. C'est la distance entre ces lieux-là, les lieux de la fiction primaire, que permet d'évoquer le jeu entre le passé composé et le présent. Maintenant, le vers médian de la laisse, qui articule un présent et un passé simple (« **demurent** / *vint* ») articule deux tableaux complètement différents : nous sommes toujours dans le verger dans lequel Charles a installé son campement. Mais la nuit est passée et nous sommes le jour suivant ; des messagers sarrasins il n'est plus question et nous devons avoir sous les yeux maintenant « *li empereres* ».

C'est ici que nous ne pourrions échapper à notre intuition initiale, si fantaisiste puisse-t-elle paraître. Ce que nous entendons ici, c'est une seconde voix, une voix autre : tout se passe comme si la chanson de geste était chantée par deux jongleurs, dont l'un aurait porté la voix présente du présent — celui de la fiction secondaire — et l'autre la voix présente du mythe — la fiction primaire. Comme les personnages du *Roland* sont presque tous pourvus d'un double (Roland et Olivier, Ganelon et Blancandrin...), le jongleur lui aussi serait pourvu d'un double. Ce dédoublement ne semble pas pouvoir être étayé par des témoignages historiques, si ce n'est le fait qu'un jongleur peut souvent être accompagné par un apprenti<sup>114</sup>, d'une part, et d'autre part le fait que les jongleurs constituent une corporation : rien ne leur interdit de se rencontrer et de collaborer au moins occasionnellement, comme on le constate lors de grandes fêtes. Il ne s'agit pas de se demander si effectivement le *Roland* a pu être dit, au XI<sup>e</sup> ou au XII<sup>e</sup> siècle par deux jongleurs alternés. L'hypothèse est, selon toute vraisemblance, fautive ; l'explorer, cependant, peut être extrêmement fécond — plus encore : bien que cette hypothèse soit probablement fautive, elle est encore plus probablement nécessaire pour qui veut entendre véritablement le *Roland*.

C'est que la « fiction secondaire » est une fiction — c'est évident pour le roman du XIX<sup>e</sup> siècle qu'analyse Marcel Vuillaume. Mais c'est le cas aussi pour la chanson de geste médiévale : l'espace de cette fiction est certes bien réel, puisqu'il est présent entre le corps du jongleur et celui des auditeurs, délimité dans l'espace de la performance. Mais cet espace lui-même est l'objet d'un façonnage par le jongleur, de sorte qu'il puisse être habité par les mots, par la voix, par les gestes. L'espace qu'occupe la parole entre deux humains, même quand cette parole n'est pas récit, est un espace coloré par les symboles et les images. Il est d'autant plus important aujourd'hui de déplier cet espace, de le donner à voir au lecteur moderne, réduit à l'espace qui sépare ses yeux du

---

114. Cf. Lord, 1960 et Faral, 1910.

livre : un second espace imaginaire doit être construit. Ainsi, de même que l'art du jongleur doit lui permettre de forger l'existence du discours et de la voix de Charles après celle de Blancandrin, de donner vie au verger, à l'assemblée des preux, on peut concevoir qu'il lui permettrait de forger l'existence d'un second jongleur.

Nous avons pu vivre cela dans la performance : après avoir joué plusieurs fois des extraits du *Roland* avec l'accompagnement d'Arkin Yıldız au saz, j'ai dû le jouer seul, sans musicien, donc sans second jongleur. J'ai pu tenir la musicalité de la chanson, parce que je sentais sa présence sur la scène, parce que le souvenir peut être extrêmement présent pour le locuteur.

Le raisonnement peut paraître complexe ; la réalité scénique qui lui répond peut être assez simple. Après le vers médian, qui marque le signal du passage — le soir (*li vespres*) est articulé au matin par *la nuit*, portée par l'articulation présent / passé simple, qui fait en quelque sorte didascalie —, le jongleur change de corps : il prend le corps d'un second jongleur. Passe-t-il de la position debout à la position assise, de celle du voyant à celle de l'aveugle, descend-il davantage sur ses genoux, se saisit-il de son luth, de son rebec, de sa percussion, de ses marionnettes, de son texte, s'en dessaisit-il ? Son corps en tout cas devient celui d'un autre.

Il faut cependant ici s'arrêter un peu — au corps appartient une réalité un peu plus insaisissable : la voix. Comme pour passer du discours d'un personnage à l'autre, le jongleur peut jouer de sa voix, voire la contrefaire, pour passer de lui-même à son double, d'un jongleur à l'autre, il peut changer de voix. Et ce changement peut prendre une forme assez simple dans le cadre de la performance épique, c'est-à-dire une variation qui porte non sur la psychologie ou l'*ethos* du personnage, pour marquer son rang, sa valeur, ses émotions, mais sur la « pure forme » musicale de la parole : accompagnée ou non de musique, chantée, parlée ou psalmodiée, dans une tessiture ou dans une autre, sur une mélodie ou sur une autre, sur un rythme ou sur un autre. Le jongleur se construirait ainsi deux<sup>115</sup> personnages de jongleur.

Voilà ce que ferait un jongleur. Que peut faire un lecteur pourvu de son seul livre ? C'est en réalité très simple : il est pourvu de la capacité de susciter un double imaginaire, de voir le dédoublement de la fiction, comme il y est invité dans les romans de Dumas et de Balzac, si ce n'est qu'à la place de la figure de l'auteur, demiurge bien souvent assis à sa table de travail pour

---

115. Deux, et non pas plusieurs. Il y a dédoublement et non multiplication. Il peut y avoir de plus nombreux jongleurs fictifs, mais leur nombre suit une progression géométrique et non arithmétique, de sorte que la progression de la puissance imaginaire réponde à la suite  $u_n = 2^n$ , beaucoup plus efficace qu'une suite du type  $v_n = an + b$ .

*élucubrer* ses mensonges diseurs de vérité, il doit se figurer le jongleur, musicien et danseur face à son public. Il est vrai que cet imaginaire-là s'éduque et se développe, qu'il peut être aujourd'hui quelquefois atrophié, à défaut d'une expérience réelle de la voix épique.

## Jouer l'*Énéide* ?

### La danse de l'histrion

En latin, la question de la danse des temps dans l'épopée se pose d'une façon particulière : l'épopée ne constitue pas un genre originel<sup>116</sup>. La grande épopée latine ne voit pas ses origines se dissimuler dans les brumes sauvages de l'oralité sans écriture ; si l'*Énéide* a les caractères d'une épopée nationale, elle paraît ne venir, en quelque sorte, qu'après coup, et semble revêtir tous les raffinements d'une culture écrite et intellectualisée : elle est l'œuvre d'un véritable écrivain, qui vient après nombre de modèles identifiables, qu'ils fussent grecs ou latins.

La présence du saltimbanque — aède, rhapsode ou jongleur — y est moins sensible que chez Homère ou dans la *Chanson de Roland*. L'alternance des temps y est *a priori* beaucoup moins surprenante : elle ne paraît pas plus sensible que dans l'écriture des historiens, où Chausserie-Laprée (1969) l'a étudiée avec précision. Même les épopées latines médiévales, carolingiennes ou capétiennes, qu'il serait bon d'étudier de plus près à cet égard, sont aussi considérées comme des œuvres de scribes : la question de la danse des temps s'y pose probablement d'une façon différente. C'est pourquoi, outre l'étude des fragments archaïques, nous nous arrêterons à un passage de Plaute, qui est d'une certaine façon plus proche de l'épopée grecque ou française, parce que le corps du récitant — celui d'un histrion — y est beaucoup plus dansant : le récit que Sosie se fait à lui-même de la victoire d'Amphitryon sur les Téléboens.

En latin, les temps disponibles pour la narration sont probablement moins nombreux qu'en français ou en grec : il s'agit, pour l'essentiel, du parfait, de l'imparfait et du présent de narration, auxquels il faut ajouter un usage étendu de l'infinitif de narration et des propositions sans verbe. Il lui manque l'opposition française, essentielle à la danse des temps dans la chanson de geste, entre passé composé et passé simple, confondus, *grosso modo*, dans l'indicatif parfait.

---

116. L'affirmation est par trop péremptoire : il faut mettre à part l'*Odyssee* de Livius Andronicus ou les *Annales* d'Ennius. Cependant, nous ne disposons que de fragments assez limités, ce qui rend plus difficile d'y analyser la danse des temps ; nous savons d'autre part qu'il s'agit d'imitations délibérées du grec. L'épopée paraît moins que les autres se perdre dans les brumes des origines, de « l'aube des peuples ».

L'épopée latine ne connaît non plus rien de semblable à l'opposition entre formes augmentées et formes sans augment du grec<sup>117</sup>. Enfin, les règles assez rigoureuses de la concordance des temps peuvent s'opposer à la liberté caractéristique du grec en général et du français de l'épopée.

La première séquence du récit de Sosie, tel que nous l'avons délimité, fait un usage strictement « grammatical » des temps, parfaitement cohérent avec le moment supposé de l'énonciation.

186 (*Octonaires iamb.*) Quod numqu<sup>am</sup> opīnātus fuī, nequ<sup>e</sup> alius quisquam cīvium,  
 187 sibi ēventūr<sup>um</sup>, id contigīt : ut salvī pot<sup>r</sup>.rēmur domī !  
 188 Victōrēs, victīs hostibus, legiōnēs rev<sup>r</sup>.niunt domum,  
 189 duell<sup>o</sup> exstīnctō maxim<sup>o</sup> atqu<sup>e</sup> internecātīs hostibus.  
 190 Quod multa Thēbānō poplō| acerb<sup>a</sup> objēcit fūnera,  
 191 id v<sup>i</sup> et virtūte mīlitum vict<sup>um</sup> atqu<sup>e</sup> expūgnāt<sup>um</sup> oppidum \*st,  
 192 imper<sup>i</sup><sup>o</sup> atqu<sup>e</sup> auspic<sup>i</sup><sup>o</sup>| erī me<sup>i</sup> Amphitrōnis maximē.  
 193 Præd<sup>a</sup> atqu<sup>e</sup> agrō|, adōriāqu<sup>e</sup> adfēcit pop<sup>u</sup>.lārēs suōs ;  
 194 rēgīque Thēbānō Creōnī rēgnum stab<sup>i</sup>.līvit suom.  
 195 Mē| ā portū prēmīsit dom<sup>um</sup> t hęc nūnti<sup>em</sup> uxōrī suæ :  
 196 ut gesserit rem pūblicam, ductū imper<sup>i</sup><sup>o</sup> auspic<sup>i</sup><sup>o</sup> suō.  
 197 Ea nunc m<sup>e</sup>.ditābor quō mod<sup>o</sup> illī dīcam, c<sup>um</sup> ill<sup>o</sup> advēnerō.  
 198 Sī dīxerō mendācium, solēns m<sup>e</sup>.ō mōre fēcero :  
 199 nam cum pūgnābant maxumē, ego tum fug<sup>i</sup>.ēbam maxumē.  
 200 Vērūm quas<sup>i</sup> adfu<sup>r</sup>.rim tamen sim<sup>u</sup>.lāb<sup>o</sup> atqu<sup>e</sup> audīt<sup>a</sup> ēloquar.<sup>118</sup>

Jusque-là, nulle trace de présent de narration : comme le dit lui-même l'esclave d'Amphitryon, il ne s'est pas encore mis en position de conteur : il raconte sans conter, comme le font les personnages de la *Chanson de Roland* dans leurs discours. Le jeu sur les temps en latin n'est pas lié à une liberté inhérente à la langue, à une structuration du temps encore imparfaite : il est lié au genre du conte — autrement dit, dans la haute antiquité, de l'épopée. Cela dit, le jeu

117. On pourrait ajouter le fait que la couleur supplémentaire que peut apporter l'optatif grec pour amener dans le domaine de l'imaginaire y est estompée par la fusion de l'optatif dans le subjonctif latin : les valeurs spécifiques de l'optatif, qui permet de déplacer dans le monde de l'imaginaire, y sont moins nettement marquées.

sur le dédoublement du récit suffit ici pour emporter le spectateur, qui attend le récit du conteur annoncé, dans l'autre temporalité du récit : les futurs « *meditābor, dīcam, dīxerō, fēcerō, simulābō, ēloquar*<sup>119</sup> » annoncent qu'il va faire ce qu'il vient de faire. Cette autre temporalité du récit, celle du conteur, est ici marquée en outre par l'entrelacement entre le futur et le passé dans les vers 198 à 200, où les deux imparfaits « *pūgnābant, fugiēbant* » et le subjonctif parfait « *adfuerim* » sont enserrés entre les futurs.

Mais ce qu'il est intéressant d'étudier, c'est la particularité du *perfectum* : relativement au français, il confond les valeurs du passé simple et du passé composé ; relativement au grec homérique, il ne connaît pas de variante déictique comme l'augment. Ainsi, il ne marque ni le discours ni le récit ; ici, le récit peut être compris comme entièrement pris dans la logique du discours : si la succession de parfaits « *objēcit – victum / expūgnātum est – adfēcit – stabilīvit – prēmīsit* » correspond à une succession chronologique propre au récit, chacun d'entre eux peut être entendu comme un véritable parfait, où l'action est saisie comme accomplie et fortement reliée au présent du locuteur, qui en vit maintenant les conséquences. Le parfait en tant que tel n'est pas apte à faire entrer dans la temporalité narrative.

- 
118. « Personn' dans notre armée, ni moi non plus, n'avait imaginé  
 qu'ça arriv'rait : rentrer vivant à la maison... c'est arrivé !  
 L'enn'mi vaincu, l'armée revient victorieus'ment dans sa patrie ; [188]  
 la *grande guerre* est terminée, l'enn'mi est complèt'ment détruit ;  
 La caus' de tant de pleurs, de tant de sueur, de sang thébain versé,  
 leur citadell' maudite, elle est réduite en cendr's par nos soldats,  
 dirigés par la sainte autorité d' mon maître Amphitryon. [192]  
 Il ramène au peuple thébain des femm's, de l'or, des boucliers,  
 qu'il a rafiés là-bas pour raffermir le trône du roi Créon.  
 Et moi, en arrivant au port, il m'ordonna d'aller conter à son  
 épous' qu'il a mené l'armée en chef, héros béni des dieux. [196]  
 Maint'nant, faut réfléchir avant d' la voir... Comment lui raconter ?  
 Quand eux s'battaient prodigieus'ment, prodigieus'ment, moi j'me planquais.  
 J' peux faire encor' comm' d'habitud', un beau mensonge à ma façon ;  
 j'invent'rai tout, tout comme il faut, mêm' si moi j'n'ai rien vu du tout. » [200]

119. Et encore passons-nous sur la possibilité qu'offre le latin de déplacer aisément le point de vue dans le futur avec l'association des deux futurs, tous deux synthétiques : futur de l'*infectum* et futur du *perfectum*.

Autrement dit, si cette fiction peut avoir un sens, ces parfaits eussent probablement été traduits par Homère avec des aoristes augmentés, et par « Turoid » au moyen de passés composés : point de *saltātiō temporum* ici — ce qui n'empêche pas que l'histrion danse ! Mais Sosie ensuite, à la manière d'un aède à l'envers, va donner la parole à son personnage de conteur.

201 Sed quō mod<sup>o</sup> et verbīs quibus mē **dec**.at fābulārier,  
 202 pri<sub>us</sub> ipse mēc<sup>um</sup> et<sub>iam</sub> **vol**<sup>o</sup> hīc med<sub>i</sub>tārī. Sīc hoc **prōloquar** :  
 203 « Prīncip<sup>i</sup><sup>o</sup> ut ill<sup>o</sup> **advēnimus**, <sub>ubi</sub> prīmum terram **tet**<sub>i</sub>**gimus**,  
 204 contin<sub>u</sub><sup>o</sup> Amphītrō **dēlegit** virōs prīmōrum prīncipēs ;  
 205 <sub>o</sub>s **lēgat**, Tēlob<sub>o</sub>īs **jubet** senti<sup>am</sup> ut **dīcant** suam :  
 206 sī sin<sub>e</sub> v<sup>i</sup> et sin<sub>e</sub> bellō **velint** rapt<sup>a</sup> et raptōrēs trādere,  
 207 sī qu<sup>e</sup> **asportāssent redderent**, s<sup>e</sup> exercit<sup>um</sup> extemplō domum  
 208 **reductūrum**, **abītūrōs** agrō | Argīvōs, pāc<sup>em</sup> atqu<sup>e</sup> ōtium  
 209 dar<sup>e</sup> illīs ; sīn al<sub>i</sub>ter **sient** an<sub>i</sub>mātī nequ<sub>e</sub> **dent** quā **petat**,  
 210 sēs<sup>e</sup> ig<sub>i</sub>tur summā vī virīsqu<sup>e</sup> <sub>e</sub>ōr<sup>um</sup> oppid<sup>um</sup> **oppugnāssere**.  
 211 Hāc ub<sub>i</sub> Tēlob<sub>o</sub>īs ōrdine | **it**<sub>e</sub>**rārunt** quōs **prāfēcerat**  
 212 Amphītrō, magnan<sub>i</sub>mī virī frētī virtūt<sup>e</sup> et vīribus  
 213 sup<sub>e</sub>rbē nimis ferōciter lēgātōs nostrōs **increpant**,  
 214 **respondent** « bellō s<sup>e</sup> et suōs tūtārī posse, pro<sub>i</sub>nd<sup>e</sup> utī  
 215 prop<sub>e</sub>rē, s<sub>u</sub>īs dē fīnibus/ exercitūs **dēdūcerent**. »  
 216 Hāc ub<sub>i</sub> lēgātī **pertulēr**<sup>e</sup>, Amphītrō castrīs ilicō  
 217 **prōdūcit** omn<sup>em</sup> exercitum. Tēlob<sub>o</sub>æ contr<sup>a</sup> ex oppidō

legiōnēs **ēdūcunt** suās nim<sub>is</sub> pulcrīs armīs præditās.<sup>120</sup>

Dans le récit de Sosie en octonaires iambiques, on voit bien que le temps du conteur est presque exclusivement le présent de narration. D'une part, sur 20 formes verbales narratives conjuguées (en gras), on a 12 présents contre 8 temps du passé (6 formes diverses de *perfectum* et 2 subjonctifs imparfaits) ; surtout, tous les verbes au passé dépendent des présents. Il s'agit d'abord de 4 parfaits et d'un plus-que-parfait utilisés dans des subordinées circonstancielles de temps qui marquent l'antériorité par rapport à la principale : « *ut advēnimus, ubi tetigimus* » (v. 203), « *ubi iterārunt quōs præfēcerat* » (v. 211), « *ubi pertulēre* » (v. 216). Les 3 autres formes sont 2 imparfaits et un plus-que-parfait du subjonctif, placés dans des subordinées conjonctives dans du discours indirect, frappés par la concordance des temps latine : le verbe principal est au présent de narration ; la concordance dans les subordinées se fait donc, régulièrement, au passé.

On voit bien ici, pour un « texte » véritablement incarné, que le présent n'est pas un temps vicairé au sens où, dans une logique d'organisation textuelle, il serait utilisé avec une valeur neutre, une fois que le sème « passé » aurait été installé par un temps du passé prélimi-

120. D'un tel boucan mes deux oreill's **sont** des témoins tout indiqués.

Mais j'**vais** d'abord choisir mes mots ; **commençons** donc par le début.

« D'abord, tout d'suite, en **arrivant** là-bas, à peine **débarqué**,

Amphitryon **choisit** parmi ses officiers des députés, [204]

qu'il **envoie** aux Téléboens **pour** fair' **connaître**' sa position :

“Qu'ils **livrent** chacun des pillards avec tout leur butin, de suit',

Qu'ils **rend'nt** c'qu'ils **ont volé** ; et sans délai, il **repliera** l'armée,

et les Thébains **laiss'ront** leurs champs en paix, et les laiss'ront tranquill's. [208]

Mais qu'il leur **vienn**e une autre idée, et qu'ils **s'avis'nt** de **refuser**,

Alors, aussitôt, ses légions / **raz'ront** leur cité, sans pitié.

Quand l'ambassade **eut restitué** ces mots aux fiers Téléboens,

Ceux-ci, trop sûrs de leur valeur, de leur invincibilité, [212]

**invectivèr'nt** les dé putés... et osèr'nt mêm' se moquer d'eux :

“La guerr', **répondir'nt-ils**, saura nous protéger et vous chasser ;

**ram'nez** cett' belle armée chez vous, très vite ; ou nous la massacrons.”

Quand il **eut entendu** ceci, Amphitryon **fait** sans délai [216]

sortir du camp tout' son armée ; les Téléboens, en face d'eux,

**se mett'nt** en rang en s'pavanant avec leurs hauts panaches blancs. »



naire. Ce qui dit que les faits évoqués sont passés, c'est la situation d'énonciation — et en particulier l'attitude corporelle de celui qui parle, qui indique qu'il entre dans le genre du récit, genre qui n'est pas spécifiquement littéraire, mais spécifiquement humain.

Il n'y a donc toujours pas ici de véritable jeu sur les temps : le présent de narration paraît être en réalité le temps exclusif du conte et l'usage des autres temps référant au passé y est systématiquement commandé par la grammaire. En fait, d'une certaine façon, Sosie n'a pas encore adopté une tonalité épique. Voyons s'il s'en approche davantage lorsqu'il s'exprime en crétiques pour raconter, ou plutôt donner à voir, la bataille à proprement parler.

219	(Crétiques <sup>121</sup> )	Postqu <sup>am</sup> utrimqu <sup>e</sup> <b>exitum</b> <b>est</b> maximā cōpiā,
220		<b>dispertītī</b> virī, <b>dispertītī</b> ordinēs,
221		nōs nostrōs, mōre nostrō et modō, <b>instrūximus</b> ;
222		hostēs contrā suās legiōnēs <b>instruont</b> .
223		De <sup>i</sup> nd <sup>e</sup> utriqu <sup>e</sup> imp <sup>er</sup> atōrēs in medi <sup>um</sup> <b>exeunt</b> ,
224		extrā turb <sup>am</sup> ordinum <b>colloquontur</b> simul.
225		<b>Convenit</b> <sup>122</sup> , victī utri <b>sint</b> eō proeliō,
226		urb <sup>em</sup> agr <sup>um</sup> arās focōs sēqu <sup>e</sup> utī <b>dēderent</b> . <sup>123</sup>

Dans l'introduction de ce tableau, le temps dominant de la narration est bien le présent (4 formes). En effet, 4 des 5 formes conjuguées au passé peuvent être considérées comme dépen-

121. Pied, ou cellule rythmique, composé ainsi : [longue-brève-longue], noté — u — .

122. Ou « **convēnit** ». On supposera qu'il s'agit d'un présent : un parfait serait un argument supplémentaire pour lire ici une *saltātiō epica*.

123. <u>Face à face, on voyait</u>	<u>deux armées déployées,</u>	
hommes <b>serrés</b> en rangs,	lances <b>dressées</b> en rangs ;	[220]
nous nous <b>rangeâmes</b> , comme	on se range en soldats ;	
l'ennemi <b>place</b> ses	escadrons face à nous.	
Hors des rangs, <u>les généraux</u>	<b>sortent</b> en même temps ;	
Ils <b>s'avancèrent</b> pour	<b>convenir</b> de l'enjeu :	[224]
Ceux qui <b>perdront</b> le com-	bat <b>remettront</b> aux vain-	
queurs maisons, terres, et	temples et Liberté !	

dantes du présent de narration : « *exitum est, dispertitī, dispertitī* » appartiennent à la subordonnée introduite par « *postquam* » ; « *dēderent* » relève de la concordance des temps dans le discours indirect. Seulement, le verbe dont dépendent les trois premiers parfaits n'est pas un présent, mais un parfait. Sur les formes narratives conjuguées dans une proposition indépendante, quatre sont certes au présent, mais il y a un intrus, dont la présence est d'autant plus frappante qu'elle est mise en parallèle avec son écho au présent : « *instrūximus / instruont* ». Il semblerait bien qu'on commence à voir apparaître la couleur épique donnée par le jeu sur les temps.

Le tableau vivant se construit avec l'aide des parallélismes dans le jeu des temps ; les changements de position concrets du locuteur — en l'occurrence de l'histrion — du fait des changements de personne du verbe participent à cette couleur épique. Probablement la métrique n'y est-elle pas pour rien non plus : il est possible que les crétiques impliquent parataxe et parallélisme, voire des ruptures de construction de tous ordres plus nombreuses. Davantage de contrainte sur la mesure implique davantage de liberté quant à la langue ; les crétiques, de même que les dactyles propres à l'épopée, seraient donc plus épiques que les iambes parce qu'ils seraient moins naturels en langue.

227                   <sup>124</sup>Postqu<sup>am</sup> id **āctum** **est**, tubæ contr<sup>a</sup> utrimque **occanunt**,  
 228                   **cōnsonat** terra, clāmōr<sup>em</sup> utrimqu<sup>e</sup> **efferrunt**.  
 229                   Imperātōr utrimqu<sup>e</sup>, hinc et illinc, Jovī  
 230                   vōta *suscipere*, <utrimqu<sup>e</sup>> *hortārī* exercitum.  
 231                   Prō sē quisqu<sup>e</sup> id quod quisque et **p<sub>o</sub>test** et **valet**  
 232                   **ēdit** : ferrō **ferit**, tēla **frangunt**, boat  
 233                   cælum fremitū vir<sup>um</sup>, ex spīritū <et> an-hēlitū  
 234                   neb<sub>ula</sub> **cōnstat**, **cadunt** volnerum vī virī.  
 235                   Dēniqu<sup>e</sup>, ut **volūimus**, nostra **sup<sub>e</sub>rat** manus :  
 236                   hostēs crēbrī **cadunt**, nostrī contrā **ingruont**.<sup>125</sup>  
 237                   **Vicimus** vī ferōcēs. Sed tamen

124. **Notes d'édition** : C'est moi qui corrige « *et* » pour « *atque* », afin de rester en crétiques. On peut aussi facilement imaginer un pied boîteux avec un more hors-mesure pour permettre à Sosie de mimer l'essoufflement des combattants : « *cælum fremitū virum, ex spīritū atque an-hēlitū* ». Au vers 238, je corrige [*Sed fugam in sē tamen*] des manuscrits. Au vers 242, j'ai déplacé *erūs*, qu'on trouve dans les manuscrits après *Amph*. Au vers 245, j'ai déplacé *involant* qu'on trouve dans les manuscrits après *clāmōre*.

238 in fugam nēmo **convortitur**  
 239 nec **recēdit** locō quīn statim rem **gerat** :  
 240 an;im<sup>am</sup> **omittunt** prius quam locō **dēmīgent** :  
 241 quisqu<sup>e</sup> ut **stet, rat jacēt optinet**qu<sup>e</sup> ordinem.  
 242 Ho<sup>c</sup> ubi Amphītruō **cōnspicātus** **est** erus,  
 243 ilic<sup>o</sup> equ; tēs **jubet** dexter<sup>a</sup> indūcere.  
 244 Equ; tēs **pārent** cit<sup>i</sup> : ab dexterā maximō  
 245 cum clāmōr<sup>e</sup> impet<sup>u</sup> al<sup>a</sup> cr<sup>i</sup> **involant**,  
 246 **foedant** et **prōterunt** hostium cōpiās<sup>126</sup>  
 247 jūre| injustās.

Au sommet de son récit, alors que le propos devient purement épique, Sosie se livre presque entièrement au présent de narration, interrompu seulement par deux infinitifs de narration au vers 230, deux parfaits à la première personne du pluriel, « **voluimus** » et « **vīcimus** »,

---

125. Lorsque tout <b>fut</b> fixé,	l'on <b>fait</b> sonner les cors :	
Longtemps on <b>entend</b> chan-	ter la terre en écho,	[228]
Leurs <b>clameurs</b> par-dessus ;	les généraux <i>invoquaient</i>	
Zeus Pater l'un et l'autre,	<i>exhortaient</i> leurs soldats ;	
Chacun <b>frapp<sup>e</sup></b> chacun tue,	comme il <b>peut</b> , tant qu'il <b>peut</b> ;	
On <b>s'élance</b> , on <b>fracasse</b> ,	en <b>hurlant</b> , les boucliers ;	[232]
Et les cieux frémissaient,	au-dessus d'un nuag <sup>e</sup>	
Où se <b>condensaient</b> leurs	souffles, leurs derniers cris.	
Sous les coups <b>tombent</b> nom-	breux les morts transpercés.	
Pour finir, nous <b>l'empor-</b>	<b>tons</b> selon notre <b>plan</b> :	[236]
les ennemis <b>tombent</b> dru,	et nous <b>lançons</b> l'assaut	
victorieux, mais ils <b>com-</b>	<b>battaient</b> toujours debout :	
pas un d'entre eux ne <b>fuit</b> ;	ils <b>aimaient</b> mieux la mort,	
ne <b>cédaient</b> pas d'un pas.		[240]

126. Même morts, tous, ils gardaient leur poste, et leur rang.  
 Lorsqu'Amphitryon le comprit, de suite il lança  
 ses cavaliers sur la droite ; ils le font, sans tarder :  
 par la droite, au galop, dans un grand hurlement, [244]  
 un éclair, tout à coup, tombe sur l'ennemi.  
 Leur armée d'injustice est détruite, anéantie  
 par le droit, enfin !

et « **cōnspicātus °st** », qui implique un regard qui vient de l'armée thébaine : il s'agit des moments où Sosie ne se place plus au milieu de l'action, mais reprend corps et la regarde en tant que Thébain, de son propre camp : le parfait est à la fois plus posé, plus distant, et plus subjectif ; on peut le considérer comme un véritable « passé du narrateur ».

Sosie termine son récit après une intervention, qu'il n'est pas censé entendre, de Mercure. Alors qu'on passe en iambiques octonaires, c'est-à-dire dans une forme moins chantée et plus « naturelle », l'alternance des temps devient plus nette — une fois mise à part l'intervention de Mercure, qui ne s'est pas mis en position de conteur :

- 248 MERC. Numqu<sup>am</sup> et<sub>am</sub> quicqu<sup>am</sup> adhūc verbōrum °st **prōlocūtus** perperam :  
 249 namqu<sup>e</sup> eg<sub>o</sub>, **fu**<sup>i</sup> ill<sup>i</sup> in rē præsenti et m<sub>e</sub>us, cum **pūgnātum °st**, pater.
- 250 SŌSIA Perd<sub>u</sub>ellēs **pen, trant** s<sup>e</sup> in fugam | ; ib<sub>i</sub> nostrīs an<sub>i</sub>mus **additus °st** :  
 251 vortentibus Tēlob<sub>o</sub>īs tēlis **complēbantur** corpora,  
 252 ipsusqu<sup>e</sup> Amphītr<sub>u</sub>ō rēgem Pterelam s<sub>u</sub><sup>a</sup> **obtruncāvit** manū.  
 253 Hæc illīc °st pūgna<sup>127</sup> **pūgnāt**<sup>a</sup> ūsqu<sup>e</sup> ā mān<sup>i</sup> ad vesperum —  
 254 hoc ad<sub>e</sub><sup>o</sup> hōc **comm, minī** magis qu<sup>i</sup> illō di<sup>e</sup> inprānsus **fuī** !  
 255 Sed proeli<sup>um</sup> id tandem **dirēmit** nox interventū suō.  
 256 Postrīdi<sup>e</sup> in castr<sup>a</sup> ex urb<sup>e</sup> ad nōs **ven, unt** flentēs prīncipēs :  
 257 vėlātīs manibus **ōrant** ignōscāmus peccātum suom,  
 258 **dēdunt** que sē, dīvīn<sup>a</sup> hūmānaqu<sup>e</sup> omni<sup>a</sup>, urb<sup>em</sup> et liberōs,  
 259 in dic<sub>o</sub>n<sup>em</sup> atqu<sup>e</sup> in arbītrātum cūctī Thēbānō poplō.  
 260 Post ob virtūt<sup>em</sup> er<sup>o</sup> Amphītrōnī pat<sub>e</sub>ra **dōnāt**<sup>a</sup> aurea °st,  
 261 quī Pter<sub>e</sub>la pōtitāre **sol, tus est** rēx. Hæc sīc **dic**<sup>am</sup> eræ.  
 262 nunc **perg**<sup>am</sup> er<sup>i</sup> imp<sub>e</sub>ri<sup>um</sup> exsequī | ... et mē domum capessere.

Encore une fois, les verbes du récit à la première personne sont au parfait : **comm, minī** et **fuī** (v. 254). On voit en outre apparaître l'imparfait dans le jeu des temps : **complēbantur**

127. **Notes d'édition** : J'intervertis *pūgna* et *pūgnāta* et évite un hiatus qui me paraît bizarre, en disant *illīcst* [conjecture très douteuse]. Au vers 254, je corrige *quia* en *quī*. Au vers 260, je supprime *erō*.

(v. 251). Sosie alterne entre les temps de la narration et les temps du narrateur après l'intervention de Mercure : ce jeu ne serait-il pas lié à la présence d'un interlocuteur, fût-il fantomatique, lorsqu'on se rapproche de la situation d'énonciation de la performance épique ?

### Présence du narrataire

La fin de la pièce de Plaute, où Bromie raconte, en trochaïques septénaires, à Amphitryon ce qui s'est passé dans le palais, alors qu'il gisait assommé dehors sur la scène, semble bien le confirmer. Le début de notre dialogue ne rentre pas encore vraiment dans le récit ; l'usage des temps correspond à la chronologie :

1084 [...] AMPHIT. At m<sup>e</sup> uxor insānum facit  
 1085 suis foedis factis. BROM. At ego faciam, tū id<sup>em</sup> ut aliter **prædicēs**,  
 1086 Amphitrūō, pi<sup>am</sup> et pudicam esse tu<sup>am</sup> uxōr<sup>em</sup> ut **sciās**.  
 1087 D<sup>e</sup> e<sup>a</sup> rē sign<sup>a</sup> atqu<sup>e</sup> argūmenta paucis verbis **ēloquar**.  
 1088 Omnium prīm<sup>um</sup> :  
 Alcumēna gem<sup>i</sup>nōs **pep.rit** filiōs.  
 1089 A. Ain tū, gem<sup>i</sup>nōs ? B. Gem<sup>i</sup>nōs. A. Dī mē servant. B. **Sine** mē dicere,  
 1090 ut **sciās** tibi tuæqu<sup>e</sup> uxōrī de<sup>s</sup> ess<sup>e</sup> omnīs propitiōs.<sup>128</sup>  
 1091 AMPH. Loquere. BROM. Postquam parturir<sup>e</sup> hod<sup>i</sup>ē uxor **occēpit** tua,  
 1092 ubi uter<sup>o</sup> **exortī** dolōrēs, ut **solent** puerperæ  
 1093 **invocat** deōs immortālēs, ut sibi auxiliium **ferant**,  
 1094 manibus pūris, capit<sup>e</sup> opert<sup>o</sup>. Ibi contin<sup>u</sup>ō **contonat**  
 1095 sonitū maxum<sup>o</sup> ; ædēs prīmō ruere **rēbāmur** tuās.  
 1096 Ædēs tōtæ **cōnfulgēbant** t<sup>u</sup>æ, quas<sup>i</sup> **essent** aureæ.  
 1097 AMPH. Quæ<sup>s</sup>ō absolvitō hinc mē extemplō, quandō sati' delūseris.  
 1098 quid **fit** deinde ? BROM. Dum hæc **aguntur**, inter<sup>e</sup>ā uxōrem tuam  
 1099 neque gementem neque plōrantem nostrum quisquam **audivimus** ;  
 1100 ita profectō sine dolōre **pep.rit**. AMPH. Jam istūc gaudeō,

128. Ah ! Mais où est-elle ma femme, cette impudente dévergondée !

Amphitron, vot' femme est en fait un parangon de vertu !

J'vais, en peu de mots, vous en donner un' plein' démonstration.

Tout d'abord, sachez qu'Alcmène a engendré deux fils jumeaux.

Des jumeaux, c'est vrai ? Deux fils jumeaux. Zeuspater ! Laissez-moi

raconter l'histoire ; vous allez voir comm' Zeus vous aim' tous deux !

1101 utut ergā mē **merita** <sup>st</sup>. BROM. **Mitte** ist<sup>a</sup> atqu<sup>c</sup> hęc quæ **dīc**<sup>am</sup> accipe.  
 1102 postquam **pep**<sub>e</sub>**rit**, pu<sub>e</sub>rōs lav<sub>e</sub>re **jussit** nōs. **Occēpimus**.  
 1103 Sed puer ille quem ego **lavī**, ut **magnust** et multum **valet** !  
 1104 neque eum quisquam colligāre **quīvit** incūnābulīs.<sup>129</sup>

Ensuite, une fois que Bromie s'est faite conteuse d'une histoire, dans laquelle elle fut impliquée, dans le récit duquel elle s'implique, le fait qu'il y ait une danse des temps devient tout à fait évident avec notre colorisation ci-dessus, où l'on voit alterner librement — c'est-à-dire en fonction du jeu que joue Bromie avec son histoire et avec Amphitryon — parfaits, présents de narration ou d'énonciation, imparfaits. La fin de son récit y ajoutera un autre instrument de la *saltātiō temporum* : l'infinif de narration :

1105 AMPH. Nimia mīra memorās ; sī istæc vĕra sunt, dīvīnitus  
 1106 nōn metuō quīn m<sub>e</sub>æ| uxōrī **lātæ** suppetiæ **sient**.  
 1107 BROM. Magi' jam **faxo** mīra **dīcēs**. Postquam in cūnās **conditust**,  
 1108 **dēvolant** anguēs jubātī deorsum in impluvium duo  
 1109 maximī : contin<sub>u</sub>ō **extollunt** ambō capita. AMPH. Eī mihi.  
 1110 BROM. Nē **pavē**. Sed anguēs oculīs omnīs **circumvīsere**.  
 1111 Postquam puerōs **cōnspicātī**, **pergunt** ad cūnās citī.  
 1112 Ego cūnās recessim rūsum vorsum **trah**<sub>e</sub>**r** et **dūcere**,  
 1113 metuēns puerīs, mihi formīdāns ; tantōque anguēs ācrius

---

129. Eh bien, parle ! Quand votre épouse a commencé à ressentir les premièr's douleurs de l'enfant'ment, les premièr's contractions, elle a fait appel aux dieux pour qu'ils l'assist'nt en l'apaisant, Les mains blanch's, la têt' couvert' ; et là, un bruit tonitruant... C'est un coup d'tonnerr' ! Nous croyons voir la maison s'écrouler. Mais ell' s'illumin' de paillett's d'or d'la cav' jusqu'au plafond ! S'il te plaît, dis-moi les choses clairement, et cesse de t'amuser. Et après ? Pendant tout ç'temps, nul d'entre nous n'a entendu votre épouz' pousser le moindre cri, ni mêm' gémir un peu. Ce fut un accouch'ment sans douleur. Je ne peux que m'en réjouir, bien qu'elle m'ait bien fait souffrir. Bon... écoutez plutôt la fin. Ell' nous a ordonné de laver les enfants, ç'que nous faisons. Mais celui que moi j'lavais, ç'qu'il était grand, fort pis costaud ! On n'pouvait pas l'habiller ou mêm' le mettr' dans son berceau.

1114 *persequi*. Postquam **cōspexit** anguēs ill<sup>e</sup> alter puer,  
 1115 cit<sup>s</sup> ē cūnīs **exilit**, **facit** rēct<sup>a</sup> in anguīs impetum :  
 1116 alter<sup>um</sup> alterā **prehendit** eōs manū pernīciter.<sup>130</sup>

Les deux dernières répliques de Bromie peuvent donner une idée assez claire de ce qui se passe au cœur d'un jeu d'alternance des temps : c'est la courte réplique d'Amphitryon au vers 121 qui lui permet de passer du présent au parfait. Cela donne une idée de ce qui peut se passer même quand il n'y a pas de réplique intermédiaire, qu'elle est remplacée par une simple mimique de l'autre personnage, ou par toute autre espèce d'interaction non-verbale.

C'est ainsi qu'on doit comprendre une bonne part de l'alternance des temps dans l'épopée, où le public — et la musique instrumentale — joue le rôle du second acteur, muet, spécifique à la « scène » épique.

1117 AMPH. Mīrā mem<sup>o</sup>rās, nimis formīdolōsum fac<sup>nus</sup> prādicās ;  
 1118 nam mihi horror membra mis<sup>erō</sup> percipit dictīs tuīs.  
 1119 quid **fit** dēinde ? Porrō loquere. BROM. Puer amb<sup>o</sup> anguēs **ēnicat**.  
 1120 d<sup>um</sup> hāc **aguntur**, vōce clār<sup>a</sup> **exclāmat** uxōrem tuam —  
 1121 A. Quis homō ? B. Summus imperātor dīv<sup>om</sup> atqu<sup>e</sup> hominum Juppiter.  
 1122 Is sē **dixit** c<sup>um</sup> Alcumēnā clam cōnsuētum cubitibus,  
 1123 eumque filiū su<sup>om</sup> esse quī illōs anguēs **vicerit** ;  
 1124 alterum tu<sup>om</sup> esse **dixit** pu<sup>erum</sup>.<sup>131</sup>

---

130. J'en suis tout héberlué. Si tu dis vrai, comment douter  
 que ma femme accouchât avec l'aide et la faveur des dieux ?  
 La suite est encor plus héberluante : il est enfin serré  
 Dans ses lanj's, quand deux dragons atterriss'nt là du haut d'null'part,  
 gigantesqu's, et dress'nt leurs têt's en glapissant ! Ahi ! Ahi !  
 N'aie pas peur. Les serpents jett'nt alors des yeux furieux sur nous  
 tous, voient les enfants, et dans la mêm' second', ils fond'nt sur eux.  
 Moi, j'tirais sur son berceau à droite ; à gauch', devant, derrièr' ;  
 j'avais peur pour les enfants, pour moi, pis les dragons étaient  
 déchaînés. Mais quand l'jumeau numéro deux vit les serpents,  
 il bondit de son berceau, se précipit' sur les serpents,  
 les empoign', vif comm' l'éclair, un dans chaqu' main, et il les brandit.

## Enéide, chant III

1 Postquam rēs Asiæ, Priamīque ēvertere gentem  
 2 immeritam **vīsum** superīs — **ceciditque** superbum  
 3 Īlium, et omnis humō **fūmat** Neptūnia Troja —  
 4 dīversa exsilia et dēsertās quærere terrās  
 5 auguriīs **agimur** dīvum.<sup>132</sup> Classemque sub ipsā  
 6 Antandrō, et Phrygiæ **mōlīmur** montibus Īdæ,  
 7 — incertī quō fāta **ferant**, ubi sistere **dētur** —  
 8 **Contrahimusque** virōs. Vix prīma **incēperat** æstās,  
 9 et pater Anchīsēs dare fātīs vēla **jubēbat**.  
 10 Lītora cum patriæ lacrimāns, portūsque **relinquō**,  
 11 et campōs ubi Troja **fuit**, **feror** exsul in altum  
 12 cum sociīs nātōque, penātibus et magnīs dīs.<sup>133</sup>

La première phrase du chant III propose une alternance des temps tout à fait remarquable, parce qu'elle est caractéristique des potentialités du système verbal latin, aussi bien que de la posture épique. Il n'y a pas en effet ici de « mélange entre le présent historique et le parfait »<sup>134</sup>. S'il y a alternance des temps, elle est tout ce qu'il y a de plus naturel : le parfait ici n'a pas de valeur aoristique ; il marque seulement l'aspect accompli au moment où se place Énée, au moment où Troie est détruite et fumante. C'est tout simple au plan grammatical, de sorte que

131. Whaouw ! C'est fort ! Ça c'est de l'histoire terrorifiante qui fait bien peur.

J'en ai des frissons, quand tu racontes, jusqu'au bout des orteils !  
 Et après ? Allez, la suite ! L'enfant achève les deux serpents ;  
 pendant ç'temps, un' voix puissante appell' ton épous' par son nom.  
 Qui ? Le grand patron des dieux comm' des humains, Zeus Jupiter.  
 Il dit qu'il a fréquenté la couch' d'Alcmène incognito,  
 que l'enfant qui a occis les deux dragons est son fiston,  
 et que l'autre, par contre, c'est le vôtre.

132. *Quand les haults Dieux selon leur fantasie* **Eurent** ainsi les richesses d'Asie,  
*Le roy Priam, & sa gent de tout poinct* **Mis** à l'envers, ne le meritant point :  
*Quand le superbe Iliion fut rasé :* *Et que de terre & du fons embrasé*  
*Troye fumoit, ouvrage de Neptune:* *Divers exil souz l'augure & fortune*  
*Des Dieux du ciel, par mainte estrange terre* **Fusmes contraints** aller chercher et querre.



l'exemple montre de façon limpide quelle est la posture épique relativement à la temporalité : c'est parce que le poète épique se déplace à l'époque évoquée qu'il peut regarder, de là, les événements antérieurs. Si *fūmat* et *agimur* avaient été conjugués à un temps du passé, un indicatif plus-que-parfait eût été possible : *ceciderat* pour *cecidit*. La présence de *fuit* entre *relinquō* et *feror* (vv. 10-11) s'explique exactement de la même façon.

Nombre d'usages du parfait chez Virgile correspondent ainsi à ceux du passé composé chez les jongleurs, qui s'expliquent non par le fait que le narrateur rendrait « vivante » la narration en l'amenant sous les yeux de ses lecteurs, auditeurs ou spectateurs, mais parce que, en quelque sorte, c'est lui qui se déplace jusqu'au temps du mythe et y emmène ses interlocuteurs, comme Balzac emmène ses lecteurs d'une scène à une autre.

L'insertion de deux temps appartenant par nature au passé — c'est-à-dire marquant la distance entre le moment de la narration et le moment narré — au milieu de ce tableau est plus difficile à saisir. Mais là encore la posture épique peut aider à comprendre ce qu'il en est : on n'a pas, ici, un simple tableau, mais un véritable distique, articulé autour du couple *incēperat/jubēbat*, au plus-que-parfait et à l'imparfait. Dans la première partie du tableau, nous voyons les Troyens se préparer au départ au pied de l'Ida, avec, en arrière-plan, les ruines fumantes de Troie ; dans la seconde, nous assistons au départ de la flotte d'Énée. La narration est composée d'une succession de tableaux, devant lesquels, à chaque fois, se place le conteur. Et l'imparfait<sup>135</sup> est, en latin, comme en français, le temps idoine pour ce faire : il ne se contente pas

---

133. *Donq' fusmes nous d'équiper diligens  
Et souz Ida, qui en monts se depart  
Nous conduiroit le sort de destinee,  
Nous assemblons nos hommes à foison.  
Et, nonobstant le temps, mon pere ordonne  
Lors (en pleurant) mon pays mis en proye,  
Et en exil sus la mer je m'en vois :  
D'un petit filz, des domestiques Dieux [...]*

*Sous Antandros noz vaisseaux & noz gens :  
Par la Phrygie. Incertains quelle part  
Pour prendre en fin demeure terminee :  
A peine entroit la nouvelle saison :  
Qu'au gré des vents voiles on abandonne.  
Le port je laisse, & les champs ou fut Troye :  
Accompagné des amis que j'avois,  
(Des Masures, 1552)*

134. Paul Lejay, édition de *L'Énéide*, Hachette (v. 1900)

135. En réalité, il s'agit aussi bien du plus-que-parfait que de l'imparfait, qui sont en fait respectivement les passés de l'*infectum* et du *perfectum*.

de marquer la distance entre moment de la narration et moment narré ; il fabrique cette distance.

Il permet en fait au locuteur de prendre distance en pensée avec le moment actuel pour se placer dans l'inactuel ; c'est le temps du déplacement, qui permet en quelque sorte à l'instance énonciative (« ce qui parle ») de se déplacer ailleurs. C'est ainsi qu'après une séquence de passés de l'*inflectum* et du *perfectum*, Virgile peut utiliser le présent « de narration », qui est en l'occurrence un présent de description, d'un nouveau point de vue temporel, et peindre un second tableau.

Avec l'ouverture du chant III, nous avons vu comment les spécificités du système temporel latin pouvaient s'articuler avec celles du rythme épique : le cadre de la laisse, tout artificiel qu'il soit, permet d'apercevoir comment le regard du poète épique peut se déplacer avec le flux poétique.

## Conclusion

### Outils élaborés

Les outils majeurs qu'il nous semble falloir retenir à ce moment de notre recherche me paraissent être au nombre de trois : la structuration du système des temps, et en particulier la notion de présent du narrateur ; le « cercle du mythe » ; la laisse, en tant qu'unité d'étude fondamentale.

Dans nos prolégomènes, nous avons esquissé la notion de passé du narrateur par opposition à celle de présent de narration. Nous l'avons ensuite installée dans une zone moyenne au sein d'un système qui oppose les temps du locuteur, utilisés principalement dans les discours des personnages, où le locuteur envisage le monde à partir de l'ici et maintenant réel, et les temps de la narration où le narrateur devient absent au réel et présent à la narration, au mythe, à la geste. L'entre-deux comprend les temps qui lui permettent de passer de l'un à l'autre de différentes façons, d'évoquer le temps du mythe tout en restant présent au réel. En prenant des formes assez différentes, ce triple système peut se retrouver dans le grec d'Homère et dans le français du *Roland*. Sa logique se retrouve aussi dans le latin de Virgile, mais nous ne l'avons pas systématisée aussi nettement que pour le français et le grec, considérant qu'il faudrait trop s'écarter de la logique morphologique du latin pour l'y retrouver intégralement : l'ambivalence du présent du *perfectum* appelle une autre approche pour saisir la *saltātiō temporum*.

Le fait que le passé simple, l'aoriste, et en particulier l'aoriste augmenté, ainsi que beaucoup d'emplois du parfait latin soient très fermement accrochés dans le présent — dans la présence du récitant aux présents, à ceux qui sont présents, ceux qui assistent à la performance —, le fait qu'ils puissent être des compagnons naturels du futur, du fait de l'écart qu'ils créent et maintiennent entre présent et passé, sont des acquis assez fondamentaux de l'ensemble de notre analyse. L'étonnant rapprochement qu'on peut faire entre le passé composé dans le *Roland* et l'imparfait des langues anciennes est autre acquis qui ouvre quelques perspectives intéressantes quant à la traduction, quant à la compréhension du passé composé.

Nous avons d'autre part ouvert quelques pistes pour envisager dans cette optique le subjonctif, en particulier dans le *Roland*. Mais cette étude, à peine esquissée, demande d'être précisée — quelle est la nature du déplacement qu'implique ce mode ? Une étude détaillée et comparée de ses emplois dans les trois langues épiques, qu'il faudrait associer à celle de l'optatif

et de l'*inactuel* tel que nous l'avons défini pour l'ancien français, est encore devant nous. Nous avons pu aborder ici et là, par ricochet, la question de la concordance des temps ; c'est un sujet essentiel, qui reste à aborder de front dans le cadre du système que nous proposons.

La notion de « cercle du mythe », que nous avons élaborée au fil de l'étude, dévoile de façon assez claire le caractère kinesthésique du jeu des temps ; elle demande à être confrontée à nouveaux frais aux chants d'Homère — même si les linéaments de cette confrontation ont déjà été posés. Il reste aussi à développer ce qui n'est pas qu'une métaphore, mais qui est aussi une métaphore : comment se réalisent concrètement les mouvements dans l'espace « scénique » des temps ? Certes les déplacements se font en grande partie en esprit ; mais même les déplacements en esprit sont inscrits, et s'inscrivent, dans le corps, par le souvenir des mouvements, par l'ébauche des mouvements — ce sont ces mouvements ébauchés, quasi-imperceptibles, ou très perceptibles et très codifiés, dont il reste à dessiner la grammaire.

Un second problème kinesthésique essentiel reste à aborder et à préciser : celui des renversements de perspective : en réalité, l'avenir et le passé ne sont pas toujours placés du même côté du barde ou du public — quels sont les différents moyens de basculer d'un système temporel à l'autre ? Comment s'organise le mouvement de ces renversements de perspective ? Dans le cercle du mythe, comment le jongleur — ou ses prédécesseurs — glisse-t-il d'une tangente à l'autre ? Comment se passe la bascule, dans ce cercle, de la *deixis* à la *mîmêsis* ?

Il faudrait probablement préciser cette dernière opposition en précisant quelle est la zone moyenne qui se trouve entre les deux — zone moyenne que nous avons commencé à évoquer sous l'expression « *mîmêsis* symbolisée ». Encore faudrait-il préciser s'il est possible qu'il y ait du *logos* sans *deixis* ni *mîmêsis* — un pur *wépos*, qui n'aurait de pur que le nom, puisqu'il oscillerait entre la force de la musique que nous avons tendu à associer avec l'aoriste sans augment et la puissance du dit.

Pour entendre le jeu des temps, pour le danser, pour sentir le souffle épique, il faut absolument pouvoir considérer chaque laisse du *Roland* comme un poème autonome ; une fois qu'on a reconnu cette évidence, le jeu des temps devient lumineux. On a entrevu que ces respirations étaient en fait aussi essentielles chez Homère et Virgile, quoique nous ayons une plus grande liberté pour les y délimiter, bien qu'il y faille aussi conserver à tout prix l'inexorable du flux épique sur des centaines et des centaines de vers : c'est là aussi une question de souffle, c'est-à-dire, pour l'épopée, une question vitale. Sans ces respirations-là, l'épopée ne vit pas.

Nous avons sans cesse, même si ce fut presque toujours implicite, fondé l'étude des temps dans la laisse sur sa division régulière en vers — non pas sa division mais son organisation au sens propre du terme : la laisse est le corps et les vers sont les membres. C'est parce que les laisses sont composées de vers, et les vers d'hémistiches — quoique la situation soit un peu plus compliquée pour l'hexamètre — que nous avons pu saisir le mouvement musical des temps dans la laisse.

La délimitation des laisses cependant devrait savoir être souple — même dans la chanson de geste, elle est sujette à variation. Elle se regarde, le cas échéant, comme un diptyque, voire un triptyque — quoi qu'il en soit, un tableau offert à l'œil — ; mais l'image y est mobile, inscrite dans la danse du récitant, articulée souplement avec les laisses qui l'entourent. Ces phénomènes ont été largement étudiés dans la chanson de geste, par Rychner (1955), Heinemann (1993) ou encore Boutet (1993) ; il reste à leur restituer leur caractère fondamentalement kinasique, et à s'enquérir avec précision de leur forme dans les épopées anciennes.

### Moissons

Récolter le fruit de cette recherche, c'est d'abord, nous l'avons dit à l'ouverture, permettre de *restituer* la voix épique ancienne. Les récitals, les spectacles à venir, à commencer par le festival qui précédera notre soutenance, seront pour nous de véritables signes que notre réflexion a atteint un début de vérité, et ce d'autant plus que le jeu des temps prend une dimension supplémentaire quand il joue pour des épopées d'un autre temps. Ces performances, comme elles restituent, ne font pas que restituer : elles donnent un nouveau sens à des épopées, qui deviennent le partage des civilisations plutôt que l'apanage d'une culture ; on retrouverait là le meilleur de la culture romaine — celle qui a su faire sienne la culture grecque.

Pour la restitution, au moins deux chemins différents se proposent à nous : soit la restitution dans la langue originale, soit la restitution par le biais d'une traduction. Pour permettre la première, et la permettre d'une façon qui ne néglige pas le jeu des temps, nous proposons des éditions qui relèvent des « livrets de jongleur », où la mise en page et la typographie, en particulier à travers les couleurs avec lesquelles notre lecteur est déjà familiarisé, aident le récitant à s'emparer de la danse des temps. On en trouvera l'état actuel dans le second volume de ce travail, les « annexes » à la thèse : l'ensemble des 4002 vers du *Roland* ; les livres, ou plutôt les chants II et III de l'*Énéide* ; le chant XVI de l'*Iliade* et le chant IX de l'*Odyssée*.

Pour ce qui est de la traduction, le lecteur aura constaté qu'une traduction du *Roland* est aux fourneaux de l'auteur de ces lignes ; quelques centaines de vers sont traduits et passés à

l'épreuve de la scène. On trouvera, avec les éditions colorisées des textes originaux, ce livret, qui permet de donner un aperçu de l'art du jongleur en une petite heure de performance, où le jeu des temps n'est pas complètement effacé par la normalisation, ni noyé dans la littéralité ou le plaisant abandon à l'archaïsme. Les enjeux d'une telle traduction demanderaient à être explicités beaucoup plus longuement ; ce n'est pas le lieu ici, si ce n'est pour affirmer que seule une traduction destinée à la performance, réelle ou virtuelle, peut envisager de rendre quelque chose du jeu des temps.

Enfin, nous attendons aussi de lire, d'entendre, de voir, ce que nos propositions pourront changer pour les traducteurs et renouveleurs des épopées antiques qui nous accompagnent, nos *amis cumpainz* : Aymeric Münch, traducteur des Géorgiques, travaille actuellement à l'*Énéide* ; Philippe Brunet est en train d'achever sa traduction de l'*Odyssee* ; Guillaume Boussard prépare une traduction des fragments des *Annales* d'Ennius.

# Annexes

## I. Tableaux de Drewitt

Nous adaptons ici les tableaux statistiques de Drewitt (1912). Il y fait une distinction manifestement peu probante en l'espèce entre des parties de l'*Iliade* qui lui paraissent plus ou moins authentiques, en mettant à part le catalogue des vaisseaux au chant II, ainsi que les chants VIII, IX, X et XXIV. Nous avons ajouté 4 colonnes qui calculent les proportions des différentes formes, avec ou sans augment, et une ligne qui établit ces statistiques pour tous les poèmes homériques.

On y constate que la proportion d'aoristes augmentés<sup>1</sup> dans les formes métriquement certaines selon Drewitt est remarquablement stable, autour de 27 %  $\pm$  1 % pour les deux poèmes ; qu'il en est de même pour les formes incertaines, dans une proportion inversée (74%), de sorte qu'on peut supposer que deux formes sur trois données augmentées par la tradition<sup>2</sup>, lorsque la métrique ne la garantit pas, mériteraient probablement d'être lues sans l'augment — autrement dit, on pourrait aussi ne pas prendre en compte la tradition au niveau de l'augment quand il est incertain quant à la métrique, et considérer que trois formes sur quatre devraient être dépourvues d'augment.

N.B. Nous avons surligné en jaune les statistiques qui semblent sortir significativement de l'ordinaire homérique.

---

1. Pour ce qui est de la narration propre, c'est-à-dire en dehors des discours.

2.  $(74-27)/74 = 63\%$

ANNEXES

		AORISTES PROPRES AU RÉCIT																															
		Augmentés						Incertain						Sans augment																			
		Certains			Incertain			Métriquement certains			Incertain			Certains			Incertain																
1	A	1	3	1	19	23	28%	10	15	22	49	78%	10	2	1	3	42	59	72%	4	9	1	14	22%									
2	B <sup>1</sup>	1	1	1	13	15	26%	4	6	10	22	71%	11	2	1	1	28	42	74%	2	2	5	9	29%									
3	Γ	1	3	2	19	26	41%	6	9	12	28	90%	9	2	1	2	26	38	59%	3	5	1	3	10%									
4	Δ	5	1	1	10	16	17%	10	11	8	32	65%	13	2	1	5	54	77	83%	5	12	1	17	35%									
5	E	10	4	3	30	47	24%	12	20	21	53	66%	33	7	2	12	92	149	76%	1	7	19	27	34%									
6	Z	3	1	2	15	21	36%	7	8	17	33	77%	9	3	1	3	22	38	64%	1	3	6	10	23%									
7	H	4	2	2	17	23	28%	12	1	10	23	47	80%	9	6	1	2	40	59	72%	3	3	6	12	20%								
11	Λ	9	3	2	32	47	27%	18	1	11	18	49	68%	38	6	1	3	80	130	73%	1	12	9	23	32%								
12	M	5	3	2	9	14	16%	4	1	14	7	26	72%	11	1	3	54	71	84%	1	2	8	10	28%									
13	N	10	3	4	30	47	31%	21	3	15	16	55	65%	27	2	4	65	104	69%	14	16	1	30	35%									
14	Ξ	4	3	3	25	32	27%	6	1	9	12	27	54%	20	2	2	55	85	73%	1	9	13	23	46%									
15	O	9	3	3	31	43	30%	20	1	20	14	56	76%	24	4	2	8	60	98	70%	1	5	12	18	24%								
16	Π	12	3	3	35	53	23%	10	1	24	26	63	69%	27	8	2	9	130	181	77%	1	6	21	30	32%								
17	P	10	4	4	26	40	26%	11	1	12	15	42	69%	32	4	1	11	64	112	74%	2	3	13	19	31%								
18	Σ	2	1	2	9	15	19%	7	2	4	12	27	69%	11	1	1	6	44	64	81%	1	2	8	12	31%								
19	T	8	1	1	8	9	20%	3	3	7	5	15	79%	6	1	4	24	35	80%	2	2	2	4	21%									
20	Υ	10	1	1	20	31	33%	15	1	7	12	35	65%	12	2	3	8	36	63	67%	7	12	1	19	35%								
21	Φ	4	1	2	20	27	23%	12	1	13	16	45	79%	14	3	2	4	9	58	90	77%	3	9	1	12	21%							
22	X	3	1	1	10	14	25%	8	2	8	9	28	72%	8	1	1	4	28	42	75%	1	3	6	11	28%								
<b>Total</b>		<b>102</b>	<b>29</b>	<b>31</b>	<b>378</b>	<b>543</b>	<b>26%</b>	<b>196</b>	<b>11</b>	<b>5</b>	<b>12</b>	<b>223</b>	<b>275</b>	<b>732</b>	<b>71%</b>	<b>324</b>	<b>57</b>	<b>3</b>	<b>24</b>	<b>22</b>	<b>100</b>	<b>1002</b>	<b>1537</b>	<b>74%</b>	<b>15</b>	<b>94</b>	<b>187</b>	<b>7</b>	<b>303</b>	<b>29%</b>			
2	B <sup>2</sup>	5	6	1	5	6	17%	6	11	5	16	89%	1	1	1	26	29	83%	2	2	11	1	15	41%									
8	Θ	7	2	2	18	27	23%	8	9	13	22	59%	21	3	1	9	57	92	77%	1	2	11	1	15	41%								
9	I	13	1	1	13	13	36%	1	1	3	12	70%	5	1	1	1	15	23	64%	2	1	6	7	30%									
10	K	4	1	1	20	30	34%	6	1	7	23	32	76%	10	2	2	45	59	66%	2	3	5	10	24%									
23	Ψ	10	2	1	46	60	29%	30	4	23	17	43	67%	28	3	1	9	106	150	71%	2	16	3	21	33%								
24	Ω	2	4	1	16	23	21%	13	3	11	26	37	67%	20	2	2	5	57	88	79%	2	5	11	18	33%								
<b>Total</b>		<b>24</b>	<b>6</b>	<b>9</b>	<b>2118</b>	<b>159</b>	<b>27%</b>	<b>64</b>	<b>9</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	<b>3</b>	<b>64</b>	<b>166</b>	<b>69%</b>	<b>85</b>	<b>12</b>	<b>6</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>26</b>	<b>306</b>	<b>441</b>	<b>74%</b>	<b>7</b>	<b>11</b>	<b>51</b>	<b>4</b>	<b>73</b>	<b>31%</b>		
<b>Total Illiade</b>		<b>126</b>	<b>35</b>	<b>40</b>	<b>5</b>	<b>496</b>	<b>702</b>	<b>26%</b>	<b>260</b>	<b>20</b>	<b>6</b>	<b>14</b>	<b>13</b>	<b>287</b>	<b>371</b>	<b>898</b>	<b>70%</b>	<b>409</b>	<b>69</b>	<b>11</b>	<b>5</b>	<b>26</b>	<b>24</b>	<b>126</b>	<b>1308</b>	<b>1978</b>	<b>74%</b>	<b>22</b>	<b>105</b>	<b>238</b>	<b>11</b>	<b>376</b>	<b>30%</b>
<b>Odyssée</b>		<b>65</b>	<b>14</b>	<b>19</b>	<b>1</b>	<b>240</b>	<b>339</b>	<b>28%</b>	<b>126</b>	<b>3</b>	<b>3</b>	<b>1</b>	<b>164</b>	<b>275</b>	<b>572</b>	<b>77%</b>	<b>167</b>	<b>24</b>	<b>9</b>	<b>1</b>	<b>3</b>	<b>15</b>	<b>71</b>	<b>569</b>	<b>859</b>	<b>72%</b>	<b>4</b>	<b>31</b>	<b>134</b>	<b>3</b>	<b>172</b>	<b>23%</b>	
<b>Illiade + Odyssée</b>		<b>191</b>	<b>49</b>	<b>59</b>	<b>6</b>	<b>736</b>	<b>1041</b>	<b>27%</b>	<b>386</b>	<b>23</b>	<b>9</b>	<b>15</b>	<b>13</b>	<b>451</b>	<b>646</b>	<b>1543</b>	<b>74%</b>	<b>576</b>	<b>93</b>	<b>20</b>	<b>6</b>	<b>29</b>	<b>39</b>	<b>197</b>	<b>1877</b>	<b>2837</b>	<b>73%</b>	<b>26</b>	<b>136</b>	<b>372</b>	<b>14</b>	<b>548</b>	<b>26%</b>





2. Éditions des textes [voir second volume]

*Iliade, chant XVI*

*Odyssee, chant IX*

*Énéide, chant II*

*Énéide, chant III*

*Chanson de Roland*

3. Livret de scène [voir second volume]

*Très partielle traduction du Roland*

## Bibliographie

- Allen, Thomas W. (éditeur), 1931. *Homeri Ilias*, Oxford University Press, Oxford.
- Austin, R. G. (éditeur), 1964. *P. Vergili Maronis Æneidos*, liber secundus, Clarendon press, Oxford.
- Bakker, Egbert J., 1997. *Poetry in speech — orality and homeric discourse*, Cornell University Press, Ithaca, Londres.
- Bakker, Egbert J., 2005. *Pointing at the past — from formula to performance in homeric poetics*, Center for Hellenic Studies, Washington.
- Bakker, Egbert J. (directeur), 2014. *A Companion to the Ancient Greek Language*, Wiley Blackwell, Chichester.
- Barbazan, Muriel, 2006. *Le temps verbal*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse.
- Basset, Louis, 2004. « L'augment et la distinction discours/récit dans l'Iliade et l'Odyssée (article paru en 1989) », *L'imaginer et le dire, scripta minora*, Maison de l'Orient et de la Méditerranée, Lyon.
- Beck, Jonathan, 1981. « “Prist l'olifan, que reproce n'en ait” — Roland et le signe menteur », *Olifant* Vol. 9, N° 1 & 2.
- Bédier, Joseph (éditeur, traducteur), 1937. *La Chanson de Roland*, H. Piazza, Paris.
- Bédier, Joseph, 1968. *Commentaires de la Chanson de Roland*, H. Piazza, Paris.
- Bérard, Victor (éditeur, traducteur), 1931. *Homère, L'Odyssée*, Belles-Lettres, Paris.
- Bérard, Jean et al. (éditeur), 1933. *Homère, Odyssée (sélection de chants)*, Hachette, Paris.
- Berthonneau, Anne-Marie et Georges Kleiber, 1993. « « Pour une nouvelle approche de l'imparfait : l'imparfait, un temps anaphorique méronomique » », *Langages*, N° 112, 1993 : *Temps, référence et inférence*, Larousse, Paris.
- Bertrand, Joëlle, 2002. *Nouvelle grammaire grecque*, Ellipses, Paris.
- Bertrand, Nicolas, 2006. « Présence du passé dans l'épopée homérique — À propos de Pointing to the past de E. J. Bakker », *Gaia : revue interdisciplinaire sur la Grèce archaïque*, volume 10, numéro 1.
- Bizos, Marcel, 1944. *Cours de thème grec*, Vuibert, Paris.
- Bonifazi, Anna, 2012. « Memory And Visualization In Homeric Discourse Markers », *Orality, Literacy, Memory in the Ancient Greek and Roman World*, Brill, Boston.
- Bonnard, Henri et Claude Régner, 1989. *Petite grammaire de l'ancien français*, Magnard, Paris.
- Bouet, Pierre, et François Neveux, 2013, *La tapisserie de Bayeux, révélations et mystères d'une broderie du Moyen Âge*, Ouest-France.

- Brunet, Philippe (traducteur), 2010. *Homère, L'Iliade*, Seuil, Paris.
- Brunet, Philippe (traducteur), 2017. *Homère, l'Odyssée*, publication en performance.
- Bühler, Karl, 1934. *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Gustav Fischer, Iéna.
- Boussard, Guillaume, 2017. *L'art de l'hexamètre : comment traduire Lucrèce en vers mesurés ?* Mémoire de master 2, université de Rouen.
- Buridant, Claude, 2000. *Grammaire nouvelle de l'ancien français*, SEDES, Paris.
- Casajus, Dominique, 2012. *L'Aède et le Troubadour*, CNRS éditions, Paris.
- Cerquiglini, Bernard, 1981. « « Roland à Roncevaux, ou la trahison des clercs » », *Littérature*, volume 42, n° 2 : *L'institution littéraire*, Larousse, Paris.
- Cerquiglini, Bernard, 1981. *La parole médiévale*, Éditions de minuit, Paris.
- Chafe, Wallace, 1994. *Discourse, consciousness and time*, The University of Chicago Press Books, Paris.
- Chantraine, Pierre, 1926. *Histoire du parfait grec*, Honoré Champion, Paris.
- Chantraine, Pierre, 1948. *Grammaire homérique*, Klincksieck, Paris.
- Chantraine, Pierre, 1961. *Morphologie historique du grec*, Klincksieck, Paris.
- Chantraine, Pierre, 2009. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Klincksieck, Paris.
- Chausserie-Laprée, Jean-Pierre, 1969. *L'expression narrative chez les historiens latins — histoire d'un style*, De Boccard, Paris.
- Confais, Jean-Pierre, 1990. *Temps, mode, aspect — les approches des morphèmes verbaux et leurs problèmes à l'exemple du français et de l'allemand*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse.
- Damourette, Jacques et Édouard Pichon, 1911-1940. *Des mots à la pensée, essai de grammaire de la langue française*, D'Artrey, Paris.
- Des Masures, 1552, *L'Énéïde de Virgile, translattée de latin en françois*, Jean de Tournes, Lyon.
- Drewitt, J. A. J., 1912. « The augment in Homer », *Classical Quarterly*, 6, pp. 44-59 et 104-120.
- Du Bellay, Joachim, 1552. *Le quatriesme livre de l'Énéïde*, traduit en vers François, Vincent Certenas libraire, Paris.
- Duhoux, Yves, 2000. *Le verbe grec ancien, éléments de morphologie et de syntaxe historiques*, Peeters, Louvain-la-Neuve.
- Ernout, Alfred, 1953. *Syntaxe latine*, Klincksieck, Paris.
- Ernout, Alfred, et Antoine Meillet, 2001. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Klincksieck, Paris.
- Ernout, Alfred, 2014. *Morphologie historique du latin*, Klincksieck, Paris.
- Faral, Edmond, 1910. *Histoire des jongleurs, bateleurs et saltimbanques au Moyen Âge*, Arts secrets reprints,.

- Fleischman, Suzanne, 1990. *Tense and Narrativity*, University of Texas Press, Austin.
- Foley, John Miles (directeur), 2009. *A companion to ancient epic*, Wiley-Blackwell, Chichester.
- Foulet, Lucien, 1966. *Petite syntaxe de l'ancien français*, Champion, Paris.
- Gailliard, Michel, 2006. « « Bons fu li secles al tens anciennur » : sur l'emploi des temps verbaux dans la chanson de geste », *Romania*, volume 124, numéro 495, pp. 471-502.
- Goodwin, W. W., 1966. *Syntax of the moods and tenses of the Greek verb*, Macmillan, Londres.
- Hatcher, Anna Granville, 1942. « Tense Usage in the *Roland* », *Studies in Philology*, 39, pp. 597-624, University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- Heinemann, Edward A., 1993. *L'art métrique de la chanson de geste*, Droz, Genève.
- Heubeck, Alfred, 1988. *A commentary on Homer's Odyssey*, Clarendon paperbacks, Oxford.
- Humbert, Jean, 1960. *Syntaxe grecque*, Klincksieck, Paris.
- Jaccottet, Philippe (traducteur), 1982. *Homère, L'Odyssée*, La découverte, Paris.
- Janko, Richard, 1992. *The Iliad : a commentary, volume IV : books 13-16*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Jonin, Pierre (éditeur, traducteur), 1979. *La Chanson de Roland*, Gallimard, Paris.
- Josephson, Folke, 2006. « Début d'un emploi créatif de la langue hittite. Genre, style, discours, syntaxe grammaire poétique », G.-J. Pinault, D. Petit (éd.), *La langue poétique indo-européenne. Actes du colloque de travail de la société des études indo-européennes*, Collection linguistique publiée par la société linguistique de Paris, 91, Paris.,,,
- Koster, W. J. W., 1953. *Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique latine*, A. W. Sijthoff's Uitgeversmaatschappij N. V., Leyde.
- Leaf, Walter (éditeur), 1960. *The Iliad, vol. II, Books XIII-XXIV*, Adolf M. Hakkert, Amsterdam.
- Lejay, Paul (éditeur), 1921. *Virgile, L'Énéide*, Hachette, Paris.
- Lindsay, W. M., 1904. *T. Macci Plauti Comœdiæ*, Cambridge University Press, Oxford.
- Lord, Albert B., 1960. *The singer of tales*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- Marnette, Sophie et Janice Carruthers, 2007. « Tense, Voices and Point of View in Medieval and Modern 'Oral' Narration », *Sémantique et diachronie du système verbal français* (Cahiers Chronos 16), pp. 177-202, Rodopi, Amsterdam.
- Mazon, Paul (éditeur), 1938. *Homère, Iliade*, Belles-Lettres, Paris.
- Mellet, Sylvie, M. D. Joffre, Guy Serbat, 1994. *Grammaire fondamentale du latin — le signifié du verbe*, Peeters, Louvain-la-Neuve.
- Nagy, Gregory, 2000 (éd. originale 1996). *La poésie en actes, Homère et autres chants*, Belin, Paris.

- Perret, Jacques (éditeur, traducteur), 2002. *Virgile, Énéide*, Belles-Lettres, Paris.
- Perret, Michèle, 2006. « Quelques spécificités d'une énonciation in praesentia », *Langue française*, volume 149, numéro 1, pp. 16-30, Armand Colin, Paris.
- Perrin, Pierre, 1648. *L'Énéide de Virgile traduite en vers français*, Pierre Moreau, Paris.
- Pierron, Alexis (éditeur), 1884. *L'Iliade d'Homère*, Hachette, Paris.
- Pierron, Alexis (éditeur), 1920. *Homère, Odysée*, Hachette, Paris.
- Ragon, E., 1970. *Grammaire grecque*, de Gigord, Paris.
- Régnier, Claude (éditeur), 2007. *Aliscans*, Champion, Paris.
- Rychner, Jean, 1955. *La chanson de geste, essai sur l'art épique des jongleurs*, Droz, Genève.
- Schwyzler, Eduard, 1953. *Griechische Grammatik*, C. H. Beck'sche, Munich.
- Segre, Cesare (éditeur), 2003. *La Chanson de Roland*, Droz, Genève.
- Serbat, Guy, 1994. *Grammaire fondamentale du latin, le signifié du verbe*, Peeters, Louvain-la-Neuve.
- Short, Ian (éditeur, traducteur), 1990. *La Chanson de Roland*, Librairie Générale Française, Paris.
- Stefenelli-Fürst, Friederike, 1966. *Die Tempora der Vergangenheit in der Chanson de Geste*, Wilhelm Braumüller, Stuttgart.
- Theil, N., 1841. *Dictionnaire complet d'Homère et des Homérides*, Hachette, Paris.
- Touratier, Christian, 1994. *Syntaxe latine*, Peeters, Louvain-la-Neuve.
- Touratier, Christian, 1996. *Le système verbal français*, Armand Colin, Paris.
- Touratier, Christian, 1998. « L'imparfait, temps anaphorique ? », *Moussyllanea* (dir. Bureau et Nicolas), Peeters, Louvain-la-Neuve.
- Vetters, Carl, 1996. *Temps, aspect et narration*, Rodopi, Amsterdam.
- Von Der Mühl, P. (éditeur), 1984. *Homeri Odyssea*, Teubner, Stuttgart.
- Vuillaume, Marcel, 1990. *Grammaire temporelle des récits*, Minuit, Paris.
- Weinrich, Harald, 1973. *Le temps*, Seuil, Paris.
- Willi, Andreas, 2007. « Of aspects, augments, aorists – or how to say to have killed a dragon », *Greek and Latin from an Indo-European Perspective*, Cambridge Classical Journal, Proceedings of the Cambridge Philological Society. Supplementary volume, 32, Cambridge, The Cambridge Philological Society.
- Wilmet, Marc, 2010. *Grammaire critique du français*, De Boeck Duculot, Bruxelles.
- Zink, Gaston, 1989. *Morphologie du français médiéval*, Presses universitaires de France, Paris.
- Zumthor, Paul, 1972. *Essai de poétique médiévale*, Seuil, Paris.

BIBLIOGRAPHIE

Zumthor, Paul, 1987. *La lettre et la voix — De la « littérature » médiévale*, Seuil, Paris.

Zumthor, Paul, 1984. *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, PUF, Paris.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>Introduction.....</b>	<b>2</b>
<b>Prolégomènes.....</b>	<b>9</b>
<b>Notice.....</b>	<b>17</b>
LA VALEUR DES TEMPS DANS L'ÉPOPÉE.....	18
<b>Le système des temps chez Homère.....</b>	<b>19</b>
Les temps du locuteur chez Homère.....	20
1. <i>L'indicatif présent chez Homère.....</i>	20
2. <i>L'indicatif parfait chez Homère.....</i>	26
3. <i>Les temps de l'avenir chez Homère.....</i>	29
Les temps du narrateur chez Homère.....	34
1. <i>L'aoriste augmenté chez Homère.....</i>	34
2. <i>L'imparfait augmenté chez Homère.....</i>	47
3. <i>Le plus-que-parfait augmenté chez Homère.....</i>	55
Les temps de la narration chez Homère.....	62
1. <i>L'aoriste sans augment chez Homère.....</i>	62
2. <i>L'imparfait sans augment chez Homère.....</i>	74
3. <i>Le plus-que-parfait sans augment chez Homère.....</i>	80
<b>Le système des temps dans le <i>Roland</i>.....</b>	<b>88</b>
Les temps du locuteur dans le <i>Roland</i> .....	89
1. <i>Le présent du locuteur dans le Roland.....</i>	89
2. <i>Le passé composé du locuteur dans le Roland.....</i>	97
3. <i>L'avenir du locuteur dans le Roland.....</i>	109
Les temps du narrateur dans le <i>Roland</i> .....	116
1. <i>Le passé simple dans le Roland.....</i>	116
2. <i>L'indicatif imparfait dans le Roland.....</i>	134
3. <i>Les temps de l'avenir du narrateur dans le Roland.....</i>	153
Les temps de la narration dans le <i>Roland</i> .....	158
1. <i>Le présent de narration dans le Roland.....</i>	158
2. <i>Le passé composé de narration dans le Roland.....</i>	166
3. <i>L'avenir de narration dans le Roland.....</i>	172
<b>Le système des temps chez Virgile.....</b>	<b>182</b>
Les formes personnelles du verbe latin.....	183
1. <i>Le présent de l'indicatif : un temps non-marqué ?.....</i>	183



2. Double valeur du parfait latin.....	190
3. L'imparfait de l'indicatif, temps du passage.....	197
Formes nominales du verbe latin.....	201
1. Des fioritures primordiales.....	201
2. Les participes parfaits à valeur de parfait.....	205
3. Infinitifs.....	208
RELIRE L'ÉPOPÉE EN DANSANT.....	211
<b>Danser l'<i>Odyssee</i> ?.....</b>	<b>212</b>
1. Invocation à la muse.....	212
2. Retournement.....	222
3. Égisthe et les Éthiopiens.....	227
4. Enchâssement des discours.....	230
5. Un récit au présent.....	236
6. Encore le <i>vóστος</i> .....	242
7. Programmation.....	247
8. Liberté de la deixis.....	250
9. Présences de l'aède.....	255
10. Un diptyque.....	257
<b>Jongler le Roland ?.....</b>	<b>262</b>
1. Laises I et II : Marsile, Charlemagne & Victor Hugo.....	262
2. Laises III à VI : Marsile et Blancandrin.....	271
3. Laisse VII : « Les blanches mules ».....	275
4. Laisse VIII : L'empereur en son verger.....	281
5. Enchaînements de la laisse VIII à la laisse X : Charlemagne et Blancandrin.....	286
6. Laisse X : Blancandrin promet des otages.....	289
7. Laisse XI : nuit avant le conseil.....	294
<b>Jouer l'<i>Énéide</i> ?.....</b>	<b>304</b>
La danse de l'histriion.....	304
Énéide, chant III.....	316
<b>Conclusion.....</b>	<b>319</b>
ANNEXES.....	323
1. Tableaux de Drewitt.....	323
1. Éditions des textes [voir second volume].....	326
2. Livret de scène [voir second volume].....	326
<b>Bibliographie.....</b>	<b>327</b>

## BIBLIOGRAPHIE