

Temporalité et signification

Autor(en): **Py, Albert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Bulletin CILA : organe de la Commission interuniversitaire suisse de linguistique appliquée**

Band (Jahr): - **(1982)**

Heft 35

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-978156>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Temporalité et signification

L'exemple de Proust autorisera peut-être les «littéraires», dont la formation linguistique est nécessairement seconde et incomplète, à risquer un pas hors du champ de leur spécialité. On nous permettra de commencer par citer quelques lignes d'*A propos du «style» de Flaubert*, lesquelles incluent à leur tour un extrait de *l'Education sentimentale*:

Je ne me laisserais pas de faire remarquer les mérites, aujourd'hui si contestés, de Flaubert. L'un de ceux qui me touchent le plus parce que j'y retrouve l'aboutissement des modestes recherches que j'ai faites, est qu'il sait donner avec maîtrise l'impression du Temps. A mon avis, la chose la plus belle de *l'Education sentimentale*, ce n'est pas une phrase, mais un blanc. Flaubert vient de décrire, de rapporter pendant de longues pages, les actions les plus menues de Frédéric Moreau. Frédéric voit un agent marcher avec son épée sur un insurgé qui tombe mort. «Et Frédéric, béant, reconnut Sénécal!» Ici un «blanc», un énorme «blanc» et, sans l'ombre d'une transition, soudain la mesure du temps devenant au lieu de quarts d'heure, des années, des décades (je reprends les derniers mots que j'ai cités pour montrer cet extraordinaire changement de vitesse, sans préparation):

«Et Frédéric, béant, reconnut Sénécal.

Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, etc. Il revint. Il fréquenta le monde, etc.

Vers la fin de l'année 1867, etc.»

(*Chroniques*, éd. Gallimard, 1927, p. 205 ou *Contre Sainte-Beuve*, suivi de *Essais et articles*, Pléiade, p. 595).

Tout commence par un étonnement initial, que je voudrais mettre au principe d'une lecture *temporelle* des textes. Nous devons nous étonner, et enseigner à nos étudiants à s'étonner de «cet extraordinaire changement de vitesse» qui fait passer le récit flaubertien d'une séquence narrative et descriptive classique, où les passés définis et les imparfaits jouent leur rôle traditionnel, à la curieuse série verbale qui voit confier au passé défini des valeurs duratives et répétitives, une fonction de synthèse, tout à fait inaccoutumées. Il est clair qu'ici les verbes nous dispensent infiniment plus qu'une information d'ordre temporel; il ne s'agit plus seulement de nous apprendre à quel moment de la durée telle chose s'est produite, ni même quelles ont été les modalités (les *aspects*) de son déroulement, mais bien de nous donner un signal d'une portée considérable. C'est la marche du récit qui est en cause, c'est au niveau de la conduite générale de la narration que quelque chose se passe, dont nous sommes avertis. Abrupt, absolu, *déroutant*, le «il voyagea», qui ouvre à lui tout seul, aussitôt suivi d'un point et d'un alinéa, le chapitre VI de la troisième partie, nous signale que le roman revêt soudain une dimen-

sion nouvelle, qu'il «décolle», que l'écriture romanesque est «mise en musique», pour reprendre encore deux métaphores proustiennes. Et si nous prolongions de quelques mots la citation que fait Proust, nous recevions bientôt le signal inverse du retour à l'alternance prosaïque des passés définis ponctuels et des imparfaits *tenus*: «Vers la fin de mars 1867, à la nuit tombante, comme il *était* seul dans son cabinet, une femme *entra*.» Sortis pour quelques lignes du temps, nous rentrons dans le temps en retrouvant les structures temporelles du récit et le «bon usage» de la temporalité verbale. Mais de cette sortie et de cette rentrée, Flaubert, ce «génie grammatical», comme le définit Proust, a su nous prévenir en plaçant tel verbe dans un éclairage temporel tel que nous nous en trouvons comme alertés. Il importe donc que soit éduquée et affinée la sensibilité aux signaux de ce genre.

Encore faut-il qu'une science grammaticale suffisante permette au lecteur d'exploiter le signal reçu d'une forme verbale temporellement sur-déterminée. Toute explication devrait être l'occasion d'une vérification de connaissances dont nous savons bien que les plus élémentaires mêmes ne sont pas toujours assurées. Aussi peu scolaire que possible, cette vérification pourrait prendre la forme d'une mise en place du système temporel d'un texte court. Soit l'exemple d'une page de Gide, une des premières de la *Porte étroite* (*Romans*, Pléiade, pp. 499–500):

J'éprouvais un singulier malaise auprès de ma tante, un sentiment fait de trouble, d'une sorte d'admiration et d'effroi. Peut-être un obscur instinct me prévenait-il contre elle; puis je sentais qu'elle méprisait Flora Ashburton et ma mère, que Miss Ashburton la craignait et que ma mère ne l'aimait pas.

Lucile Bucolin, je voudrais ne plus vous en vouloir, oublier un instant que vous avez fait tant de mal . . . du moins j'essaierai de parler de vous sans colère.

Un jour de cet été – ou de l'été suivant, car, dans ce décor toujours pareil, parfois mes souvenirs superposés se confondent – j'entre au salon chercher un livre; elle y était. J'allais me retirer aussitôt; elle qui, d'ordinaire, semble à peine me voir, m'appelle:

«Pourquoi t'en vas-tu si vite? Jérôme! est-ce que je te fais peur?»

Le cœur battant, je m'approche d'elle; je prends sur moi de lui sourire et de lui tendre la main. Elle garde ma main dans l'une des siennes et de l'autre caresse ma joue.

«Comme ta mère t'habille mal, mon pauvre petit! . . .» Je portais alors une sorte de vareuse à grand col, que ma tante commence de chiffonner.

«Les cols marins se portent beaucoup plus ouverts!» dit-elle en faisant sauter un bouton de chemise. – «Tiens, regarde si tu n'es pas mieux ainsi!» – et, sortant son petit miroir, elle attire contre le sien mon visage, passe autour de mon cou son bras nu, descend sa main dans ma chemise entrouverte, demande en riant si je suis chatouilleux, pousse plus avant . . . J'eus un sursaut si brusque que ma vareuse se déchira; le visage en feu, et tandis qu'elle s'écriait:

«Fi! le grand sot!» – je m'enfuis; je courus jusqu'au fond du jardin; là, dans un petit citerneau du potager, je trempai mon mouchoir, l'appliquai sur mon front, lavai, frottai mes joues, mon cou, tout ce que cette femme avait touché.

L'établissement de la temporalité grammaticale du fragment consistera à repérer les verbes ou séries verbales au présent, au passé (imparfait et passé défini), ainsi que les rapports d'antériorité («que vous *avez fait*», «que cette femme *avait touché*»); on notera l'apparition d'un futur (*j'essaierai*), celle d'un conditionnel (*je voudrais*). Mais on fera immédiatement un pas de plus en essayant de passer de la simple description morphologique à une réflexion sur les nuances aspectuelles des formes verbales qui se pressent (j'en dénombre 45, sans compter les infinitifs et les participes) dans ces quelque 40 lignes. La notion d'aspect n'est pas encore assez familière à nos étudiants; elle est pourtant une des clefs de la signification. Comment s'aviser, sans y recourir, que l'événement se détache sur le fond d'un état d'esprit durable, d'un ensemble de sentiments donnés: «*j'éprouvais un singulier malaise . . . un obscur instinct me prévenait . . . je sentais qu'elle méprisait . . . ma mère ne l'aimait pas*»? Et que l'événement lui-même est relaté tantôt à l'aide du couple imparfait-passé défini («*J'eus un sursaut . . . ma vareuse se déchira . . . tandis qu'elle s'écriait . . . je m'enfuis . . .*» etc.), tantôt par la médiation du présent dit historique? Il siéra même d'entrer dans les détails et de distinguer, pour élire un exemple unique, le présent d'habitude *semble* (fin du 3^e alinéa) du présent narratif qui le suit: *m'appelle*, peut-être encore de s'étonner de ne pas rencontrer un imparfait d'habitude (*semblait*) dont la corrélation serait plus étroite avec un présent historique tourné vers le passé.

Outre qu'elles aiguissent le sens grammatical, des mises au point de ce genre ouvrent les voies d'une troisième approche, celle qui mène à l'étude des niveaux temporels. Approche indispensable et décisive dans le cas de certains textes fameux qui jouent tout entiers sur la combinaison de ces niveaux (je pense à la *Sylvie* de Gérard de Nerval), et qui peut ménager des aperçus intéressants sur notre page de Gide. Un premier niveau correspondrait ici à ce qu'on appelle le temps de l'écriture: «Lucile Bucolin, je *voudrais* ne plus vous en vouloir, etc.»; alertés par le vocatif initial, nous nous situons entre un passé qui est suggéré et un avenir optativement désigné. De ce niveau je distinguerais, bien qu'il en soit très proche, un temps du commentaire: «. . . car, dans ce décor toujours pareil, parfois mes souvenirs superposés se confondent . . .». Les présents du dialogue correspondent évidemment à un troisième niveau, celui de la parole citée, directement ou indirectement. «– Pourquoi t'en *vas-tu* si vite? – Comme ta mère t'*habil*le mal! . . . demande si je *suis* châtouilleux . . . etc.». Les imparfaits à large ouverture du début représentent un quatrième niveau temporel, celui de la description ou présentation, auquel on ne ramènera pas les imparfaits couplés au passé défini

et commis à la narration d'un événement passé: «elle y *était* . . . j'*allais* me retirer . . . tandis qu'elle s'*écriait* . . . etc.» et «j'*eus* un sursaut . . . ma vareuse se *déchira* . . . je m'*enfuis*. . . etc.»: cinquième niveau, attendu, traditionnel, celui que BENVENISTE a bien mis en lumière. On pourra enfin, sans être taxé d'excessive subtilité, faire un sort aux très nombreux présents historiques ou de narration. Il est vrai qu'ils relèvent du passé, qu'ils jalonnent un contexte passé, mais il me semble qu'on appauvrirait la lecture à les traiter sans nuances comme des aoristes. Ce serait ignorer l'ambiguïté richement significative sur laquelle ils jouent. Rattachés au passé par l'implantation temporelle de l'événement qu'ils relatent, ils participent, plus intimement que les autres temps, du présent de la lecture. Leur niveau, constamment oscillant, est celui de la lecture présente d'un événement passé. On n'objectera pas que toute lecture se déroule nécessairement *hic et nunc*. Il manque à la lecture présente d'une série de passés définis ce télescopage brutal des temps éloignés de l'événement et de l'acte de lire, cet effet d'*hypotypose* narrative qui fait mimer à cet acte de lire l'action narrée, et nous autorise à isoler là un niveau temporel spécifique. Une explication plus complète aurait d'ailleurs à relever que cet effet d'*hypotypose* est considérablement renforcé par le rythme hâlant de la phrase (avant-dernier alinéa) et par la flagrante érotisation du texte.

Concédonc cependant que ces deux derniers niveaux tendent à se confondre si l'on se place au point de vue d'un Harald WEINRICH (le *Temps*, trad. fr., Seuil, 1973), qui oppose d'une manière ingénieuse et féconde un «premier plan narratif» à un «arrière-plan narratif». Relèveraient bien entendu de ce premier plan, dans notre exemple, tous les verbes au passé ou au présent mobilisés pour la narration d'un événement qui se détache sur l'arrière-plan, ou «fond de décor» (Henri BONNARD) des imparfaits d'ouverture ou de présentation. C'est à Flaubert que WEINRICH consacre ses développements les plus riches et les plus convaincants; Voltaire lui inspire des remarques neuves; son opposition des deux plans est toujours pertinente.

C'est toutefois à un cinquième et dernier point de vue critique que l'exemple de Gide m'incite à m'attarder quelque peu. On sait que Georges POULET a fondé une critique du *cogito* sur l'examen des catégories de l'espace et du temps chez les auteurs qu'il étudie. C'est dans la spatialité et dans la temporalité de son écriture qu'un écrivain donnerait à connaître la spécificité en quelque sorte ontologique de son génie. Les lignes citées de la *Porte étroite* invitent-elles à une approche de ce type? L'étonnante prépondérance des présents historiques m'engagerait à faire un pas dans ce sens. En effet, les treize verbes au présent l'emportent largement

en nombre sur les huit passés définis; bien plus, ce déséquilibre est aggravé par une espèce d'inversion, ou de renversement des proportions, qui fait problème: au lieu de faire saillir un ou deux présents historiques sur le fond d'un récit au passé défini, Gide raconte la scène de la séduction au présent historique («elle *attire* contre le sien mon visage, *passe* autour de mon cou son bras nu, *descend* sa main dans ma chemise entrouverte, *demande* en riant si je suis chatouilleux, *pousse* plus avant . . .»), et ne confie au passé que le sursaut conclusif et la fuite finale du héros: «J'*eus* un sursaut . . . je m'*enfuis* . . . je *courus* . . . etc.» Se tromperait-on beaucoup en rapprochant cette prépondérance du présent historique, qui est un effet stylistique majeur, de l'érotisation déjà signalée, et en voyant là les marques d'une conscience qui se complaît à *présentifier* tel épisode de son passé, à l'étaler en le remémorant, à le revivre, à le resavourer dans la diction, à s'y mirer? Ce présent qui affleure ne tend-il pas à Narcisse un miroir où les temps ne se distinguent plus qu'avec peine, où les «souvenirs superposés se confondent»? Que si l'assise textuelle de notre hypothèse paraît à juste titre un peu étroite, on accordera que la pratique gidienne du Journal intime et le constant débordement de l'autobiographie sur le roman n'infirmement pas l'interprétation que nous risquons là en conclusion.

Mise au point grammaticale de la temporalité d'un texte, interrogation des aspects, étude des niveaux temporels, lecture des plans narratifs, essai d'explication d'une particularité spécifique de l'écriture temporelle: voilà cinq approches qui me paraissent propres à fournir à nos étudiants d'assez sûrs instruments d'analyse textuelle. Il va de soi qu'il en est d'autres. Les travaux des narratologues ouvrent en particulier à la critique des perspectives que je n'ai fait qu'indiquer en parlant de WEINRICH. C'est qu'aussi bien il faut choisir ses approches, et apprendre aux étudiants à les choisir, à la fois en fonction d'une information linguistique qu'un «littéraire» cherchera à étendre mais dont il usera avec discrétion, et en fonction du texte donné où l'expérience et l'intuition devraient faire élire celles qui ont le plus de chances de mener un peu plus près de l'inaccessible cœur des choses.

Université de Genève
Faculté des lettres
CH 1211 Genève 4

Albert Py

Bibliographie

BENVENISTE, E. (1966): *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard.

GENETTE, G. (1972): *Figures III*, Paris, Seuil.

WEINRICH, H. (1973): *Le temps*, trad. française (version originale 1964), Paris, Seuil.