

Paul Ricœur

Temps et récit
II

**La configuration
du temps dans le récit
de fiction**

L'ordre philosophique

Collection dirigée par François Wahl

aux Éditions du Seuil, Paris

DU MÊME AUTEUR

AUX MÊMES ÉDITIONS

Gabriel Marcel et Karl Jaspers

Philosophie du mystère et philosophie du paradoxe

Karl Jaspers
et la philosophie de l'existence
en collaboration avec M. Dufrenne

Histoire et vérité
troisième édition augmentée de quelques textes

De l'interprétation
essai sur Freud

Le Conflit des interprétations

La Métaphore vive

Temps et récit
tome I

Temps et récit
tome III
Le temps raconté

CHEZ D'AUTRES ÉDITEURS

Philosophie de la volonté

- I. **Le volontaire et l'involontaire**
- II. **Finitude et culpabilité**
 - 1. *L'homme faillible*
 - 2. *La symbolique du mal*
(Aubier)

Idées directrices pour une phénoménologie
d'Edmond Husserl

Traduction et présentation
(Gallimard)

Quelques figures contemporaines

Appendice à l'Histoire
de la philosophie allemande, de E. Bréhier
(Vrin)

PAUL RICŒUR

TEMPS
ET RÉCIT

TOME II

ÉDITIONS DU SEUIL
27, rue Jacob, Paris VI^e

ISBN 2-02-006372-7 (édition complète)
ISBN 2-02-006963-6 (vol II)

© ÉDITIONS DU SÉCUL. NOVMBRL 1984

La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

Avant-propos

Le tome II de *Temps et Récit* ne demande aucune introduction particulière. Ce volume contient la troisième partie de l'unique ouvrage dont le programme se lit au début du tome I. En outre, cette troisième partie répond strictement par son thème, *la configuration du temps dans le récit de fiction*, à celui de la deuxième partie, *la configuration du temps dans le récit historique*. La quatrième partie, qui constituera le troisième et dernier tome, rassemblera sous le titre du *Temps raconté* le triple témoignage que la phénoménologie, l'histoire et la fiction rendent en commun au pouvoir qu'a le récit, pris dans son ampleur indivise, de *refigurer le temps*.

Ce bref avant-propos me donne l'occasion d'ajouter aux remerciements qui figurent en tête du tome I de *Temps et Récit* l'expression de ma gratitude à l'égard de la direction du *National Humanities Center*, sis en Caroline du Nord. Je dois, dans une large mesure, aux conditions exceptionnelles de travail qu'il offre à ses *fellows* d'avoir pu conduire les recherches ici consignées.

III

LA CONFIGURATION DU TEMPS DANS LE RÉCIT DE FICTION

Dans cette troisième partie, le modèle narratif placé sous le signe de *mimèsis* II¹ est mis à l'épreuve dans une nouvelle région du champ narratif que, pour la distinguer de celle du récit historique, je désigne du terme de *récit de fiction*. Relève de ce vaste sous-ensemble tout ce que la théorie des genres littéraires place sous la rubrique du conte populaire, de l'épopée, de la tragédie et de la comédie, du roman. Cette énumération est seulement indicative de la sorte de texte dont la *structure temporelle* sera prise en considération. Non seulement la liste de ces genres n'est pas close, mais leur dénomination provisoire ne nous lie à l'avance à aucune classification impérative des genres littéraires, et cela dans la mesure même où notre propos spécifique nous dispense de prendre position concernant les problèmes relatifs à la classification et à l'histoire des genres littéraires². Nous nous rallierons, à cet égard, aux nomenclatures les plus communément admises, aussi souvent que l'état du problème le permet. En revanche, nous sommes tenus de rendre compte dès maintenant de la caractérisation de ce sous-ensemble narratif par le terme de récit de fiction. Fidèle à la convention de vocabulaire adopté pour le premier tome³, je donne au terme de fiction une extension moindre que celle adoptée par les nombreux auteurs qui le tiennent pour synonyme de configuration narrative. Cette identifica-

1. Cf. *Temps et Récit*, t I, chap. III, particulièrement p. 87-101

2. T. Todorov définit l'une par rapport à l'autre les trois notions de littérature, de discours et de genre ; cf. « La notion de littérature », in *les Genres du discours*, Paris, Éd. du Seuil, 1978, p. 13-26. Objectera-t-on que les œuvres singulières transgressent toute catégorisation ? Il reste que la « transgression, pour exister comme telle, a besoin d'une loi qui sera précisément transgessée » (« L'origine des genres », *ibid.*, p. 45). Cette loi consiste en une certaine codification de propriétés discursives préalables, à savoir en une institutionnalisation de certaines « transformations que subissent certains actes de parole pour produire un certain genre littéraire » (*ibid.*, p. 54). Ainsi sont préservées, à la fois, la filiation entre les genres littéraires et le discours ordinaire, et l'autonomie de la littérature. On trouvera les premières analyses de la notion de genre littéraire proposée par Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éd. du Seuil, 1970

3. Cf. p. 101

tion entre configuration narrative et fiction n'est certes pas sans justification, dans la mesure où l'acte configurant est, comme nous l'avons nous-même soutenu, une opération de l'imagination productrice, au sens kantien du terme. Je réserve toutefois le terme de fiction pour celles des créations littéraires qui ignorent l'ambition qu'a le récit historique de constituer un récit vrai. Si, en effet, nous tenons pour synonymes configuration et fiction, nous n'avons plus de terme disponible pour rendre compte d'un rapport différent entre les deux modes narratifs et la question de la vérité. Ce que le récit historique et le récit de fiction ont en commun, c'est de relever des mêmes opérations configurantes que nous avons placées sous le signe de *mimèsis II*. En revanche, ce qui les oppose ne concerne pas l'activité structurante investie dans les structures narratives en tant que telles, mais la prétention à la vérité par laquelle se définit la troisième relation mimétique.

Il est bon que nous séjournions longuement au plan de ce qu'est, entre action et récit, la seconde relation mimétique. Des convergences et des divergences inattendues auront ainsi le loisir de se préciser concernant le destin de la configuration narrative dans les deux domaines du récit historique et du récit de fiction.

Les quatre chapitres qui composent cette troisième partie constituent les étapes d'un unique itinéraire : il s'agit, en élargissant, en approfondissant, en enrichissant, en ouvrant vers le dehors la notion de mise en intrigue reçue de la tradition aristotélicienne, de diversifier corrélativement la notion de temporalité reçue de la tradition augustinienne, sans sortir néanmoins du cadre fixé par la notion de configuration narrative, donc sans transgresser les bornes de *mimèsis II*.

1. *Élargir* la notion de mise en intrigue, c'est d'abord attester la capacité qu'a le *muthos* aristotélicien de se métamorphoser sans perdre son identité. C'est à cette mutabilité de la mise en intrigue qu'il faut mesurer l'envergure de l'intelligence narrative. Plusieurs questions sont ici sous-entendues : a) Un genre narratif aussi nouveau que le roman moderne, par exemple, garde-t-il avec le *muthos* tragique, synonyme pour les Grecs de mise en intrigue, un lien de filiation tel qu'on puisse encore le placer sous le principe formel de discordance concordante par lequel nous avons caractérisé la configuration narrative ? b) A travers ses mutations, la mise en intrigue offre-t-elle une stabilité telle que l'on puisse la placer sous les paradigmes qui préservent le style de traditionalité de la fonction narrative, du moins dans l'aire culturelle de l'Occident ? c) A partir de quel seuil critique les déviations les plus

extrêmes par rapport à ce style de traditionalité imposent-elles l'hypothèse, non seulement d'un schisme par rapport à la tradition narrative, mais d'une mort de la fonction narrative elle-même ?

Dans cette première enquête, la question du temps n'est encore engagée que marginalement, par l'entremise des concepts de *novation*, de *stabilité*, de *déclin* à travers lesquels nous essayons de caractériser l'*identité* de la fonction narrative, sans céder à aucun essentialisme.

2. *Approfondir* la notion de mise en intrigue, c'est confronter l'intelligence narrative, forgée par la fréquentation des récits transmis par notre culture, avec la rationalité mise en œuvre de nos jours par la narratologie¹ et, singulièrement, la sémiotique narrative caractéristique de l'approche structurale. La querelle de priorité entre intelligence narrative et rationalité sémiotique, que nous serons amené à arbitrer, offre une parenté évidente avec la discussion suscitée dans notre seconde partie par l'épistémologie de l'historiographie contemporaine. C'est, en effet, au même niveau de rationalité que peuvent être assignés l'explication nomologique, que certains théoriciens de l'histoire ont prétendu substituer à l'art naïf du récit, et le discernement, en sémiotique narrative, de structures profondes du récit, au regard desquelles les règles de mise en intrigue ne constituaient plus que des structures de surface. La question se pose de savoir si nous pouvons apporter à ce conflit de priorité la même réponse que dans le débat semblable concernant l'histoire, à savoir qu'expliquer plus, c'est comprendre mieux.

La question du temps est une deuxième fois engagée, mais d'une manière moins périphérique que plus haut : dans la mesure où la sémiotique narrative réussit à conférer un statut *achronique* aux structures profondes du récit, la question se pose de savoir si le changement de niveau stratégique opéré par elle permet encore de rendre justice aux traits les plus originaux de la temporalité narrative que nous avons caractérisée dans la première partie comme concordance discordante, en recroisant les analyses du temps chez Augustin avec celle du *muthos* chez Aristote. Le sort de la *diachronie* en narratologie servira de révélateur pour les difficultés ressortissant à ce second cycle de questions.

1. A strictement parler, on devrait appeler narratologie la science des structures narratives, sans égard pour la distinction entre récit historique et récit de fiction. Toutefois, selon l'usage contemporain du terme, la narratologie se concentre sur le récit de fiction, sans exclure quelques incursions dans le domaine de l'historiographie. C'est en fonction de cette répartition *de fait* des rôles que je confronte ici la narratologie et l'historiographie.

3. *Enrichir la notion de mise en intrigue et celle de temps narratif qui lui est connexe, c'est encore explorer des ressources de la configuration narrative qui semblent propres au récit de fiction.* Les raisons de ce privilège du récit de fiction n'apparaîtront que plus tard, lorsque nous serons en état d'édifier le contraste entre temps historique et temps de fiction sur la base d'une phénoménologie de la conscience temporelle plus large que celle d'Augustin seul.

En attendant le grand débat triangulaire entre vécu, temps historique et temps fictif, nous prendrons appui sur la propriété remarquable qu'a l'*énonciation narrative* de présenter, dans le discours lui-même, des marques spécifiques qui la distinguent de l'*énoncé* des choses racontées. Il en résulte, pour le temps, une aptitude parallèle à se dédoubler en temps de l'acte de raconter et temps des choses racontées. Les discordances entre ces deux modalités temporelles ne relèvent plus de l'alternative entre logique achronique et déroulement chronologique, entre les branches de laquelle la discussion précédente aura sans cesse risqué de se laisser enfermer. Ces discordances présentent en effet des aspects non chronométriques qui invitent à déchiffrer en elles une dimension originale, *réflexive* en quelque manière, de la distension du temps augustinien, que le dédoublement entre énonciation et énoncé a le privilège de mettre en relief dans le récit de fiction.

4. *Ouvrir sur le dehors la notion de mise en intrigue et celle de temps qui lui est appropriée, c'est enfin suivre le mouvement de transcendance par lequel toute œuvre de fiction, qu'elle soit verbale ou plastique, narrative ou lyrique, projette hors d'elle-même un monde qu'on peut appeler le *monde de l'œuvre*.* Ainsi l'épopée, le drame, le roman projettent sur le mode de la fiction des manières d'habiter le monde qui sont en attente d'une reprise par la lecture, capable à son tour de fournir un espace de confrontation entre le monde du texte et le monde du lecteur. Les problèmes de reféguration, ressortissant à *mimèsis III*, ne commencent, à strictement parler, que dans et par cette confrontation. C'est pourquoi la notion de monde du texte nous paraît relever encore du problème de la configuration narrative, bien qu'elle prépare la transition de *mimèsis II* à *mimèsis III*.

Une nouvelle relation entre temps et fiction correspond à cette notion de monde du texte. C'est, à nos yeux, la plus décisive. Nous n'hésitons pas à parler ici, en dépit du paradoxe évident de l'expression, d'*expérience fictive du temps*, pour dire les aspects proprement temporels du monde du texte et des manières d'habiter le monde projeté hors de

LA CONFIGURATION DU TEMPS DANS LE RÉCIT DE FICTION

lui-même par le texte¹. Le statut de cette notion d'expérience fictive est très précaire : d'un côté, en effet, les manières temporelles d'habiter le monde restent imaginaires, dans la mesure où elles n'existent que dans et par le texte ; d'un autre côté, elles constituent une sorte de *transcendance dans l'immanence*, qui permet précisément la confrontation avec le monde du lecteur².

1 Nous avons choisi de lui consacrer trois études de textes littéraires : *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, *Der Zauberberg* de Thomas Mann, *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust (ci-dessous, chap. IV)

2. Mon interprétation du rôle de la lecture dans l'expérience littéraire est proche de celle de Mario Valdés dans *Shadows in the Cave A Phenomenological Approach to Literary Criticism Based on Hispanic Texts*, Toronto, University of Toronto Press, 1982. « *In this theory, structure is completely subordinated to function and [.] the discussion of function shall lead us back ultimately into the reintegration of expression and experience in the intersubjective participation of readers across time and space* » (p. 15) Je rejoins également le propos central de l'ouvrage de Jacques Garelli, *Le Recel et la Dispersion Essai sur le champ de lecture poétique*, Paris, Gallimard, 1978

Les métamorphoses de l'intrigue

La préséance de la *compréhension narrative* dans l'ordre épistémologique, telle qu'elle sera défendue au chapitre suivant face aux ambitions rationalistes de la narratologie, ne peut être attestée et maintenue que si, d'abord, on lui accorde une amplitude telle qu'elle mérite d'être tenue pour l'original que la narratologie a l'ambition de simuler. Or la tâche n'est pas aisée : la théorie aristotélicienne de l'intrigue a été conçue à une époque où seules la tragédie, la comédie et l'épopée étaient des « genres » reconnus, dignes de susciter la réflexion du philosophe. Mais de nouveaux types sont apparus à l'intérieur même des genres tragique, comique ou épique, qui font douter qu'une théorie de l'intrigue appropriée à la pratique poétique des Anciens convienne encore à des ouvrages aussi nouveaux que *Don Quichotte* ou *Hamlet*. En outre de nouveaux genres sont apparus, principalement le roman, qui ont fait de la littérature un immense chantier d'expérimentation, d'où toute convention reçue a été tôt ou tard bannie. On peut alors se demander si l'intrigue n'est pas devenue une catégorie de portée aussi limitée, et de réputation aussi démodée, que le roman à intrigue. Bien plus, l'évolution de la littérature ne se borne pas à faire apparaître de nouveaux types dans les anciens genres et de nouveaux genres dans la constellation des formes littéraires. Son aventure semble la porter à brouiller la limite même des genres et à contester le principe même d'*ordre* qui est la racine de l'idée d'intrigue. Ce qui est en question aujourd'hui, c'est le rapport même entre telle ou telle œuvre singulière et tout paradigme reçu¹. L'intrigue n'est-elle pas en train de disparaître de l'horizon

1 Le terme *paradigme* est ici un concept relevant de l'intelligence narrative d'un lecteur compétent. Il est à peu près synonyme de règle de composition. Je l'ai choisi comme terme général pour couvrir les trois niveaux, celui des principes les plus *formels* de composition, celui des principes *génériques* (le genre tragique, le genre comique, etc.), enfin celui des *types* plus spécifiés (la tragédie grecque, l'épopée celtique, etc.). Son contraire est l'*œuvre* singulière, considérée dans sa capacité d'innovation et de déviance. Pris en ce sens, le terme *paradigme* ne doit pas être confondu avec la paire du *paradigmatique* et du *syntagmatique* qui relève de la rationalité sémiotique simulant l'intelligence narrative.

littéraire, en même tant que s'effacent les contours mêmes de la distinction la plus fondamentale, celle de la composition mimétique, parmi tous les modes de composition ?

Il est donc urgent de mettre à l'épreuve la capacité de métamorphose de l'intrigue, au-delà de sa sphère première d'application dans la *Poétique* d'Aristote, et d'identifier le seuil au-delà duquel le concept perd toute valeur discriminante.

Cette investigation de la circonscription dans laquelle le concept d'intrigue demeure valide trouve un guide dans l'analyse qui a été proposée de *mimèsis* II au cours de la première partie de cet ouvrage¹. Cette analyse contient des règles de généralisation du concept d'intrigue qu'il s'agit maintenant d'expliciter².

1. Au-delà du *muthos tragique*

D'abord, la mise en intrigue a été définie, au plan le plus *formel*, comme un dynamisme intégrateur qui tire une histoire une et complète d'un divers d'incidents, autant dire transforme ce divers en une histoire une et complète. Cette définition formelle ouvre le champ à des transformations réglées qui méritent d'être appelées intrigues, aussi longtemps que peuvent être discernées des totalités temporelles opérant une synthèse de l'hétérogène entre des circonstances, des buts, des moyens, des interactions, des résultats voulus ou non voulus. C'est ainsi qu'un historien comme Paul Veyne a pu assigner à une notion de l'intrigue considérablement élargie la fonction d'intégrer des composantes aussi abstraites du changement social que celles qui ont été mises en relief par l'histoire non événementielle et même par l'histoire sérielle. La littérature doit pouvoir présenter des expansions de même amplitude. L'espace de jeu est ouvert par la hiérarchie des paradigmes évoqués plus haut : types, genres et formes. On peut formuler l'hypothèse que les métamorphoses de l'intrigue consistent en investissements toujours nouveaux du principe formel de *configuration temporelle* dans des genres, des types et des œuvres singulières inédits.

C'est dans le domaine du roman moderne que la pertinence du concept de mise en intrigue paraît devoir être le plus contestée. Le

1. *Temps et Récit*, t. I, p. 101-109

2. Il faut savoir gré à Robert Scholes et Robert Kellogg, in *The Nature of Narrative* (Oxford University Press, 1966), d'avoir fait précéder leur étude des catégories narratives, dont celle d'intrigue (*plot*), par une revue des traditions narratives archaïques, antiques, médiévales, etc jusqu'aux temps modernes

roman moderne, en effet, s'annonce dès sa naissance comme le genre protéiforme par excellence. Appelé à répondre à une demande sociale nouvelle et rapidement changeante¹, il a été tôt soustrait au contrôle paralysant des critiques et des censeurs. Or, c'est lui qui a constitué, durant au moins trois siècles, un prodigieux chantier d'expérimentation dans le domaine de la composition et de l'expression du temps²

L'obstacle majeur avec lequel le roman devait d'abord ruser, puis qu'il devait franchement contourner, c'était une conception de l'intrigue doublement erronée. Erronée une première fois, parce qu'elle était simplement transposée de deux genres déjà constitués, l'épopée et le drame ; une deuxième fois, parce que l'art classique, en France principalement, avait imposé à ces deux genres une version mutilée et dogmatique des règles de la *Poétique* d'Aristote. Il suffit d'évoquer, d'une part, l'interprétation limitative et contraignante donnée de la règle d'unité de temps, telle qu'on croyait la lire au chapitre VII de la *Poétique*, d'autre part, l'obligation stricte de commencer *in medias res*, comme Homère dans l'*Odyssée*, puis de faire retour en arrière, pour expliquer la situation présente, et cela afin de distinguer clairement le récit littéraire du récit historique, supposé contraint de descendre le cours du temps, de conduire ses personnages sans interruption de la naissance à la mort, et de remplir par la narration tous les intervalles de la durée.

Sous la surveillance de ces règles, figées dans une didactique sourcilleuse, l'intrigue ne pouvait être conçue que comme une forme aisément lisible, fermée sur elle-même, symétriquement disposée de part et d'autre d'un point culminant, reposant sur une liaison causale facile à identifier entre le noeud et le dénouement, bref comme une forme où les épisodes seraient clairement tenus en respect par la configuration.

Un corollaire important de cette conception étriquée de l'intrigue a contribué à la méconnaissance du principe formel de mise en intrigue : alors qu'Aristote subordonnait les caractères à l'intrigue, tenue pour le concept englobant par rapport aux incidents, aux caractères et aux pensées, on voit, avec le roman moderne, la notion de caractère

1 Le cas du roman anglais est particulièrement remarquable Cf Jan Watt, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Londres, Chatto and Windus, 1957, University of California Press, 1957, 1959 L'auteur décrit le rapport entre la montée du roman et celle d'un nouveau public de lecteurs, ainsi que la naissance d'un nouveau besoin d'expression pour l'expérience privée. Ce sont des problèmes que nous retrouverons dans la quatrième partie quand nous évaluerons la place de la lecture dans le parcours de sens de l'œuvre narrative

2 A.A. Mendilow, *Time and the Novel*, Londres et New York, Peter Nevill, 1952 , 2^e éd., New York, Humanities Press, 1972

s'affranchir de celle d'intrigue, puis lui faire concurrence, voire l'éclipser entièrement.

Cette révolution trouve dans l'histoire du genre des raisons sérieuses. C'est en effet sous la rubrique du caractère que l'on peut placer trois expansions remarquables du genre romanesque.

D'abord, exploitant la percée du roman picaresque, le roman étend considérablement la *sphère sociale* dans laquelle l'action romanesque se déroule. Ce ne sont plus les hauts faits ou les méfaits de personnages légendaires ou célèbres, mais les aventures d'hommes ou de femmes du commun qu'il faut retracer.

Le roman anglais du XVIII^e siècle témoigne de cette invasion de la littérature par les gens du peuple. Du même coup, l'histoire racontée paraît tirer du côté de l'épisodique, par les interactions survenant dans un tissu social singulièrement plus différencié, par les imbrications innombrables du thème dominant de l'amour avec l'argent, la réputation, les codes sociaux et moraux, bref par une *praxis* infiniment déliée (cf. Hegel sur *le Neveu de Rameau* dans *la Phénoménologie de l'Esprit*).

La seconde expansion du caractère, aux dépens, semble-t-il, de l'intrigue, est illustrée par le *roman d'apprentissage*¹ qui atteint son point culminant avec Schiller et Goethe et se prolonge jusque dans le premier tiers du XX^e siècle. Tout semble tourner autour de la venue à soi du personnage central. C'est d'abord la conquête de sa maturité qui fournit la trame du récit ; puis ce sont de plus en plus ses doutes, sa confusion, sa difficulté à se situer et à se rassembler, qui régissent la dérive du type. Mais, tout au long de ce développement, il est essentiellement demandé à l'histoire racontée de tresser ensemble complexité sociale et complexité psychologique. Cet élargissement nouveau procède directement du précédent. Ainsi, la technique romanesque, à l'âge

1. Robinson Crusoé, sans égaler des personnages de la taille de Don Quichotte, de Faust ou de Don Juan — héros mythiques de l'homme moderne de l'Occident —, peut être tenu pour le héros avant la lettre du roman d'apprentissage : placé dans des conditions de solitude sans parallèles dans la vie réelle, mû par le seul souci du profit et le seul critère de l'utilité, il devient le héros d'une quête dans laquelle son isolement perpétuel opère comme la *némésis* secrète de son apparent triomphe sur les adversités. Il élève ainsi au rang de paradigme la solitude, tenue pour l'état universel de l'homme. Or, loin que le caractère s'affranchisse de l'intrigue, on peut dire qu'il l'engendre ; le thème du roman, ce que nous venons d'appeler la quête du héros, réintroduit un principe d'ordre plus subtil que les intrigues conventionnelles du passé. A cet égard, tout ce qui distingue le chef-d'œuvre de Defoe d'un simple récit de voyage et d'aventure et le place dans l'espace nouveau du roman peut-être attribué à l'émergence d'une configuration où la « fable » est tacitement régie par son « thème » (pour faire allusion à la traduction du *muthos* aristotélicien par « *fable and theme* » chez Northrop Frye)

d'or du roman au XIX^e siècle, de Balzac à Tolstoï, l'avait anticipé, en tirant toutes les ressources d'une formule narrative fort ancienne, qui consiste à approfondir un caractère en racontant plus et à tirer de la richesse d'un caractère l'exigence d'une plus grande complexité épisodique. En ce sens, caractère et intrigue se conditionnent mutuellement¹.

Une nouvelle source de complexité est apparue, au XX^e siècle principalement, avec le roman du *flux de conscience*, merveilleusement illustré par Virginia Woolf dont nous étudierons plus loin une œuvre maîtresse du point de vue de la perception du temps² : ce qui capte l'intérêt, c'est maintenant l'inachèvement de la personnalité, la diversité des niveaux de conscience, de subconscience et d'inconscience, le grouillement des désirs informulés, le caractère inchoatif et évanescents des formations affectives. La notion d'intrigue paraît ici définitivement mise à mal. Peut-on encore parler d'intrigue, quand l'exploration des abîmes de la conscience paraît révéler l'impuissance du langage lui-même à se rassembler et à prendre forme ?

Rien, pourtant, dans ces expansions successives du caractère aux dépens de l'intrigue n'échappe au principe *formel* de configuration, et donc au concept de mise en intrigue. J'oserais même dire que rien ne nous fait sortir de la définition aristotélicienne du *muthos* par l'« imitation d'une action ». Avec le champ de l'intrigue, c'est aussi le champ de l'action qui s'accroît. Par action, on doit pouvoir entendre plus que la conduite des protagonistes produisant des changements visibles de la situation, des retournements de fortune, ce qu'on pourrait appeler le destin externe des personnes. Est encore action, en un sens élargi, la transformation morale d'un personnage, sa croissance et son éducation, son initiation à la complexité de la vie morale et affective. Relèvent enfin de l'action, en un sens plus subtil encore, des changements purement intérieurs affectant le cours temporel lui-même des sensations, des émotions, éventuellement au niveau le moins concerté, le moins conscient, que l'introspection peut atteindre.

1 Ce déroulement simultané des deux spirales du caractère et de l'action n'est pas un procédé absolument nouveau Frank Kermode, dans *The Genesis of Secrecy On the Interpretation of Narrative* (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1979), le montre à l'œuvre dans l'enrichissement, d'un Évangile à l'autre, du caractère de Judas, et, corrélativement, dans l'enrichissement du détail des événements racontés Avant lui, Auerbach avait déjà montré, dans *Mimèsis*, à quel point les personnages bibliques, Abraham, l'apôtre Pierre, diffèrent des personnages homériques . autant ces derniers sont décrits à plat et sans profondeur, autant les premiers sont riches d'arrière-plan et donc susceptibles de développements narratifs

2. *A la recherche du temps perdu*, œuvre à laquelle nous consacrerons aussi un développement, peut être considéré à la fois comme un roman d'apprentissage et comme un roman du flux de conscience Cf , ci-dessous. p 194-225.

Le concept d'imitation d'action peut ainsi être étendu au-delà du « roman d'action », au sens étroit du mot, et inclure le « roman de caractère » et le « roman de pensée », au nom du pouvoir englobant de l'*intrigue* par rapport aux catégories étroitement définies d'incident, de personnage (ou de caractère) et de pensée. La sphère délimitée par le concept de *mimèsis praxéos* s'étend jusqu'où s'étend la capacité du récit à « rendre » son objet par des stratégies narratives engendrant des totalités singulières capables de produire un « plaisir propre », par un jeu d'inférences, d'attentes et de réponses émotionnelles, du côté du lecteur. En ce sens, le roman moderne nous enseigne à étirer la notion d'action imitée (ou représentée) aussi loin que nous pouvons dire qu'un principe *formel* de composition préside au rassemblement des changements susceptibles d'affecter des êtres semblables à nous, individuels ou collectifs, des êtres dotés d'un nom propre, comme dans le roman moderne du XIX^e siècle, ou simplement désignés par une initiale (K...) comme chez Kafka, voire des êtres à la limite innommables, comme chez Beckett.

L'histoire du genre roman ne nous commande donc aucunement de renoncer au terme d'*intrigue* pour désigner le corrélat de l'intelligence narrative. Mais il ne faut pas s'en tenir à ces considérations historiques sur l'extension du genre romanesque pour comprendre ce qui a pu passer pour une défaite de l'*intrigue*. Il y a une raison plus dissimulée à la réduction du concept d'*intrigue* à celui de simple fil de l'histoire, de schéma ou de résumé des incidents. Si l'*intrigue*, réduite à ce squelette, a pu paraître une contrainte extérieure, voire artificielle et finalement arbitraire, c'est que, dès la naissance du roman et jusqu'à la fin de l'âge d'or, au XIX^e siècle, un problème plus urgent que celui de l'art de composer a occupé l'avant-scène : celui de la *vraisemblance*. La substitution d'un problème à l'autre a été facilitée par le fait que la conquête de la *vraisemblance* s'est faite sous la bannière de la lutte contre les « conventions », au premier chef contre ce qu'on entendait par *intrigue*, en référence à l'épopée, à la tragédie et à la comédie sous leurs formes antique, élisabéthaine ou classique (au sens français du mot). Lutter contre les conventions et pour la *vraisemblance* ne constituait ainsi qu'une seule et même bataille. C'est ce souci de faire vrai, au sens d'être fidèle à la réalité, d'égaler l'art à la vie, qui a le plus contribué à occulter les problèmes de composition narrative.

Et pourtant, ces problèmes n'étaient pas abolis : ils étaient seulement déplacés. Il suffit de réfléchir sur la variété des procédés romanesques mis en œuvre à l'orée du roman anglais pour satisfaire au propos de peindre la vie dans sa vérité quotidienne. Ainsi, Defoe, dans *Robinson Crusoe*, recourt à la pseudo-autobiographie, par imitation des innom-

brables journaux, mémoires, autobiographies authentiques rédigés à la même époque par des hommes formés à la discipline calviniste de l'examen quotidien de conscience. Après lui, Richardson, dans *Pamela* et dans *Clarissa*, croit pouvoir dépeindre avec plus de fidélité l'expérience privée — par exemple les conflits entre l'amour romantique et l'institution du mariage — en recourant à un procédé aussi artificiel que l'échange épistolaire¹, en dépit de ses désavantages évidents : un faible pouvoir sélectif, l'invasion de l'insignifiance et du bavardage, le piétinement et la répétition. Mais, aux yeux d'un romancier comme Richardson, les avantages l'emportaient sans discussion. En faisant écrire son héroïne sur-le-champ, le romancier pouvait donner l'impression d'une proximité extrême entre l'écriture et le sentiment. En outre, le recours au temps présent contribuait à transmettre cette impression d'immédiateté, à la faveur de la transcription quasi simultanée des sentiments éprouvés et de leurs circonstances. Du même coup, étaient éliminées les difficultés insolubles de la pseudo-autobiographie, livrée aux seules ressources d'une mémoire incroyable. Enfin, le procédé permettait de faire partager par le lecteur la situation psychologique présupposée par le recours même à l'échange épistolaire, à savoir le subtil mélange de retrait et d'épanchement qui occupe l'âme de qui décide de confier à la plume l'expression de ses sentiments intimes — à quoi répond du côté du lecteur un mélange non moins subtil entre l'indiscrétion d'un regard porté par le trou de la serrure et l'impunité d'une lecture solitaire.

Ce qui a sans doute empêché ces romanciers de réfléchir sur l'artifice des conventions, qui était le prix à payer pour leur quête du vraisemblable, c'est la conviction qu'ils avaient en commun avec les philosophes empiristes du langage, de Locke à Reid : la conviction que le langage peut être purgé de tout élément figuratif, tenu pour purement décoratif, et ramené à sa vocation première, celle, selon Locke, de « transmettre la connaissance des choses » (*to convey the knowledge of things*). Cette confiance dans la fonction spontanément référentielle du langage, ramené à son usage littéral, n'est pas moins importante que la volonté de ramener la pensée conceptuelle à son origine présumée dans l'expé-

1. De *Pamela* à *Clarissa*, on voit même le procédé épistolaire se raffiner . au lieu d'une correspondance simple, comme dans le premier roman, entre l'héroïne et son père, *Clarissa* tisse ensemble deux échanges de lettres entre l'héroïne et sa confidente, entre le héros et son confident. Le déroulement parallèle de deux correspondances atténue les désavantages du genre par la multiplication des points de vue. On peut bien appeler intrigue cette subtile combinatoire épistolaire qui fait alterner la vision féminine et la vision masculine, la retenue et la volubilité, la lenteur des développements et la soudaineté des épisodes violents. L'auteur, aussi conscient que maître de son art, a pu se vanter de ce qu'il ne soit pas de digression dans son ouvrage qui ne procède du sujet et n'y contribue, ce qui définit *formellement* l'intrigue

rience du particulier. En vérité, cette volonté ne va pas sans cette confiance : comment, en effet, rendre par le langage l'expérience du particulier, si le langage ne peut être ramené à la pure référentialité attachée à sa littéralité présumée ?

C'est un fait que, transposé dans le domaine littéraire, ce retour à l'expérience et au langage simple et direct a conduit à la création d'un genre nouveau¹, défini par le propos d'établir la correspondance la plus exacte possible entre l'œuvre littéraire et la réalité qu'elle imite. Implicite à ce projet est la réduction de la *mimèsis* à l'imitation-copie, en un sens totalement étranger à la *Poétique* d'Aristote. Il n'est pas étonnant, dès lors, que ni la pseudo-autobiographie ni la formule épistolaire n'aient fait véritablement problème pour leurs usagers. La mémoire n'est pas soupçonnée de falsification, que le héros raconte après coup ou s'épanche sur-le-champ. Chez Locke et Hume eux-mêmes, elle est le support de la causalité et de l'identité personnelle. Ainsi, rendre la texture de la vie quotidienne, dans sa proximité la plus étroite, est tenu pour une tâche accessible et finalement non problématique.

Ce n'est pas un mince paradoxe que ce soit la réflexion sur le caractère hautement *conventionnel* du discours romanesque ainsi établi qui ait amené par la suite à réfléchir sur les conditions formelles de l'illusion même de proximité et, par là même, ait conduit à reconnaître le statut fondamentalement *fictif* du roman lui-même. Après tout, la transcription instantanée, spontanée et sans fard de l'expérience, dans la littérature épistolaire, n'est pas moins conventionnelle que le recueil du passé par une mémoire supposée infaillible, comme dans le roman pseudo-autobiographique. Le genre épistolaire suppose en effet qu'il est possible de transférer par l'écriture, sans perte de puissance persuasive, la force de représentation attachée à la parole vive ou à l'action scénique. A la croyance, exprimée par Locke, en la valeur référentielle

¹ Ce n'est pas par hasard que le roman anglais a été dénommé *novel*. Mendilow et Watt citent des déclarations étonnantes de Defoe, Richardson et Fielding, qui attestent leur conviction d'inventer un genre littéraire inédit, au sens propre du mot. De même, le mot original, qui au Moyen Age dénotait ce qui a existé dès le début, se met à signifier ce qui est non dérivé, indépendant, de première main, bref « *novel or fresh in character or style* » (Jan Watt).

L'histoire racontée devra être nouvelle, et les personnages des êtres particuliers placés dans des circonstances particulières. Il n'est pas exagéré de rattacher à cette confiance dans la langue simple et directe le choix évoqué plus haut de personnages de basse extraction, dont Aristote avait dit qu'ils ne sont ni meilleurs ni pires que nous, mais semblables à nous. Il faut aussi tenir pour un corollaire de la volonté de fidélité à l'expérience l'abandon des intrigues traditionnelles, puisées dans le trésor de la mythologie, de l'histoire ou de la littérature antérieure, et l'invention de personnages sans passé légendaire, d'histoires sans tradition antérieure.

directe du langage dénué d'ornements et de figures, s'ajoute la croyance en l'autorité de la chose imprimée suppléant à l'absence de la voix vive¹. Peut-être fallait-il que, dans un premier temps, le propos déclaré d'être vraisemblable ait été confondu avec celui de « représenter » la réalité de la vie pour que s'efface une conception étriquée et artificielle de l'intrigue et que, dans un deuxième temps, les problèmes de composition soient amenés au premier plan par une réflexion sur les conditions formelles d'une représentation véridique. Autrement dit, peut-être fallait-il chasser les conventions au nom du vraisemblable pour découvrir que le prix à payer est un surcroît de raffinement dans la composition, donc l'invention d'intrigues toujours plus complexes et, en ce sens, toujours plus éloignées du réel et de la vie². Quoi qu'il en soit de cette supposée ruse de la raison dans l'histoire du genre romanesque, le paradoxe demeure que ce soit le raffinement de la technique narrative, suscité par le souci de fidélité à la réalité quotidienne, qui ait attiré l'attention sur ce qu'Aristote appelait, au sens large, imitation d'une action par l'agencement des faits dans une intrigue. Que de conventions, que d'artifices ne faut-il pas pour écrire la vie, c'est-à-dire en composer par l'écriture un simulacre persuasif ?

Oui, c'est un grand paradoxe — qui ne trouvera son plein déploiement que dans notre méditation sur le lien entre configuration et refiguration — que l'empire des conventions ait dû croître à proportion même de l'ambition représentative du roman, durant sa plus longue période, qui fut celle du réalisme romanesque. En ce sens, les trois étapes grossière-

1. Sur ce court-circuit entre l'intime et l'imprimé, et l'incroyable illusion d'identification entre le héros et le lecteur qui en résulte, cf Jan Watt, *The Rise of the Novel*, op. cit., p. 196-197.

2. Dans l'histoire du roman anglais, *Tom Jones* de Fielding occupe une place exceptionnelle. Si on lui a longtemps préféré la *Pamela* ou la *Clarissa* de Richardson, c'est parce qu'on trouvait chez ces derniers une peinture plus élaborée des caractères, aux dépens de l'intrigue au sens restreint du terme. La critique moderne restitue à *Tom Jones* une certaine prééminence en raison de son traitement très élaboré de la structure narrative au point de vue du jeu entre temps mis à raconter et temps raconté. L'action centrale y est relativement simple, mais subdivisée en une série d'unités narratives, relativement indépendantes et de taille différente, consacrées à des épisodes séparés par des intervalles plus ou moins longs et couvrant eux-mêmes des laps de temps très variables : au total trois groupes de six sous-ensembles faisant huit volumes et vingt chapitres. Des problèmes considérables de composition étaient posés, exigeant une grande variété de procédés, des changements incessants, des contrepoints surprenants. Ce n'est pas par hasard que Fielding a été plus sensible à la continuité entre le roman et les formes anciennes de la tradition narrative que Defoe et Richardson, dédaigneux de l'épopée d'origine homérique, et qu'il a assimilé le roman à une « épopée comique en prose ». Jan Watt, qui rapporte la formule, la rapproche du mot de Hegel, dans l'*Esthétique*, selon laquelle le roman serait une manifestation de l'esprit de l'épopée influencée par un concept moderne et prosaïque de la réalité (*The Rise of the Novel*, op. cit., p. 239).

ment définies plus haut — roman d'action, roman de caractère, roman de pensée — jalonnent une histoire double : celle de la conquête de régions nouvelles par le principe formel de configuration, mais aussi celle de la découverte du caractère toujours plus conventionnel de l'entreprise. Cette seconde histoire, cette histoire en contrepoint, est celle de la prise de conscience du roman comme *art de la fiction*, selon le titre fameux de Henry James.

Dans une première phase, la vigilance formelle reste subordonnée à la motivation réaliste qui l'avait engendrée ; elle est même dissimulée sous la visée représentative. La vraisemblance est encore une province du vrai, son image et sa semblance. Est le plus vraisemblable ce qui serre de plus près le familier, l'ordinaire, le quotidien, par opposition au merveilleux de la tradition épique et au sublime du drame classique. Le sort de l'intrigue se joue alors sur cet effort quasi désespéré pour rapprocher asymptotiquement l'artifice de la composition romanesque d'un réel qui se dérobe à proportion des exigences formelles de composition qu'il multiplie. Tout se passe comme si seules des conventions toujours plus complexes pouvaient égaler le naturel et le vrai ; et comme si la complexité croissante de ces conventions faisait reculer dans un horizon inaccessible ce réel même que l'art ambitionne d'égaler et de « rendre ». C'est pourquoi l'appel au vraisemblable ne pouvait longtemps cacher le fait que la vraisemblance n'est pas seulement ressemblance au vrai, mais semblance du vrai. Différence fine qui devait se creuser en abîme. A mesure, en effet, que le roman se connaît mieux comme art de la fiction, la réflexion sur les conditions formelles de la production de cette fiction entre en compétition ouverte avec la motivation réaliste derrière laquelle elle s'était d'abord dissimulée. L'âge d'or du roman au XIX^e siècle peut-être caractérisé par un équilibre précaire entre la visée toujours plus fortement affirmée de fidélité à la réalité et la conscience toujours plus aiguë de l'artifice d'une composition réussie.

Cet équilibre devait un jour être rompu. Si, en effet, le vraisemblable n'est que la semblance du vrai, qu'est alors la fiction sous le régime de cette semblance, sinon l'habileté d'un faire-croire, grâce auquel l'artifice est pris pour un témoignage authentique sur la réalité et sur la vie ? L'art de la fiction se découvre alors comme art de l'illusion. Désormais, la conscience de l'artifice minera du dedans la motivation réaliste, jusqu'à se retourner contre elle et la détruire.

On entend dire aujourd'hui que seul un roman sans intrigue, ni personnage, ni organisation temporelle discernable, est plus authentiquement fidèle à une expérience elle-même fragmentée et inconsistante que le roman traditionnel du XIX^e siècle. Mais alors, le plaidoyer pour

une fiction fragmentée et inconsistante ne se justifie pas autrement que jadis le plaidoyer pour la littérature naturaliste. L'argument de vraisemblance a été simplement déplacé : autrefois, c'était la complexité sociale qui demandait l'abandon du paradigme classique ; aujourd'hui, c'est l'incohérence présumée de la réalité qui requiert l'abandon de tout paradigme. Dès lors, la littérature, redoublant le chaos de la réalité par celui de la fiction, ramène la *mimèsis* à sa fonction la plus faible, celle de répliquer au réel en le copiant. Par chance, le paradoxe demeure que c'est en multipliant les artifices que la fiction scelle sa capitulation.

On peut alors se demander si le paradoxe initial ne s'est pas renversé : au début, c'était la visée représentative qui motivait la convention. Au terme du parcours, c'est la conscience de l'illusion qui subvertit la convention et motive l'effort pour s'affranchir de tout paradigme. La question des limites et celle peut-être de l'épuisement des métamorphoses de l'intrigue sont issues de ce renversement.

2. Pérennité : un ordre des paradigmes ?

La discussion précédente a porté sur la capacité d'expansion du principe formel de figuration par intrigue, au-delà de son exemplification première dans la *Poétique* d'Aristote. La démonstration a requis un certain recours à l'histoire littéraire, en l'espèce celle du roman. Est-ce à dire que l'histoire littéraire puisse tenir lieu de critique ? A mon avis, la critique ne peut ni s'identifier avec elle ni l'ignorer. Elle ne peut l'éliminer, parce que c'est la familiarité avec les œuvres, telles qu'elles sont apparues dans la succession des cultures dont nous sommes les héritiers, qui instruit l'intelligence narrative, avant que la narratologie en construise un simulacre intemporel. En ce sens, l'intelligence narrative retient, intègre et récapitule sa propre histoire. La critique, néanmoins, ne peut se borner à enregistrer, dans sa pure contingence, la venue au jour des œuvres singulières. Sa fonction propre est de discerner un style de développement, un ordre en mouvement, qui fait de cette suite d'événements un héritage significatif. L'entreprise mérite au moins d'être tentée, s'il est vrai que la fonction narrative a déjà son intelligibilité propre, avant que la rationalité sémiotique n'entreprene une réécriture des règles. Dans le chapitre programmatique de la première partie, j'ai proposé de comparer cette intelligibilité pré-rationnelle à celle du schématisme d'où procèdent, selon Kant, les règles de l'entendement catégorial. Mais ce schématisme n'est pas intemporel. Il procède lui-même de la sédimentation d'une pratique qui a une histoire

spécifique. C'est cette sédimentation qui donne au schématisme le style historique unique que j'ai appelé traditionalité.

La traditionalité est ce phénomène, irréductible à tout autre, qui permet à la critique de se tenir à mi-chemin de la contingence d'une simple histoire des « genres », des « types » ou des « œuvres » singulières relevant de la fonction narrative, et d'une éventuelle logique des possibles narratifs qui échapperait à toute histoire. L'ordre qui peut se dégager de cette auto-structuration de la tradition n'est ni historique ni anhistorique, mais transhistorique, en ce sens qu'il traverse l'histoire sur un mode cumulatif plutôt que simplement additif. Même s'il comporte des ruptures, des changements soudains de paradigmes, ces coupures elles-mêmes ne sont pas simplement oubliées ; elles ne font pas non plus oublier ce qui les précède et ce dont elles nous séparent : elles font partie, elles aussi, du phénomène de tradition et de son style cumulatif¹. Si le phénomène de tradition ne comportait pas cette puissance d'ordre, il ne serait pas non plus possible d'apprécier les phénomènes d'écart que nous considérerons dans la section suivante, ni de poser la question de la mort de l'art narratif par épuisement de son dynamisme formateur. Ces deux phénomènes d'écart et de mort sont seulement l'envers du problème que nous posons maintenant : celui d'un ordre des paradigmes, au niveau du schématisme de l'intelligence narrative, et non de la rationalité sémiotique.

C'est cette considération qui m'a attaché à l'*Anatomie de la Critique* de Northrop Frye². La théorie des *modes* qu'on lit dans son premier Essai et plus encore celle des *archétypes* qu'on lit dans son troisième Essai sont incontestablement systématiques. Mais la systématicité qui est ici mise à l'œuvre n'est pas du même degré que la rationalité caractéristique de la sémiotique narrative. Elle ressortit au schématisme de l'intelligence narrative dans sa traditionalité. Elle ne vise qu'à dégager une typologie de cette schématisation toujours en cours de formation. C'est pourquoi elle ne peut pas s'autoriser de sa cohérence ou de ses vertus déductives, mais seulement de sa capacité de rendre

1 En ce sens, ni la notion de changement de paradigme selon Kuhn ni celle de coupure épistémique selon Foucault ne contredisent de façon radicale une analyse de la tradition selon Gadamer. Les coupures épistémiques deviendraient insignifiantes — au sens propre du mot — si elles ne caractérisaient pas le style même de la traditionalité, la manière unique dont celle-ci s'est auto-structurée. C'est sur le mode de la coupure que nous sommes encore soumis à l'efficace de l'histoire, selon la forte expression de *Wirkungsgeschichte* de Gadamer qui sera discutée pour elle-même dans la quatrième partie.

2 Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism, Four Essays*, Princeton University Press, 1957 Trad fr par Guy Durand *L'Anatomie de la Critique*, Paris, Gallimard, 1977

compte, par un processus inductif ouvert, du plus grand nombre possible d'œuvres incluses dans notre héritage culturel. J'ai tenté ailleurs¹ une reconstruction de l'*Anatomie de la critique*, qui illustre la thèse selon laquelle le système des configurations narratives proposé par Northrop Frye relève du schématisme transhistorique de l'intelligence narrative, et non de la rationalité anhistorique de la sémiotique narrative. J'en extrais ici les quelques fragments qui conviennent à ma démonstration.

Considérons d'abord la théorie des *modes*, qui correspond le plus exactement à ce que j'appelle ici schématisme narratif : parmi ces modes arrêtons-nous à ceux que l'auteur appelle *modes fictionnels*, pour les distinguer des *modes thématiques*, en ce sens qu'ils ne concernent que les relations structurelles internes à la fable, à l'exclusion de son propos². La distribution des modes fictionnels se règle en fonction d'un critère de base, à savoir la puissance d'action du héros, qui peut être, on l'a lu dans la *Poétique* d'Aristote, plus grande que la nôtre, moindre que la nôtre ou comparable à la nôtre.

Frye applique ce critère sur deux plans parallèles préalables, celui du tragique et celui du comique, qui ne sont pas à vrai dire des modes, mais des classes de modes. Dans les modes tragiques, le héros est isolé de la société (à quoi correspond une distance esthétique comparable du côté du spectateur, comme on voit dans les émotions « épurées » de la terreur et de la pitié) ; dans les modes comiques, le héros est réincorporé à sa société. C'est donc sur ces deux plans du tragique et du comique que Frye applique le critère des degrés de puissance de l'action. Il distingue ainsi, sur chacun d'eux, cinq modes, répartis en cinq colonnes. Dans la première colonne, celle du mythe, le héros nous est supérieur par nature (*in kind*) : les mythes sont en gros les histoires des dieux ; sur le plan du tragique, nous avons les mythes dionysiens, célébrant des dieux mourants ; sur le plan du comique, nous avons des mythes apolliniens, où le héros divin est reçu dans la société des dieux. Dans la deuxième colonne, celle du merveilleux (*romance*), la supériorité du héros n'est plus de nature, mais de degré par rapport aux autres hommes et à leur milieu environnant : à cette catégorie appartiennent les contes et les légendes ; au plan tragique, nous avons le récit merveilleux de ton élégiaque : mort du héros, mort du saint martyr, etc. — à quoi répond, du

1. « Anatomy of Criticism or the order of Paradigms », in *Center and Labyrinth. Essays in Honour of Northrop Frye*, Toronto, Buffalo, Londres, University of Toronto Press, 1983, p. 1-13

2. Le parallélisme entre modes fictionnels et modes thématiques est assuré par la liaison entre *muthos* et *dianoia* dans la *Poétique* d'Aristote, complétée par le traité de Longin sur le Sublime « Fable and theme » pris ensemble constituent l'histoire racontée (*story*), la *dianoia* désignant « *the point of the story* »

côté de l'auditeur, une qualité spéciale de crainte et de pitié appropriée au merveilleux ; au plan comique, nous avons le récit merveilleux de ton idyllique : la pastorale, le *western*. Dans la troisième colonne, celle du mimétique élevé (*high mimetic*), le héros n'est plus supérieur qu'aux autres hommes, non à leur environnement, comme on voit dans l'épopée et la tragédie ; au plan tragique, le poème célèbre la chute du héros : la *catharsis* qui lui répond reçoit de l'*hamartia* tragique sa note spécifique de pitié et de crainte ; au plan comique, nous avons la comédie ancienne d'Aristophane : nous répondons au ridicule par un mélange de sympathie et de rire punitif. Dans la quatrième colonne, celle du mimétique bas, le héros n'est plus supérieur ni à son milieu ni aux autres hommes : il leur est égal ; au plan tragique, nous trouvons le héros pathétique, isolé au-dehors et au-dedans, depuis l'imposteur (*alazon*) jusqu'au « philosophe » obsédé par lui-même, à la façon de Faust et de Hamlet ; au plan comique, nous avons la comédie nouvelle de Ménandre, l'intrigue érotique, à base de rencontres fortuites et de reconnaissances, la comédie domestique, le roman picaresque qui conte l'ascension sociale du fripon ; c'est ici qu'il faut placer la fiction réaliste décrite par nous au paragraphe précédent. Dans la cinquième colonne, celle de l'ironie, le héros nous est inférieur en puissance et en intelligence : nous le regardons de haut ; appartient au même mode le héros qui fait semblant de paraître inférieur à ce qu'il est en vérité, qui s'emploie à dire moins pour signifier plus ; au plan tragique, nous avons toute une collection de modèles qui répondent de manière variée aux vicissitudes de la vie par une humeur dépourvue de passion et qui se prêtent à l'étude de l'isolement tragique en tant que tel : la gamme est vaste, depuis le *pharmakos* ou victime expiatoire, en passant par le héros de la condamnation inévitable (Adam dans le récit de la Genèse, Monsieur K. dans le *Procès* de Kafka), jusqu'à la victime innocente (le Christ des Évangiles et, dans son voisinage, entre l'ironie de l'inévitable et l'ironie de l'incongru, Prométhée) ; sur le plan de la comédie, nous avons le *pharmakos* expulsé (Shylock, Tartuffe), le comique punitif, qui n'est retenu de verser dans le lynchage que par la barrière du jeu, et toutes les parodies de l'ironie tragique, dont le roman policier ou le roman de science-fiction exploitent les ressources diverses.

Deux thèses annexes corrigent l'apparence de rigidité taxinomique qu'offre pareille classification. Selon la première, la fiction, en Occident, ne cesse de déplacer son centre de gravité du haut vers le bas, c'est-à-dire du héros divin vers le héros de la tragédie et de la comédie ironique, y compris la parodie de l'ironie tragique. Cette loi de descente n'est pas forcément une loi de décadence, si l'on considère sa contre-partie. D'abord, à mesure que décroît le sacré de la première colonne et

le merveilleux de la seconde, on voit croître la tendance mimétique, sous la forme du mimétique élevé, puis du mimétique bas, et grandir les valeurs de plausibilité, puis de vraisemblance (p. 69-70). Nous recoupons ici un trait important de notre analyse antérieure du rapport entre convention et vraisemblance. En outre, à la faveur de la diminution de puissance du héros, les valeurs de l'ironie se libèrent et se donnent libre cours. En un sens, l'ironie est potentiellement présente dès qu'il y a *muthos* au sens large : tout *muthos*, en effet, implique un « retrait ironique hors du réel ». Cela explique l'ambiguïté apparente du terme mythe : au sens de mythe sacré, le terme désigne la région de héros supérieurs à nous à tous égards ; au sens aristotélicien du *muthos*, il recouvre l'empire entier de la fiction. Les deux sens sont reliés par l'ironie. L'ironie inhérente au *muthos* apparaît alors liée à l'ensemble des modes fictionnels. Elle est implicitement présente en tout *muthos*, mais ne devient un « mode distinct » qu'à la faveur du déclin du mythe sacré. C'est à ce prix que l'ironie constitue un « mode terminal » selon la loi de descente évoquée plus haut. Cette première thèse annexe introduit, on le voit, une orientation dans la taxinomie.

Selon la seconde thèse, l'ironie, d'une manière ou d'une autre, ramène au mythe (p. 59-60 ; p. 66-67). Northrop Frye est anxieux de surprendre, au bas de l'échelle de la comédie ironique, à travers l'ironie soit du *pharmakos*, soit de l'inévitable, soit de l'incongru, l'indice d'un retour au mythe, sous les espèces de ce qu'il appelle le « mythe ironique ».

Cette orientation de la taxinomie, selon la première thèse, comme sa circularité, selon la seconde, définissent le style de la traditionalité européenne et occidentale selon Northrop Frye. Au vrai, ces deux règles de lecture paraîtraient entièrement arbitraires, si la théorie des *modes* ne trouvait sa clé herméneutique dans la théorie des *symboles*, qui occupe les trois autres grands Essais de l'*Anatomie de la critique*.

Un symbole littéraire est pour l'essentiel une « structure verbale hypothétique », autrement dit une supposition et non une assertion, dans laquelle l'orientation « vers le dedans » l'emporte sur l'orientation « vers le dehors », qui est celle des signes à vocation extravertie et réaliste¹.

Le symbole ainsi compris fournit une clé herméneutique pour l'interprétation de la chaîne à la fois descendante et circulaire des modes

1. A cet égard, le roman réaliste peut-être accusé de confondre le symbole et le signe. L'illusion romanesque, du moins à ses débuts, naît de la fusion de deux entreprises hétérogènes dans le principe : composer une structure verbale autonome, représenter la vie réelle

fictionnels. Replacés dans les contextes littéraires appropriés, les symboles passent en effet par une série de « phases », comparables aux quatre sens de l'exégèse biblique médiévale, telle que le père de Lubac l'a magnifiquement reconstruite pour nous¹.

La première phase, dite *littérale*, correspond au premier sens de l'herméneutique biblique. Elle se définit très exactement par la prise au sérieux du caractère hypothétique de la structure poétique. Comprendre un poème littéralement, c'est comprendre le tout qu'il constitue tel qu'il se donne ; c'est, en dépit du paradoxe apparent, lire le poème comme poème. A cet égard, le roman réaliste est celui qui satisfait le mieux à ce critère de la phase littérale du symbole.

Avec la deuxième phase, appelée *formelle*, qui rappelle le sens allégorique de l'herméneutique biblique, le poème reçoit une structure de son imitation de la nature, sans rien perdre de sa qualité hypothétique ; de la nature, le symbole tire une *imagerie* qui met toute la littérature dans un rapport oblique, indirect, avec la nature, grâce à quoi elle peut non seulement plaire, mais instruire².

La troisième phase est celle du symbole comme *archétype*. Il ne faut pas se hâter de dénoncer d'un index vengeur le « jungisme » apparent de la critique archétypale propre à ce stade. Ce qui est d'abord souligné par ce terme, c'est la récurrence des mêmes formes verbales, issues du caractère éminemment communicable de l'art poétique, que d'autres ont désigné du terme d'intertextualité ; c'est cette récurrence qui contribue à l'unification et à l'intégration de notre expérience littéraire³. En ce sens, je reconnais dans le concept d'archétype un équivalent de ce que j'appelle ici le schématisme issu de la sédimentation de la tradition. En outre, l'archétype intègre à un ordre conventionnel stable l'imitation de la nature qui caractérise la seconde phase ; celle-ci apporte ses récurrences propres : le jour et la nuit, les quatre saisons, la vie et la mort, etc. Voir l'ordre de la nature comme imité par un ordre correspondant de mots est une entreprise parfaitement

1 Henri de Lubac, *Exégèse médiévale Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Aubier, 5 vol., 1959-1962

2 Ma tentative pour ne séparer que par abstraction la *configuration* de la *refiguration* repose sur une conception voisine de celle qu'a Northrop Frye des *phases* du symbole. La *refiguration*, en effet, est à bien des égards une reprise au niveau de *mimèsis III* des traits du monde de l'action précompris au niveau de *mimèsis I*, à travers leur configuration narrative (*mimèsis II*), autrement dit à travers les modes « fictionnels » et « thématiques » de Northrop Frye

3. « Les poèmes se font à partir d'autres poèmes, les romans à partir d'autres romans. La littérature se configure elle-même » (*Poetry can only be made out of other poems, novels out of other novels Literature shapes itself..*) (p. 97, trad. fr. p. 100)

légitime, si on sait cet ordre construit sur la conception mimétique de l'image, laquelle s'édifie sur la conception hypothétique du symbole¹.

La dernière phase du symbole est celle du symbole comme *monade*. Cette phase correspond au sens anagogique de l'ancienne exégèse biblique. Par monade, Frye entend la capacité de l'expérience imaginaire à se totaliser à partir d'un centre. Il n'est pas douteux que toute l'entreprise de Northrop Frye est suspendue à la thèse que tout l'ordre archétypal renvoie à un « centre de l'ordre des mots » « *center of the order of words* » [p. 118] (p. 146). Toute notre expérience littéraire pointe vers lui. Toutefois, on se méprendrait du tout au tout sur la portée de la critique archétypale, et plus encore sur celle de la critique anagogique, si on y discernait une volonté de maîtrise, à la façon des reconstructions rationalisantes. Tout au contraire, les schémas relevant de ces deux dernières phases témoignent d'un ordre non maîtrisable jusque dans sa composition cyclique. En effet, l'imagerie dont on cherche à discerner l'ordre secret — par exemple l'ordre des quatre saisons — est dominée de haut par l'imagerie apocalyptique qui, sous des formes difficiles à dénombrer, tourne autour de la réconciliation dans l'unité : unité du Dieu un et trine, unité de l'humanité, unité du monde animal dans le symbole de l'Agneau, du monde végétal dans celui de l'Arbre de vie, du monde minéral dans celui de la Cité céleste. En outre, ce symbolisme a son envers démoniaque dans la figure du Satan, du tyran, du monstre, du figuier stérile, de la « mer primitive », symbole de « chaos ». Finalement, cette structure polaire est elle-même unifiée par la puissance du *Désir* qui configurer à la fois l'infiniment désirable et son contraire, l'infiniment détestable. Dans une perspective archétypale et anagogique, toute imagerie littéraire est à la fois en défaut par rapport à cette imagerie apocalyptique d'accomplissement et en quête de celle-ci². Le symbole de l'Apocalypse peut polariser les

1. La critique archétypale, en ce sens, ne diffère pas fondamentalement de celle pratiquée par Bachelard dans sa théorie de l'imagination « matérielle », réglée sur les « éléments » de la nature — eau, air, terre, feu — dont Frye poursuit la métamorphose dans le milieu du langage ; elle s'apparente également à la manière dont Mircea Eliade ordonne les hiérophanies selon les dimensions cosmiques du ciel, de l'eau, de la vie, etc., qui ne laissent pas d'être accompagnées par des rituels parlés ou écrits. Pour Northrop Frye aussi, le poème, dans sa phase archétypale, imite la nature en tant que processus cyclique exprimé dans les rites (p. 178). Mais c'est la civilisation qui se pense alors dans cette tentative pour extraire de la nature une « forme humaine totale ».

2. Replacée sous le symbole majeur de l'Apocalypse, la mythique des quatre saisons, dans laquelle ce symbole s'investit volontiers, perd définitivement tout caractère naturaliste. Dans la phase archétypale du symbole, la nature est encore ce qui contient l'homme. Dans sa phase anagogique, l'homme est celui qui contient la nature, sous le signe de l'infiniment Désirable

imitations littéraires du cycle des saisons, parce que, le lien ayant été rompu à cette phase avec l'ordre naturel, celui-ci ne peut dès lors être qu'imité, de manière à devenir une immense réserve d'images. La littérature entière peut ainsi être globalement caractérisée comme quête, aussi bien dans les modes du merveilleux, du mimétique élevé et du mimétique bas, que dans le mode ironique représenté par la satire¹. Et c'est à titre de quête que toute notre expérience littéraire a rapport à cet « ordre d'ensemble du verbe² ».

Pour Northrop Frye, la progression de l'hypothétique vers l'anagogique est une approximation jamais achevée de la littérature comme système. C'est ce *télos* qui, à rebours, rend plausible un ordre archétypal, configurant lui-même l'imaginaire, et finalement organise l'hypothétique en système. Ce fut, en un sens, le rêve de Blake et plus encore celui de Mallarmé, déclarant : « Tout au monde existe pour aboutir à un livre³ ».

Au terme de cette revue d'une des plus puissantes entreprises de récapitulation de la tradition littéraire de l'Occident, la tâche du philosophe n'est pas d'en discuter l'exécution, mais, la tenant pour plausible, de réfléchir sur les conditions de possibilité d'un tel passage de l'histoire littéraire à la critique et à l'anatomie de la critique.

Trois points relatifs à notre recherche sur la mise en intrigue et sur le temps méritent d'être soulignés.

D'abord, c'est parce que les cultures ont produit des œuvres qui se laissent appartenir entre elles selon des ressemblances de famille, opérant, dans le cas des modes narratifs, au niveau même de la mise en intrigue, qu'une recherche d'*ordre* est possible. Ensuite, cet ordre peut

1 Je discute dans l'essai cité plus haut la tentative de Northrop Frye de faire correspondre les modes narratifs aux mythes du Printemps, de l'Été, de l'Automne et de l'Hiver

2. « Lorsque l'art de Dante, ou celui de Shakespeare, atteint à ses sommets, comme dans *la Tempête*, nous avons l'impression que nous sommes près d'apercevoir le sujet et la raison de toute notre expérience, l'impression que nous avons pénétré jusqu'au centre profondément apaisé de l'ordre verbal (*into the still center of the order of words*) » [p. 117] (p. 146).

3. Quand Northrop Frye écrit : « *The conception of a total Word is the postulate that there is such a thing as an order of words* » [p. 126] (p. 156), ce serait une grave erreur de trouver une résonance théologique à cette formule. Pour Northrop Frye, la religion est trop vouée à ce qui est et la littérature à ce qui peut être pour que littérature et religion se confondent. La culture et la littérature qui l'exprime trouvent leur autonomie précisément sur le mode imaginaire. Cette tension entre le possible et l'effectif empêche que Northrop Frye donne au concept de fiction l'ampleur et le pouvoir englobant que lui confère Frank Kermode dans l'œuvre que nous allons prochainement discuter, où l'Apocalypse occupe une place comparable à celle que Northrop Frye lui octroie dans sa critique archétypale (Troisième Essai) .

être assigné à l'imagination productrice, dont il constitue le schématisme. Enfin, en tant qu'ordre de l'imaginaire, il comporte une dimension temporelle irréductible, celle de la traditionalité.

Chacun de ces trois points fait voir dans la mise en intrigue le corrélat d'une authentique intelligence narrative qui précède, en fait et en droit, toute reconstruction du narrer à un degré second de rationalité.

3. Déclin : fin de l'art de raconter ?

Nous sommes allés jusqu'au bout de l'idée que le schématisme régissant l'intelligence narrative se déploie dans une histoire qui conserve un style identique. Il faut maintenant explorer l'idée opposée : ce schématisme permet des déviations qui, de nos jours, font différer ce style d'avec lui-même à un point tel que son identité devient méconnaisable. Faut-il donc inclure dans le style de traditionalité du récit la possibilité de sa mort ?

Il appartient à l'idée même de traditionalité — c'est-à-dire à la modalité épistémologique du « faire tradition » — que l'identité et la différence y soient inextricablement mêlées. L'identité de style n'est pas l'identité d'une structure logique achronique ; elle caractérise le schématisme de l'intelligence narrative, tel qu'il se constitue dans une histoire cumulative et sédimentée. C'est pourquoi cette identité est transhistorique et non intemporelle. Il devient dès lors pensable que les paradigmes déposés par cette auto-configuration de la tradition aient engendré, et continuent d'engendrer, des variations qui menacent l'identité de style au point d'en annoncer la mort.

Les problèmes posés par l'art de terminer l'œuvre narrative constituent à cet égard une excellente pierre de touche. Les paradigmes de composition étant en même temps, dans la tradition occidentale, des paradigmes de terminaison, on peut s'attendre que l'épuisement éventuel des paradigmes se lise sur la difficulté à conclure l'œuvre. Il est d'autant plus légitime de lier les deux problèmes que le seul trait formel qui doive être préservé de la notion aristotélicienne de *muthos*, par-delà ses investissements successifs dans des « genres » (tragédie, roman, etc.) et des « types » (tragédie élisabéthaine, roman du XIX^e siècle, etc.), c'est le critère d'unité et de complétude. Le *muthos*, on le sait, est l'imitation d'une action une et complète. Or une action est une et complète si elle a un commencement, un milieu et une fin, c'est-à-dire si le commencement introduit le milieu, si le milieu — péripétrie et reconnaissance — conduit à la fin et si la fin conclut le milieu. Alors la

configuration l'emporte sur l'épisode, la concordance sur la discordance. Il est donc légitime de prendre pour symptôme de la fin de la tradition de mise en intrigue l'abandon du critère de complétude, et donc le propos délibéré de ne pas terminer l'œuvre.

Il importe d'abord de bien s'entendre sur la nature du problème et de ne pas confondre deux questions, dont la première relève de *mimèsis II* (configuration) et la seconde de *mimèsis III* (refiguration). A cet égard, une œuvre peut être *close* quant à sa configuration et *ouverte* quant à la percée qu'elle est susceptible d'exercer dans le monde du lecteur. La lecture, on le dira dans la quatrième partie, est précisément l'acte qui fait transition entre l'effet de clôture selon la première perspective et l'effet d'ouverture selon la seconde. Dans la mesure où toute œuvre agit, elle ajoute au monde quelque chose qui n'y était pas auparavant ; mais le pur excès qu'on peut attribuer à l'œuvre en tant qu'acte, son pouvoir d'interrompre la répétition, comme dit Roland Barthes dans *l'Introduction à l'analyse structurale du récit*, ne contredit pas le besoin de clôture. Les terminaisons « cruciales¹ » sont peut-être celles qui cumulent le mieux les deux effets. Ce n'est pas un paradoxe de dire qu'une fiction bien fermée ouvre un abîme dans notre monde, c'est-à-dire dans notre appréhension symbolique du monde.

Avant de nous tourner vers l'ouvrage magistral de Frank Kermode, *The Sense of an Ending*, il n'est pas inutile de dire quelques mots des difficultés, peut-être insurmontables, auxquelles est confrontée toute recherche d'un critère de clôture en poétique.

Certains, comme J. Hillis Miller, tiennent le problème pour indécidable². D'autres, comme Barbara Herrstein Smith, ont cherché un appui

1. John Kucich, « Action in the Dickens Ending : *Bleak House* and *Great Expectations* », *Narrative Endings*, numéro spécial de *XIXth Century Fiction*, University of California Press, 1978, p. 88 L'auteur appelle « cruciales » les terminaisons dans lesquelles la rupture exercée suscite la sorte d'activité que Georges Bataille caractérise comme « dépense ». L'auteur exprime en outre sa dette à l'égard de l'œuvre de Kenneth Burke, principalement *A Grammar of Motives* (New York, Braziller, 1955 ; Berkeley, University of California Press, 1969) et *Language as Symbolic Action. Essays on Life, Literature and Method* (Berkeley, University of California Press, 1966). On retiendra la dernière remarque de Kucich : « *In all crucial endings, the means of causing that gap to appear is the end.* » (art cité, p. 109).

2. J. Hillis Miller, « The Problematic of Ending in Narrative », in *Narrative Endings*, déclare : « *No narrative can show either its beginning nor its ending* » (art cité, p. 4). Et encore : « *The aporia of ending arises from the fact that it is impossible even to tell whether a given narrative is complete* » (p. 5). Il est vrai que l'auteur prend pour référence la rapport entre nouement (*désis*) et dénouement (*lusis*) dans la *Poétique* d'Aristote, et multiplie avec brio les apories du noeud. Or la place de ce texte dans la *Poétique* est très discutée, dans la mesure où l'opération de nouer et de dénouer échappe au critère du commencement et de la fin clairement posé au chapitre canonique consacré par Aristote à l'intrigue. Les incidents racontés peuvent être

dans les solutions proposées au problème de la clôture pour le domaine, connexe, de la poésie lyrique¹. Les règles de clôture y sont en effet plus faciles à identifier et à décrire ; c'est le cas avec les terminaisons de caractère gnomique, sentencieux ou épigrammatique ; en outre, l'évolution du poème lyrique, depuis le sonnet de la Renaissance jusqu'au vers libre et au poème visuel d'aujourd'hui en passant par le poème romantique, permet de suivre avec précision le destin de ces règles ; enfin, les solutions techniques apportées par la poésie lyrique au problème de la clôture se laissent rapporter aux *attentes* du lecteur créées par le poème, attentes auxquelles la clôture apporte « un sentiment d'achèvement, de stabilité, d'intégration » (*op. cit.*, p. VIII). La terminaison n'a cet effet que si l'expérience de configuration est non seulement dynamique et continue, mais susceptible de réarrangements rétrospectifs, qui font paraître la résolution elle-même comme l'approbation finale qui scelle une bonne forme.

Mais, aussi éclairant que soit le parallélisme entre clôture poétique et loi de bonne forme, il trouve sa limite dans le fait que, dans le premier cas, la configuration est une œuvre de langage et que le sentiment d'achèvement peut être obtenu par des moyens différents ; il en résulte que l'achèvement admet lui-même bien des variantes ; il faut y intégrer la surprise : or il est bien difficile de dire quand une terminaison inattendue se justifie. Une fin décevante peut tout autant convenir à la structure de l'œuvre, si celle-ci est destinée à laisser le lecteur avec des attentes résiduelles. Il est également difficile de dire dans quel cas la déception est requise par la structure même de l'œuvre plutôt qu'une fin « faible » de clôturé.

Transposé au plan narratif, le modèle lyrique suggère une étude soigneuse du rapport entre la manière de terminer un récit et le degré d'intégration de celui-ci, qui tient à l'aspect plus ou moins épisodique de

interminables et le sont en fait dans la vie ; le récit en tant que *muthos* est terminable. Ce qui se passe après la fin n'est pas pertinent pour la configuration du poème. C'est bien pourquoi il y a un problème de la bonne clôture, et, comme on le dira plus loin, de l'anti-clôture.

1. C'est un des nombreux mérites de l'ouvrage de Barbara Herrstein Smith, *Poetic Closure, A Study of How Poems End* (The University of Chicago Press, 1968), d'offrir à la théorie du récit non seulement un remarquable modèle d'analyse, mais des suggestions précises pour étendre à la « *poetic closure* » en général ses notations limitées à la « *lyric closure* ». La transposition se justifie aisément : il s'agit de part et d'autre d'œuvres qui s'enlèvent sur le fond des transactions du langage ordinaire, pour les interrompre, il s'agit en outre, dans les deux cas, d'œuvres *mimétiques*, en ce sens particulier du terme qu'elles imitent une « énonciation » quotidienne argument, déclaration, lamentation, etc ; or, le récit littéraire imite non seulement l'action, mais le récit ordinaire pris dans les transactions de la vie quotidienne.

l'action, à l'unité des caractères, à la structure argumentative et à ce que nous appellerons plus tard la stratégie de persuasion qui constitue la rhétorique de la fiction. L'évolution de la clôture lyrique a également son parallèle dans la clôture narrative : du récit d'aventure au roman très construit, puis au roman systématiquement fragmenté, le principe structurel opère un cycle complet qui, d'une certaine façon, ramène, sur un mode très subtil, à l'épisodique. Les résolutions appelées par ces changements structuraux sont en conséquence fort difficiles à identifier et à classer. Une difficulté provient de la confusion toujours possible entre fin de l'action imitée et fin de la fiction en tant que telle. Dans la tradition du roman réaliste, la fin de l'œuvre tend à se confondre avec celle de l'action représentée ; elle tend alors à simuler la mise au repos du système d'interactions qui forme la trame de l'histoire racontée. C'est à cette sorte de terminaison que se sont efforcés la plupart des romanciers du XIX^e siècle. Il est alors relativement aisé, en confrontant le problème de composition et sa solution, de dire si la fin est réussie ou non. Ce n'est plus le cas lorsque l'artifice littéraire, en vertu de la réflexivité dont on a parlé plus haut, fait retour sur son caractère fictif ; la terminaison de l'œuvre est alors celle de l'opération fictive elle-même. Ce renversement de perspective caractérise la littérature contemporaine. Le critère de bonne clôture y est beaucoup plus difficile à administrer, en particulier lorsque celle-ci doit s'accorder avec le ton d'irrésolution de l'œuvre entière. Enfin la satisfaction des attentes créées par le dynamisme de l'œuvre prend, ici aussi, des formes variées, sinon opposées. Une conclusion inattendue peut frustrer nos attentes modelées par les conventions anciennes, mais révéler un principe d'ordre plus profond. Si toute clôture répond à des attentes, elle ne les comble pas nécessairement. Elle peut laisser des attentes résiduelles. Une terminaison non conclusive convient à une œuvre qui soulève à dessein un problème que l'auteur tient pour insoluble ; elle n'en est pas moins une terminaison délibérée et concertée, qui met en relief de manière réflexive le caractère interminable de la thématique de l'œuvre entière. L'inconclusion déclare en quelque sorte l'irrésolution du problème posé¹. Mais je suis d'accord avec Barbara Herrstein Smith lorsqu'elle affirme que l'*anti-clôture*² rencontre un seuil au-delà duquel

1. Barbara Herrstein Smith parle à cet égard de « *self-closural reference* » (*Poetic Closure*, op. cit., p 172). l'œuvre se référant à elle-même en tant qu'œuvre par sa manière de conclure ou de ne pas conclure.

2. Barbara Herrstein Smith distingue entre l'*« anti-closure »* — qui garde encore un lien avec le besoin de conclure par son application des ressources réflexives du langage à l'inachèvement thématique de l'œuvre et son recours à des formes toujours plus subtiles de terminaison — et le *« beyond closure »*. Avec l'*« anti-closure »* et ses

nous sommes mis dans l'alternative, ou bien d'exclure l'œuvre du domaine de l'art, ou de renoncer à la présupposition la plus fondamentale de la poésie, à savoir qu'elle est une imitation des usages non littéraires du langage, parmi lesquels l'usage ordinaire du récit comme arrangement systématique des incidents de la vie. A mon sens, il faut oser choisir la première option : par-delà tout soupçon, il faut faire confiance à l'institution formidable du langage. C'est un pari qui a sa justification en lui-même.

C'est cette alternative — et, au sens propre du mot, cette question de confiance — que Frank Kermode prend à bras le corps dans son ouvrage justement fameux, *The Sense of an Ending*¹. Sans l'avoir cherché, il reprend le problème là où Northrop Frye l'avait laissé quand il rapportait le Désir de complétude de l'univers du discours au *thème apocalyptique*, pris au plan de la critique anagogique. C'est aussi à partir des avatars du thème apocalyptique que Kermode s'emploie à reprendre de plus haut la discussion sur l'art de conclure, sur laquelle la pure critique littéraire a bien du mal à conclure. Mais le cadre est maintenant celui d'une théorie de la fiction fort différente de la théorie du symbole et de l'archétype de Northrop Frye.

Admettant que ce sont des attentes spécifiques du lecteur qui règlent notre besoin de donner une fin sensée à l'œuvre poétique, Kermode se tourne vers le mythe de l'Apocalypse qui, dans les traditions de l'Occident, a le plus contribué à structurer ces attentes, quitte à donner au terme de fiction une ampleur qui déborde de toutes parts le domaine de la fiction littéraire : théologique à travers l'eschatologie judéo-chrétienne, historico-politique à travers l'idéologie impériale vivace jusqu'à la chute du Saint Empire romain-germanique, épistémologique à travers la théorie des modèles, littéraire à travers la théorie de l'intrigue. A première vue, cette suite de rapprochements paraît incongrue :

techniques de « sabotage » du langage, on peut dire « Si le traître — le langage — ne peut être exilé, on peut le désarmer et le faire prisonnier » (p 254) Avec le « *beyond closure* », il faut dire « le traître — le langage — a été ici jeté à genoux . non seulement désarmé, mais décapité » (p 266) Ce qui retient l'auteur de franchir ce pas, c'est sa conviction que, comme imitation d'*« utterance »*, le langage poétique ne peut échapper à la tension entre langage littéraire et langage non littéraire. Quand, par exemple, l'aléatoire est substitué à la surprise délibérée, quand, dans la poésie concrète, il n'y a plus rien à lire, mais seulement à regarder, alors le critique se trouve confronté à un message d'intimidation qui lui dit « En ce point tout bagage linguistique doit être déposé » (p 267). Mais l'art ne peut rompre avec l'*institution formidable du langage* C'est pourquoi son dernier mot annonce le « *yet... however* » qu'on lira chez Frank Kermode concernant la résistance des paradigmes à l'érosion « *Poetry ends in many ways, but poetry, I think, has not yet ended* » (p 271)

¹ Frank Kermode, *The Sense of an Ending, Studies in the Theory of Fiction*, Londres, Oxford, New York, Oxford University Press, 1966

l'Apocalypse n'est-elle pas d'abord un modèle de monde, tandis que la *Poétique* d'Aristote ne propose que le modèle d'une œuvre verbale ? Le passage d'un plan à l'autre, et en particulier d'une thèse cosmique à une thèse poétique, trouve cependant une justification partielle dans le fait que l'idée de fin du monde nous vient par le moyen de l'écrit qui, dans le canon biblique reçu dans l'Occident chrétien, conclut la Bible. L'Apocalypse a pu signifier ainsi à la fois la fin du monde et la fin du Livre. La congruence entre monde et livre s'étend plus loin encore : le commencement du livre est au sujet du Commencement et la fin du livre au sujet de la Fin ; en ce sens, la Bible est la grandiose intrigue de l'histoire du monde, et chaque intrigue littéraire est une sorte de miniature de la grande intrigue qui joint l'Apocalypse à la Genèse. Ainsi le mythe eschatologique et le *muthos* aristotélicien se rejoignent-ils dans leur manière de lier un commencement à une fin et de proposer à l'imagination le triomphe de la concorde sur la discordance. Il n'est pas, en effet, déplacé de rapprocher de la *péripétéia* aristotélicienne les tourments des Derniers Temps du côté de l'Apocalypse.

C'est précisément au point de jonction entre discordance et concorde que les transformations du mythe eschatologique peuvent éclairer notre problème de la clôture poétique. Notons d'abord le remarquable pouvoir, longtemps attesté par l'apocalyptique, de survivre à tout démenti par l'événement : l'Apocalypse, à cet égard, offre le modèle d'une prédiction sans cesse infirmée et pourtant jamais discredited, et donc d'une fin elle-même sans cesse ajournée. En outre, et par implication, l'infirmerie de la prédiction concernant la fin du monde a suscité une transformation proprement qualitative du modèle apocalyptique : d'imminente, la fin est devenue immanente. L'Apocalypse, dès lors, déplace les ressources de son imagerie sur les Derniers Temps — temps de Terreur, de Décadence et de Rénovation — pour devenir un mythe de la Crise.

Cette transformation radicale du paradigme apocalyptique a son équivalent dans la crise qui affecte la composition littéraire. Et cette crise se joue sur les deux plans de la clôture de l'œuvre et de l'usure du paradigme de concorde.

Frank Kermode aperçoit le signe avant-coureur de cette substitution de la *Crise*, devenue une *péripétéia* indéfiniment distendue, à la fin imminente, dans la tragédie élisabéthaine. Celle-ci lui paraît avoir des attaches plus profondes dans l'apocalyptique chrétienne que dans la *Poétique* d'Aristote. Même si Shakespeare peut encore être tenu pour « *the greatest creator of confidence* » (p. 82), son tragique témoigne du

moment où l'Apocalypse bascule de l'imminence à l'immanence : « La tragédie prend en charge des figures de l'Apocalypse, de la mort et du jugement, du ciel et de l'enfer, mais le monde passe aux mains de survivants épuisés » (p. 82). La restauration finale de l'ordre paraît débile au regard des Terreurs qui la précèdent. C'est bien plutôt le temps de la Crise qui revêt les traits de quasi-éternité¹ qui, dans l'Apocalypse, n'appartenaient qu'à la Fin, pour devenir le véritable temps dramatique. Ainsi *King Lear* : son supplice tend vers une fin sans cesse ajournée ; au-delà du pire, il y a pire encore ; et la fin elle-même n'est qu'une image de l'horreur de la Crise ; *King Lear* est ainsi la tragédie du sempiternel dans l'ordre du malheur. Avec *Macbeth*, la péripetie devient une parodie de l'ambiguité prophétique, « *a play of prophecy* ». L'équivoque, ici aussi, ravage le temps ; on connaît le vers fameux, où le héros aperçoit les décisions à prendre « *all meeting together in the same juncture of time*² ». C'est que « *the play of Crisis* » engendre un temps de la Crise qui porte encore une fois les marques du sempiternel, même si cette éternité — « *between the acting of a dreadful thing/And the first motion* » — n'est que le simulacre et l'usurpation de l'Éternel Présent. Il est à peine besoin de rappeler à quel point *Hamlet* peut être tenu pour « *another play of protracted crisis* ».

Cette transition de l'Apocalypse à la tragédie élisabéthaine³ met sur la voie de la situation d'une partie de la culture et de la littérature contemporaine où la Crise a remplacé la Fin, où la Crise est devenue transition sans fin. L'impossibilité de conclure devient ainsi le symptôme de l'infirmité du paradigme lui-même. C'est dans le roman contemporain qu'on aperçoit le mieux la jonction des deux thèmes : déclin des

1. Je renvoie aux notations éclairantes de Frank Kermode sur l'*Aevum*, le perpétuel, le sempiternel. L'auteur discerne dans le temps tragique le « troisième ordre de durée » (*The Sense of an Ending*, op. cit p. 70 sq), entre le temps et l'éternité, que la théorie médiévale attribuait aux anges. Pour ma part, je rattacherai, dans la quatrième partie, ces qualités temporelles à d'autres traits du temps narratif qui marquent la libération de ce dernier par rapport à la simple succession rectilinéaire.

2. Frank Kermode rapproche très justement cet horrible déchirement du temps dans *Macbeth* de la *distentio* augustiniennne, telle que l'auteur des *Confessions* l'a lui-même vécue dans l'épreuve de la conversion toujours différée. « Dans combien de temps ? Dans combien de temps ? Demain, toujours demain » (*Quamdiu, Quamdiu, « cras et cras »*, VIII, 12, 28) Mais, chez *Macbeth*, cette quasi-éternité de la décision différée est l'inverse de la patience du Christ au Jardin des Oliviers, tout à l'attente de son *kairos* — « *a significant season* » (p. 46) Cette opposition entre *chronos* — temps rectiligne — et *kairos* — temps sempiternel — nous renvoie au thème de notre quatrième partie.

3. L'insistance de l'auteur sur ce point est significative (p. 25, 27, 28, 30, 38, 42, 49, 55, 61 et surtout 82, 89).

paradigmes, donc fin de la fiction — et impossibilité de conclure le poème, donc ruine de la fiction de la fin¹.

Cette description de la situation contemporaine, au reste bien connue, importe moins que le jugement que le critique peut porter sur elle à la lumière du destin de l'Apocalypse. La fiction de la Fin, a-t-on dit, n'a cessé d'être infirmée, et pourtant elle n'a jamais été discréditée. Ce destin est-il aussi celui des paradigmes littéraires ? La Crise, ici également, signifie-t-elle encore pour nous Catastrophe et Rénovation ? C'est là la conviction profonde de Kermode que je partage entièrement.

La Crise ne marque pas l'absence de toute fin², mais la conversion de la fin imminente en fin immanente. On ne peut, selon l'auteur, distendre la stratégie de l'infirmité et de la *péripétēia* jusqu'au point où la question de la clôture perdrait tout sens. Mais, demandera-t-on, qu'est-ce qu'une fin immanente, quand la fin n'est plus une terminaison ?

La question conduit toute l'analyse à un point de perplexité. Ce point serait indépassable, si l'on considérait seulement la forme de l'œuvre et si l'on négligeait les attentes du lecteur. Car c'est bien là que le paradigme de consonance prend refuge, parce que c'est là qu'il prend origine. Ce qui paraît indépassable, en dernière instance, c'est l'attente du lecteur que quelque consonance finalement prévale. Cette attente implique que tout ne soit pas *péripétēia*, sous peine que la *péripétēia* elle-même devienne insignifiante, dès lors que notre attente d'ordre serait frustrée à tous égards. Pour que l'œuvre capte encore l'intérêt du lecteur, il faut que la dissolution de l'intrigue soit comprise comme un signal adressé au lecteur de co-opérer à l'œuvre, de faire lui-même l'intrigue. Il faut attendre quelque ordre pour être déçu de ne pas le trouver ; et cette déception n'engendre satisfaction que si le lecteur, prenant le relais de l'auteur, fait l'œuvre que l'auteur s'est ingénier à défaire. La frustration ne peut être le dernier mot. Encore faut-il que

1. On lira la quatrième étude de Kermode « *The Modern Apocalypse* ». On y trouvera décrites et discutées la prétention de notre époque à se croire spéciale, sa conviction d'être entrée dans une crise perpétuelle. On y trouvera discuté le paradoxe que constitue la prétendue « tradition du Nouveau » (Harold Rosenberg). En ce qui concerne plus particulièrement le roman contemporain, je remarque que le problème de la fin des paradigmes se pose en termes inverses de ceux des débuts du roman. Au début, la sécurité de la représentation réaliste masquait l'insécurité de la composition romanesque. A l'autre extrémité du parcours, l'insécurité mise à nu par la conviction que le réel est informe se retourne contre l'idée même de composition ordonnée. L'écriture devient son propre problème et sa propre impossibilité.

2. « *Crisis, however facile the conception, is inescapably a central element in our endeavours towards making sense of our world* » (p. 94).

le travail de composition par le lecteur ne soit pas rendu impossible. Car le jeu de l'attente, de la déception et du travail de remise en ordre ne reste praticable que si les conditions de son succès sont incorporées au contrat tacite ou exprès que l'auteur passe avec le lecteur : je défais l'œuvre et vous la refaites — de votre mieux. Mais, pour que le contrat ne soit pas lui-même une duperie, il faut que l'auteur, loin d'abolir toute convention de composition, introduise de nouvelles conventions plus complexes, plus subtiles, plus dissimulées, plus rusées que celles du roman traditionnel, bref des conventions qui dérivent encore de celles-ci par la voie de l'ironie, de la parodie, de la dérision. Par là, les coups les plus audacieux portés aux attentes paradigmatisques ne sortent pas du jeu de « déformation réglée » grâce auquel l'innovation n'a jamais cessé de répliquer à la sédimentation. Un saut absolu hors de toute attente paradigmatische est impossible.

Cette impossibilité est particulièrement remarquable dans le traitement du *temps*. Le rejet de la chronologie est une chose ; le refus de tout principe substitutif de configuration en est une autre. Il n'est pas pensable que le récit puisse se passer de toute configuration. Le temps du roman peut rompre avec le temps réel : c'est la loi même de l'entrée en fiction. Il ne peut pas ne pas le configurer selon de nouvelles normes d'organisation temporelle qui soient encore perçues par le lecteur comme temporelles, à la faveur de nouvelles attentes concernant le temps de la fiction que nous explorerons dans la quatrième partie. Croire qu'on en a fini avec le temps de la fiction parce qu'on a bousculé, désarticulé, inversé, télescopé, reduplicé les modalités temporelles auxquelles les paradigmes du roman « conventionnel » nous ont familiarisés, c'est croire que le seul temps concevable soit précisément le temps chronologique. C'est douter des ressources qu'a la fiction pour inventer ses propres mesures temporelles, et c'est douter que ces ressources puissent rencontrer chez le lecteur des attentes, concernant le temps, infiniment plus subtiles que celles rapportées à la succession rectilinéaire¹.

Il faut donc faire sienne la conclusion que Frank Kermode tire de la fin de sa première étude et que sa cinquième étude confirme : à savoir que des attentes d'une portée comparable à celles engendrées par l'Apocalypse ont le pouvoir de persister, que néanmoins elles changent et qu'en changeant elles retrouvent une nouvelle pertinence.

1. Je fais ici allusion aux pages que Frank Kermode consacre à Robbe-Grillet et à l'écriture labyrinthique (p 19-24). Frank Kermode souligne, à juste titre, le rôle intermédiaire joué par les techniques narratives de Sartre et de Camus, dans *la Nausée* et dans *l'Étranger*, sur le chemin de la dissidence revendiquée par Robbe-Grillet

Cette conclusion éclaire singulièrement mon propos sur le style de traditionalité des paradigmes. Elle offre en outre un critère pour la « discrimination des modernismes » (p.114). Pour le modernisme plus ancien, celui de Pound, de Yeats, de W. Lewis, de Eliot et même de Joyce (cf. les pages éclairantes sur Joyce, p. 113-114), le passé reste une source d'ordre, lors même qu'il est raillé et décrié. Pour le modernisme plus nouveau, que l'auteur appelle schismatique, l'ordre est ce qui doit être dénié. A cet égard, Beckett marque le tournant vers le schisme, « *the shift towards schism* » (p. 115). Il est « le théologien pervers d'un monde qui a souffert une chute, fait l'expérience d'une incarnation qui change tous les rapports entre passé, présent et futur, mais qui ne veut pas être racheté » (p. 115). En ce sens, il garde un lien ironique et parodique avec les paradigmes chrétiens, et c'est cet ordre, inversé par l'ironie, qui préserve l'intelligibilité. « Or, quoi que ce soit qui préserve l'intelligibilité prévient le schisme » (p. 116). « Le schisme est dénué de sens hors de toute référence à quelque état antérieur ; l'absolument Nouveau est simplement inintelligible, même à titre de nouveauté » (*ibid.*). « ... la nouveauté par elle-même implique l'existence de ce qui n'est pas nouveau — un passé » (p. 117). En ce sens, « la nouveauté est un phénomène qui affecte la totalité du passé ; rien par soi seul ne peut être nouveau » (p. 120). E. H. Gombrich l'a dit mieux que personne : « *The innocent eye sees nothing* » (*op. cit.*, p. 102).

Ces fortes maximes nous portent au seuil de ce que j'ai appelé la question de confiance (on verra plus loin qu'on ne saurait mieux dire) : pourquoi ne peut-on pas — pourquoi ne doit-on pas — échapper à quelque paradigme d'ordre, aussi raffiné, retors et labyrinthique soit-il ?

Frank Kermode ne s'est pas facilité la réponse, dans la mesure où sa propre conception du rapport de la fiction littéraire au mythe religieux dans l'apocalyptique risque de saper les fondements de sa confiance dans la survie des paradigmes qui régissent l'attente de clôture du côté du lecteur. Le passage de la fin imminente à la fin immanente est, en effet, selon lui l'œuvre du « scepticisme des clercs », opposée à la croyance naïve dans la réalité de la Fin attendue. Le statut de fin immanente, dès lors, est celui d'un mythe démythologisé, au sens de R. Bultmann, ou, dirais-je, au sens d'un mythe brisé, selon Paul Tillich. Si l'on reporte sur la littérature le destin du mythe eschatologique, toute fiction, y compris la fiction littéraire, revêt aussi la fonction du mythe brisé. Le mythe devenu littéraire en garde certes la visée cosmique, comme on a vu chez Northrop Frye ; mais la croyance qui le porte est corrodée par le « scepticisme des clercs ». La différence est ici totale entre Northrop Frye et Frank Kermode. Là même où le

premier discernait l'orientation de tout l'univers du discours vers le « centre profondément apaisé de l'ordre verbal », Kermode soupçonne, à la façon nietzschéenne, un besoin de consolation face à la mort, qui fait, peu ou prou, de la fiction une tricherie¹. C'est un thème insistant qui traverse tout le livre, que les fictions de la fin, sous leurs formes diverses — théologiques, politiques et littéraires — ont à faire avec la mort sur le mode de la consolation. D'où la tonalité ambiguë et troublante — l'*Unheimlichkeit*, dirais-je — qui fait la fascination de *The Sense of an Ending*².

Un divorce est ainsi instauré entre véracité et consolation. Il en résulte que le livre ne cesse d'osciller entre le soupçon invincible que les fictions mentent et trichent, dans la mesure où elles consolent³, et la conviction, également invincible, que les fictions ne sont pas arbitraires, dans la mesure où elles répondent à un besoin dont nous ne sommes pas les maîtres, le besoin d'imprimer le sceau de l'ordre sur le chaos, du sens sur le non-sens, de la concordance sur la discordance⁴.

1. L'expression « *the consoling plot* » (p. 31) devient un quasi-pléonasme. Non moins importante que l'influence de Nietzsche est ici celle du poète Wallace Stevens, en particulier dans la dernière section de ses *Notes toward a Supreme Fiction*.

2. D'où la surdétermination du terme même de *Ending*, terminaison. La fin, c'est à la fois la fin du monde : l'Apocalypse ; la fin du Livre : le livre de l'Apocalypse ; la fin sans fin de la Crise : le mythe de la fin de siècle ; la fin de la tradition des paradigmes : le schisme ; l'impossibilité de donner une fin au poème : l'œuvre inachevée ; enfin la mort . la fin du désir. Cette surdétermination explique l'ironie de l'article indéfini dans *The Sense of an Ending*. Avec la fin, on n'en a jamais fini : « *The imagination*, dit le poète Wallace Stevens, is always at the end of an era » (cité p. 31)

3. Une autre exploration du rapport entre fiction et mythe brisé serait possible, qui s'attacherait à la fonction de suppléance exercée par la fiction littéraire à l'égard des Récits qui ont fait autorité dans le passé de notre culture. Un soupçon d'un autre ordre se ferait alors jour . le soupçon que la fiction ait usurpé l'autorité des Récits fondateurs et que ce détournement de puissance appelle en retour, selon l'expression d'Edward W. Said, un effet de *molestation*, si l'on entend par là la blessure que s'inflige à lui-même l'écrivain lorsqu'il prend conscience du caractère illusoire et usurpé de l'autorité qu'il exerce en tant qu'auteur (*auctor*), capable non seulement d'influencer mais de *soumettre* à son pouvoir le lecteur (*Beginnings Intention and Method*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 1975, p. 83-84 et *passim*) ; pour une analyse détaillée du couple autorité-molestation, cf. « *Molestation and Authority in Narrative Fiction* », in *Aspects of Narrative*, J. Hillis Miller, éd. New York, Columbia University Press, 1971, p. 47-68.

4. Il faudrait souligner l'échec, à cet égard, d'une justification simplement biologique ou psychologique du désir de concordance, même s'il se révèle que ce dernier trouve un étayage dans le gestaltisme perceptif, comme on l'a vu chez Barbara Herrstein Smith, et comme il arrive à Frank Kermode de le suggérer en partant du simple battement de l'horloge : « Nous demandons ce qu'il dit, et nous accordons qu'il dit *tic-tac*. Par cette fiction nous l'humanisons, nous lui faisons parler notre langage... *tic* est une humble genèse, *tac* une faible apocalypse ; et *tic-tac* est de toute façon à peine une intrigue ». Les rythmes biologiques et perceptifs nous renvoient

Cette oscillation explique que Frank Kermode réponde à l'hypothèse du schisme, qui n'est après tout que la conséquence la plus extrême du « scepticisme des clercs » à l'égard de toute fiction de concordance, par un simple : « *et pourtant...* ». Ainsi, après avoir évoqué, avec O. Wilde, « *the decay of lying* », il s'écrie : « *And yet, it is clear, this is an exaggerated statement of the case. The paradigms do survive, somehow. If there was a time when, in Steven's words, "the scene was set", it must be allowed that it has not yet been finally and totally struck. The survival of the paradigms is as much our business as their erosion*

¹ » (p. 43).

Si Frank Kermode s'est lui-même enfermé dans une pareille impasse, n'est-ce pas parce qu'il a imprudemment posé, et prématièrement résolu, le problème des rapports entre « fiction et réalité » (une étude entière lui est consacrée), au lieu de le tenir dans un certain suspens, comme nous tentons de le faire ici, en isolant les problèmes de configuration, sous le signe de *mimèsis II*, des problèmes de refiguration, sous le signe de *mimèsis III*? Northrop Frye me paraît au total avoir été plus prudent dans la position du problème, en n'accordant au mythe de l'Apocalypse qu'un statut littéraire, sans se prononcer sur la signification religieuse qu'il peut revêtir dans la perspective eschatologique d'une histoire du salut. Northrop Frye paraît d'abord plus dogmatique que Frank Kermode dans sa définition du mythe eschatologique comme « centre tranquille... ». Il est finalement plus réservé que celui-ci, en ne permettant pas à la littérature et à la religion de se mêler : c'est sur l'ordre hypothétique des symboles, avons-nous dit, que s'édifie leur rassemblement anagogique. Chez Frank Kermode, la contamination constante de la fiction littéraire par le mythe brisé fait à la fois la force et la faiblesse du livre : sa force, par l'amplitude donnée au règne de la fiction, sa faiblesse, en raison du conflit entre la confiance dans les paradigmes et le « scepticisme des clercs » que le rapprochement entre la fiction et le mythe brisé entretient. Quant à la solution, je la dis prématurée, en ce sens qu'il n'est pas laissé d'autre perspective au dessein de donner sens à la vie que celle prônée par Nietzsche dans *l'Origine de la tragédie*, à savoir la nécessité de jeter un voile apollinien

impitoyablement au langage : un *supplément* d'intrigue et de fiction s'insinue dès que l'on fait parler l'horloge, et avec ce supplément vient « le temps du romancier » (p. 46).

1 « Et pourtant, la chose est claire, le propos est exagéré. En fait les paradigmes survivent, d'une manière ou de l'autre. S'il fut un temps où, selon l'expression de Stevens, « le décor fut dressé », il faut bien avouer que le coup ultime, le coup fatal, n'a pas encore été asséné. La survie des paradigmes est tout autant notre affaire que leur érosion. »

nien sur la fascination dionysiaque du chaos, si l'on ne veut pas mourir d'avoir osé contempler le néant. Il me paraît légitime, au stade de notre méditation, de tenir en réserve d'autres rapports possibles, entre la fiction et la réalité de l'agir et du pâtir humain, que la consolation réduite au mensonge vital. La transfiguration aussi bien que la défiguration, la transformation aussi bien que la révélation, ont aussi leur droit qui doit être préservé.

Si donc l'on s'astreint à ne parler du mythe apocalyptique qu'en termes de fiction littéraire, il faut trouver au besoin de configurer le récit d'autres racines que l'horreur de l'informe. Je tiens, pour ma part, que la recherche de concordance fait partie des présuppositions incontournables du discours et de la communication¹. Ou le discours cohérent,

¹ Iouri Lotman, *Struktura khudožestvenogo teksta*, Moscou, 1970 (trad. fr. *la Structure du texte artistique*, préface d'Henri Meschonnic, Paris, Gallimard, 1973). L'auteur donne une solution proprement structurale au problème de la pérennité des formes de concordance. Dessinons avec lui la série des cercles concentriques qui se resserrent progressivement autour du dernier, celui de « sujet », au sens d'intrigue, dont la notion d'événement devient à son tour le centre. Nous partons de la définition la plus générale du *langage*, conçu comme « système de communication qui utilise des signes agencés de façon particulière » (p. 35), nous obtenons ainsi la notion de *texte*, conçu comme séquence de signes transformés en un unique signe par le moyen de règles spéciales, nous passons ensuite à la notion d'*art*, en tant que « système modélisant secondaire », et d'*art* verbal ou littérature, en tant qu'un de ces systèmes secondaires édifiés sur celui des langues naturelles. Le long de cette chaîne de définitions, nous voyons se spécifier par degrés un principe de *délimitation*, donc d'inclusions et de non-inclusions, inhérent à la notion de *texte*. Marqué par une frontière, un *texte* est transformé en une unité intégrale de signaux. La notion de *clôture* n'est pas loin : elle est introduite par celle de *cadre*, commune à la peinture, au théâtre (les feux de rampe, le rideau), à l'architecture et à la sculpture. En un sens, le commencement et la fin de l'intrigue ne font que spécifier la notion de cadre en fonction de celle de *texte* : pas d'intrigue sans un *cadre*, c'est-à-dire une « frontière séparant le *texte artistique* du *non-texte* » (p. 299). Considéré d'un point de vue plus spatial que temporel, le cadre fait de l'œuvre artistique « un espace d'une certaine façon délimité, re-produisant dans sa finitude un objet infini — un monde extérieur par rapport à l'œuvre » (p. 309) (Nous n'oublierons pas cette notion d'un *modèle fini d'un univers infini* quand nous aborderons la notion de monde du *texte* dans notre chapitre IV.) La notion d'*événement* figure alors le centre de ce jeu d'anneaux (p. 324 sq.). La détermination décisive qui fait de l'*événement* un concept précis et, par contre-coup, spécifie le « *sujet* » (l'*intrigue*) parmi tous les cadres temporels possibles est assez inattendue, et même sans parallèle dans la théorie littéraire. Lotman imagine d'abord ce que serait un *texte* sans *intrigue* ni *événement* ; ce serait un système purement classificatoire, un simple inventaire (par exemple de lieux, comme une carte de géographie) : en termes de culture, ce serait un système fixe de champs sémantiques (arrangés de façon frappante sur un mode binaire *riche vs pauvre*, *noble vs vil*, etc.). Quand y a-t-il alors *événement* ? « L'*événement* dans le *texte* est le déplacement du personnage à travers la frontière du champ sémantique » (p. 326). Il faut donc une image fixe du monde pour que quelqu'un puisse en transgresser les barrières et les interdits internes : l'*événement* est ce franchissement, cette transgres-

ou la violence, disait Éric Weil dans la *Logique de la philosophie*. La pragmatique universelle du discours ne dit pas autre chose : l'intelligibilité ne cesse de se précéder elle-même et de se justifier elle-même.

Cela dit, il est toujours possible de refuser le discours cohérent. Cela aussi nous l'avons lu chez Éric Weil. Appliqué à la sphère du récit, ce refus signifie la mort de tout paradigme narratif, la mort du récit.

C'est cette possibilité que Walter Benjamin évoquait avec effroi dans son fameux essai, *Der Erzähler*¹. Peut-être sommes-nous à la fin d'une ère où raconter n'a plus de place parce que, disait-il, *les hommes n'ont plus d'expérience à partager*. Et il voyait dans le règne de l'information publicitaire le signe de ce retrait sans retour du récit.

Peut-être, en effet, sommes-nous les témoins — et les artisans — d'une certaine mort, celle de l'art de conter, d'où procède celui de raconter sous toutes ses formes. Peut-être le roman est-il en train lui aussi de mourir en tant que narration. Rien en effet ne permet d'exclure que l'expérience cumulative qui, au moins dans l'aire culturelle de l'Occident, a offert un style historique identifiable soit aujourd'hui frappée de mort. Les paradigmes dont il a été parlé auparavant ne sont eux-mêmes que les dépôts sédimentés de la tradition. Rien donc n'exclut que la métamorphose de l'intrigue rencontre quelque part une borne au-delà de laquelle on ne peut plus reconnaître le principe formel de configuration temporelle qui fait de l'histoire racontée une histoire une et complète. Et pourtant... Et pourtant. Peut-être faut-il, *malgré tout*, faire confiance à la demande de concordance qui structure aujourd'hui encore l'attente des lecteurs et croire que de nouvelles formes narratives, que nous ne savons pas encore nommer, sont déjà en train de naître, qui attesteront que la fonction narrative peut se métamorphoser, mais non pas mourir². Car nous n'avons aucune idée de ce que serait une culture où l'on ne saurait plus ce que signifie *raconter*.

sion. En ce sens, « le texte à sujet est construit sur la base du texte sans sujet en tant que négation de celui-ci » (p. 332) N'est-ce pas là un admirable commentaire de la *péripétēia* d'Aristote et de la *discordance* de Kermode ? Et peut-on concevoir une culture qui n'aurait ni champ sémantique déterminé ni franchissement de frontière ?

1. Walter Benjamin, *Der Erzähler, Betrachtungen zum Werk Nikolaj Lesskows* (1936), in *Illuminationen*, Francfort-sur-le-Main, Ed. Suhrkamp, 1969, p. 409-436 ; trad. fr de Maurice de Gandillac, « le Narrateur », in *Poésie et Révolution*, Paris, Denoël, 1971, p. 139-169

2. Barbara Herrstein Smith et Frank Kermode se rejoignent ici « *Poetry ends in many ways, but poetry, I think, has not yet ended* », écrit Herrstein (*op. cit.* p. 271) ; « *The paradigms survive, somehow . The survival of paradigms is as much our business as their erosion* », écrit Kermode (*op.cit.*, p. 43).

Les contraintes sémiotiques de la narrativité

La confrontation entre l'*intelligence narrative*, issue d'une familiarité ininterrompue à travers l'histoire avec les modalités de mise en intrigue, et la *rationalité* revendiquée par la sémiotique narrative a été placée dans l'introduction de ce volume sous le sigle de l'*approfondissement*. Par approfondissement nous désignons la recherche des structures profondes dont les configurations narratives concrètes seraient la manifestation à la surface du récit.

Il est aisé d'apercevoir le pourquoi de cette entreprise. Nos analyses précédentes nous ont placé devant les paradoxes du style de traditionnalité de la fonction narrative. Si l'on peut revendiquer pour ces paradigmes une certaine pérennité, celle-ci est loin d'égaler l'intemporalité attribuée aux essences : elle reste plutôt enfouie dans l'histoire des formes, des genres et des types. L'évocation finale d'une mort éventuelle de l'art de raconter a même dévoilé la précarité qui accompagne de son ombre cette pérennité de la fonction narrative, pourtant présente dans les quelques milliers de cultures ethniques identifiées par l'anthropologie culturelle.

Ce qui motive la recherche sémiotique, face à cette instabilité du durable, c'est essentiellement l'ambition de fonder la pérennité de la fonction narrative sur des règles de jeu soustraites à l'histoire. A ses yeux, la recherche précédente doit paraître entachée d'un historicisme impénitent. Si, par son style de traditionalité, la fonction narrative peut revendiquer la pérennité, il faut appuyer celle-ci sur des contraintes achroniques. Bref, il faut quitter l'histoire pour la structure.

Comment ? Par une révolution méthodologique comparable à celle qui, dans l'épistémologie de l'historiographie, a tenté de superposer une rationalité de type logique à la compréhension investie dans la production même des récits. Cette révolution méthodologique peut être caractérisée ici par trois traits majeurs.

Il s'agit d'abord de s'approcher aussi près que possible d'une procédure déductive sur la base de modèles construits de manière axiomatique. Ce choix trouve sa justification dans le fait que nous

sommes confrontés à une variété quasi indénombrable d'expressions narratives (orales, écrites, graphiques, gestuelles) et de classes narratives (mythe, folklore, fable, roman, épopee, tragédie, drame, film, bande dessinée, pour ne rien dire de l'histoire, de la peinture et de la conversation). Cette situation rend toute approche inductive impraticable. Seule reste la voie déductive, c'est-à-dire la construction d'un modèle hypothétique de description, d'où quelques sous-classes fondamentales pourraient être dérivées¹.

Or, dans quelle discipline portant sur des faits de langage cet idéal de rationalité est-il le mieux satisfait, sinon en linguistique ? La seconde caractéristique de la sémiotique narrative sera donc de construire ses modèles dans la mouvance de la linguistique. Cette formulation assez large permet d'embrasser des tentatives fort différentes, les plus radicales d'entre elles s'employant à dériver, à partir des structures de langue du niveau inférieur à celui de la phrase, les valeurs structurales des unités plus longues que la phrase. Ce que la linguistique propose ici peut se résumer de la façon suivante : il est toujours possible de dégager dans un langage donné le code du message, ou, pour parler comme de Saussure, d'isoler la langue de la parole. C'est le code, la langue, qui sont systématiques. Dire que la langue est systématique, c'est en outre admettre que son aspect synchronique, c'est-à-dire simultané, peut être isolé de son aspect diachronique, c'est-à-dire successif et historique. Quant à l'organisation systématique, elle peut à son tour être maîtrisée, s'il est possible de la réduire à un nombre fini d'unités différencielles de base, les signes du système, et d'établir l'ensemble combinatoire des règles qui engendrent toutes ses relations internes. Sous ces conditions, une structure peut être définie comme un ensemble clos de relations internes entre un nombre fini d'unités. L'immanence des relations, c'est-à-dire l'indifférence du système à la réalité extra-linguistique, est un corollaire important de la règle de clôture qui caractérise une structure.

Comme on sait, c'est d'abord à la phonologie, puis à la sémantique lexicale et aux règles syntaxiques que ces principes structuraux ont été appliqués avec le plus grand succès. L'analyse structurale du récit peut être considérée comme une des tentatives pour étendre ou transposer ce modèle à des entités linguistiques au-dessus du niveau de la phrase, la phrase étant l'entité ultime pour le linguiste. Or, ce que nous trouvons au-delà de la phrase, c'est le *discours* au sens précis du mot, c'est-à-dire une suite de phrases présentant à son tour des règles propres de

¹ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 8, 1966, repris dans *Poétique du récit*, Paris, Éd du Seuil, 1977. C'est cette édition que nous citons ici

composition (ce fut longtemps une des tâches de la rhétorique classique de prendre en charge cet aspect ordonné du discours). Et le récit est, comme on vient de le dire, une des classes les plus vastes de discours, c'est-à-dire de séquences de phrases soumises à un certain ordre.

Maintenant, l'extension des principes structuraux de la linguistique peut signifier diverses sortes de dérivations, s'étendant de l'analogie vague à la stricte homologie. Cette seconde possibilité est fortement défendue par Roland Barthes à l'époque de son « Introduction à l'analyse structurale des récits » : « Le récit est une grande phrase, comme toute phrase constative est, d'une certaine manière, l'ébauche d'un petit récit » (p. 12). Allant jusqu'au bout de sa pensée, Roland Barthes déclare : « L'homologie que l'on suggère ici n'a pas seulement une valeur heuristique : elle implique une identité entre le langage et la littérature » (*ibid.*).

Un troisième caractère général, dont les implications sont immenses dans le cas du récit, est le suivant : parmi les propriétés structurales d'un système linguistique, la plus importante est son caractère organique. Par là il faut entendre la priorité du tout sur les parties et la hiérarchie de niveaux qui en résulte. Il faut observer en ce point que les structuralistes français ont attaché une plus grande importance à cette capacité intégrative des systèmes linguistiques que les tenants de modèles purement distributionalistes du structuralisme américain. « Quel que soit le nombre de niveaux qu'on propose et quelque définition qu'on en donne, on ne peut douter que le récit soit une hiérarchie d'instances¹. »

Cette troisième caractéristique est de loin la plus importante : elle

1. Roland Barthes, « Les niveaux de sens », *Poétique du récit*, p. 14. Sur l'homologie présumée entre langage et littérature, Todorov cite la phrase de Valéry : « La Littérature est, et ne peut être autre chose qu'une sorte d'extension et d'application de certaines propriétés du langage » (« Langage et Littérature », in *Poétique de la prose*, Paris, Éd. du Seuil, 1971, p. 32). A cet égard, les procédés du style (entre autres les figures rhétoriques) et les procédés d'organisation du récit, le rôle cardinal des notions de sens et d'interprétation, constituent autant de manifestations des catégories linguistiques dans le récit littéraire (*ibid.*, 32-41). L'homologie se précise lorsque l'on tente d'appliquer au récit les catégories grammaticales du nom propre, du verbe et de l'adjectif, pour décrire l'agent-sujet et l'action-prédicat, ainsi que les états d'équilibre ou de déséquilibre. Une grammaire du récit est donc possible. Mais on n'oubliera pas que ces catégories grammaticales sont mieux comprises si l'on connaît leur manifestation dans le récit. Cf. Todorov, « La grammaire du récit », in *Poétique de la prose*, op. cit., p. 118-128. Je soulignerai que la grammaire du récit marque son originalité par rapport à celle de la langue lorsque l'on passe de la proposition (ou phrase) à l'unité syntaxique supérieure (ou séquence) (*ibid.*, p. 126). C'est à ce niveau que la grammaire du récit aurait à s'égaler à l'opération de mise en intrigue.

correspond très exactement à ce que nous avons décrit au plan de l'intelligence narrative comme opération configurante. C'est elle que la sémiotique va s'employer à reconstruire avec les ressources hiérarchisantes et intégratives d'un modèle logique. Que l'on distingue avec Todorov le niveau de l'*histoire*, qui comporte lui-même deux niveaux d'intégration, celui des actions avec sa logique, et celui des personnages avec sa syntaxe, et celui du *discours*, qui comprend les temps, les aspects et les modes du récit¹, — ou avec Roland Barthes le niveau des *fonctions*, c'est-à-dire des segments d'action, formalisés au sens de Propp et de Bremond², puis celui des *actions* et des *actants* (comme chez Greimas) et enfin, avec Todorov encore, celui de la *narration*, où le récit est l'enjeu d'un échange entre un donateur et un récepteur de récit, ce qui est en tout cas donné pour sûr est que le récit présente la même combinaison que la langue entre deux procès fondamentaux : articulation et intégration, forme et sens³.

C'est essentiellement ce concours entre articulation et intégration que nous allons explorer dans les pages qui suivent, sur la base de la révolution méthodologique qui aboutit à éliminer l'*histoire* au profit de la structure. Le fil conducteur de notre enquête sera donc le progrès accompli par la sémiotique dans la reconstruction du caractère à la fois articulé et intégré de la mise en intrigue, à un niveau de rationalité où le rapport entre forme et sens est déconnecté de toute référence à la tradition narrative. La substitution de contraintes « achroniques » au style de traditionalité de la fonction narrative sera la pierre de touche de cette reconstruction. La sémiotique narrative aura d'autant mieux satisfait à ces trois caractéristiques majeures qu'elle aura réussi, selon le mot de Roland Barthes, à *déchronologiser* et à *relogifier* le récit. Elle le fera en subordonnant tout aspect syntagmatique, donc temporel, du récit à un aspect paradigmatique, donc achronique, correspondant⁴.

1. « Les catégories du récit littéraire », *Poétique de la prose*, op. cit., p. 131-157. Cette distinction m'a paru mieux placée dans le chapitre suivant.

2 Cf., ci-dessous, p. 63 sq.

3. Roland Barthes retrouve ici la distinction de Benveniste entre la *forme* qui produit des unités par segmentation et le *sens* qui recueille ces unités dans des unités de rang supérieur.

4. Cette requête est satisfaite jusque dans ses dernières conséquences par Claude Lévi-Strauss dans ses *Mythologiques*. Les lecteurs de l'*Anthropologie structurale* n'ont pas oublié l'essai sur la « structure des mythes » et l'analyse structurale du mythe d'Œdipe qui y est proposée (« The Structural Study of Myth », *Journal of American Folklore*, vol. LXVIII, n° 270, x xii, p. 418-444 ; reproduit dans le recueil *Myth. A symposium*, Bloomington, 1958, p. 50-66 ; version française (avec quelques additions) sous le titre « La structure des mythes », in *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 227-255 ; cf également, du même auteur, *la Geste d'Asdiwal*, Paris,

Pour comprendre l'enjeu du débat ouvert par cette extension de la linguistique à la sémiotique narrative, il faut prendre la mesure de la révolution que constitue le changement stratégique de plan opéré par cette dernière. On ne saurait trop insister sur la transformation de l'objet même d'étude que l'analyse structurale implique, lorsqu'elle est transférée de la phonologie ou de la sémantique lexicale à des récits tels que le mythe, le conte, le récit héroïque. Dans son application à des unités subphrastiques — du phonème au monème et au lexème — l'analyse structurale n'a pas affaire à des objets déjà pris dans les réseaux d'une élaboration symbolisante. Elle n'entre donc en concurrence avec aucune autre pratique où son objet d'étude figurerait déjà comme un objet culturel distinct¹. Le récit de fiction, en revanche, a déjà fait, en tant que récit, l'objet d'une pratique et d'une compréhension avant l'entrée en scène de la sémiotique. A cet égard, la situation est ici la même qu'en histoire, où la recherche d'ambition et de caractère scientifiques a été précédée par la légende et la chronique. C'est pourquoi la comparaison s'impose entre la signification que peut revêtir la rationalité sémiotique par rapport à l'intelligence narrative et le sort assigné au modèle nomologique en historiographie dans notre deuxième partie. L'enjeu de la discussion, en narratologie, concerne, en effet, de manière similaire le degré d'autonomie qu'il convient d'accorder au procès de logicisation et de déchronologisation par rapport à l'intelligence de l'intrigue et au temps de l'intrigue.

En ce qui concerne la *logicisation*, la question est de savoir si une solution semblable à celle qui a été proposée pour l'historiographie vaut

EPHE, p. 2-43). Comme on sait, le déploiement anecdotique du mythe y est aboli au profit d'une loi combinatoire qui ne relie pas entre elles des phrases temporelles, mais ce que l'auteur appelle des paquets de relations, tels que la surestimation des relations de sang opposée à leur sous-estimation, la relation de dépendance au sol (autochtonie) opposée à l'affranchissement à l'égard de la terre. La loi structurale du mythe sera la matrice logique de la solution apportée à ces contradictions. Nous nous abstenons ici de toute incursion dans le domaine de la mythologie et faisons commencer le récit de fiction à l'épopée, abstraction faite de la filiation et de la dépendance de celle-ci à l'égard du mythe. Nous observerons la même réserve lorsque nous cotoierons, dans la quatrième partie — en particulier à l'occasion du calendrier —, le problème des rapports entre temps historique et temps mythique.

1. Monique Schneider, à qui j'emprunte cette remarque décisive (« Le temps du conte », in *la Narrativité*, Paris, Éd. du CNRS, 1979, p. 85-87), insiste sur la transformation en un objet de part en part intelligible du caractère « merveilleux » que le conte doit à son insertion dans une pratique initiatique antérieure, et se propose de « réveiller les pouvoirs qui permettent au conte de résister à la capture logique » (*ibid.*). Ce n'est pas aux pouvoirs attachés au caractère « merveilleux » du conte que je m'attacherai, mais aux ressources d'intelligibilité qu'il possède déjà en tant que création culturelle antérieure.

pour la narratologie. Notre thèse, on s'en souvient, avait été que l'explication nomologique ne pouvait se substituer à la compréhension narrative, mais seulement être interpolée, en vertu de l'adage : expliquer plus, c'est comprendre mieux. Et, si l'explication nomologique ne pouvait se substituer à la compréhension narrative, c'est parce que, disions-nous, elle emprunte à celle-ci les traits qui préservent le caractère irréductiblement historique de l'histoire. Faudra-t-il dire, ici aussi, que la sémiotique, dont le droit d'exister est hors de question, ne conserve son qualificatif de narrative que dans la mesure où elle l'emprunte à l'intelligence préalable du récit, dont le chapitre précédent a montré l'envergure ?

Quant à la *déchronologisation*, qui est le simple envers de la logicisation¹, elle met à nouveau fondamentalement en question le rapport entre temps et fiction. Il ne s'agit plus seulement, comme dans le chapitre précédent, de l'historicité de la fonction narrative (ce que nous avons appelé son style de traditionalité), mais du caractère diachronique de l'histoire racontée elle-même, dans son rapport à la dimension synchronique, ou plutôt *achronique*, des structures profondes de la narrativité. A cet égard, le changement de vocabulaire concernant le temps narratif n'est pas innocent : parler de synchronie et de diachronie², c'est déjà se placer dans la mouvance de la nouvelle rationalité qui surplombe l'intelligence narrative, laquelle s'accommodeait à merveille de la caractérisation aristotélicienne aussi bien qu'augustinienne du temps comme concordance discordante. La question posée par la logicisation revient, identique, à propos de la déchronologisation : la diachronie du récit se laisse-t-elle réinterpréter avec les seules ressour-

1. A l'époque où il écrivait l'*« Introduction à l'analyse structurale des récits »*, Roland Barthes déclarait que « l'analyse actuelle tend . à "déchronologiser" le contenu narratif et à le "relogifier" , à le soumettre à ce que Mallarmé appelait, à propos de la langue française, "les primitives foudres de la logique" » (p. 27). Il ajoutait, concernant le temps : « La tâche est de parvenir à donner une description structurale de l'illusion chronologique ; c'est à la logique narrative à rendre compte du temps narratif » (*ibid.*) Pour le Barthes de l'*« Introduction... »*, c'est dans la mesure même où la rationalité analytique se substitue à l'intelligibilité narrative que le temps narratif se résout en « illusion chronologique ». A vrai dire, la discussion de cette assertion nous fait sortir du cadre de *mimèsis II* : « Le temps en effet n'appartient pas au discours proprement dit, mais au référent ; le récit et la langue ne connaissent qu'un temps sémiologique ; le "vrai" temps est une illusion référentielle, "réaliste", comme le montre le commentaire de Propp, et c'est à ce titre que la description structurale doit en traiter » (*ibid.*, p. 27) Nous discuterons la prétendue illusion référentielle dans la quatrième partie. Tout ce que nous dirons dans ce chapitre concerne ce que Roland Barthes lui-même appelle *temps sémiologique*.

2. On se rappelle la réticence de l'historien, évoquée par Le Goff, à adopter le vocabulaire de la synchronie et de la diachronie ; cf., t I, p. 304

ces de la grammaire des structures profondes selon la sémiotique ? Ou bien entretient-elle avec la structure temporelle du récit décrite dans notre première partie le même rapport d'autonomie déclarée et de dépendance non dite que celui que nous avons tenté d'établir entre l'explication et la compréhension au plan de l'historiographie ?

1. *La morphologie du conte selon Propp*¹

Deux raisons m'ont conduit à ouvrir le débat sur la logicisation et la déchronologisation des structures narratives par une étude critique de la *Morphologie du conte* de Propp. C'est, d'une part, sur la base d'une morphologie, c'est-à-dire d'une « description des contes selon leurs parties constructives et les rapports de ces parties entre elles et avec l'ensemble » (p. 28) que l'entreprise de logicisation est lancée par le maître du formalisme russe. Or, cette morphologie se réclame ouvertement de Linné², c'est-à-dire d'une conception taxinomique de la structure, mais aussi plus discrètement de Goethe, c'est-à-dire d'une

1. V. J. Propp, *Morfologija skazki*, coll. « Voprosy poetiki », n° 12, Gosudarstvennyj institut istorii iskusstva, Leningrad, 1928 ; trad. angl. sous le titre *Morphology of the Folktale*, 1^{re} éd., Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore, and Linguistics, Publ. 10, Bloomington, 1958 ; 2^e éd., révisée et éditée avec une préface de Louis A. Wagner ; nouvelle introduction par Alan Dundes, Austin-London, University of Texas Press, 1968. La traduction française (Paris, Éd. du Seuil, 1965 et 1970) suit la seconde édition russe, corrigée et augmentée, Leningrad, Nauka, 1969 ; elle est complétée par la traduction de l'article de Propp de 1928, « Les transformations des contes merveilleux », qu'on peut lire aussi dans le recueil des textes des formalistes russes, rassemblés par Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Éd. du Seuil, 1966. L'ouvrage de Propp que nous prenons ici pour point de départ de notre propre parcours constitue en fait un des points culminants du courant d'études littéraires connu sous le nom de formalisme russe (1915-1930). Tzvetan Todorov résume les principaux acquis méthodologiques dus aux formalistes russes et les compare à ceux de la linguistique des années soixante dans « L'héritage méthodologique du formalisme », in *Poétique de la prose*, op. cit., p. 9-29. On retiendra les notions de littérarité, de système immanent, de niveau d'organisation, de trait (ou signe) distinctif, de motif et de fonction, de classification typologique. Et surtout la notion de transformation, sur laquelle on reviendra plus loin.

2. L'ambition de Propp de devenir le Linné du conte merveilleux est clairement affichée (p. 21). Le but des deux savants est en effet identique : découvrir l'étonnante unité cachée sous le labyrinthe des apparences (*Préface*). Le moyen est aussi le même : subordonner l'approche historique à l'approche structurale (p. 125), les « motifs », c'est-à-dire les contenus thématiques, aux traits formels (p. 13).

conception organique de la structure¹. On peut, à partir de là, déjà se demander si la résistance du point de vue organique au point de vue taxinomique ne témoigne pas, à l'intérieur de la morphologie, en faveur d'un principe de configuration irréductible au formalisme. D'autre part, la conception linéaire de l'organisation du conte proposée par Propp laisse sa tentative à mi-chemin d'une complète déchronologisation de la structure narrative. On peut donc aussi se demander si les raisons qui ont empêché d'abolir la dimension chronologique du conte ne rejoignent pas celles qui ont empêché le point de vue organique d'être absorbé par le point de vue taxinomique, et ainsi la morphologie de satisfaire à une exigence plus radicale de logicisation.

La morphologie de Propp se caractérise essentiellement par le primat donné aux *fonctions* sur les personnages. Par fonction, l'auteur entend des segments d'action, plus exactement des abstraits d'action, tels que : éloignement, interdiction, transgression, interrogation, information, tromperie, complicité, pour ne nommer que les sept fonctions de départ ; ces fonctions reviennent identiques dans tous les contes, sous des revêtements concrets innombrables, et peuvent être définies indépendamment des personnages qui accomplissent ces actions.

La première des quatre thèses fondamentales énoncées au début de l'ouvrage définit très exactement ce primat de la fonction dans la morphologie : « Les événements constants, permanents du conte sont les fonctions du personnage, quels que soient ces personnages et quelle que soit la manière dont ces fonctions sont remplies. Ces fonctions sont les parties constitutives du conte » (p. 81). Or, dans le commentaire qui suit cette définition, on voit poindre la compétition que j'ai annoncée entre le point de vue organique et le point de vue taxinomique : « par fonction, nous entendons l'action d'un personnage, définie du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue » (p. 31). Cette référence à l'intrigue comme unité téléologique corrige à l'avance la conception purement additive des relations entre les fonctions à l'intérieur du conte.

C'est pourtant cette conception additive qui s'affirme progressivement dans les thèses suivantes. D'abord dans la seconde : « Le nombre des fonctions que comprend le conte merveilleux est limité » (p. 31). Nous touchons ici à un postulat commun à tous les formalistes : les apparences sont innombrables, mais les composantes de base sont en nombre fini. Laissant de côté la question des personnages, dont on verra plus loin que le nombre est fort limité (Propp les réduit à sept), c'est aux

1. Goethe ne fournit pas moins de cinq exergues au cours du livre.

fonctions que Propp applique ce principe d'énumération finie. Seul un degré élevé d'abstraction dans la définition des fonctions permet d'en réduire le nombre à quelques dizaines, exactement à trente et une¹. Ici, notre question initiale revient sous une nouvelle forme : quel est le principe de la clôture de la série ? A-t-il à voir avec ce qu'on vient d'appeler l'intrigue, ou bien avec quelque autre facteur d'intégration de caractère sériel ?

La troisième thèse tranche en faveur de la seconde interprétation : « La succession des fonctions est toujours *identique* » (p. 32). L'identité de la succession fait celle du conte. Il est vrai que cette thèse marque la place irréductible de la chronologie dans le modèle de Propp, et que c'est cet aspect du modèle qui divisera ses successeurs : les uns, plus proches de lui, garderont dans leur modèle un facteur chronologique ; les autres, suivant plutôt l'exemple de Lévi-Strauss, chercheront à réduire ce facteur à une combinatoire sous-jacente aussi dépourvue que possible de caractère temporel. Mais si, en vertu de la troisième thèse, le modèle de Propp reste, comme nous l'avons dit, à mi-chemin sur la voie de la déchronologisation et de la relogicisation du récit, il faut tout de suite souligner que la temporalité préservée au niveau même du modèle reste précisément une chronologie, au sens d'une succession régulière. Propp ne se demande jamais dans quel temps ses fonctions se succèdent ; il ne s'intéresse qu'à l'absence d'arbitraire dans la succession. C'est pourquoi l'axiome de la succession est d'emblée tenu pour un axiome d'ordre. Une succession identique suffit à fonder l'identité du conte lui-même.

La quatrième thèse complète la troisième, en affirmant que tous les contes russes, alignant les mêmes fonctions, ne constituent qu'un seul et même récit : « Toutes les fonctions connues dans le conte se disposent selon un seul récit » (p. 32). Dès lors, « tous les contes merveilleux appartiennent au même type en ce qui concerne leur structure » (p. 33). En ce sens, tous les contes russes du *corpus* ne sont que les variantes d'un unique conte, lequel est une entité singulière faite de la succession des fonctions qui, elles, sont par essence génériques. La série des trente et une fonctions mérite d'être appelée la protoforme du conte merveilleux, dont tous les contes connus sont les variantes. Cette dernière thèse autorisera les successeurs de Propp à opposer structure et forme. La forme est celle de l'unique conte sous-jacent à toutes ses variantes ; la structure sera un système combinatoire beaucoup plus indépendant des

¹ Ce nombre est tout à fait comparable à celui des phonèmes dans un système phonologique

intrigues, comparé à la configuration culturelle particulière du conte russe¹.

Les quatre thèses de Propp posent chacune à leur façon la question de la persistance de la pensée organique héritée de Goethe dans le discours taxinomique reçu de Linné ; la même question revient, qu'il s'agisse du rapport circulaire entre la définition de la notion de fonction et le déroulement de l'intrigue (première thèse), du principe de clôture dans l'énumération des fonctions (deuxième thèse), de la sorte de nécessité qui préside à leur enchaînement (troisième thèse), enfin, du statut de la protoforme, à la fois singulière et typique, à quoi se réduit la chaîne unique des trente et une fonctions (quatrième thèse).

La démonstration détaillée qui suit l'énoncé des thèses laisse clairement apparaître ce conflit latent entre une conception plus *téléologique* de l'ordre des fonctions et une conception plus *mécanique* de leur enchaînement.

Il est d'abord surprenant que « l'exposition d'une situation initiale » (p. 36) ne soit pas comptée pour une fonction, « bien qu'elle représente un élément morphologique important » (p. 36). Lequel ? Précisément celui d'ouvrir le récit. Or, cette ouverture, qui correspond à ce qu'Aristote appelle « commencement », ne se définit que téléologiquement, par rapport à l'intrigue considérée comme un tout. C'est pourquoi Propp ne la compte pas dans son énumération des fonctions relevant d'un strict principe de segmentation linéaire.

On peut ensuite observer que les sept premières fonctions énumérées plus haut sont à la fois identifiées séparément et définies comme formant un sous-ensemble, « la partie préparatoire du conte » (p. 42) ; prises ensemble, en effet, ces fonctions introduisent le méfait ou son doublet, le manque. Or cette nouvelle fonction n'est pas une fonction quelconque : elle « donne au conte son mouvement » (p. 42). Cette fonction répond très exactement à ce qu'Aristote nomme le *nœud* (*désis*) de l'intrigue, qui appelle son dénouement (*lusis*). Par rapport à ce nœud, « on peut considérer les sept premières fonctions comme la partie préparatoire du conte, alors que l'intrigue se noue au moment du méfait » (p. 42). A ce titre le méfait (ou le manque) constitue le pivot de l'intrigue considérée comme un tout. Le nombre considérable des

1. Cette limitation du champ des investigations explique l'extrême prudence de Propp à l'égard de toute extrapolation hors du domaine du conte russe. A l'intérieur même de ce domaine, la liberté de création est strictement mesurée par la contrainte de la succession des fonctions dans la série unilinéaire. Le conteur est libre seulement d'omettre des fonctions, de choisir telle espèce à l'intérieur du genre d'actions défini par la fonction, de donner tel ou tel attribut à ses personnages, enfin de choisir dans le trésor de la langue ses moyens d'expression.

espèces du méfait (Propp en compte dix-neuf !) suggère que son haut degré d'abstraction tient moins à son extension générique, plus vaste que celle des autres fonctions, qu'à sa position clé au tournant de l'intrigue. A cet égard, il est remarquable que Propp ne propose pas de terme générique pour désigner le méfait et le manque. Ce que le méfait et le manque ont en commun, c'est de donner lieu à une quête. Par rapport à la quête, méfait et manque ont même fonction : « Dans le premier cas, le manque est créé du dehors, dans le second, il est reconnu du dedans. On peut comparer ce manque à un zéro, qui dans la suite des chiffres représente une valeur déterminée » (p. 46). (On ne peut pas ne pas penser ici à la case vide selon Claude Lévi-Strauss dans la fameuse « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss ».) En effet, le méfait (ou le manque) est à sa façon un commencement, un début (p. 45), de la quête précisément. Or la quête n'est à proprement parler aucune des fonctions en particulier, mais procure au conte ce que l'on a appelé plus haut son « mouvement ». La notion de quête ne nous abandonnera désormais plus : Propp va jusqu'à étendre au sous-ensemble VIII-XI (de l'entrée en scène du héros à son départ) le pouvoir, antérieurement attribué au méfait, de nouer l'action : « Ces éléments, note-t-il, représentent le nœud de l'intrigue ; l'action se développe ensuite » (p. 51). Cette notation atteste bien l'affinité entre nœud et quête dans l'enchaînement des fonctions. Le sous-ensemble suivant (XI-XIV), de l'épreuve du héros à la réception de l'objet magique, dramatise l'entrée en possession par le héros du moyen de redresser le tort subi ; la première a valeur de préparation et la dernière d'accomplissement, et des combinaisons nombreuses s'offrent pour les faire se correspondre, comme on voit dans le tableau de la page 59, qui annonce les tentatives de combinatoire du premier modèle de Greimas.

Les fonctions qui suivent — du voyage à la victoire sur l'agresseur (XV-XVIII) — forment, elles aussi, un sous-ensemble en ce qu'elles conduisent à la réparation (XIX). Propp dit de cette dernière fonction qu'elle « forme couple avec le méfait (ou le manque) du moment où se noue l'intrigue. C'est ici que le conte est à son sommet » (p. 66). C'est pourquoi aussi le retour (XX) du héros n'est pas noté par une lettre, mais par une flèche inversée (↓) qui répond au départ désigné par ↑. On ne peut mieux souligner la prévalence du principe d'unité téléologique sur celui de segmentation et de simple succession entre fonctions. Aussi bien les fonctions suivantes (XX-XXVI) ne font-elles que retarder le dénouement par de nouveaux dangers, de nouveaux combats, de nouveaux secours, marqués par l'intervention d'un faux héros et la soumission du héros à une tâche difficile. Ces figures répètent méfait, nœud et dénouement. Quant aux dernières fonctions, de la reconnaiss-

sance du héros (xxvii) à la punition du faux héros (xxx) et au mariage (xxxii), elles forment un ultime sous-ensemble qui joue le rôle de conclusion à l'égard de l'intrigue prise comme un tout et par rapport au nœud de l'intrigue : « le conte se termine là-dessus » (p. 79). Mais quelle nécessité constraint de conclure ainsi ? Il est étrange que Propp parle ici de « nécessité logique et esthétique » (p. 79) pour caractériser l'enchaînement de la série. C'est à la faveur de cette nécessité double que le « schéma » constitué par la série unilinéaire des trente et une fonctions jouera le rôle d'*« unité de mesure »* (p. 84) à l'égard des contes considérés individuellement¹. Mais qu'est-ce qui confère une telle unité à la série ?

Une partie de la réponse réside dans le rôle joué par les personnages dans la synthèse de l'action. Pour ces derniers, Propp distingue sept classes : l'agresseur, le donateur (ou pourvoyeur), l'auxiliaire, la personne recherchée, le mandateur, le héros, le faux héros. On se rappelle que Propp a commencé par dissocier les personnages des fonctions, afin de définir le conte par le seul enchaînement de ces dernières. Pourtant, aucune fonction ne peut être définie sans son attribution à un personnage. La raison en est que les substantifs qui définissent la fonction (interdiction, méfait, etc.) renvoient à des verbes d'action qui toujours requièrent un agent². En outre, la manière dont, au cœur du récit, les personnages se reliant aux fonctions va en sens contraire de la segmentation qui a présidé à la distinction desdites fonctions ; les personnages se rapportent à des groupements qui constituent pour chacun sa sphère d'action. Le concept de *sphère d'action* introduit dès lors un nouveau principe synthétique dans la distribution des fonctions : « De nombreuses fonctions se groupent logiquement selon certaines sphères. Ces sphères correspondent aux personnages qui accomplissent les fonctions. Ce sont des sphères d'action » (p. 96)... « Le problème de

1. Si le schéma peut servir d'unité de mesure pour les contes particuliers, c'est sans doute parce que le conte merveilleux ne pose aucun problème de déviance comparable à celui que pose le roman moderne. Pour employer le vocabulaire du chapitre précédent relatif à la traditionalité dans le conte populaire, le paradigme et l'œuvre singulière tendent à se recouvrir. C'est sans doute à cause de ce recouvrement que le conte merveilleux fournit un terrain si fertile à l'étude des contraintes narratives, le problème des « déformations réglées » se réduisant à l'omission de certaines fonctions ou à la spécification des traits génériques par quoi se définit une fonction.

2. En fait Propp place en tête de la définition de chaque fonction une proposition narrative qui met en scène au moins un personnage. Cette remarque, comme on le verra, conduira Claude Bremond à sa définition du « rôle » comme conjonction d'un actant et d'une action. Mais Propp déjà avait dû écrire au début de son œuvre « Par fonction, nous entendons l'action d'un personnage défini du point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue » (p. 31).

la distribution des fonctions peut être résolu au niveau du problème de la distribution des sphères d'action entre les personnages » (p. 97). Il y a là trois possibilités : ou bien la sphère d'action correspond exactement au personnage (le mandateur envoie le héros) ; ou bien un personnage occupe plusieurs sphères d'action (trois pour l'agresseur, deux pour le donateur, cinq pour l'auxiliaire, six pour la personne recherchée, quatre pour le héros, trois pour le faux héros) ; ou bien une seule sphère d'action se divise entre plusieurs personnages (ainsi le départ en vue de la quête met en jeu le héros et le faux héros).

Ce sont ainsi les personnages qui médiatisent la quête ; que le héros souffre de l'action de l'agresseur au moment où se noue l'intrigue ou qu'il entreprenne de réparer le méfait ou de combler le manque, que le pourvoyeur de son côté fournisse au héros le moyen de redresser le tort, dans tous ces cas ce sont les personnages qui président à l'unité du sous-ensemble de fonctions qui permettent à l'action de se nouer et à la quête de se développer. On peut se demander, à ce propos, si toute mise en intrigue ne procède pas d'une genèse mutuelle entre le développement d'un caractère et celui d'une histoire racontée¹. C'est pourquoi il n'y a pas lieu de s'étonner que Propp nomme encore d'autres éléments de liaison que les fonctions et les personnages : les motivations, les formes de l'entrée en scène des personnages avec leurs attributs ou leurs accessoires : « ces cinq catégories d'éléments déterminent non seulement la structure du conte, mais le conte dans son ensemble » (p. 117). Or, n'est-ce pas précisément la fonction de la mise en intrigue, depuis la définition du *muthos* par Aristote, de conjointre des éléments aussi divers dans ce que nous avons appelé une synthèse de l'hétérogène, et pour laquelle l'historiographie nous a fourni des illustrations plus complexes ?

Les considérations finales de Propp appliquées au « conte comme totalité » (p. 112 sq.) confirment la concurrence que nous avons perçue tout au long de l'ouvrage entre les deux conceptions de l'ordre que nous avons placées sous l'égide respective de Goethe et de Linné. Le conte est à la fois une série (Propp dit encore schéma) et une séquence. Une série : « Le conte merveilleux est un récit construit selon la succession régulière des fonctions citées dans leurs différentes formes, avec absence de certaines d'entre elles dans tel récit, et répétition de certaines dans tel autre » (p. 98). Une séquence : « On peut appeler conte merveilleux du point de vue morphologique tout développement

1. Cf. la démonstration de Frank Kermode, dans *The Genesis of Secrecy, On the Interpretation of Narrative*, op. cit., p. 75-99 : d'un Évangile à l'autre, on voit le personnage de Pierre et celui de Judas se préciser à mesure que s'amplifient les séquences qui les concernent dans les récits successifs de la Passion.

partant d'un méfait (*A*) ou d'un manque (*a*) et passant par les fonctions intermédiaires pour aboutir au mariage (*W*) ou à d'autres fonctions utilisées comme dénouement. Nous appelons ce développement une séquence. Chaque nouveau méfait ou préjudice, chaque nouveau manque donne lieu à une nouvelle séquence. Un conte peut comprendre plusieurs séquences, et lorsqu'on analyse un texte il faut d'abord déterminer de combien de séquences il se compose¹ » (p. 112-113). A mon avis, cette unité de compte — le *xod* — qui suscite une nouvelle combinatoire² ne résulte pas de la segmentation en fonctions, mais la précède : elle constitue le guide téléologique dans la distribution des fonctions le long de la chaîne et régit les sous-ensembles tels que phase préparatoire, nœud de l'intrigue, retard, dénouement. Rapportés à cette unique impulsion, les segments discontinus de la série tiennent le rôle du renversement, du coup de théâtre et de la reconnaissance dans le *mythos* tragique. Bref, ils constituent le « milieu » de l'intrigue. Et le temps narratif n'est plus la simple succession de segments extérieurs l'un à l'autre, mais la durée tendue entre un commencement et une fin.

Je ne conclus pas de cette revue critique que le proto-contest de Propp coïncide avec ce que, depuis le début, nous appelons une intrigue. Le proto-contest reconstruit par Propp n'est pas un conte ; comme tel, il n'est raconté par personne à personne. Il est un produit de la rationalité analytique : la fragmentation en fonctions, la définition générique des fonctions et leur mise en place sur un unique axe de succession sont des opérations qui transforment l'objet culturel initial en un objet scientifique. Cette transformation est patente lorsque la réécriture algébrique de toutes les fonctions, en faisant disparaître les dénominations encore empruntées au langage ordinaire, ne laisse plus place qu'à une pure succession de trente et un signes juxtaposés. Cette succession n'est même plus un proto-contest, car elle n'est plus du tout un conte : c'est une série, c'est-à-dire la trace linéaire d'une séquence (ou *move*).

En conclusion, la rationalité, qui produit cette série à partir de la fragmentation de l'objet culturel initial, ne peut se substituer à l'intelligence narrative inhérente à la production et à la réception du conte, parce qu'elle ne cesse d'emprunter à cette intelligence pour se

1. Le terme français séquence est-il la traduction appropriée du terme russe *xod* ? Je note que le traducteur anglais écrit « *This type of development is termed by us a move (xod) : each new act of villainy, each new lack creates a new move, etc* » (trad angl., p. 92). Le traducteur anglais réserve le terme « sequence » pour désigner ce que le traducteur français appelle l'« ordre » — entendez : la succession uniforme des fonctions (trad. fr., p. 31 ; angl., p. 21).

2. La suite du chapitre est consacrée aux diverses manières dont le conte relie entre elles les séquences (*moves*) par addition, interruption, parallélisme, intersection, etc. (p. 122-127).

constituer elle-même. Aucune des opérations de découpage, aucune des opérations de mise en série des fonctions ne peut faire l'économie d'une référence à l'intrigue comme unité dynamique et à la mise en intrigue comme opération structurante. La résistance d'une conception organique et téléologique de l'ordre, dans le style de Goethe, à une conception taxinomique et mécanique de l'enchaînement des fonctions, dans le style de Linné, m'est apparue comme un symptôme de cette référence indirecte à l'intrigue. Ainsi, en dépit de la coupure épistémologique qui instaure la rationalité narratologique, on peut retrouver entre celle-ci et l'intelligence narrative une filiation indirecte comparable à celle que nous avons portée au jour, dans notre deuxième partie, entre la rationalité historiographique et l'intelligence narrative¹.

2. Pour une logique du récit

On fera un pas sur le chemin de la logicisation et de la déchronologisation du récit, en partant des personnages plutôt que des actions, et en formalisant de manière appropriée les *rôles* que ces personnages sont susceptibles de tenir en tous récits. Une logique du récit serait alors concevable, qui commencerait par un inventaire systématique des principaux rôles narratifs *possibles*, c'est-à-dire des postes susceptibles d'être tenus par des personnages autour de n'importe quel récit. C'est ce qu'a tenté Claude Bremond dans sa *Logique du récit*². La question sera pour nous celle du statut donné à l'intrigue et à sa temporalité dans une logique du récit fondée sur un choix inverse de celui de Propp.

C'est, en effet, d'une réflexion critique sur l'œuvre de Propp que procède l'ambition logique du modèle proposé par Claude Bremond.

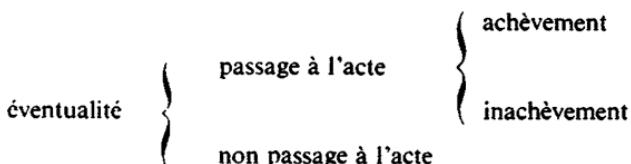
1. On a exclu de l'analyse critique tout ce qui concerne la contribution de la *Morphologie du conte* à l'histoire du genre « conte merveilleux ». On a dit plus haut avec quel soin Propp, en accord sur ce point avec la linguistique saussurienne, subordonne l'histoire à la description. Propp ne se départit pas de sa réserve initiale dans son chapitre de conclusion. Tout au plus se risque-t-il à suggérer un lien de filiation entre la religion et les contes : « Une culture meurt, une religion meurt, et leur contenu se transforme en conte » (p. 131). Ainsi la quête, si caractéristique du conte, peut procéder du voyage des âmes dans l'autre monde. Cette remarque n'est peut-être pas hors de propos, si l'on considère qu'à son tour le conte est une forme en voie d'extinction. « De nos jours, les formes nouvelles n'existent plus » (p. 142). Si c'est le cas, le moment propice pour l'analyse structurale n'est-il pas celui où un certain procès créateur a atteint l'épuisement ?

2. Claude Bremond, « le message narratif » *Communications*, 4, 1964 ; repris dans *Logique du récit*, Paris, Éd. du Seuil, 1973, p. 11-47 et 131-134

Fondamentalement, l'auteur conteste le mode d'enchaînement des « fonctions » dans le modèle de Propp : cet enchaînement, estime-t-il, s'y fait de façon rigide, mécanique, contraignante, faute de faire place à des alternatives et à des choix (p. 18-19). C'est cette contrainte qui explique que le schéma de Propp ne s'applique qu'au conte russe : celui-ci est précisément cette séquence de trente et une fonctions identiques. Par là, le modèle de Propp se borne à ratifier les choix culturels qui ont constitué le conte russe comme une espèce dans le champ du « raconter ». Pour reconquérir la visée formelle du modèle, il faut rouvrir les alternatives fermées par la séquence univoque du conte russe et substituer au trajet unilinéaire qu'il parcourt la carte des itinéraires possibles.

Mais comment rouvrir les alternatives fermées ? En mettant en question, dit Claude Bremond, la nécessité téléologique qui remonte de la fin vers le commencement : c'est pour pouvoir punir le méchant que le récit fait commettre le méfait. La nécessité régressive d'une loi de finalité temporelle aveugle en quelque sorte les alternatives qu'une marche progressive rencontre au contraire : lutte ouverte ou sur victoire ou sur défaite. Le modèle téléologique, lui, ne connaît que la lutte victorieuse (p. 31-32) : « L'implication de lutte par victoire est une exigence logique ; l'implication de victoire par lutte est un stéréotype culturel » (p. 25).

Si l'on ne veut pas rester prisonnier d'une intrigue-type, comme dans la série de Propp, il faut adopter comme unité de base ce que Claude Bremond appelle la « séquence élémentaire ». Elle est plus courte que la série de Propp, mais plus longue que la fonction. Pour qu'on puisse raconter quoi que ce soit, en effet, il faut et il suffit qu'une certaine action soit conduite à travers trois phases : une situation ouvrant une possibilité, l'actualisation de cette possibilité, l'aboutissement de l'action. Ces trois moments ouvrent deux alternatives que résume le schéma suivant (p. 131) :



Cette série d'options dichotomiques satisfait au double caractère de nécessité régrédiant et de contingence progrédiant.

Une fois la séquence élémentaire choisie comme unité narrative, le problème est de passer de la séquence élémentaire aux séquences

complexes. Ici cesse la nécessité logique et s'impose l'obligation de « restituer leur mobilité et leur variabilité maximum aux syntagmes figés qui servent de matériau au conte russe¹ » (p. 30).

Reste à formuler la notion de *rôle*, puis à composer le vaste répertoire des rôles *possibles* qui serait à substituer au schéma séquentiel borné, comme chez Propp, à une intrigue-type. Cette reformulation procède d'une réflexion sur la notion même de fonction, pivot de toute l'analyse de Propp. On n'a pas oublié la première thèse fondamentale de Propp, à savoir que la fonction doit être définie sans égard pour les personnages de l'action, donc abstraction faite d'un agent ou d'un patient déterminé. Or, déclare Claude Bremond, l'action est inséparable de qui la subit ou la fait. Deux arguments sont avancés. Une fonction exprime un intérêt ou une initiative, qui mettent en jeu un patient ou un agent. En outre, plusieurs fonctions s'enchaînent, si la séquence concerne l'histoire d'un même personnage. Il faut donc conjoindre un nom-sujet à un processus-prédicat, dans un terme unique qui est le rôle. On définira donc le rôle : « l'attribution à un sujet-personne d'un prédicat-processus éventuel, en acte, ou achevé » (p. 134). Comme on voit, la séquence élémentaire est incorporée au rôle par l'intermédiaire du prédicat-processus. La révision du modèle de Propp est ainsi achevée. A la notion de « séquence d'actions », on peut maintenant substituer celle d'un « agencement de rôles » (p. 133).

Ici commence la *logique* proprement dite du récit. Elle consiste dans « l'inventaire systématique des rôles narratifs principaux » (p. 134). L'inventaire est systématique en un double sens : il engendre par spécifications (ou déterminations) successives des rôles de plus en plus complexes, dont la représentation linguistique demande un discours de plus en plus articulé ; en outre, il engendre par corrélation, souvent sur une base binaire, des groupements de rôles complémentaires.

Une première dichotomie oppose deux types de rôles : les patients, affectés par des processus modificateurs ou conservateurs et, par corrélation, les agents initiateurs de ces processus². Il est d'ailleurs remarquable que Claude Bremond commence par les rôles de patient, considérés comme les plus simples : « Nous définissons comme jouant un rôle de patient toute personne que le récit présente comme affectée, d'une manière ou d'une autre, par le cours des événements racontés »

1. Ainsi l'enchaînement se fait-il, soit par simple « bout à bout » (malveillance, méfait, etc.), soit par « enclave » (comme l'épreuve dans la quête), soit par parallélisme entre séries indépendantes. Quant aux liens syntaxiques qui sous-tendent ces séquences complexes, ils sont d'une grande variété : pure succession, lien de causalité, lien d'influence, relation de moyen à fin.

2. Sur la corrélation agent-patient, cf. *Logique du récit*, op. cit., p. 145.

(p. 139). Ces rôles de patient ne sont pas seulement les plus simples mais les plus nombreux, du fait qu'un sujet peut être modifié autrement que par l'initiative d'un agent (p. 174-175)¹.

Par une nouvelle dichotomie, on distingue deux types de rôles de patients, selon la manière dont ceux-ci sont affectés. On a d'une part les *influences* qui s'exercent sur la conscience subjective que le patient prend de son sort ; ce sont soit des informations, qui commandent la série dissimulation, réfutation, confirmation ; soit des affects : satisfactions ou insatisfactions, commandant, par l'adjonction d'une variable de temps, l'espoir ou la crainte. On a d'autre part les *actions* qui s'exercent objectivement sur le sort du patient, soit pour le modifier (amélioration ou détérioration), soit pour le maintenir dans le même état (protection ou frustration).

La nomenclature des agents double pour une part celle des patients : modificateur ou conservateur ; améliorateur ou dégradateur ; protecteur ou frustrateur. Mais une série de types spécifiques d'agents est liée à la notion d'influence du côté du patient. L'étude de ce groupe est certainement une des plus remarquables contributions de *Logique du récit* (p. 242-281). L'influence s'adresse, dans le patient, à l'agent éventuel, chez qui elle tend à déclencher une réaction : persuasion et dissuasion s'exercent tant au niveau des informations concernant les tâches à accomplir, les moyens à mettre en œuvre ou les obstacles à surmonter, que des affects que l'influenceur peut exciter ou inhiber. Si l'on ajoute que l'information ou le mobile peuvent être bien ou mal fondés, on arrive aux rôles, très importants, qui gravitent autour du piège et qui font de l'influenceur un séducteur et un trompeur, un dissimulateur et un faux conseiller.

Cette seconde dichotomie confère de multiples enrichissements à la notion de rôle ; elle l'introduit d'abord, par les notions d'amélioration ou de détérioration, de protection ou de frustration, dans le champ des *valorisations* ; par là, l'agent et le patient se trouvent élevés au rang de personne. En outre, une subjectivité capable de tenir compte d'une information et d'en être affectée accède à un nouveau champ, celui des *influences*. Enfin, le rôle d'un agent capable d'initiative relève d'un nouveau champ, celui des *actions* au sens fort.

L'inventaire s'achève par la prise en considération du mérite et du démerite ; de nouveaux rôles apparaissent : du côté du patient, ceux de bénéficiaire de mérite, de victime de démerite, et, du côté de l'agent,

1. Notons dès maintenant que cette première dichotomie paraît analytiquement contenue dans la notion de rôle, en tant que le rôle relie un sujet-nom et un verbe-prédicat Il n'en sera pas de même des spécifications suivantes

ceux de rétributeur de récompenses et de punitions. Un nouveau champ est ainsi ouvert à l'exercice des rôles, qui s'ajoute à celui des valorisations, des influences et des actions : le champ des *rétributions*.

Tel est en gros le schéma de cet inventaire qui vise à définir les rôles narrateurs principaux (p. 134). Il équivaut à une nomenclature, à un classement de rôles. En ce sens, l'entreprise tient bien sa promesse : ce n'est pas une table des intrigues, comme chez Northrop Frye, mais une table des postes possibles occupés par les personnages éventuels de récits éventuels. C'est en ce sens que l'inventaire constitue une *logique*.

Au terme de cette brève revue de *Logique du récit*, la question se pose de savoir si une logique des rôles réussit mieux qu'une morphologie des fonctions à formaliser le concept de récit à un niveau de rationalité supérieur à celui de l'intelligence narrative, sans emprunter plus ou moins tacitement au concept d'intrigue les traits qui assurent le caractère proprement narratif de ladite logique.

Comparée à la morphologie du conte de Propp, la logique des rôles atteint sans aucun doute un degré plus élevé de formalité abstraite. Alors que Propp s'en tient au schéma d'une intrigue-type, celle du conte merveilleux russe, Bremond peut se flatter de pouvoir appliquer sa nomenclature des rôles à toute espèce de message narratif, y compris la narration historique (avant-propos, p. 7) ; son champ d'investigation est bien celui des *possibles* narratifs. En outre, le tableau des rôles narratifs atteint d'emblée à une déchronologisation plus complète du récit, dans la mesure où la nomenclature des rôles équivaut à dresser la table paradigmatische des postes principaux susceptibles d'être tenus par n'importe quel personnage de récit. Formalisation plus avancée, déchronologisation plus complète, le modèle de Bremond peut revendiquer ces deux titres.

En revanche, on peut se demander si l'absence de toute considération syntagmatique dans l'inventaire des rôles ne prive pas le rôle de son caractère proprement *narratif*. En fait, ni la notion de rôle ni celle de nomenclature de rôles n'ont, en tant que telles, de caractère proprement narratif, sinon par référence tacite à leur situation dans le récit, laquelle n'est jamais thématisée de manière explicite. Faute de cette mise en place du rôle dans l'intrigue, la logique des rôles relève encore d'une sémantique de l'action préalable à la logique narrative.

Précisons l'argument en suivant l'ordre d'exposition proposé ci-dessus. On se souvient que la notion de rôle est précédée par celle de

« séquence élémentaire », qui rencontre les trois stades que toute action peut parcourir, de l'éventualité à l'effectuation et au succès. Je suis bien d'accord que cette séquence constitue une condition de narrativité qui fait gravement défaut au modèle de Propp, en vertu des alternatives et des choix qu'elle ouvre. Mais une condition de narrativité n'équivaut pas à une composante narrative. Elle ne le devient que si quelque intrigue trace un parcours, fait de tous les choix opérés entre les branches des alternatives successives. Bremond dit, avec raison, que « le processus pris en charge par la séquence élémentaire n'est pas amorphe. Il a déjà sa structure propre, qui est celle d'un vecteur » (p. 33). Mais cette « vectorialité » qui s'impose au narrateur, quand celui-ci « s'en empare pour en faire la matière première de son récit » (*ibid.*), n'est-elle pas empruntée à l'intrigue qui transpose les conditions logiques du faire en logique effective du récit ? La série de choix optionnels, constitutive de la séquence élémentaire, n'est-elle pas projetée sur la logique de l'action par la conduite du récit ?

Il est vrai que Bremond complète sa notion de séquence élémentaire par celle de séries complexes. Mais à quelle condition celles-ci font-elles récit ? Spécifier une séquence par une autre séquence, comme dans l'enchaînement par enclave, n'est pas encore faire récit, c'est faire un tableau pour une logique de l'action, comme dans la théorie analytique de l'action¹. Pour faire récit, c'est-à-dire conduire concrètement une situation et des personnages d'un début à une fin, il faut la médiation de ce qui est tenu ici pour simple archétype culturel (p. 35) et qui n'est autre que l'intrigue. Faire intrigue, c'est dégager une « bonne forme » à la fois sur le plan de la consécution et sur celui de la configuration². Le récit, à mon sens, introduit dans le faire des contraintes complémentaires de celles d'une logique des possibles narratifs. Ou, pour dire la même chose autrement, une logique des possibles narratifs n'est encore qu'une logique de l'action. Pour devenir logique du récit, elle doit s'infléchir vers des configurations culturellement reconnues, vers ce schématisme du récit à l'œuvre dans les intrigues types reçues de la tradition. Par ce schématisme seul le faire devient racontable. C'est la fonction de l'intrigue d'infléchir la logique des *possibles* praxiques vers une logique des *probables* narratifs.

Ce doute relatif au statut proprement narratif de la séquence élémentaire et des séries complexes rejait sur la notion même de rôle

1 A. Danto, *Analytical Philosophy of Action*, Cambridge University Press, 1973
 A. I. Goldman, *A Theory of Human Action*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1970.

2. Bremond applique cette notion de « bonne forme » à la séquence type de Propp (p.38).

narratif, rapprochée par l'auteur de celle de « proposititon narrative » chez Todorov¹. C'est le lieu de rappeler ce que A. Danto disait des phrases narratives : pour qu'il y ait un énoncé narratif, il faut que deux événements soient mentionnés, que l'un soit visé et que l'autre fournisse la description sous laquelle le premier est considéré. C'est donc seulement dans une intrigue qu'un rôle est narratif. La liaison d'une action à un agent est la donnée la plus générale d'une sémantique de l'action, et ne concerne la théorie du récit que pour autant que la sémantique de l'action conditionne évidemment la théorie du récit.

Quant à l'inventaire systématique des rôles principaux, il concerne la théorie de la narrativité dans la mesure où, de l'aveu même de l'auteur, les rôles mis en tableau « sont ceux qui peuvent apparaître non seulement dans un récit, mais par le récit et pour le récit : par le récit, en ce sens que le surgissement ou le refoulement d'un rôle, à tel instant de la narration, est toujours laissé à la discréption du narrateur, qui choisit de le taire ou d'en parler ; pour le récit, en ce sens que la définition des rôles s'y opère, comme l'a voulu Propp, du point de vue de leur signification dans le déroulement de l'intrigue » (p. 134). On ne saurait, mieux que dans ce texte, affirmer le rapport circulaire entre rôle et intrigue. Malheureusement, l'inventaire systématique des rôles principaux n'en tient plus aucun compte, sans être en état, par ailleurs, de s'y substituer². Manque « la synthèse des rôles dans l'intrigue » (p. 322), dont l'auteur désigne seulement la place vacante. Or cette synthèse ne relève plus de la logique du récit, entendue au sens du lexique et de la syntaxe des rôles, donc de la grammaire. La synthèse des rôles dans l'intrigue n'est pas au bout d'une combinatoire de rôles. L'intrigue est un mouvement ; les rôles sont des postes, des positions tenues au cours de l'action. Connaître tous les postes susceptibles d'être tenus —

1. (Cf Tzvetan Todorov, « La grammaire du récit », in *Poétique de la prose*, Paris, Éd. du Seuil, 1971, p. 118-128) La proposition narrative procède de la conjonction entre un nom propre (sujet grammatical vide de propriétés internes) et deux types de prédicats, l'un décrivant un état d'équilibre ou de déséquilibre (adjectif), l'autre le passage d'un état à l'autre (verbe). Les unités formelles du récit sont ainsi parallèles aux parties du discours (nom, adjectif, verbe) Il est vrai qu'au-delà de la proposition les unités syntaxiques correspondant à la *séquence* attestent « qu'il n'existe pas de théorie linguistique du discours » (p. 125). C'est avouer que l'intrigue minimale complète, consistant dans l'énoncé d'un équilibre, puis d'une action transformatrice, enfin éventuellement d'un nouvel équilibre, relève d'une grammaire spécifique appliquée aux règles des transformations narratives (cf. « Les transformations narratives », *ibid.*, p. 225-240).

2. « ... Notre analyse ayant décomposé l'intrigue en ses éléments constitutifs, les rôles, il reste à mettre à l'épreuve la démarche, inverse et complémentaire, qui opère leur synthèse dans l'intrigue » (p. 136)

connaître tous les rôles —, *ce n'est encore connaître aucune intrigue*. Une nomenclature, aussi ramifiée soit-elle, ne fait pas une histoire racontée. Il faut encore agencer chronologie et configuration, *muthos* et *dianoia*. Cette opération est, comme le notait L. Mink, un acte de jugement, relevant du « prendre ensemble ». Pour dire la même chose autrement, l'intrigue relève d'une *praxis* du raconter, donc d'une pragmatique de la parole, non d'une grammaire de la langue. Cette pragmatique est supposée, mais ne peut être faite dans le cadre de la grammaire des rôles¹.

Il résulte de cet effacement du lien entre le rôle et l'intrigue que les « nécessités conceptuelles immanentes au développement des rôles » (p. 133) relèvent davantage d'une sémantique et d'une logique de l'action que d'une logique véritablement narrative. On a pu le constater : l'enrichissement progressif de la table des rôles, par le jeu combiné des spécifications et des corrélations qui font passer successivement les rôles du champ des valorisations à celui des influences, puis des initiatives, enfin des rétributions, se place facilement sous l'égide d'une sémantique de l'action empruntée au langage ordinaire². Mais l'effacement du lien entre rôle et intrigue ne va pas jusqu'à son abolition : n'est-ce pas la convenance des rôles à leur mise en intrigue qui oriente secrètement l'ordonnance du système des rôles en fonction des champs successifs dans lesquels ils entrent ? N'est-ce pas la praxis narrative à l'œuvre dans toute mise en intrigue qui recrute, en quelque sorte, par l'entremise de la sémantique de l'action, les prédicts capables de

1. A la question : « Un autre système des rôles aussi satisfaisant, ou peut-être meilleur, est-il concevable ? », l'auteur répond : « Nous devons prouver que la logique des rôles dont nous nous prévalons s'impose, partout et toujours, comme le seul principe d'une organisation cohérente des événements dans l'intrigue » (p. 327). Parlant de la métaphysique des facultés de l'être humain sur laquelle s'édifie le système, il ajoute : « C'est l'activité narrative elle-même qui nous impose les catégories comme conditions d'une mise en forme de l'expérience narrée » (p. 327).

2. L'auteur préfère une autre expression : « L'appui pris sur une métaphysique des facultés de l'être humain pour organiser l'univers des rôles est (...) essentiel à notre démarche » (p. 314). En fait, c'est elle déjà qui présidait à la constitution de la séquence élémentaire. éventualité, passage à l'acte, achèvement, c'est elle qui enseigne que nous pouvons être le patient ou l'agent de toute modification. Il n'est pas étonnant, dès lors, que ce soit encore elle qui régisse les notions de valorisation, d'influence, d'initiative, de rétribution. Elle préside, en outre, à la constitution ultérieure des liens syntaxiques brièvement évoqués plus haut : relation de simple coordination entre développements successifs, de cause à effet, de moyen à fin, d'implication (dégradation implique éventualité de protection ; démerite, éventualité de punition). L'auteur revendique d'ailleurs le droit de recourir à la langue naturelle pour « communiquer le sentiment intuitif de l'organisation logique des rôles dans le récit » (p. 309).

définir des rôles narratifs, en raison de leur aptitude à faire entrer les structures de l'agir humain dans la mouvance narrative ?

Si l'hypothèse est exacte, le lexique des rôles narratifs ne constitue pas un système antérieur et supérieur à toute mise en intrigue. Et l'intrigue n'est pas le résultat des propriétés combinatoires du système, mais le principe sélectif qui fait la différence entre théorie de l'action et théorie du récit.

3. *La sémiotique narrative de A. J. Greimas*

La sémiotique narrative de A. J. Greimas, telle que nous la lisons dans *Du Sens*¹ et dans *Maupassant*², a été préparée par un premier effort de modélisation publié dans *Sémantique structurale*³. On y voit déjà à l'œuvre l'ambition de construire un modèle rigoureusement achronique, et de dériver les aspects irréductiblement diachroniques du récit, tel que nous le racontons ou le recevons, par l'introduction de règles de transformations appropriées. Cette ambition commande la première décision stratégique, celle de ne pas partir, à la différence de Propp, des fonctions, c'est-à-dire de segments d'action formalisés, lesquels, on l'a vu, obéissent à un ordre séquentiel, mais des acteurs qui sont appelés *actants* pour les distinguer des personnages concrets dans lesquels s'incarnent leurs rôles. L'avantage de ce choix est double : comme on le voit déjà chez Propp, la liste des actants est plus courte que celle des fonctions (on se rappelle la définition du conte russe comme récit à sept personnages) ; en outre, leurs interactions se prêtent d'emblée à une représentation *paradigmatique*, plutôt que *syntagmatique*.

On dira plus loin combien le modèle actantiel s'est à la fois radicalisé et enrichi dans les formulations ultérieures de la sémiotique narrative. Toutefois, dès son stade primitif, il laisse apparaître les diffi-

1. A. J Greimas, *Du Sens*, Paris, Éd du Seuil, 1970 Le noyau théorique de l'ouvrage est constitué par les deux études intitulées « Les jeux des contraintes sémiotiques », en collaboration avec François Rastier (d'abord paru en anglais dans *Yale French Studies*, 1968, n° 41, sous le titre « The Interaction of Semiotic Constraints », et « Éléments d'une grammaire narrative », paru dans *l'Homme*, 1969, IX, 3). Les deux études sont reprises dans *Du Sens*, p. 135-186

2. *Maupassant : la sémiotique du texte, exercices pratiques*, Paris, Éd du Seuil, 1976. Cf., en outre, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, en collaboration avec J. Courtés, Paris, Hachette, 1979. Le présent travail était terminé quand a paru A. J. Greimas, *Du Sens II*, Paris, Éd du Seuil, 1983

3 A. J Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966

cultés majeures d'un modèle achronique quant au traitement du *temps narratif*.

Le modèle a pour première ambition de fonder l'inventaire des rôles actantiels, dont la liste paraît purement contingente, sur quelques caractères universels de l'action humaine. Et, si nous ne pouvons pas procéder à une description exhaustive des possibilités combinatoires de l'action humaine au niveau de surface, il nous faut trouver dans le discours lui-même le principe de construction à son niveau profond. Greimas suit ici une suggestion du linguiste français Lucien Tesnière, selon lequel la phrase la plus simple est déjà un petit drame impliquant un processus, des acteurs et des circonstances. Ces trois composantes syntaxiques engendrent les classes du verbe, des noms (de ceux qui prennent part au processus) et des adverbes. Cette structure de base fait de la phrase « un spectacle que l'*homo loquens* se donne à lui-même ». L'avantage du modèle de Tesnière est multiple ; d'abord, il est enraciné dans une structure de langue ; ensuite, il offre une grande stabilité, en raison de la permanence de la distribution des rôles entre les composantes syntaxiques ; enfin, il présente un caractère de limitation et de clôture qui convient à la recherche systématique. Il est donc tentant d'extrapoler de la syntaxe de l'énoncé élémentaire à celle du discours, en vertu de l'axiome d'homologie entre langue et littérature évoqué plus haut.

Qu'un modèle actantiel ne satisfasse pas encore pleinement aux exigences systématiques du structuralisme se trahit à ceci que l'extrapolation de la syntaxe de l'énoncé à celle du discours requiert des inventaires de rôles tirés par les analystes antérieurs de divers *corpus* empiriquement donnés (le conte russe de Propp, les « 200 000 situations dramatiques » d'Étienne Souriau). Le modèle actantiel procède ainsi de l'ajustement mutuel entre une approche déductive, réglée par la syntaxe, et une approche inductive, issue d'inventaires antérieurs de rôles. De là le caractère composite du modèle qui mélange la construction systématique et divers « aménagements » d'ordre pratique.

Cet ajustement mutuel trouve son équilibre dans un modèle à six rôles, reposant sur trois paires de catégories actantielles (dont chacune constitue une opposition binaire). La première catégorie oppose le sujet à l'objet : elle a une base syntaxique dans la forme A *désire* B ; en outre, elle trouve appui dans les inventaires consultés : c'est en effet dans la sphère du désir que la relation transitive ou téléologique opère (le héros se met en quête de la personne recherchée, chez Propp). La seconde catégorie repose sur la relation de *communication* : un destinataire s'oppose à un destinataire ; ici encore, la base est syntaxique : tout message relie un émetteur et un récepteur ; on retrouve aussi le

mandateur de Propp (le roi charge le héros d'une mission, etc.) et le mandateur fusionné avec le héros lui-même. Le troisième axe est *pragmatique* : il oppose l'adjuvant et l'opposant. Cet axe se compose soit avec la relation du désir, soit avec celle de la communication, qui peuvent être l'une et l'autre aidées ou empêchées ; Greimas accorde que la base syntaxique est ici moins évidente, quoique certains adverbes (volontiers, néanmoins), certains participes circonstanciels, ou enfin les aspects du verbe dans certaines langues, tiennent lieu de base syntaxique ; dans le monde des contes merveilleux, cette paire est représentée par des forces bienveillantes et malveillantes. En bref, le modèle combine trois relations : de *désir*, de *communication* et d'*action*, reposant chacune sur une opposition binaire.

Quoi qu'il en soit du caractère laborieux de son établissement, le modèle se recommande par sa simplicité et son élégance ; en outre, à la différence de celui de Propp, il se distingue par son aptitude à être appliqué dans des micro-univers aussi variés qu'hétérogènes. Toutefois, ce n'est pas à ces investissements thématiques que le théoricien est intéressé, mais aux systèmes de relations entre les postes investis.

C'est sur le passage des personnages aux actions, ou, en termes plus techniques, des actants aux fonctions, que se joue le destin du modèle. On se souvient que Propp s'était arrêté à un inventaire de trente et une fonctions successives, à partir desquelles il définissait les sphères d'action des personnages et les personnages eux-mêmes. Dans un modèle actantiel, c'est sur les règles de transformation des trois relations de désir, de communication et d'action que repose l'entreprise, que Greimas caractérise comme un travail de « réduction » et de « structuration ». Anticipant le second modèle, celui de *Du Sens*, Greimas propose de caractériser toutes les transformations qui résultent d'une catégorie sémiotique quelconque, comme des espèces de *conjonction* et de *disjonction*. Dans la mesure où, dans les *corpus* pris en compte, le récit apparaît au plan syntagmatique comme un procès, découlant de l'établissement d'un contrat, puis se déployant de la rupture du contrat à sa restauration, la réduction du syntagmatique au paradigmatic est obtenue par l'assimilation du contrat à une conjonction entre mandement et acceptation, sa rupture à une disjonction entre interdiction et violation, sa restauration à une nouvelle conjonction (la réception de l'adjuvant dans l'épreuve qualifiante, la liquidation du manque dans l'épreuve principale, la reconnaissance dans l'épreuve glorifiante). A l'intérieur de ce schéma général, de nombreuses conjonctions et disjonctions sont à introduire en fonction des trois relations de base du désir, de la communication et de l'action. Mais, au total, entre manque et liquidation du manque, il n'y a que « des identités à conjoindre et des

oppositions à disjoindre » (p. 195). Toute la stratégie devient ainsi une vaste entreprise de contournement de la diachronie.

Seulement, dans un modèle purement actantiel, cette stratégie n'atteint pas son but. Elle contribue plutôt à souligner le rôle irréductible du développement temporel dans le récit, dans la mesure où elle-même donne du relief à la notion d'épreuve¹. Celle-ci constitue le moment critique du récit, caractérisé au plan diachronique comme quête. L'épreuve, en effet, met en relation l'affrontement et la réussite. Or, le passage de l'un à l'autre par la lutte est parfaitement aléatoire ; c'est pourquoi la relation de succession ne se laisse pas réduire à une relation d'implication nécessaire². Il faut en dire autant de la paire mandement/acceptation, qui lance la quête, et ainsi de la quête elle-même considérée dans son unité.

La quête, pour sa part, tire son caractère aléatoire du caractère fortement axiologique introduit par les notions mêmes de contrat, de violation et de restauration. En tant que négation de l'acceptation, la violation est une négation axiologique en même tant qu'une disjonction logique. Greimas lui-même aperçoit dans cette rupture un trait positif : « l'affirmation de la liberté de l'individu³ » (p. 210). Dès lors, la médiation qu'opère le récit en tant que quête ne saurait être seulement logique : *la transformation des termes et de leurs relations est proprement historique*. L'épreuve, la quête, la lutte⁴, ne sauraient donc être réduites au rôle d'expression figurative d'une transformation logique ; celle-ci est plutôt la projection idéelle d'une opération éminemment temporalisante. Autrement dit, la médiation opérée par le récit est essentiellement pratique, soit que, comme Greimas lui-même le suggère, elle vise à restaurer un ordre antérieur qui est menacé, soit qu'elle vise à projeter un nouvel ordre qui serait la promesse d'un salut.

1. « L'épreuve pourrait donc être considérée comme le noyau irréductible rendant compte de la définition du récit en diachronie » (p. 205).

2 Greimas retourne cette considération contre le traitement par Propp de la chaîne entière comme une séquence figée, alors que l'épreuve constitue une certaine manifestation de liberté. Mais le même argument ne peut-il être retourné contre toute construction d'un modèle paradigmique sans dimension diachronique originale ? Greimas l'accorde d'ailleurs volontiers. « Tout le récit se réduirait donc à cette structure simple, s'il ne subsistait un résidu diachronique, sous la forme d'un couple fonctionnel — affrontement vs réussite — qui ne se laisse pas transformer en une catégorie sémiotique élémentaire » (p. 205).

3 Dans le même sens. « L'alternative que pose le récit est le choix entre la liberté de l'individu (c'est-à-dire l'absence de contrat) et le contrat social accepté » (p. 210).

4. « C'est par conséquent la lutte, seul couple fonctionnel non analysable en structure achronique (...) qui doit rendre compte de la transformation elle-même » (p. 211)

Que l'histoire racontée explique l'ordre existant ou projette un autre ordre, elle pose, en tant qu'histoire, une limite à toutes les reformulations purement logiques de la structure narrative. C'est en ce sens que l'intelligence narrative, la compréhension de l'intrigue précèdent la reconstruction du récit sur la base d'une logique syntaxique.

Notre méditation sur le temps narratif trouve ici un enrichissement précieux ; dès lors que l'élément diachronique ne se laisse pas traiter comme un résidu de l'analyse, on peut se demander quelle qualité temporelle se dissimule sous ce vocable de diachronie, dont nous avons souligné le rapport de dépendance à l'égard de ceux de synchronie et d'achronie. A mon avis, le mouvement du contrat à la lutte, de l'aliénation au rétablissement de l'ordre, mouvement constitutif de la quête, n'implique pas seulement un temps successif, une chronologie, qu'il est toujours tentant de déchronologiser et de logiciser, comme on disait plus haut. La résistance de l'élément diachronique dans un modèle à vocation essentiellement achronique me paraît être l'indice d'une résistance plus fondamentale, *la résistance de la temporalité narrative à la simple chronologie*¹. Si la chronologie peut être réduite à un effet de surface, c'est que la prétendue surface a été auparavant privée de sa dialectique propre, à savoir la compétition entre la dimension séquentielle et la dimension configurante du récit — compétition qui fait du récit une totalité successive ou une succession totale. Plus fondamen-

1. Cette thèse trouve un certain appui dans l'usage que fait Todorov du concept de transformation narrative (« Les transformations narratives », in *Poétique de la prose*, *op. cit.*) L'avantage est de combiner le point de vue paradigmique de Lévi-Strauss et de Greimas et le point de vue syntagmatique de Propp : entre autres effets, la transformation narrative redouble les prédictats d'action (faire), allant des modalités (devoir, pouvoir faire) aux attitudes (se plaire à faire). En outre, elle rend possible le récit, en opérant la transition du prédicat d'action à la séquence, en tant que synthèse de différence et de ressemblance ; bref, « elle relie deux faits sans que ceux-ci puissent s'identifier » (*ibid.*, p. 239). Cette synthèse n'est autre, à mon avis, que celle qui a déjà été opérée et comprise comme *synthèse de l'hétérogène* au plan de la compréhension narrative. Je rejoins une fois encore Todorov lorsqu'il oppose transformation à succession (« Les deux principes du récit », in *les Genres du discours*, *op. cit.*). Certes, la notion de transformation paraît devoir être assignée à la rationalité narratologique, à la différence de ma notion de configuration, que je vois relever de l'intelligence narrative. On ne peut parler, en toute rigueur, de transformation que si on en donne une formulation logique. Toutefois, dans la mesure où le récit donne lieu à d'autres transformations que la négation, dont dépendent disjonctions et conjonctions, par exemple le passage de l'ignorance à la reconnaissance, la réinterprétation d'événements déjà survenus, la soumission à des impératifs idéologiques (*ibid.*, p. 67 sq.), il paraît difficile de donner un équivalent logique à toutes les organisations narratives dont nous avons acquis la compétence à la faveur de notre familiarité avec les intrigues types héritées de notre culture

talement encore, la sorte d'écartement entre le contrat et la lutte, sous-jacente à cette dialectique, révèle ce caractère du temps qu'Augustin, à la suite de Plotin, caractérisait comme distension de l'esprit. Il ne faudrait plus parler alors de temps, mais de temporalisation. Cette distension est en effet un procès temporel qui s'exprime à travers les délais, les détours, les suspens et toute la stratégie de procrastination de la quête. La distension temporelle s'exprime plus encore par le moyen des alternatives, des bifurcations, des connexions contingentes, et finalement par l'imprévisibilité de la quête en termes de succès et d'échec. Or la quête est le ressort de l'histoire en tant qu'elle sépare et réunit le manque et la suppression du manque, comme l'épreuve est le nœud du processus sans lequel rien n'arriverait.

C'est ainsi que la syntaxe actantielle renvoie à l'intrigue de la *Poétique* d'Aristote et, à travers celle-ci, au temps des *Confessions* d'Augustin.

La sémiotique narrative selon *Du Sens et Maupassant* ne constitue pas à proprement parler un nouveau modèle, mais la radicalisation, et en même temps l'enrichissement, du modèle actantiel que nous venons de discuter. La radicalisation, en ce sens que l'auteur tente de ramener les contraintes de la narrativité à leur source ultime : les contraintes attachées au fonctionnement le plus élémentaire de tout système sémiotique ; la narrativité serait alors justifiée en tant qu'activité soustraite au hasard. L'enrichissement, en ce sens que le mouvement de réduction à l'élémentaire est compensé par un mouvement de déploiement vers le complexe. L'ambition est donc, sur la voie régressive du parcours, de remonter à un niveau sémiotique plus fondamental que le niveau discursif même et d'y trouver la narrativité déjà située et organisée antérieurement à sa manifestation. Inversement, sur la voie progressive, l'intérêt de la grammaire narrative de Greimas est de composer degré par degré les conditions de la narrativité à partir d'un modèle logique aussi peu complexe que possible et qui ne comporte initialement aucun caractère chronologique.

La question est de savoir si, pour rejoindre la structure des récits effectivement produits par les traditions orales et écrites, les adjonctions successives auxquelles l'auteur procède pour enrichir son modèle initial tirent leur capacité spécifiquement narrative du modèle initial, ou bien de présuppositions extrinsèques. Le pari de Greimas est que, en dépit de ces adjonctions, l'équivalence peut être maintenue du début à la fin entre le modèle initial et la matrice terminale. C'est ce pari qu'il faut mettre à l'épreuve, théoriquement et pratiquement.

Suivons donc l'ordre recommandé par les « jeux des contraintes

sémiotiques » : d'abord les *structures profondes* qui définissent les conditions d'intelligibilité des objets sémiotiques ; puis les structures medianes, appelées *superficielles*, par contraste avec les précédentes, où la narrativisation trouve ses articulations effectives ; enfin les structures de *manifestation*, particulières à telle ou telle langue et à tel ou tel matériau expressif.

La première étape, celle des « structures profondes », est celle du « modèle constitutionnel¹ ». Le problème que Greimas a voulu résoudre, c'est de disposer d'un modèle qui présente d'emblée un caractère complexe, sans pourtant être investi dans une substance (ou un médium) linguistique ou même non linguistique. Il doit en effet être articulé, s'il doit pouvoir être narrativisé. Le coup de génie — on peut bien le dire — est d'avoir cherché ce caractère déjà articulé dans une structure logique aussi simple que possible, à savoir la « structure élémentaire de la signification » (*ibid.*). Cette structure relève des conditions de la saisie du sens, de n'importe quel sens. Si quelque chose — quoi que ce soit — signifie, ce n'est pas parce qu'on aurait quelque intuition de son sens, mais parce qu'on peut déployer de la façon suivante un système tout à fait élémentaire de relations : blanc signifie, parce que je peux articuler entre elles trois relations ; une relation de contradiction — blanc *vs* non-blanc —, de contrariété — blanc *vs* noir —, et de présupposition — non-blanc *vs* noir. Nous sommes en possession du fameux *carré sémiotique*, dont la force logique est censée préside à tous les enrichissements ultérieurs du modèle².

Comment ce modèle constitutionnel va-t-il se narrativiser, au moins à titre virtuel ? En donnant une représentation dynamique du modèle taxinomique, c'est-à-dire du système de relations non orientées constitutives du carré sémiotique, bref en traitant les *relations* comme des *opérations*. Nous retrouvons là le concept si important de transformation, déjà introduit par le modèle actantiel sous la forme majeure de la conjonction et de la disjonction. Reformulées en termes d'opérations, nos trois relations de contradiction, de contrariété et de présupposition apparaissent comme des transformations par lesquelles un contenu est nié et un autre affirmé. La toute première condition de la narrativité n'est pas autre chose que cette mise en mouvement du modèle taxinomique par des opérations orientées. Cette première référence à la narrativité atteste déjà l'attraction qu'exerce sur l'analyse le but à

1. « Les jeux des contraintes sémiotiques », *Du Sens*, *op. cit.*, p. 136.

2. Je discute la question de la structure logique du carré sémiotique dans les deux longues notes 4 et 11 de mon article, « La grammaire narrative de Greimas », *Documents de recherches sémio-linguistiques de l'Institut de la langue française*, École des hautes études en sciences sociales, Paris, CNRS, n° 15, 1980

atteindre, qui est de rendre compte du caractère *instable* du procès narratif au niveau de la manifestation. C'est pourquoi il est si important de mettre la structure en mouvement. On peut se demander, toutefois, si ce n'est pas la compétence apprise au cours d'une longue fréquentation des récits traditionnels qui nous permet, par anticipation, d'appeler *narrativisation* la simple reformulation de la taxinomie en termes d'opérations, et qui exige que nous procédions des relations stables aux opérations instables.

La seconde étape — celle des structures « superficielles », mais non encore « figuratives » — procède de l'investissement du modèle constitutionnel dans l'ordre du *faire*. Pour parler de niveau figuratif, il faudrait considérer des acteurs en chair et en os, accomplissant des tâches, subissant des épreuves, atteignant des buts. Au niveau auquel nous nous tenons ici, nous nous bornons à la grammaire du *faire* en général. C'est elle qui introduit le second stade constitutionnel. L'énoncé de base est l'*énoncé narratif simple*, du type : quelqu'un fait quelque chose. Pour le transformer en *énoncé-programme*, on lui ajoute les modalités diverses qui le potentialisent : vouloir faire, vouloir (une chose), vouloir être (une valeur), vouloir savoir, vouloir pouvoir¹.

On accède véritablement au plan narratif en introduisant ensuite une relation *polémique* entre deux programmes, et donc entre un sujet et un anti-sujet. Il suffit alors d'appliquer à une suite syntagmatique d'énoncés narratifs les règles de transformation issues du modèle constitutionnel pour obtenir, par disjonction, la confrontation, puis, par modalisation, le vouloir-dominer et la domination, enfin, par conjonction, l'attribution au sujet de la domination d'un objet-valeur. On appellera *performance* une suite syntagmatique de la forme « confrontation, domination, attribution », à laquelle on peut, de surcroît, appliquer toutes les modalités du faire, du vouloir faire, du savoir faire, du pouvoir faire. Parlant de la performance en tant que suite syntagmatique unifiée, Greimas écrit : « C'est probablement l'unité la plus caractéristique de la syntaxe narrative » (*Du Sens*, p. 173). C'est donc à cette constitution complexe de la performance que s'applique le principe d'équivalence entre grammaire profonde et grammaire superficielle ; cette équa-

¹ A ce stade, phrases narratives et phrases d'action sont indiscernables. Le critère différentiel de la phrase narrative proposé par A. Danto dans *Analytical Philosophy of History* (*op. cit.*) — description d'une action antérieure A en fonction d'une action ultérieure B, du point de vue d'un observateur dont la position temporelle est postérieure à A et B — est encore inapplicable. C'est pourquoi on ne peut parler encore que d'énoncé-programme

lence repose tout entière sur la relation d'implication entre confrontation, domination et attribution¹.

La constitution du modèle narratif s'achève par l'addition à la catégorie polémique de la catégorie du *transfert*, empruntée à la structure de l'échange. Reformulée en termes d'échange, l'attribution d'un objet-valeur (dernier des trois énoncés narratifs constitutifs de la performance) signifie qu'un sujet acquiert ce dont un autre est privé. L'attribution peut ainsi être décomposée en deux opérations : une privation, équivalente à une disjonction, et une attribution proprement dite, équivalente à une conjonction. Leur ensemble constitue le transfert exprimé par deux énoncés translatifs.

Cette reformulation conduit à la notion de *suite performancielle*. C'est dans une telle suite qu'il faut voir le squelette formel de tout récit.

L'avantage de cette reformulation est de permettre de représenter toutes les opérations antérieures comme des changements de « lieux » — les lieux initiaux et terminaux des transferts — autrement dit de satisfaire à une syntaxe topologique des énoncés translatifs. Ainsi, les quatre sommets du carré sémiotique deviennent les lieux d'où et vers où les transferts sont opérés. A son tour, la fécondité de cette syntaxe topologique se laisse détailler à mesure que l'on déploie l'analyse topologique dans les deux plans du faire et du vouloir faire.

Si l'on considère d'abord les seuls objets-valeurs, acquis et transférés par le faire, la syntaxe topologique permet de se représenter la suite ordonnée des opérations sur le carré sémiotique, le long des lignes de contradiction, de contrariété et de présupposition, comme une *transmission circulaire des valeurs*. On peut dire sans hésitation que cette syntaxe topologique des transferts est le vrai ressort de la narration « en tant que processus créateur de valeurs » (p. 178).

Si l'on considère maintenant non plus seulement les opérations, mais les opérateurs² — c'est-à-dire, dans le schéma de l'échange, les destinateurs et les destinataires du transfert —, la syntaxe topologique règle les transformations affectant la capacité de faire, donc d'opérer les transferts de valeurs considérés plus haut. Autrement dit, elle règle l'*institution* même des opérateurs syntaxiques, en créant des sujets dotés de la virtualité du faire.

1 L'énoncé terminal de la performance — dénommé attribution — est « l'équivalent sur le plan superficiel de l'assertion logique de la grammaire fondamentale » (*Du Sens, op. cit.*, p. 175). Je discute, dans l'article cité plus haut, la pertinence logique de cette équivalence (« La grammaire narrative de Greimas », p. 391).

2 « C'est qu'une syntaxe des opérateurs doit être construite indépendamment de la syntaxe des opérations : un niveau métasémiotique doit être ménagé pour justifier les transferts de valeurs » (*Du Sens, op. cit.*, p. 178)

Ce dédoublement de la syntaxe topologique correspond donc au dédoublement du faire et du vouloir (pouvoir, savoir faire), c'est-à-dire au dédoublement des énoncés narratifs en énoncés descriptifs et énoncés modaux, donc aussi au dédoublement des deux séries de performances : l'acquisition est ainsi le transfert portant soit sur des valeurs-objets, soit sur des valeurs modales (acquérir le pouvoir, le savoir, le vouloir faire).

La seconde série de performances est la plus importante du point de vue du déclenchement du parcours syntaxique. Il faut que des opérateurs soient institués comme pouvant, puis sachant et voulant, pour que des transferts d'objets de valeur s'enchaînent à leur tour. Si donc l'on demande d'où vient le premier actant, il faut évoquer le *contrat* qui institue le sujet du désir en lui attribuant la modalité du vouloir. L'unité narrative particulière dans laquelle est posé le vouloir d'un sujet « savant » ou « puissant » constitue la première performance du récit.

Le « récit achevé » (p. 180) combine la série des transferts de valeurs objectives avec la série des transferts instituant un sujet « savant » ou « puissant ».

Les préoccupations topologiques de Greimas marquent ainsi la tentative la plus extrême pour pousser l'extension du paradigmatisque aussi loin que possible au cœur du syntagmatique. Nulle part l'auteur ne se sent plus près de réaliser le vieux rêve de faire de la linguistique une algèbre du langage¹.

En somme, la sémiotique, au terme de son propre *parcours* allant du plan d'immanence au plan de surface, fait apparaître le récit lui-même comme *parcours*. Mais, ce parcours, elle le tient pour le strict homologue des opérations impliquées par la structure élémentaire de signification au plan de la grammaire fondamentale. Il est « la manifestation linguistique de la signification narrativisée » (*Du Sens*, p. 183).

A vrai dire, le parcours des niveaux sémiotiques de la narrativité est moins terminé qu'interrompu : on aura remarqué qu'il n'est rien dit ici du troisième niveau, le niveau de manifestation, où les postes définis formellement au plan de la grammaire de surface sont remplis de manière figurative. De fait, le niveau figuratif est resté jusqu'à présent le parent pauvre de l'analyse sémiotique. La raison en est, semble-t-il, que

1. Dans un entretien recueilli par Frédéric Nef (in Frédéric Nef et al., *Structures élémentaires de la signification*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1976), Greimas déclare : « Si l'on considère maintenant la narration dans sa perspective syntagmatique où chaque programme narratif apparaît comme un procès fait d'acquisitions et de déperditions de valeurs, d'enrichissements et d'appauvrissements de sujet, on s'aperçoit que chaque pas fait en avant sur l'axe syntagmatique correspond à "et se définit par" un déplacement topologique sur l'axe paradigmatisque » (p. 25).

la figuration (axiologique, thématique, actantielle) n'est pas tenue pour le produit d'une activité *configurante* autonome. D'où le nom de manifestation donné à ce niveau : comme s'il ne s'y passait rien d'intéressant, sinon l'affichage des structures sous-jacentes. En ce sens, le modèle offre des figurations sans configuration. Tout le dynamisme de la mise en intrigue se trouve reporté sur les opérations logico-sémantiques et sur la syntagmatisation des énoncés narratifs en programmes, en performances et en suites de performances. Ce n'est donc pas un hasard si le terme d'intrigue n'apparaît pas dans le vocabulaire raisonné de la sémiotique narrative. A vrai dire, il ne pouvait y trouver place, car il relève de l'intelligence narrative, dont la rationalité sémiotique cherche à donner un équivalent, ou mieux une simulation. Il faut donc attendre de la sémiotique narrative qu'elle développe un intérêt spécifique pour la *figurativité*, avant que l'on puisse se prononcer sur le sort réservé aux « jeux des contraintes sémiotiques » au niveau figuratif.

Avant de proposer quelques réflexions critiques concernant le modèle sémiotique, je voudrais souligner l'intense esprit de recherche qui anime l'œuvre de Greimas et celle de son école. On a déjà noté à quel point le modèle sémiotique radicalise et enrichit le premier modèle actantiel. Il faut donc considérer *Du Sens* comme une simple coupe transversale dans une recherche en progrès.

Maupassant apporte déjà des compléments dont certains anticipent des remaniements importants. J'en noterai trois.

Au plan des structures profondes, Greimas a commencé de corriger le caractère achronique des opérations de transformation appliquées au carré sémiotique en leur adjoignant des structures aspectuelles : la *durativité*, qui résulte de la temporalisation d'un état et caractérise tout procès continu ; ensuite les deux aspects ponctuels qui délimitent les procès : l'*inchoativité* et la *terminativité* (ainsi, dans le conte de Maupassant *Deux Amis*, les termes « mourant » et « naissant » ; on peut joindre l'*itérativité* à la *durativité*) ; enfin la relation de tension — la *tensivité* —, instaurée entre un sème duratif et l'un des sèmes ponctuels, et qui s'exprime dans des expressions telles que « assez proche », « trop », « loin ».

La place de ces structures aspectuelles est malaisée à définir par rapport aux structures profondes, d'une part, et, d'autre part, par rapport aux structures discursives coextensives au faire. D'un côté, en effet, les structures aspectuelles sont homologuées à des opérations logiques : l'opposition permanence/incidence régit l'opposition *durativité/ponctualité*. De même, les positions temporelles avant/pendant/après sont tenues pour des « positions temporalisées » (p. 71) de

relations logiques d'antériorité/concomitance/postériorité ; quant à l'articulation permanence/incidence, elle n'est que l'« adaptation au temps » du couple continu vs discontinu. Mais, par ces expressions, on ne fait que reculer le rapport au temps. D'un autre côté, on peut se demander si des considérations aspectuelles peuvent être introduites avant tout enchaînement syntagmatique, tout parcours discursif ; c'est pourquoi, dans l'analyse détaillée des séquences du conte de Maupassant, les traits aspectuels sont introduits à l'occasion de leurs investissements discursifs. On ne voit guère, en effet, comment des relations logiques se temporaliseraient si quelque procès ne se déroulait, qui exige une structure syntagmatique du discours selon la linéarité temporelle. L'introduction des structures aspectuelles dans le modèle ne se fait donc pas sans difficulté.

Une seconde adjonction importante — à la flexion également du niveau logico-sémantique et de son investissement discursif — contribue à dynamiser davantage le modèle, sans affaiblir sa base paradigmatische. Elle concerne le caractère fortement *axiologisé* des contenus à placer au sommet du carré sémiotique. Ainsi, tout le conte *Deux Amis* se déroule sur une isotopie dominante, où vie et mort constituent l'axe des contraires, avec leurs contradictoires croisés : non-vie, non-mort. Ce ne sont pas des actants — sinon il faudrait en parler avec les catégories du faire —, mais des connotations *euphoriques* et *dysphoriques*, capables de sous-tendre tout récit. Une grande partie du traitement sémiotique ultérieur consistera à assigner à ces postes des personnages, mais aussi des entités à peine anthropomorphisées, comme le Soleil, le Ciel, l'Eau, le Mont-Valérien. Tout indique que ces valeurs axiologiques profondes représentent plus que des stéréotypes culturels, ou que des idéologies. Les valeurs respectives de la vie et de la mort sont assumées par tous les hommes ; ce qui est propre à telle culture, à telle école de pensée, à tel conteur, c'est d'investir ces valeurs clés dans des figures déterminées, comme dans notre conte qui met le Ciel du côté de la non-vie et l'Eau du côté de la non-mort. L'intérêt de cette mise en place des valeurs euphoriques et dysphoriques au niveau le plus profond possible est non seulement d'assurer la stabilité du récit dans son déroulement, mais, en adjoignant l'axiologique au logique, de favoriser la narrativisation du modèle fondamental. N'avons-nous pas appris d'Aristote que les changements dont le drame traite par priorité sont ceux qui inversent la fortune en infortune et vice versa ? Mais, une fois encore, la place de ces déterminations axiologiques dans le schéma général n'est pas si aisée à établir. D'abord, il est difficile, ici encore, de ne pas se référer aux rôles thématiques que ces connotations affectent, c'est-à-dire aux sujets discursifs qui y déroulent un parcours narratif. Ensuite, le caractère

polémique est déjà sous-entendu dans l'opposition des valeurs. Néanmoins, ces oppositions sont censées précéder les rôles et les sujets dans leurs relations polémiques.

Une troisième adjonction au modèle élémentaire est plus difficile encore à distinguer de ses investissements discursifs. Néanmoins, son antériorité logique par rapport au faire et aux actants, et son caractère franchement paradigmique, lui assurent une place au plus près des structures profondes. Elle concerne les *destinateurs*, dont les actants et les rôles thématiques sont les délégués, les incarnations, les figurations, suivant le niveau hiérarchique variable des destinateurs eux-mêmes et de leurs représentants narrativisés : ainsi, dans *Deux Amis*, la Vie, la Mort et leurs contradictoires sont des destinateurs, mais aussi Paris, la Prusse, etc. A la notion de destinateur s'attache la notion de message, donc d'envoi, donc de mise en mouvement, de dynamisation. La première fois que l'auteur l'introduit dans son texte, il souligne précisément cette fonction : « transformer une axiologie, donnée comme système de valeurs, en une syntagmatisation opératoire » (p. 62). Il est vrai que la sémiotique du récit ne l'introduit qu'au moment où elle peut lui faire correspondre une distribution actantielle ; mais l'important, pour la théorie, est que cette distribution recouvre l'ensemble du récit ; c'est pourquoi l'auteur peut parler du « statut proto-actantiel du destinateur¹ » (p. 63). Ainsi se superposent sur le carré sémiotique des termes logiques, des prédictats axiologiques et des destinateurs, avant qu'on ait à y inscrire des acteurs figuratifs.

Plus considérables encore sont les compléments que Maupassant apporte à la grammaire du *faire*, donc au plan franchement discursif. Le conte moderne exige en effet que soient considérés des procès qui se déroulent sur le plan *cognitif*, qu'il s'agisse d'observation ou d'information, de persuasion ou d'interprétation, de tromperie, d'illusion, de mensonge ou de secret. Greimas répond à cette sollicitation (qui a son origine dans la fonction dramatique de la « reconnaissance » chez Aristote et aussi dans les analyses célèbres du *trickster* ou décepteur en anthropologie) par une série de décisions méthodologiques audacieuses. D'abord, il dédouble franchement le faire en *faire pragmatique* et en *faire cognitif*, celui-ci instaurant le sujet compétent en sujet noologique distinct du sujet somatique. Puis, il dédouble le faire cognitif selon deux pôles : le *faire persuasif*, exercé par le destinateur du faire cognitif à l'égard du destinataire, à quoi correspond, du côté de ce dernier, le faire

1. Le couple destinateur-destinataire prolonge celui du mandat chez Propp ou du contrat inaugural dans le premier modèle actantiel de Greimas, contrat en vertu duquel le héros reçoit la compétence de faire. Mais le couple destinateur-destinataire est placé maintenant à un plan plus radical de formalisation. Il y a en effet des destinateurs individuels, sociaux et même cosmiques.

interprétatif. L'avantage essentiel qu'il y a à traiter la dimension cognitive en termes de faire, c'est de pouvoir soumettre les opérations de connaissance aux mêmes règles de transformation que les actions proprement dites (Aristote avait déjà inclus dans son *muthos* les « pensées » des personnages sous la catégorie de *dianoia*) ; ainsi, les inférences du paraître à l'être, en quoi consiste l'interprétation, sont des formes du faire susceptibles de s'inscrire comme les autres sur un parcours narratif. De même, la relation polémique peut affronter non seulement deux faire pragmatiques, mais deux faire persuasifs, par exemple dans la discussion, ou encore deux faire interprétatifs, par exemple dans l'accusation ou la dénégation de culpabilité. Désormais, quand on parle de rapport polémique, il faut avoir présent à l'esprit toute cette riche palette du faire¹.

Toutefois, la brèche introduite dans la théorie jusqu'ici relativement homogène du faire n'est pas négligeable. Pour rendre compte de la persuasion et de l'interprétation, il faut en effet recourir aux catégories, nouvelles en sémiotique, mais fort anciennes en philosophie, de l'être et du paraître. Persuader, c'est faire croire que ce qui paraît est ; interpréter, c'est inférer du paraître à l'être. Mais l'auteur insiste que l'on garde à ces termes « le sens d'existence sémiotique » (p. 107). Il appelle relation fiduciaire ce passage d'un plan à l'autre, qui instaure les valeurs dénommées certitude, conviction, doute, hypothèse, tout en avouant ne pas disposer encore de la catégorisation assurée des valeurs fiduciaires (p. 108). Il pense ainsi garder un caractère logique aux transformations narratives dans lesquelles un sujet, par exemple, en se camouflant, vise à ce qu'un autre sujet interprète le non-paraître comme non-être ; le premier se place sous la catégorie du secret, qui conjoint être et non-paraître. Cette épreuve, placée dans la dimension cognitive du récit, garde ainsi à la fois son inscription narrative et ses traits logiques, par l'introduction d'un nouveau carré sémiotique, le *carré de la vérification*, constitué à partir de l'opposition être vs paraître, complétée par les deux contradictoires respectifs : non-être, non-paraître. La vérité marque la conjonction de l'être et du paraître, la fausseté celle du non-paraître et du non-être, le mensonge celle du paraître et du non-être, le secret celle de l'être et du non-paraître. La tromperie est le faire persuasif qui consiste à transformer le mensonge en vérité (faire passer pour...), c'est-à-dire à présenter et à faire accepter ce qui paraît mais n'est pas comme ce qui paraît et est. L'illusion est le faire interprétatif qui répond au mensonge, en l'accep-

1. Cf. Jacques Escande, *Le Récepteur face à l'Acte persuasif. Contribution à la théorie de l'interprétation (à partir de l'analyse de textes évangéliques)*, thèse de 3^e cycle en sémantique générale dirigée par A. J. Greimas, EHESS, 1979.

tant à la façon d'un contrat avec le destinataire déceptif. Le décepteur, en tant que rôle actantiel (celui qui se fait passer pour un autre), est ainsi susceptible d'une définition précise sur le plan de la véridiction.

L'introduction du faire cognitif, la distinction entre faire cognitif et faire interprétatif et la mise en place de la structure de véridiction constituent les additions les plus considérables de *Maupassant* à la catégorisation du faire, surtout si l'on tient compte de toutes les modalisations du pouvoir faire qui s'y greffent (y compris la plus importante de toutes dans *Deux Amis* : le refus, c'est-à-dire, le vouloir ne pas pouvoir). Ainsi pourra-t-on rendre compte, dans ce conte de Maupassant, d'une situation dramatique aussi considérable que celle d'une quête illusoire, transformée en victoire secrète¹.

Tels sont les enrichissements les plus importants apportés par *Maupassant* au modèle sémiotique. Je dirai d'eux qu'ils distendent le modèle sans le faire éclater. (C'est peut-être avec la question de la véridiction que la menace de rupture est la plus grande.) Dans la mesure donc où ils ne proposent aucun remaniement important du modèle décrit dix ans plus tôt dans *Du Sens*, ils ne remettent pas non plus en cause la critique que l'on peut faire du modèle sémiotique de base, à ses trois niveaux : structures profondes, superficielles, figuratives.

La question fondamentale que pose le modèle de grammaire narrative est de savoir si la grammaire dite de surface n'est pas plus riche en potentialités narratives que la grammaire fondamentale, et si cet enrichissement croissant du modèle tout au long du parcours sémiotique ne procède pas de notre compétence à suivre une histoire et de notre familiarité acquise avec la tradition narrative.

La réponse à cette question est préjugée dès la désignation initiale de la grammaire profonde comme plan d'immanence et de la grammaire de surface comme plan de manifestation.

Or, cette question met une nouvelle fois en jeu, mais avec l'appui d'un modèle considérablement plus raffiné, le problème qui nous occupe

1. *Maupassant* suggère d'autres distinctions toujours plus raffinées concernant le faire. L'entrée « faire », dans l'*index rerum* placé à la fin de *Maupassant* (p. 273), donne une idée des ramifications que la théorie est sommée de produire par des textes considérablement plus subtils que les contes populaires. La distinction entre *faire* et *être* me paraît la plus difficile à maintenir dans le cadre de la narrativité, dans la mesure où elle ne s'inscrit plus à l'intérieur du faire ; mais l'*être* dont il est question se rattache au faire par l'intermédiaire de l'idée d'état, de disposition durable : par exemple, la joie, qui marque l'installation dans un état euphorique, ou encore la liberté, quand les « Deux Amis », privés de tout pouvoir faire après leur capture, exercent leur pouvoir de ne pas vouloir faire, c'est-à-dire leur refus, et sont ainsi instaurés en leur *être-libre*, qui s'exprime, à la fin du conte, par leur pouvoir mourir debout.

depuis le début de ce chapitre ; celui des rapports entre la rationalité de la narratologie et l'intelligence narrative, forgée dans la pratique de la mise en intrigue. C'est pourquoi la discussion doit être plus serrée que jamais.

Mon doute initial, que l'argumentation ultérieure va mettre à l'épreuve, est que, dès son tout premier stade, à savoir la construction du carré sémiotique, l'analyse est téléologiquement guidée par l'anticipation du stade final, à savoir celui de la narration en tant que processus créateur de valeurs (*Du Sens*, p. 178), où je vois l'équivalent, au plan de la rationalité sémiotique, de ce que notre culture narrative nous fait comprendre comme intrigue. Entendons bien : ce doute ne disqualifie en aucune façon l'entreprise. Il met en question l'autonomie présumée des démarches sémiotiques, de la même façon que la discussion des modèles nomologiques en histoire a mis en question l'autonomie de la rationalité historiographique par rapport à la compétence narrative. La première partie du débat se tiendra au plan de la grammaire profonde.

Je mets de côté ici la question de la consistance logique du modèle constitutionnel. Je limite la discussion à deux points. Le premier concerne les conditions auxquelles le modèle doit satisfaire pour garder son efficacité tout au long du parcours sémiotique. Tel qu'il est constitué au plan de la structure élémentaire de signification, le modèle est un modèle fort. Mais, comme il arrive souvent avec l'interprétation dans un domaine donné des modèles construits *a priori*, certaines de ses exigences doivent être affaiblies pour bien fonctionner dans ces domaines. Nous en avons eu un exemple dans le domaine de l'historiographie : on a vu combien le modèle nomologique a dû être affaibli pour rencontrer la méthodologie effective impliquée par le métier d'historien. Le modèle taxinomique initial, quant à lui, ne garde une signification logique que s'il reste un modèle fort. Or, il n'a toute sa force qu'au niveau d'une analyse sémique sinon achevée, du moins conduite jusqu'au point où elle permet un « inventaire limité de catégories sémiques » (p. 161). Sous cette condition, la contrariété constitue une contrariété forte, à savoir une opposition binaire entre sèmes de même catégorie, comme par exemple la catégorie sémique binaire blanc vs noir ; la contradiction, elle aussi, est une contradiction forte : blanc vs non-blanc ; noir vs non-noir ; et la présupposition de non- S_1 par S_2 est véritablement précédée par deux rapports de contradiction et de contrariété, au sens rigoureux qu'on vient de dire. Or, on peut douter que ces trois exigences soient satisfaites en leur rigueur dans le domaine de la narrativité. Si elles l'étaient, toutes les opérations ultérieures devraient être aussi « prévisibles et calculables » (p. 166) que l'auteur le déclare. *Mais alors, il ne se passerait rien.* Il n'y aurait pas d'événement.

Il n'y aurait pas de surprise. Il n'y aurait rien à raconter. On peut donc présumer que la grammaire de surface aura le plus souvent affaire à des quasi-contradictions, des quasi-contrariétés, des quasi-présuppositions.

Le deuxième point auquel je voudrais m'arrêter, toujours au plan de la grammaire profonde, concerne la narrativisation de la taxinomie, assurée par le passage des *relations non orientées* dans le modèle taxinomique aux *opérations orientées* qui donnent une interprétation syntaxique au modèle.

En fait, le passage de l'idée de relation statique à celle d'opération dynamique implique une véritable adjonction au modèle taxinomique, qui le chronologise authentiquement, du moins au sens où une transformation prend du temps. Cette adjonction est marquée dans le texte des *Éléments* par la notion de « production de sens par le sujet » (*Du Sens*, p. 164). Il y a donc là plus qu'une reformulation : l'introduction, sur un pied d'égalité, d'un facteur syntagmatique à côté du facteur paradigmatic. La notion d'équivalence perd alors son sens de relation réciproque dans le passage de la morphologie à la syntaxe : car en quoi une relation stable et sa transformation sont-elle équivalentes, si c'est l'orientation qui est pertinente dans la seconde ? On peut dès lors se demander si la construction du modèle n'a pas été guidée par l'idée des transformations orientées à faire apparaître sur ses termes inertes.

Cette question se pose à tous les niveaux : la finalité d'une opération paraît bien être dans l'opération suivante, et finalement dans l'idée achevée de narrativité. C'est bien encore ce que l'on observe dans le passage de la grammaire profonde à la grammaire de surface.

L'enrichissement du modèle initial résulte de l'apport massif des déterminations caractéristiques du faire. Or, toutes ces déterminations nouvelles ne dérivent pas directement du modèle taxinomique, mais relèvent d'une sémantique de l'action¹. Nous savons, d'un savoir immanent au faire lui-même, que le faire est l'objet d'énoncés dont la structure diffère essentiellement de celle des énoncés prédicatifs de la forme *S est P*, et des énoncés relationnels de la forme *X est entre Y et Z*. Cette structure des énoncés descriptifs de l'action a fait l'objet de travaux précis en philosophie analytique, dont je rends compte dans la

1. On pourrait objecter que nous confondons les catégories anthropomorphes du niveau de surface avec des catégories humaines du niveau figuratif (caractérisées par l'existence de buts, de motifs, de choix), bref avec les catégories praxiques décrites dans notre première partie sous le titre de *mimèsis I*. Mais je doute qu'on puisse définir le faire sans référence à l'agir humain, sinon par le truchement des catégories de quasi-personnage, de quasi-intrigue et de quasi-événement (*Temps et Récit*, t 1, p. 247 sq.)

*Sémantique de l'action*¹. Un caractère remarquable de ces énoncés est de comporter une structure ouverte allant de « Socrate parle... » à « Brutus tua César, aux ides de mars, dans le sénat romain, avec un poignard... ». C'est cette sémantique de l'action qui est en fait présupposée par la théorie de l'énoncé narratif. Faire est ici substituable à tous les verbes d'action (comme *to do* en anglais). Nulle part l'apport spécifié de la sémantique de l'action n'est plus évidente que dans le passage, par modalisation, des énoncés sur le faire aux énoncés sur le pouvoir faire. D'où sait-on en effet que le vouloir faire rend le faire éventuel ? Rien du carré sémiotique ne nous permet de le soupçonner. Au reste, la typologie du vouloir faire, du vouloir être, du vouloir avoir, du vouloir savoir et du pouvoir vouloir est excellente. Mais elle relève, au point de vue linguistique, d'une grammaire tout à fait spécifique que la philosophie analytique a élaborée avec le plus grand raffinement sous le nom de logique intensionnelle. Et, si une grammaire originale est requise pour mettre en forme logique le rapport entre les énoncés modaux en « vouloir que... » et les énoncés descriptifs du faire, c'est la phénoménologie implicite à la sémantique de l'action qui donne sens à la déclaration de Greimas que « les énoncés modaux ayant le vouloir pour fonction instaurent le sujet comme une virtualité du faire, tandis que deux autres énoncés modaux, caractérisés par les modalités du savoir et du pouvoir, déterminent ce faire éventuel de deux manières différentes : comme un faire issu du savoir ou se fondant uniquement sur le pouvoir » (p. 175). Aussi bien cette phénoménologie implicite est-elle portée au jour dès lors qu'on peut interpréter l'énoncé modal comme le « désir de réalisation » d'un programme qui est présent sous forme d'énoncé descriptif et fait en même temps partie, en tant qu'objet, de l'énoncé modal (p. 169).

Il résulte de là que le rapport entre le plan sémiotique et le plan praxique est un rapport de préséance mutuelle. Le carré sémiotique apporte son réseau de termes interdéfinis et son système de contradiction, de contrariété et de présupposition. La sémantique de l'action apporte les significations majeures du faire et la structure spécifique des énoncés qui se réfèrent à l'action. En ce sens, la grammaire de surface est une grammaire mixte : sémiotique-praxique². Dans cette grammaire mixte, il paraît bien difficile de parler d'équivalence entre les

1. J'y renvoie en particulier aux travaux d'Anthony Kenny, *Action, Emotion and Will*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1963.

2. La situation, à cet égard, n'est pas différente de celle décrite lors de l'examen de *Logique du récit* de Claude Bremond. Là aussi, la logique du récit reposait sur une phénoménologie et une sémantique de l'action que l'auteur appelait une métaphysique.

structures déployées par la sémantique de l'action et les opérations impliquées par le carré sémiotique.

On fera un pas de plus dans l'objection en observant que l'énoncé narratif simple reste une abstraction à l'intérieur de la grammaire superficielle, tant qu'on n'a pas introduit le rapport polémique entre programmes et entre sujets opposés. Nous avons déjà noté plus haut qu'il n'y a rien de spécifiquement narratif dans une phrase d'action isolée. Seule une chaîne d'énoncés constitue un syntagme narratif et permet, rétroactivement, d'appeler narratifs les énoncés d'action qui composent la chaîne. A cet égard, le rapport polémique constitue le premier seuil authentique de narrativité dans la grammaire superficielle, le second étant constitué par la notion de performance et le troisième par celle de suite syntagmatique de performances et par le transfert de valeurs qu'elle opère.

Considérons successivement chacun de ces seuils, en commençant par le premier, la représentation polémique des rapports logiques.

Notons, d'abord, que cette représentation polémique apporte avec elle de nouveaux traits qui, avant d'avoir une signification logique du type contradiction ou contrariété, ont une signification praxique autonome. La confrontation et la lutte sont des figures de l'orientation de l'action vers autrui, qui relèvent d'une sociologie compréhensive telle que celle de Max Weber, où l'on voit en effet paraître la lutte (*Kampf*) à un stade bien déterminé de la constitution progressive des catégories de base de son grand traité *Wirtschaft und Gesellschaft*¹ (*Économie et Société*). L'introduction de la catégorie de lutte accentue par conséquent le caractère mixte — mi-logique, mi-praxique — de toute la grammaire narrative.

Observons, en outre, que l'équivalence au plan logique entre affrontement et contradiction est très contestable. La notion d'affrontement, me semble-t-il, met en jeu un type de négativité dont Kant le premier, dans son opuscule *Pour introduire en philosophie le concept de grandeur négative*², avait montré l'irréductibilité à la contradiction. L'opposition d'un sujet à un anti-sujet n'est pas celle de deux faire contradic-

1. Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, 5^e éd. révisée, Studienausgabe, Tübingen, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1972, première partie chap. I, § 8, « Begriff des Kampfs » (p. 20). Les catégories précédentes sont celles d'action sociale, de relation sociale, d'orientation de l'action (coutumes, mœurs), d'ordre légitime (convention, droit), de fondement de légitimité (tradition, foi, validation par la loi).

2. Emmanuel Kant, *Essai pour introduire en philosophie le concept de grandeur négative*, traduction, introduction et notes par Roger Kempf, Paris, Vrin, 1949, chap. II, « L'opposition universelle ».

toires. On peut craindre qu'elle ne se rapproche pas davantage de la contrariété¹.

L'adjonction des catégories de transfert aux catégories polémiques pose un problème analogue. A ce nouveau stade encore, le recours implicite à la phénoménologie est flagrant : si transférer, c'est priver l'un et donner à l'autre, il y a *plus* dans priver et donner que dans disjoindre et conjoindre. La privation d'un objet-valeur subie par un sujet est une modification qui l'affecte comme patient. Ce que la dernière étape de la constitution du modèle ajoute donc, c'est une phénoménologie du *pâtir/agir*, dans laquelle prennent sens des notions telles que privation et donation. Tout le langage topologique de cette dernière phase est un mixte de conjonctions/disjonctions logiques² et de modifications survenant dans le champ non seulement pratique, mais pathique. Cette conclusion ne doit pas surprendre, s'il est vrai que la syntaxe topologique des transferts, qui double le parcours des opérations logiques du carré sémiotique, « organise la narration en tant que processus créateur de valeurs » (p. 178). Comment ce redoublement ferait-il passer d'opérations syntaxiques qui, dans le cadre taxinomique, étaient « prévisibles et calculables » (p. 166), à un « processus créateur de valeurs » ? Il faut bien que la logicité soit quelque part inadéquate à la créativité propre du récit. Cet écart éclate au niveau du transfert, dans la mesure où corrélation et présupposition s'éloignent du modèle logique fort,

1. Dans « L'entretien avec Greimas » (F. Nef, *Structures élémentaires de la signification*, *op. cit.*, p. 25), l'auteur insiste sur ce que la structure polémique de la narration est ce qui permet d'étendre l'articulation *paradigmatique* initiale du modèle taxinomique à tout le déroulement *syntagmatique* de la narration. En opposant un anti-sujet à un sujet, un anti-programme à un programme, en multipliant même les carrés actantiels par l'éclatement de tout actant en actant, négactant, entactant, négentactant, la structure polémique assure l'infiltration de l'ordre paradigmatisatique dans tout l'ordre syntagmatique : « Rien d'étonnant dès lors à ce que l'analyse de textes tant soit peu complexes oblige à multiplier les positions actantielles en révélant ainsi, à côté de son déroulement syntagmatique, l'articulation paradigmatisatique de la narrativité » (*ibid.*, p. 24). Mais on peut dire aussi l'inverse : c'est parce qu'il arrive quelque chose de l'ordre du conflit entre deux sujets qu'on peut en faire la projection sur le carré. Et cette projection, à son tour, est possible parce que le carré lui-même a été traité « comme le lieu où s'effectuent les opérations logiques » (*ibid.*, p. 26), bref, a été préalablement narrativisé. Tout progrès de la « Carréification », de palier en palier, peut apparaître tour à tour comme l'avancée du paradigmatisatique au cœur du syntagmatique, ou comme l'adjonction de nouvelles dimensions syntagmatiques (quête, lutte, etc.), secrètement finalisées par la double structure paradigmatisatique et syntagmatique du récit achevé.

2. Concernant la cohérence de la syntaxe topologique en tant que telle, et le rôle attribué à la relation de présupposition qui boucle le parcours entre les pôles du carré sémiotique, cf. ma discussion in « La grammaire narrative de Greimas », art. cité, p. 22-24.

pour exprimer la dissymétrie de la privation et de l'attribution et la nouveauté propre à l'attribution. Le caractère de novation qui s'attache à l'attribution est encore plus manifeste lorsque c'est le pouvoir, le savoir et le vouloir faire — c'est-à-dire la virtualité même du faire — qui échoient au sujet.

Cet écart entre le schéma initial, où toutes les relations se compensent, et le schéma terminal, où des valeurs nouvelles sont produites, est masqué dans le cas particulier des contes russes de Propp où la circulation des valeurs aboutit à une restauration de l'état initial. La fille du roi, ravie par un traître qui la transfère ailleurs pour la cacher, est trouvée par le héros et rendue à ses parents ! Greimas lui-même, dans *Sémantique structurale*, admettait que la fonction la plus générale du récit était de rétablir un ordre de valeurs menacé. Or, nous savons bien, grâce au schématisation des intrigues produit par les cultures dont nous héritons, que cette restauration ne caractérise qu'une catégorie de récits, et même sans doute de contes. Combien diverses sont les manières dont l'intrigue articule « crise » et « dénouement » ! Et combien diverses les manières dont le héros (ou l'anti-héros) est modifié par le cours de l'intrigue ! Est-il même certain que tout récit puisse être projeté sur cette matrice topologique, comportant deux programmes, un rapport polémique et un transfert de valeurs ? Notre étude antérieure des métamorphoses de l'intrigue nous porte à en douter.

En conclusion, le modèle de Greimas me paraît soumis à une double contrainte : logique d'une part, praxique-pathique de l'autre. Mais il ne satisfait à la première, en poussant toujours plus avant l'inscription sur le carré sémiotique des composantes de la narrativité introduite à chaque nouveau palier, que si parallèlement l'intelligence que nous avons du récit et de l'intrigue suscite des adjonctions appropriées d'ordre franchement syntagmatique, sans lesquelles le modèle taxinomique demeurerait inerte et stérile¹.

Reconnaitre ce caractère mixte du modèle de Greimas, ce n'est pas du tout le réfuter : c'est au contraire porter au jour les conditions de son intelligibilité, comme nous l'avons fait dans la seconde partie de ce travail pour les modèles nomologiques en histoire.

1. L'auteur n'est pas loin de reconnaître, dans la suite de « L'entretien » cité plus haut : « Toutefois, il ne s'agit là que d'une syntaxe manipulant, à l'aide de disjonctions et de conjonctions, des énoncés d'état et ne donnant du récit qu'une représentation statique d'une suite d'états narratifs. Tout comme le carré taxinomique ne doit être considéré que comme le lieu où s'effectuent les opérations logiques, les suites d'énoncés d'états sont organisées et manipulées par des énoncés du faire et par des sujets transformateurs qui y sont inscrits » (*Structures élémentaires de la signification*, op. cit., p. 26).

Les jeux avec le temps

L'*enrichissement* du concept de mise en intrigue et, corrélativement, de temps narratif, auquel l'étude qui suit est consacrée, est, sans doute, comme nous l'avons annoncé dans l'introduction à cette troisième partie, le privilège du récit de fiction, plutôt que du récit historique, en raison de la levée de certaines contraintes propres à ce dernier qui feront l'objet d'une étude détaillée dans notre quatrième partie. Ce privilège consiste dans la propriété remarquable qu'a le récit de pouvoir se dédoubler en *énonciation* et *énoncé*. Pour introduire cette distinction, il suffit de se rappeler que l'acte configurant qui préside à la mise en intrigue est un acte judicatoire, consistant à prendre ensemble ; plus précisément, c'est un acte de la famille du jugement réfléchissant¹. Il nous est ainsi arrivé de dire que raconter, c'est déjà « réfléchir sur » les événements racontés. A ce titre, le « prendre ensemble » narratif comporte la capacité de se distancer de sa propre production, et par là de se redoubler.

Ce pouvoir du jugement téléologique de se redoubler revient de nos jours dans une terminologie purement linguistique, celle de l'*énonciation* et de l'*énoncé*, laquelle, sous l'influence de Günther Müller, de Gérard Genette, et de sémioticiens de l'école de Greimas, a reçu droit de cité dans la poétique narrative. Or, c'est à la faveur d'un tel déplacement de l'attention de l'*énoncé* narratif sur l'*énonciation* que les traits proprement fictifs du temps narratif prennent un relief distinct. Ils sont en quelque sorte libérés par le *jeu* entre les divers niveaux temporels issus de la réflexivité de l'acte configurant lui-même. Nous considérerons plusieurs versions de ce jeu, qui commence déjà entre

1. On trouve déjà chez les médiévaux l'assertion plénière de la *réflexivité* du jugement. Mais Kant introduit la distinction féconde du jugement déterminant et du jugement réfléchissant. Le jugement déterminant s'investit entièrement dans l'objectivité qu'il produit. Le jugement réfléchissant se retourne sur les opérations par lesquelles il édifie des formes esthétiques et des formes organiques sur la chaîne causale des événements du monde. Les formes narratives constituent en ce sens une troisième classe de jugement réfléchissant, c'est-à-dire de jugement capable de prendre pour objet les opérations mêmes de nature téléologique par lesquelles les entités esthétiques et organiques prennent forme.

l'énoncé et les choses racontées, mais que le dédoublement de l'énonciation et de l'énoncé rend possible.

1. *Les temps du verbe et l'énonciation*

En guise de préface, je voudrais considérer les ressources qu'offre à l'énonciation le *système des temps du verbe*. Cette investigation m'a paru à sa place en tête des études consacrées aux jeux avec le temps résultant du dédoublement entre énonciation et énoncé, dans la mesure où les trois auteurs que j'ai choisi d'interroger ont franchement rattaché leur théorie du temps du verbe à la fonction d'*énonciation du discours* plutôt qu'à la structure des énoncés qui restent séparés, soit du rapport à l'énonciateur, soit de la situation d'interlocution. En outre, la solution que ces auteurs ont apportée à la question de l'organisation des temps du verbe dans les langues naturelles fait surgir un paradoxe qui concerne directement le statut du temps dans la fiction, donc du temps au niveau de *mimèsis* II.

D'un côté, en effet, l'apport principal de cette enquête est de démontrer que le système des temps, qui varie d'une langue à l'autre, ne se laisse pas dériver de l'expérience phénoménologique du temps et de sa distinction intuitive entre présent, passé et futur. Cette indépendance du système des temps du verbe contribue à celle de la composition narrative à un double niveau : à un niveau strictement paradigmique (disons : au niveau du *tableau* des temps du verbe dans une langue donnée), le système des temps offre une réserve de distinctions, de relations et de combinaisons dans laquelle la fiction puise les ressources de sa propre autonomie par rapport à l'expérience vive ; à cet égard, la langue tient tout prêt, avec son système des temps, le moyen de moduler temporellement tous les verbes d'action le long de la chaîne narrative. En outre, à un niveau qu'on peut dire syntagmatique, les temps du verbe contribuent à la narrativisation, non plus seulement par le jeu de leurs différences à l'intérieur des grands paradigmes grammaticaux, mais par leur *disposition successive* sur la chaîne du récit. Que la grammaire française contienne dans le même système un imparfait et un passé simple, c'est déjà une riche ressource ; mais que la succession d'un imparfait et d'un passé simple produise un effet de sens original, c'est une ressource plus admirable encore. Autrement dit, la syntagmatisation des temps verbaux est aussi essentielle que leur constitution paradigmique. Mais la première autant que la seconde exprime l'autonomie du système des temps du verbe à l'égard de ce que, dans une sémantique élémentaire de l'expérience quotidienne, nous appelons le temps.

D'un autre côté, la question reste ouverte de savoir jusqu'à quel point le système des temps verbaux peut s'affranchir de la référence à l'expérience phénoménologique du temps. L'hésitation, sur ce point, des trois conceptions que nous allons discuter est très instructive : elle illustre la complexité du rapport que nous reconnaissions nous-même au temps de la fiction par rapport au temps de l'expérience phénoménologique, que nous prenions celui-ci au plan de la préfiguration (*mimèsis I*) ou au plan de la refiguration (*mimèsis III*). La nécessité de disjoindre le système des temps du verbe de l'expérience vive du temps et l'impossibilité de l'en séparer complètement me paraissent illustrer à merveille le statut des configurations narratives, à la fois *autonomes* par rapport à l'expérience quotidienne et *médiatrices* entre l'amont et l'aval du récit.

Si nous commençons par la distinction introduite par Émile Benveniste entre histoire et discours¹ et continuons par la contribution de Kate Hamburger² et de Harald Weinrich³ à la problématique du temps du verbe, c'est pour deux raisons.

D'un côté, on peut suivre ainsi le progrès allant d'une étude menée dans une perspective purement paradigmatische à une conception qui complète l'étude de l'organisation statique des temps du verbe par celle de leur répartition successive à l'intérieur de grandes unités textuelles. De l'autre, on peut observer, d'une conception à l'autre, un progrès dans la dissociation des temps du verbe d'avec l'expérience vive du temps, et prendre la mesure des difficultés qui empêchent d'aller jusqu'au bout de cette tentative. C'est là que nous chercherons la contribution majeure de ces trois conceptions à notre propre enquête sur le degré d'autonomie des configurations narratives par rapport à l'expérience préfigurée ou refigurée du temps.

Je rappelle brièvement le sens de la distinction introduite par Benveniste entre histoire et discours. Dans l'histoire, le locuteur n'est pas impliqué : « Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes » (p. 241). Le discours, en revanche, désigne « toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le

1. Émile Benveniste, « Les relations du temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 237-250

2. Kate Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, 2^e éd., Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1957 ; trad. angl., *The Logic of literature*, Ann Arbor, Indiana University Press, 1973.

3. Harald Weinrich, *Tempus, Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1964 Traduction française sous le titre *le Temps*, Paris, Éd. du Seuil, 1973 Je cite la traduction française qui, en fait, est un ouvrage original de l'auteur, dont les divisions et les analyses diffèrent souvent de l'original allemand.

premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière » (p. 242). Chaque mode d'énonciation a son système de temps : des temps inclus et des temps exclus. Ainsi, le *récit* inclut trois temps : l'aoriste (ou passé simple défini), l'imparfait, le plus-que-parfait (à quoi on peut ajouter le prospectif : il devait ou il allait partir) ; mais surtout le récit exclut le présent et à sa suite le futur, qui est un présent à venir, et le parfait, qui est un présent au passé. Inversement, le *discours* exclut un temps, l'aoriste, et inclut trois temps fondamentaux, le présent, le futur, le parfait. Le présent est le temps de base du discours, parce qu'il marque la contemporanéité entre la chose énoncée et l'instance de discours : il est donc solidaire du caractère sui-référentiel de l'instance de discours. C'est pourquoi les deux plans d'énonciation se distinguent aussi par une seconde série de critères : les catégories de la personne. Le récit ne peut exclure le présent sans exclure les relations de personne : je-tu ; l'aoriste est le temps de l'événement, en dehors de la personne d'un narrateur.

Qu'en est-il du rapport entre ce système des temps du verbe et le vécu temporel ?

D'un côté, la répartition des temps personnels du verbe français en deux systèmes distincts doit être tenue pour indépendante de la notion de temps et de ses trois catégories : présent, passé, futur ; la dualité même des deux systèmes de temps en témoigne : ni la notion de temps, ni les catégories de temps présent, passé, futur ne fournissent « le critère qui décidera de la position ou même de la possibilité d'une forme donnée au sein du système verbal » (p. 237). Cette déclaration est parfaitement homogène au décrochage opéré par l'ensemble du système symbolique au niveau de *mimèsis II* par rapport au niveau empirique et praxique de *mimèsis I*.

De l'autre côté, la distinction entre les deux systèmes d'énonciation n'est pas tout à fait sans rapport au temps. La question se pose principalement à propos du récit. On n'a peut-être pas assez remarqué que le récit qu'Émile Benveniste oppose au discours est constamment dénommé « récit historique » ou « énonciation historique ». Or, l'énonciation historique « caractérise le récit des événements passés » (p. 239). Dans cette définition, le terme « passé » est aussi important que les termes « récit » et « événement » : Ces termes désignent « des faits survenus à un certain moment du temps, sans aucune intervention du locuteur dans le récit » (*ibid.*). S'il n'y a pas contradiction entre cette définition et le propos de dissocier le système des temps de la distinction intuitive entre passé, présent et futur, c'est dans la mesure où la référence peut se faire soit au passé réel, comme chez l'historien, soit au passé fictif, comme chez le romancier (ce qui permet à l'auteur de

prendre un de ses exemples dans un extrait de Balzac). Néanmoins, si le récit se caractérise par rapport au discours comme suite d'événements qui se racontent eux-mêmes sans intervention du locuteur, c'est bien dans la mesure où, selon Émile Benveniste, il appartient à la notion de passé, réel ou fictif, de ne pas impliquer la sui-référence du locuteur à sa propre énonciation, comme dans le discours. Ce qui n'est pas élaboré, ici, c'est le rapport entre passé fictif et passé réel. Le passé fictif suppose-t-il le passé réel, donc la mémoire et l'histoire, ou bien est-ce la structure même de l'expression temporelle historique qui engendre la caractérisation comme passé ? Mais alors, on ne comprend pas pourquoi le passé fictif est appréhendé comme quasi-pasé¹.

Quant au présent de l'instance de discours, il est difficile de dire qu'il est sans rapport au temps vécu, si l'on ajoute que le parfait est du présent au passé et le futur du présent à venir. Une chose est le critère grammatical du présent, à savoir le caractère sui-référentiel de l'instance de discours, autre chose la *signification* de cette sui-référence elle-même, à savoir la contemporanéité même entre la chose racontée et l'instance de discours. Le rapport mimétique des catégories grammaticales à l'égard de l'expérience vive est tout entier contenu dans ce rapport, à la fois de disjonction et de conjonction, entre le présent grammatical de l'instance de discours et le présent vécu².

Ce rapport mimétique entre temps du verbe et temps vécu ne peut être confiné au discours si, avec les successeurs de Benveniste, on s'intéresse plus au rôle du discours *dans le récit* même qu'à l'opposition entre discours et récit. Des faits passés, réels ou imaginaires, peuvent-ils être présentés sans aucune intervention à tous égards du locuteur dans le récit ? Les événements peuvent-ils simplement apparaître à l'horizon de l'histoire sans que personne ne parle en aucune façon ? L'absence du

1. Une hésitation de Benveniste est à cet égard instructive. Après avoir répété : « Pour qu'ils puissent être enregistrés comme s'étant produits, ces faits doivent appartenir au passé » (p. 239), l'auteur ajoute : « Sans doute vaudrait-il mieux dire : dès lors qu'ils sont enregistrés et énoncés dans une expression temporelle historique, ils se trouvent caractérisés comme passés » (*ibid.*) Le critère de non-intervention du locuteur dans le récit permet de laisser en suspens la question de savoir si c'est le temps du récit qui produit l'effet de passé ou si le quasi-pasé du récit fictif a quelque rapport de filiation avec le passé réel au sens que l'historien donne à ce terme.

2. A vrai dire, la disjonction entre temps verbaux et temps vécu est présentée avec une certaine prudence par Benveniste : « Nous ne trouvons pas dans la seule notion de temps le critère qui décidera de la position ou même de la possibilité d'une forme donnée au sein du système verbal » (p. 237). L'analyse des formes composées, à laquelle une grande partie de l'article est consacrée, pose des problèmes analogues concernant soit la notion de l'accompli et de l'inaccompli, soit l'antériorité d'un fait par rapport à un autre fait rapporté. La question reste de savoir si on peut décrocher entièrement ces formes grammaticales de relations ayant rapport au temps.

narrateur au récit historique ne résulte-t-elle pas d'une stratégie, par laquelle celui-ci se rend absent au récit ? Cette distinction, que nous reprendrons plus loin pour elle-même, ne peut manquer de rejouer dès maintenant sur la question que nous posons du rapport entre temps du verbe et temps vécu. Si c'est dans le récit lui-même qu'il faut discerner entre l'énonciation (le discours au sens de Benveniste) et l'énoncé (le récit chez Benveniste), le problème devient alors double : c'est, d'une part, celui des rapports entre le temps de l'énonciation et le temps de l'énoncé ; d'autre part, celui du rapport entre ces deux temps et le temps de la vie ou de l'action¹.

Avant de nous engager dans ce débat, poussons un degré plus loin, d'abord, avec Käte Hamburger, la coupure entre le temps de base de la fiction — le présent — et celui des assertions portées sur le réel, le temps de la conversation ordinaire, puis, avec Harald Weinrich, la dissociation de l'ensemble des temps verbaux dans les langues naturelles d'avec les catégories du temps vécu — passé, présent, futur.

On doit à Kate Hamburger d'avoir clairement distingué la forme grammaticale du temps du verbe, en particulier les temps passés, de leur signification temporelle sous le régime de la fiction. Nul n'a plus insisté qu'elle sur la coupure que la fiction littéraire² introduit dans le

1. Benveniste est rejoint sur ce point par Roland Barthes, dans *le Degré zéro de l'écriture*, pour qui l'emploi du passé simple connote davantage la littérarité du récit qu'il ne dénote le passé de l'action (cf. Gérard Genette, *Nouveau Discours du récit*, Paris, Ed. du Seuil, 1983, p. 53).

Ce serait l'objet d'une recherche importante de découvrir les implications pour la théorie narrative de la linguistique de Gustave Guillaume dans *Temps et Verbe* (Paris, Champion, 1929 et 1965). Il ouvre cette voie en distinguant derrière toute archétonique du temps des opérations de pensée. Ainsi distingue-t-il, au plan des modes, le passage du temps *in posse* (mode infinitif et participe), puis au temps *in fieri* (mode subjonctif), puis au temps *in esse* (mode indicatif). La distinction, au plan des temps *in esse*, de deux espèces de présent — de deux « chronotypes » (p. 52) —, l'un réel et décadent, l'autre virtuel et incident, est au cœur de cette chronogénése. André Jacob met sur la voie de la recherche que je suggère par sa conception opératoire du langage, orientée vers une anthropologie générale, où se recroisent la constitution du temps humain et celle du sujet parlant (*Temps et Langage. Essai sur les structures du sujet parlant*, Paris, Armand Colin, 1967).

2. Kate Hamburger désigne du terme général de *Dichtung* (que je traduis par littérature, sur le modèle de la traduction anglaise) les trois grands genres de l'*épique*, du *dramatique* et du *lyrique*. L'*épique* recouvre tout le domaine narratif ; le *dramatique*, celui de l'action portée à la scène par des personnages qui dialoguent devant le spectateur ; et le *lyrique*, l'expression par la poésie des pensées et des sentiments éprouvés par l'écrivain. Seuls donc relèvent de la fiction le genre *épique*, qui est encore appelé mimétique, en souvenir de Platon, et le genre *dramatique*. Le terme *épique*, employé en ce sens large, rappelle son emploi dans la discussion entre Goethe et Schiller sur les mérites comparés des deux genres (« Ueber epische und

fonctionnement du discours. Une infranchissable barrière sépare le discours assertif (*Aussage*), portant sur la réalité, du récit de fiction. Une logique différente, qui a les implications qu'on va dire sur le temps, résulte de cette coupure. Avant d'apercevoir ses conséquences, il faut saisir la raison de cette différence ; elle résulte tout entière de ce que la fiction remplace l'origine-je du discours assertif, qui est elle-même *réelle*, par l'origine-je des personnages de la fiction. Tout le poids de la fiction repose sur l'invention de personnages, de personnages qui pensent, sentent, agissent et qui sont l'origine-je fictive des pensées, des sentiments et actions de l'histoire racontée. Les *Fiktive Ichpersonen* sont le pivot de la logique de la fiction. On ne peut être plus près d'Aristote, pour qui la fiction est une mimèsis d'agissants. Le critère de la fiction, dès lors, consiste dans l'emploi de verbes désignant des processus internes, c'est-à-dire psychiques ou mentaux : « la fiction épique, déclare Kate Hamburger, est le seul lieu gnoséologique où la *Ich-Originität* (ou subjectivité) d'une troisième personne peut être exposée (*dargestellt*) en tant que troisième personne¹ » (p. 73).

C'est l'entrée dans le discours de verbes désignant des processus internes dont le sujet est fictif qui entraîne le bouleversement du système des temps verbaux en régime de fiction. Dans le « système assertif » de la langue, le présent désigne le passé réel d'un sujet réel qui détermine le point zéro du système temporel (« origine » est toujours pris au sens où les géomètres parlent de l'origine d'un système de coordonnées). Il n'y a de passé que pour un *Reale Ich-Origin* ; le *Ich* participe à l'espace de réalité de cette origine-je. En régime de fiction, le présent épique perd sa fonction grammaticale de désignation du passé. L'action racontée n'arrive à proprement parler pas. En ce sens, on peut parler de l'absence de temporalité de la fiction (p. 78 sq.). On n'a même pas le droit de parler de « présentification » (*Vergegenwärtigung*) à la façon de Schiller : ce serait encore marquer un rapport au sujet réel d'assertion, et annuler le caractère purement fictif de l'origine-je des

dramatische Dichtung », 1797, in Goethe, *Sämtliche Werke*, Stuttgart et Berlin, Jubilaums-Ausgabe, 1902-1907, vol. 36, p 149-152). A noter que dans cette comparaison le « parfaitement passé » (*vollkommen vergangen*) de l'époque est opposé au « parfaitement présent » (*vollkommen gegenwärtig*) du drame , le roman n'est pas ici mis en cause, sinon comme variété moderne de l'époque, ce qui explique la terminologie de Kate Hamburger

1 « L'absence d'une origine-je réelle et le caractère fonctionnel du raconter fictif constituent un seul et même phénomène » (*op. cit.*, p 113). L'introduction d'un narrateur fictif personnifié affaiblirait aux yeux de Kate Hamburger la coupure entre *raconter* et *asserter*. Aussi faut-il maintenir que « le champ de la fiction n'est pas le champ d'un narrateur, mais le produit de la fonction narrative » (*ibid* , p 185). Entre l'écrivain et ses personnages fictifs, il n'y a pas place pour d'autre *Ich-Origo*

personnages. Il s'agirait plutôt d'un présent au sens d'un temps simultané à l'action racontée, mais un présent lui-même sans rapport avec le présent réel de l'assertion.

Si l'introduction de verbes désignant des opérations mentales constitue le critère du remplacement de l'origine-je caractéristique d'un sujet réel d'assertion par l'origine-je assignnée à des personnages fictifs, la perte de la signification « passé » du présent épique en est le symptôme. D'autres symptômes suivent : par exemple des combinaisons discordantes entre adverbes temporels et temps verbaux, qui seraient inacceptables dans des assertions de réalité ; ainsi peut-on lire dans un écrit de fiction : « *Morgen war Weihnachten* » ; ou encore : « *And, of course, he was coming to her party tonight.* » L'adjonction d'un adverbe marquant le futur à un imparfait prouve que l'imparfait a perdu sa fonction grammaticale.

Que l'opposition à l'assertion de la réalité constitue une bonne définition de la fiction épique et que l'apparition du personnage fictif puisse être tenue pour l'indice principal de l'entrée en récit, tout cela constitue incontestablement une manière forte de *marquer* la fiction. Ce qui demeure discutable, c'est que la perte de signification passée suffise à caractériser le régime des temps verbaux de la fiction. Pourquoi la forme grammaticale est-elle préservée, alors que sa signification passée a été abolie ? Ne faut-il pas chercher une raison positive du maintien de la forme grammaticale, aussi forte que la raison de la perte de sa signification en temps réel ? La clé, semble-t-il, est à chercher du côté de la distinction entre l'auteur réel et le narrateur lui-même fictif¹. Dans la fiction, deux discours sont tenus, le discours du narrateur et le discours des personnages. Käte Hamburger, soucieuse de couper tous les ponts avec le système de l'assertion, n'a voulu connaître qu'un seul foyer de subjectivité, la troisième personne fictive dans les récits à la troisième personne².

1. Je ne puis donner ici les raisons de tenir le narrateur pour un sujet fictif de discours irréductible à une simple fonction neutre (*das Erzählen*). Je reprendrai le problème plus loin dans le cadre de la discussion des concepts de *point de vue* et de *voix*.

2. Un autre problème traité par Kate Hamburger, celui des temps verbaux dans le style indirect libre (*erlebte Rede*), appelle la même explication complémentaire. Dans l'*erlebte Rede*, les paroles d'un personnage sont rapportées à la troisième personne et au temps passé, à la différence du monologue rapporté, où le personnage s'exprime à la première personne et au temps présent (ainsi, on lit ceci dans *Mrs. Dalloway*. « *Since she had left him, he, Septimus, was alone* »). Kate Hamburger y voit la confirmation de sa thèse que le passé grammatical ne signifie aucun passé, puisque ces paroles appartiennent au présent fictif — présent *timeless*, du reste — du personnage. Kate Hamburger n'a pas tort, si par passé il faut seulement entendre le passé « réel », relatif à la mémoire ou à une relation historique. L'*erlebte Rede* est plus complète-

Il faut donc mettre en jeu la dialectique du personnage et du narrateur, ce dernier étant tenu pour une construction aussi fictive que le sont les personnages du récit¹.

La tentative de Harald Weinrich pour dissocier l'organisation des temps verbaux de la considération du temps vécu, et des catégories (passé, présent, futur) que la grammaire est censée avoir empruntées à la première, part d'une considération différente.

Le premier décrochage des temps verbaux à l'égard des catégories du temps vécu est contemporain de la toute première verbalisation de l'expérience (en ce sens, l'opposition entre *raconter* et *asserter* tombe à l'intérieur d'une grammaire plus englobante des temps verbaux).

Ce ferme propos libère d'emblée la recherche du préjugé que tel temps du verbe se retrouve dans toutes les langues ; et il invite à porter une attention égale à tous les temps entrant dans la nomenclature caractéristique d'une langue donnée. Le cadre de l'enquête est particulièrement favorable à notre réflexion sur le rapport entre l'organisation des temps du verbe et le sens du temps dans la fiction, dans la mesure où la dimension *textuelle*, plutôt que phrasique, est tenue ici pour la plus pertinente. En rompant ainsi avec le privilège exclusif de la phrase, Weinrich entend appliquer la perspective structurale à une « linguistique textuelle² ». Il se donne ainsi du champ pour rendre une justice égale à la valeur positionnelle d'un temps dans la nomenclature et à la distribution des temps le long d'un texte. C'est ce passage du point de vue paradigmique au point de vue syntagmatique qui est le plus riche d'enseignements pour une étude du temps dans la fiction, dans la mesure où celle-ci aussi adopte comme unité de mesure le texte et non la phrase.

ment expliqué, si on l'interprète comme la traduction du discours du personnage dans celui du narrateur, lequel impose son pronom personnel et son temps verbal. Il faut alors tenir le narrateur pour un sujet de discours dans la fiction. Ce problème sera également repris plus loin sur la base de la dialectique du narrateur et du personnage dans la fiction à la première personne aussi bien qu'à la troisième personne.

1. Mon argument ne sera complet que quand j'aurai introduit les notions de point de vue et de voix : le présent épique pourra alors être interprété comme le passé fictif de la voix narrative.

2. Harald Weinrich entend par texte « une succession signifiante de signes linguistiques entre deux ruptures manifestes de communication » (p. 13), telles que les pauses de la communication orale, ou encore, dans la communication écrite, les deux volets de la couverture d'un livre, ou enfin « ces coupes délibérément introduites et qui, dans un sens quasi métalinguistique, ménagent des ruptures manifestes dans la communication » (*ibid.*). Les modalités d'ouverture et de clôture propres au récit sont à cet égard des exemples de « coupes délibérément introduites ».

Si le principe d'articulation des temps du verbe dans une langue donnée ne repose pas sur l'expérience du temps vécu, il faut le chercher ailleurs. À la différence d'Émile Benveniste, Harald Weinrich emprunte son principe de classification et de distribution des temps à une *théorie de la communication*. Ce choix implique que la syntaxe de laquelle relève l'étude des temps consiste dans le réseau des signaux adressés par un locuteur à un auditeur ou à un lecteur pour qu'il reçoive et décode le message verbal d'une certaine façon. Il l'invite à opérer une première répartition des objets possibles de communication en fonction de certains axes de la communication : « Refléter ce découpage schématique du monde est précisément le rôle propre des catégories syntaxiques » (p. 27). Réservons pour la discussion le trait mimétique introduit à l'évidence par cette référence à un monde auquel la syntaxe conférait une première distribution, avant la sémantique, disons avant le lexique.

Harald Weinrich distribue les temps des langues naturelles qu'il considère selon trois axes qui sont tous trois des axes de la communication.

1. La « situation de locution » (*Sprechsituation*) préside à la première distinction entre raconter (*erzählen*) et commenter (*besprechen*¹). C'est de loin pour nous la plus importante ; c'est elle qui fournit à l'original allemand son sous-titre : *Besprochene und erzählte Welt*. Elle correspond à deux attitudes de locution différentes : caractérisées, le commentaire, par la tension ou l'engagement (*gespannte Haltung*), le récit, par la détente ou le détachement (*entspannte Haltung*).

Sont représentatifs du monde commenté : le dialogue dramatique, le mémorandum politique, l'éditorial, le testament, le rapport scientifique, le traité juridique et toutes les formes de discours rituel, codifié et performatif. Ce groupe relève d'une attitude de tension, en ceci que les interlocuteurs y sont concernés, engagés ; ils sont aux prises avec le contenu rapporté : « Tout commentaire est un fragment d'action » (p. 33). En ce sens, seules les paroles non narratives sont dangereuses : *Tua res agitur*.

Sont représentatifs du monde raconté : le conte, la légende, la

1 Je me résous difficilement à suivre le traducteur français de *Tempus* qui rend *Besprechung* par commentaire. Ce terme ne rend pas compte de l'« attitude de tension » caractéristique de cette modalité de communication. Pour une oreille française, il y a davantage de détachement dans la réception d'un commentaire que dans celle d'un récit. En revanche, la traduction par *débat*, qui me paraît préférable, introduit une note polémique qui n'est pas nécessaire. Toutefois, on peut débattre de quelque chose sans adversaire.

nouvelle, le roman, le récit historique¹. Ici, les interlocuteurs ne sont pas impliqués ; il ne s'agit pas d'eux ; ils n'entrent pas en scène². C'est pourquoi, dirait-on en invoquant la *Poétique* d'Aristote, même des événements pitoyables ou effrayants, dès lors qu'ils sont reçus avec détachement, relèvent du monde raconté.

La répartition des temps verbaux en deux groupes correspondant à l'une ou l'autre attitude est le signal qui oriente la situation de communication vers la tension ou la détente : « L'"obstination" des morphèmes temporels à signaler commentaire et récit permet au locuteur d'influencer l'auditeur, de modeler l'accueil qu'il souhaite voir réservé à son texte » (p. 30). Si la typologie des situations de communication en fonction de la tension ou de la détente est accessible en principe à l'expérience commune, elle est marquée au plan linguistique par la distribution des signaux syntaxiques que sont les temps. Aux deux situations de locution correspondent deux groupes distincts de temps verbaux : à savoir, en français, pour le monde commenté, le présent, le passé composé et le futur ; pour le monde raconté, le passé simple, l'imparfait, le plus-que-parfait, le conditionnel (on verra comment ces groupes se divisent à leur tour en fonction des deux critères ultérieurs qui raffinent la distinction de base entre monde commenté et monde raconté). Ainsi, entre attitude de locution et répartition des temps, il y a un rapport mutuel de dépendance. Ce sont, d'une part, les attitudes qui motivent la distribution des temps en deux groupes, dans la mesure où le locuteur emploie les temps du commentaire pour « faire sentir au partenaire la tension de l'attitude de communication » (p. 32). Ce sont, en retour, les temps qui transmettent un signal du locuteur à l'auditeur : ceci est un commentaire, ceci est un récit ; c'est en ce sens qu'ils opèrent une première répartition entre objets possibles de communication, un premier découpage schématique du monde entre un monde commenté et un monde raconté. Et cette répartition a ses critères propres, puisqu'elle repose sur un comptage systématique opéré sur des échantillons de textes nombreux. La prépondérance d'un groupe de temps dans un type de texte et d'un autre groupe de temps dans un autre type peut ainsi être mesurée.

1 On lit une autre énumération du côté du débat, « poésie, drame, dialogue en général, journal, essai de critique littéraire, description scientifique » (p. 39). Du côté du récit, la nouvelle, le roman et les récits de tous genres (à l'exception des parties dialoguées) (*ibid.*) L'important est que la bipartition n'a rien en commun avec une classification des discours par « genres »

2 L'auteur note : « L'idée de tension (...) n'a pénétré la poétique que très récemment, sous l'influence d'une esthétique informationnelle, à travers des notions comme le suspense » (p. 35). Il renvoie à cette occasion à la *Poétique de la prose* de Tzvetan Todorov

Cette première répartition des temps n'est pas sans rappeler la distinction entre discours et récit chez Émile Benveniste, sauf qu'elle engage non plus le rapport de l'énonciateur à l'énonciation, mais le rapport d'interlocution et, à travers celui-ci, le *guidage* de la réception du message en vue d'une première répartition des objets possibles de communication ; le monde commun aux interlocuteurs est donc lui aussi concerné par une distinction purement syntaxique ; c'est pourquoi il est question chez Harald Weinrich de monde raconté et de monde commenté. Comme chez Émile Benveniste, cette distinction a l'avantage d'affranchir la distribution des temps verbaux des catégories du temps vécu. Cette « neutralité » à l'égard du temps (*Zeit*) (p. 44) est de la plus grande importance pour la définition des temps du monde raconté. Ce que les grammaires appellent le passé et l'imparfait (que l'on opposera tout à l'heure, en fonction de la mise en relief) sont des temps du récit, non pas parce que le récit exprime fondamentalement des événements passés, réels ou fictifs, mais parce que ces temps orientent vers une attitude de détente. L'essentiel est que le monde raconté est étranger à l'entourage direct et immédiatement préoccupant du locuteur et de l'auditeur. Le modèle, à cet égard, reste le conte merveilleux : « Plus que tout autre, il nous arrache à la vie quotidienne et nous en éloigne » (p. 46). Les expressions « il était une fois . . . », « *once upon a time* », « *vor Zeiten* », « *Érase que se era* » (littéralement : « il était qu'il était ») (p. 47) ont pour fonction de marquer l'entrée en récit. Autrement dit, ce n'est pas le passé comme tel qui est exprimé par le temps passé, mais l'attitude de détente.

Cette première bifurcation majeure, en fonction du degré d'alerte de l'interlocuteur, a des conséquences déconcertantes au premier abord pour le concept de narrativité : l'acte de configuration se trouve en effet brisé en deux, dès lors que le drame dialogué tombe du côté du monde commenté, tandis que l'épopée, le roman, l'histoire tombent du côté du monde raconté. Nous sommes ramenés de façon inattendue à la distinction aristotélicienne entre *diegèsis* et *drama*, sauf que le critère retenu par Aristote était celui de la relation directe ou indirecte du poète à l'action rapportée : Homère énonce lui-même les faits, bien qu'il s'efface autant que le genre diégétique le permet, tandis que Sophocle fait produire l'action par les personnages eux-mêmes. Mais le paradoxe qui en résulte pour nous est le même, dans la mesure où la notion d'intrigue a été empruntée au drame, que Harald Weinrich lui aussi exclut du monde raconté. Je ne pense pas que cette difficulté doive nous arrêter longtemps, dans la mesure où l'univers du discours que nous plaçons sous le titre de la configuration narrative concerne la composition des énoncés et laisse intacte la différence affectant les énonciations.

En outre, la distinction entre tension et détente n'est pas aussi tranchée qu'il paraît d'abord. Harald Weinrich lui-même évoque le cas des romans « passionnants » (*spannend*) et note : « Si le narrateur confère de la tension à son récit, c'est par compensation » (p. 35) ; par une technique appropriée, il « contrebalance en partie la détente de l'attitude initiale (...). Il raconte comme s'il commentait » (*ibid.*). Dans l'esprit de l'auteur, ce « comme si » n'abolit pas le phénomène de base du retrait hors du royaume du souci. Il le complique plutôt, et le recouvre au point de le dissimuler. Aussi bien, le non-mé lange des deux groupes de temps témoigne de la persistance de l'attitude de détente sous celle de tension qui la compense. Mais la dissimulation est si organiquement unie à l'attitude de retrait, dans tous les récits apparentés, comme le roman, au récit passionnant, qu'il faut superposer détente et tension plutôt que les dissocier, et faire place aux genres mixtes qui naissent de cette sorte d'engagement dans le retrait.

Par ces remarques, nous rejoignons les positions prises par les successeurs d'Émile Benveniste qui, à partir d'une bifurcation différente de celle de Harald Weinrich, se sont davantage intéressés à l'inclusion du discours *dans* le récit qu'à la disjonction. La hiérarchisation entre énoncé et énonciation sera une des solutions du problème ainsi soulevé. De l'énonciation relèverait toute la gamme des attitudes de locution, depuis le retrait jusqu'à l'engagement.

2. Avec la *perspective de locution*, un second axe syntaxique entre en jeu, qui n'est pas moins référé au procès de la communication que l'axe de l'attitude de locution. Il s'agit du rapport d'anticipation, de coïncidence ou de rétrospection entre le *temps de l'acte* et le *temps du texte*. La possibilité de ce décalage entre le temps de l'acte et le temps du texte résulte du caractère linéaire de la chaîne parlée et donc du déroulement textuel lui-même. D'un côté, tout signe linguistique a un avant et un après dans la chaîne parlée. Il en résulte que l'information préalable et l'information anticipée contribuent à la détermination de chaque signe dans le *Textzeit*. De l'autre côté, l'orientation du locuteur par rapport au *Textzeit* est elle-même une action qui a son temps, l'*Aktzeit*. C'est ce temps de l'action qui peut coïncider avec le temps du texte, retarder sur lui ou l'anticiper.

La langue a ses signaux pour avertir de la coïncidence ou du décalage entre *Aktzeit* et *Textzeit*. Parmi les temps du commentaire, le passé composé marque la rétrospection, le futur la prospection, le présent étant non marqué. Parmi les temps du récit, le plus-que-parfait et le passé antérieur marquent la rétrospection, le conditionnel la prospection, le passé simple et l'imparfait le degré zéro du monde raconté : le narrateur s'associe aux événements, qu'il y soit engagé (première

personne) ou qu'il n'en soit que le témoin (récit à la troisième personne). Ainsi le conditionnel est au récit ce que le futur est au commentaire : l'un et l'autre signalent l'information anticipée. La notion de temps de l'avenir est par là écartée : « "information anticipée" signifie seulement que l'information est donnée prématûrément par rapport au moment de sa réalisation » (p. 74). Les temps de la rétrospection ne se règlent pas non plus sur la notion de passé. Dans le commentaire, je m'occupe au présent d'une information rétrospective ; les temps rétrospectifs ouvrent alors le passé à notre emprise, tandis que le récit l'y soustrait. Débattre du passé, c'est le prolonger dans le présent. Le cas de l'histoire scientifique est à cet égard remarquable. L'historien, en effet, à la fois raconte et commente. Il commente dès lors qu'il explique. C'est pourquoi les temps de la représentation historique sont mixtes : « en histoire, la structure fondamentale de la représentation consiste à enchaîner du récit dans du commentaire » (p. 79). L'art de l'histoire réside dans cette maîtrise des alternances de temps. Le même enchaînement du récit dans un cadre de commentaire se remarque dans le procès judiciaire et dans certaines interventions en forme de commentaire du narrateur dans son récit. Ce décrochage de la fonction syntaxique de signal qui s'attache aux temps verbaux par rapport à l'expression du temps lui-même est le plus remarquable dans le cas de l'imparfait et du passé simple français, qui marquent, non l'éloignement dans le temps, mais le degré zéro d'écart entre *Aktzeit* et *Textzeit* : « Le préterit (groupe II) signale qu'il y a récit. Sa fonction n'est pas de marquer le passé » (p. 100). Aussi bien passé et récit ne se recouvrent-ils pas ; d'une part, on peut neutraliser le passé autrement qu'en le racontant, par exemple en le commentant ; je le retiens alors dans le présent, au lieu de m'en libérer, de le *dépasser* (*aufheben*) , à travers le langage du récit ; d'autre part, on peut raconter autre chose que du passé : « l'espace où se déploie le récit de fiction n'est pas le passé » (p. 101). Pour mettre un récit au passé, il faut ajouter au temps du monde raconté d'autres marques qui distinguent la vérité de la fiction, telles que la production et la critique de documents. Les temps ne sont plus les clés de ce procès¹.

3. La *mise en relief* constitue le troisième axe de l'analyse des temps verbaux. Cet axe est encore un axe de la communication, sans référence

1. « La frontière entre poésie et vérité ne se confond pas avec celle entre monde raconté et monde commenté. Le monde commenté a sa vérité (les contraires en sont l'erreur et le mensonge) et le monde raconté a la sienne (le contraire en est la fiction). De même, l'un et l'autre ont leur poésie : pour le premier, c'est le lyrisme et le drame, pour le second, l'épopée » (p. 104). Drame et épopee sont une nouvelle fois scindés, comme dans la *Poétique* d'Aristote.

à des propriétés du temps. La mise en relief consiste à projeter au premier plan certains contours en repoussant les autres à l'arrière-plan. L'auteur entend, par cette analyse, se dégager des catégories grammaticales de l'aspect ou du mode d'action, trop liées selon lui au primat de la phrase et trop dépendantes du référentiel temps (qu'on parle d'état, de procès, ou d'événement). Une fois encore, la fonction de la syntaxe est de guider le lecteur dans son attention et dans ses attentes. C'est ce que fait en français le temps privilégié de la mise en relief dans l'ordre du récit, à savoir le passé simple, tandis que l'imparfait signale le glissement à l'arrière-plan des contenus racontés, comme on l'observe fréquemment au début et à la fin des contes et des légendes. Mais on peut étendre la même observation aux parties narratives d'un texte tel que *le Discours de la méthode*. Descartes emploie « l'imparfait quand il immobilise sa pensée, le passé simple quand il progresse méthodiquement » (p. 222). Ici encore, l'auteur ne fait pas de concession : « La mise en relief est la *seule et unique fonction* de l'opposition entre imparfait et passé simple dans le monde raconté » (p. 117).

Objectera-t-on que la notion de *tempo* lent ou rapide désigne quelques caractères du temps lui-même ? Non : l'impression de rapidité s'explique par la concentration des valeurs de premier plan, comme dans le fameux *Veni, vidi, vici*, ou dans le style leste de Voltaire en ses *Contes et Romans*. Inversement, la lenteur des descriptions du roman réaliste, soulignée par l'abondance des imparfaits, s'explique par la complaisance avec laquelle le narrateur s'attarde à l'arrière-plan socio-logique des événements qu'il rapporte¹.

On aperçoit maintenant l'architecture d'ensemble qui gouverne pour Weinrich l'articulation syntaxique des temps verbaux. Les trois pertinences qui fournissent le fil conducteur de l'analyse ne sont pas coordonnées, mais subordonnées l'une à l'autre et constituent un filet aux mailles de plus en plus serrées. D'abord vient le grand partage entre récit et commentaire avec ses deux groupes de temps ; puis, à l'intérieur de chaque groupe, la trichotomie de la perspective : rétrospection, degré zéro, anticipation ; puis, à l'intérieur de chaque perspective, la bifurcation entre premier plan et deuxième plan. Et, s'il est vrai que les articulations syntaxiques constituent par rapport aux lexèmes une première classification des objets possibles de communication — « refléter ce découpage schématique du monde est précisément le rôle propre des catégories syntaxiques » (p. 27) —, il n'existe entre syntaxe et sémantique, du point de vue de la classification des objets de

¹ Je suggère à cette occasion que l'on rapproche la notion de longue durée chez Braudel de la notion d'arrière-plan chez Weinrich. La distribution de la temporalité sur trois plans est tout entière un travail de mise en relief.

communication, qu'une différence de degré dans la finesse du découpage schématique¹.

Mais l'ouvrage de Harald Weinrich ne s'épuise pas dans cette étude de plus en plus fine de la répartition *paradigmatique* des temps verbaux. Celle-ci trouve un complément indispensable dans la distribution des mêmes temps le long du texte, qu'il s'agisse de commentaire ou de récit. A cet égard, les analyses consacrées aux *transitions temporelles*, c'est-à-dire au « passage d'un signe à l'autre au cours du déroulement linéaire du texte » (p. 199), constituent une médiation fondamentale entre les ressources qu'offre la syntaxe et l'énonciation d'une configuration narrative singulière. Ce complément syntagmatique à la répartition paradigmatische des temps dans une langue naturelle ne saurait être omis, si l'on se rappelle qu'un texte est fait de « signes ordonnés en une suite linéaire, transmise du locuteur à l'auditeur dans une consécution chronologique » (p. 198).

Ces transitions temporelles peuvent être *homogènes* ou *hétérogènes*, selon qu'elles se produisent à l'intérieur d'un même groupe ou qu'elles se font d'un groupe à l'autre. Les premières, est-il démontré, sont les plus nombreuses ; elles garantissent, en effet, la consistance du texte, sa textualité. Mais les secondes en assurent la richesse informationnelle : ainsi l'interruption du récit par le discours direct (dialogue), le recours au discours indirect sous les formes les plus variées et les plus subtiles,

1. Je ne dis rien ici du guidage complémentaire exercé par les autres signaux syntaxiques à valeur temporelle, tels que pronoms, adverbes, etc. Selon l'auteur, il revient à la combinatoire générale d'établir si des régularités distributionnelles se manifestent sous forme de combinaisons privilégiées L'affinité du passé simple avec la troisième personne est bien connue depuis le célèbre article de Benveniste L'affinité de certains adverbes de temps tels que « hier », « en ce moment », « demain », etc., avec les temps du commentaire, et d'autres, tels que « la veille », « à ce moment-là », « le lendemain », etc., avec le temps du récit, est tout aussi remarquable. Encore plus remarquable, à mon avis, est l'affinité entre de nombreux adverbes de locution adverbiale avec les temps de mise en relief leur abondance est particulièrement frappante. L'auteur en dénombre plus de quarante dans un seul chapitre de *Madame Bovary* (p. 268) et presque autant dans le chapitre de *la Voie royale* de Malraux. Tant d'adverbes pour deux temps seulement ! A quoi il faut ajouter les adverbes qui marquent le *tempo narratif* : « quelquefois », « parfois », « de temps à autre », « toujours », etc., en combinaison privilégiée avec l'imparfait ; « enfin », « tout à coup », « soudain », « brusquement », etc., en combinaison préférentielle avec le passé simple ; s'y adjointent tous ceux qui répondent à la question « quand ? » ou à « une question analogue liée au Temps » (p. 270) « parfois », « souvent », « enfin », « puis », « alors », « toujours », « de nouveau », « déjà », « maintenant », « cette fois », « une fois de plus », « peu à peu », « tout à coup », « l'un après l'autre », « sans cesse », etc. Cette abondance suggère que les adverbes et locutions adverbiales tissent un réseau considérablement plus fin, quant à la schématisation du monde raconté, que les temps avec lesquels ils sont combinés.

comme par exemple le style indirect libre (que l'on examinera plus loin au titre de la voix narrative). D'autres transitions temporelles, dissimulées sous l'ancienne appellation de concordance des temps, constituent autant de signaux de guidage dans la lecture des textes¹.

De toutes les questions que peut poser l'ouvrage dense de Harald Weinrich, je n'en retiendrai qu'une : quelle est la pertinence du recours à la syntaxe des temps verbaux pour une investigation du temps sous le régime de la fiction ?

Reprendons la discussion au point où Émile Benveniste nous a laissés. L'ouvrage de Harald Weinrich nous permettra de préciser les deux thèses auxquelles nous étions arrivés : d'une part, avons-nous soutenu, l'autonomie des systèmes de temps dans les langues naturelles paraît être en pleine harmonie avec la coupure instituée par la fiction au plan de *mimèsis* II ; d'autre part, cette autonomie du système de temps verbaux ne va pas jusqu'à une indépendance totale par rapport au temps vécu, dans la mesure où le système articule le temps de la fiction, lequel garde un lien avec le temps vécu, en amont et en aval de la fiction. Les analyses de Harald Weinrich contredisent-elles cette thèse ?

Le premier versant de la thèse ne fait pas difficulté. La disposition adoptée par Harald Weinrich est particulièrement apte à montrer comment l'invention des intrigues s'articule sur la syntaxe des temps verbaux.

D'abord, en adoptant le texte et non la phrase comme champ opératoire, Harald Weinrich travaille sur des unités de même taille que celles auxquelles s'applique la poétique du récit. Ensuite, en imposant à la nomenclature des temps verbaux un clivage de plus en plus serré et en combinant cette nomenclature avec celle des nombreux signes temporels, tels qu'adverbes et locutions adverbiales, sans oublier les personnes du verbe, la linguistique textuelle montre la richesse du clavier de différences dont dispose l'art de la composition. La dernière différenciation, celle de la mise en relief, est à cet égard celle qui a le plus

1. Les transitions temporelles trouvent elles aussi un renfort dans la combinatoire entre temps et adverbes. Ce qui est vrai de l'aspect paradigmique du problème l'est encore plus de l'aspect syntagmatique. Les adverbes évoqués plus haut sont mieux décrits comme accompagnant, renforçant et précisant les transitions temporelles : ainsi les adverbes « or », « une fois », « un matin », « un soir » soulignent la transition hétérogène de l'arrière-plan (imparfait) au premier plan (passé simple), tandis que « et puis alors », en tant qu'adverbe de consécution narrative, convient mieux aux transitions homogènes à l'intérieur du monde raconté. On dira plus loin quelles ressources cette syntaxe des transitions narratives offre pour l'énonciation des configurations narratives.

d'affinité avec la mise en intrigue. L'idée de relief oriente sans effort vers le discernement de ce qui fait événement dans une histoire racontée. Harald Weinrich ne cite-t-il pas avec ferveur le mot par lequel Goethe désigne le premier plan, à savoir l' « événement inoui », lequel trouve son équivalent dans la péripétrie selon Aristote¹? Plus manifestement encore, les notations de *tempo* du récit par la syntaxe des temps et des adverbes, dont on a entrevu il y a un instant la richesse, ne prennent précisément leur relief que dans leur contribution à la progression d'une intrigue : les changements de *tempo* sont à peine définissables hors de leur emploi dans la composition narrative. Enfin, en ajoutant une table des *transitions* temporelles à celle des groupements de temps par paradigmes, la linguistique textuelle montre de quelles séquences significatives entre temps verbaux la composition narrative dispose pour produire ses effets de sens. Ce complément syntagmatique constitue la transition la plus appropriée entre linguistique textuelle et poétique narrative. Les transitions d'un temps à l'autre servent de guidage pour les transformations d'une situation initiale en une situation terminale, en quoi consiste toute intrigue. L'idée que les transitions homogènes assurent la consistance du texte, tandis que les transitions hétérogènes en assurent la richesse informationnelle, trouve un écho immédiat dans la théorie de la mise en intrigue. L'intrigue, elle aussi, présente des traits homogènes et des traits hétérogènes, une stabilité et une progression, des récurrences et des différences. En ce sens, on peut dire que, si la syntaxe offre sa gamme de paradigmes et de transitions au narrateur, c'est dans le travail de composition que ces ressources sont actualisées.

Telle est la profonde affinité qu'on peut discerner entre théorie des temps verbaux et théorie de la composition narrative.

En revanche, je ne peux suivre Harald Weinrich dans sa tentative pour dissocier *à tous égards* les temps verbaux (*Tempus*) du temps (*Zeit*). Dans la mesure où l'on peut considérer le système des temps comme l'appareil linguistique qui permet de structurer le temps approprié à l'activité de configuration narrative, on peut à la fois rendre justice aux analyses de *Tempus* et mettre en question son affirmation que les temps verbaux n'ont aucun rapport avec le temps (*Zeit*). La fiction, on l'a dit, ne cesse de faire transition entre l'expérience en amont du texte et l'expérience en aval. Or, à mon avis, le système des temps verbaux, si autonome soit-il par rapport au temps et à ses

1. On notera encore à cet égard ce que Weinrich dit des notions d'ouverture, de clôture, de fin simulée (si subtilement marquée, par Maupassant par exemple, par ce qu'on a appelé l'imparfait de rupture) Ici le relief du récit est indiscernable de la structure narrative elle-même.

dénominations courantes, ne rompt pas à tous égards avec l'expérience du temps. Il en procède et il y retourne, et les signes de cette filiation et de cette destination sont indélébiles dans la distribution tant linéaire que paradigmatische.

D'abord, ce n'est pas sans raison que, dans un si grand nombre de langues modernes, un même terme désigne le temps et les temps verbaux, ou que les dénominations différentes affectées aux deux ordres conservent une parenté sémantique aisément aperçue par les locuteurs (c'est le cas en anglais entre *tense* et *time* ; en allemand, l'alternance usuelle entre les racines germaniques et latines, dans *Zeit* et *Tempus*, permet de rétablir sans difficulté cette parenté).

Ensuite, Harald Weinrich lui-même a conservé, dans sa typologie des temps verbaux, un trait mimétique, dès lors que la fonction de signal et de guidage attribuée aux distinctions syntaxiques aboutit à un « premier découpage schématique du monde » (p. 27). C'est de *monde* raconté et de *monde* commenté qu'il est question au titre de la distinction des temps en fonction de la situation de locution. J'entends bien que le terme « *monde* » désigne la somme des objets possibles de communication sans implication ontologique expresse, sous peine de ruiner la distinction même entre *Tempus* et *Zeit*. Mais un *monde* raconté et un *monde* commenté n'en restent pas moins un *monde*, dont le rapport avec le *monde* praxique est seulement tenu en suspens, selon la loi de *mimèsis II*.

Cette difficulté revient avec chacun des trois axes de la communication qui président à la répartition des temps. Ainsi, Harald Weinrich affirme à juste titre que le présent des contes et légendes, du roman, de la nouvelle signale seulement l'entrée en récit ; il trouve confirmation de cette rupture avec l'expression du temps passé dans l'emploi du présent par le récit utopique, la science-fiction, le roman d'anticipation ; mais peut-on conclure que le signal d'entrée en récit soit sans rapport avec l'expression du passé en tant que tel ? L'auteur ne nie point, en effet, que, dans une autre situation de communication, ces temps verbaux expriment le passé. Ces deux faits linguistiques sont-ils sans rapport aucun ? Ne peut-on reconnaître, en dépit de la césure, une certaine filiation qui serait celle du *comme si* ? Le signal de l'entrée en fiction ne fait-il pas obliquement référence au passé par neutralisation, par suspension ? Husserl parle longuement de cette filiation par neutralisation¹. Eugen Fink, à sa suite, définit le *Bild* par la neutralisation de la

¹ E. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie*, trad. Paul Ricœur, Paris, Gallimard, 1952, p. 109

simple présentification (*Vergegenwärtigung*)¹. En vertu d'une neutralisation de la visée « réaliste » de la mémoire, toute absence devient par analogie un *quasi-passé*. Tout récit — même de l'avenir — raconte l'irréel *comme si* l'irréel était passé. Et comment expliquer que les temps du récit soient aussi ceux de la mémoire, s'il n'y avait pas entre récit et mémoire quelque relation métaphorique engendrée par neutralisation ?

Je réinterprète volontiers en termes de neutralisation de la présentification du passé le critère de *détente* proposé par Harald Weinrich pour distinguer le monde raconté du monde commenté. L'attitude de détente signalée par les temps verbaux du récit ne se borne pas à mon avis à suspendre l'engagement du lecteur dans son environnement réel. Elle suspend plus fondamentalement encore la croyance au passé comme ayant été, pour la transposer au niveau de la fiction, comme y incite la clause d'ouverture des contes évoquée plus haut. Un rapport indirect au temps vécu est ainsi préservé par l'entremise de la neutralisation².

La préservation de l'intention temporelle des temps verbaux, en dépit de la coupure instaurée par l'entrée en fiction, s'observe sur les deux autres axes qui complètent la répartition entre récit et commentaire. On aura remarqué que, pour introduire les trois perspectives de rétrospection, d'anticipation et de degré zéro, Harald Weinrich se voit contraint de distinguer entre *Aktzeit* et *Textzeit*. Le retour du terme *Zeit* n'est pas fortuit. Le déroulement textuel, oral ou écrit, est-il dit, « est évidemment un déroulement dans le temps » (p. 67) : cette contrainte résulte de la linéarité de la chaîne parlée. Il en découle que rétrospection et anticipation sont assujetties aux mêmes conditions de linéarité temporelle. On peut essayer de remplacer ces deux termes par ceux d'information rapportée ou anticipée : je ne vois pas comment on peut éliminer de leur définition les notions de futur et de passé. Rétrospection et prospection expriment la plus primitive structure de rétention et de protention du présent vivant. Sans ce renvoi oblique à la structure du temps, on ne comprend pas ce que signifient anticipation ou rétrospection.

Des remarques semblables pourraient être faites à propos du troisième axe de communication, celui de la mise en relief. S'il est bien vrai qu'au plan de la fiction la distinction entre l'imparfait et le passé ne doit plus rien aux dénominations usuelles du temps, le sens premier de la distinction paraît bien être lié à la capacité de discerner, dans le temps

¹ Eugen Fink, *De la Phénoménologie*, trad. Didier Franck, Paris, Éd. de Minuit, 1974, p. 15-93.

² La notion de voix narrative offrira plus loin (ci-dessous, p. 147) une réponse plus complète à la question

lui-même, un aspect de permanence et un aspect d'incidence¹. Il paraît difficile que rien de cette caractérisation du temps lui-même ne passe dans les temps de la mise en relief. Sinon, comment Harald Weinrich pourrait-il écrire : « Au premier plan du récit, tout ce qui advient, ce qui bouge, ce qui change » (p. 176) ? Jamais le temps fictif n'est complètement coupé du temps vécu, celui de la mémoire et de l'action².

Je vois pour ma part dans ce double rapport de filiation et de coupure entre temps du passé vécu et temps du récit une illustration exemplaire des rapports entre *mimèsis I* et *mimèsis II*. Les temps du passé disent d'abord le passé, puis, par une transposition métaphorique qui conserve ce qu'elle dépasse, ils disent l'entrée en fiction sans référence directe, sinon oblique, au passé en tant que tel.

Une raison supplémentaire et, à mon avis, décisive de ne pas couper tous les ponts entre les temps verbaux et le temps tient au rapport de la fiction avec ce que j'ai appelé l'*aval du texte*, rapport qui définit le stade de *mimèsis III*. La fiction ne garde pas seulement la trace du monde pratique sur le fond duquel elle se détache, elle réoriente le regard vers les traits de l'expérience qu'elle « invente », c'est-à-dire tout à la fois découvre et crée³. A cet égard, les temps verbaux ne rompent avec les dénominations du temps vécu, qui est le temps perdu pour la linguistique textuelle, que pour redécouvrir ce temps avec des ressources grammaticales infiniment diversifiées.

C'est ce rapport prospectif à l'égard d'une expérience du temps dont la littérature projette l'esquisse qui explique que les grands précurseurs, dont Harald Weinrich invoque le patronage, aient obstinément lié les temps verbaux au temps. Quand Goethe et Schiller évoquent dans leur correspondance la liberté du narrateur omniscient, dominant une action quasi immobile sous son regard, quand August Wilhelm Schlegel célèbre la « sérénité réfléchie propre au narrateur », c'est l'émergence d'une qualité nouvelle du temps lui-même qu'ils attendent de l'expérience esthétique. Quand, surtout, Thomas Mann appelle *Der Zauber-*

1. Un recouplement se propose ici avec la sémiotique de Greimas, concernant ce qu'il appelle l'aspectualité des transformations, qu'il situe (on s'en souvient) à mi-chemin du plan logico-sémantique et du plan proprement discursif. Pour dire cette aspectualité, la langue dispose d'expressions duratives (et fréquentatives) et d'expressions événementielles. En outre, elle marque les transitions de la permanence à l'incidence par des traits d'inchoativité et de terminativité.

2. Les autres signes syntaxiques, tels que les adverbes et les locutions adverbiales dont on a évoqué plus haut l'abondance et la variété, renforcent ici la puissance expressive des temps verbaux.

3. Les remarques qui suivent sont en étroite harmonie avec mon interprétation du discours métaphorique comme « redescription » de la réalité dans *la Métaphore vive* (septième et huitième étude).

berg un *Zeitroman*, il ne doute pas que « son objet même est le temps (*Zeit*) à l'état pur¹ » (p. 55). La différence qualitative entre le temps du pays « plat » et le temps lâche et insoucieux de ceux qui, là-haut, se sont voués aux neiges éternelles (p. 56) est certes un effet de sens du monde raconté. De cette manière, elle est aussi *fictive* que le reste de l'univers romanesque. Mais elle consiste bel et bien, sur le mode du *comme si*, en une nouvelle conscience du temps. Les temps verbaux sont au service de cette production de sens.

Je ne poursuis pas plus avant cette investigation qui fera l'objet de notre prochain chapitre. Elle engage, en effet, une notion nouvelle, celle d'expérience fictive du temps, telle qu'elle est faite par les personnages eux-mêmes fictifs du récit. Cette expérience fictive relève d'une autre dimension de l'œuvre littéraire que celle que nous considérons ici, à savoir son pouvoir de projeter un monde. C'est dans ce monde projeté qu'habitent des personnages qui y font une expérience du temps, aussi fictive qu'eux, mais qui n'en a pas moins pour horizon un monde. Harald Weinrich n'autorise-t-il pas cet aperçu furtif sur la notion de monde de l'œuvre, en parlant lui-même de *monde* raconté et de *monde* commenté ? Ne donne-t-il pas à cet aperçu une légitimation plus précise, en tenant la syntaxe pour un premier découpage du monde des objets *possibles* de la communication ? Que sont, en effet, ces objets possibles, sinon des *fictions* capables de nous orienter ultérieurement dans le déchiffrage de notre condition effective et de sa temporalité ?

Ces suggestions, qui ne sont pour l'instant que des interrogations, laissent du moins entendre quelques-unes des raisons pour lesquelles l'étude des temps verbaux ne peut pas plus briser ses liens avec l'expérience du temps et ses dénominations usuelles que la fiction ne peut rompre ses amarres avec le monde pratique d'où elle procède et où elle retourne.

2. Temps du raconter (Erzählzeit) et temps raconté (erzählte Zeit)

Avec cette distinction, introduite par Günther Müller et reprise par Gérard Genette, nous entrons dans une problématique qui, à la différence de la précédente, ne cherche pas *dans* l'énonciation même un

1 Je m'emploie plus loin, à mes risques et périls, à interpréter *Der Zauberberg* du point de vue de l'expérience du temps que ce *Zeitroman* projette au-delà de lui-même, sans cesser d'être une fiction

principe interne de différenciation qui aurait sa marque dans la répartition des temps du verbe, mais cherche dans la distribution *entre* énonciation et énoncé une nouvelle clé d'interprétation du temps dans la fiction.

Il est très important de dire qu'à la différence des trois auteurs discutés plus haut Gunther Müller introduit une distinction qui ne reste pas contenue à l'intérieur du discours ; elle ouvre sur un *temps de la vie* qui n'est pas sans rappeler la référence à un *monde* raconté chez Harald Weinrich. Ce trait ne passe pas dans la narratologie structurale à laquelle Gérard Genette se rattache, et ne trouve un prolongement que dans une méditation relevant d'une herméneutique du monde du texte, telle que nous l'esquisserons dans le dernier chapitre de la troisième partie. Avec Gérard Genette, la distinction entre temps de l'énonciation et temps de l'énoncé se tient dans l'enceinte du texte, sans implication mimétique d'aucune sorte.

Mon ambition est de montrer que Gérard Genette est plus rigoureux que Günther Muller dans sa distribution de deux temps narratifs, mais que Günther Muller, au prix d'une moindre cohérence, réserve une ouverture qu'il dépendra de nous d'exploiter ultérieurement. Ce dont nous avons besoin, c'est d'un schéma à trois niveaux — énonciation - énoncé - monde du texte —, auxquels correspondent un *temps du raconter*, un *temps raconté*, une *expérience fictive du temps* projetée par la conjonction/disjonction entre temps mis à raconter et temps raconté. Aucun des deux auteurs ne répond exactement à cette attente ; le premier distingue mal le deuxième niveau du troisième ; le second élimine le troisième au nom du second.

Nous allons nous employer à réordonner les trois niveaux par le moyen de l'examen critique de chacune des deux analyses, auxquelles nous sommes redevables pour des raisons parfois opposées.

Le contexte philosophique dans lequel Gunther Muller introduit la distinction entre *Erzählzeit* et *erzählte Zeit* est fort différent de celui du structuralisme français. Le cadre est celui d'une « poétique morphologique¹ » directement inspirée de la méditation goethéenne sur la morphologie des plantes et des animaux². La référence de l'art à la vie, sans cesse sous-jacente à la « poétique morphologique », ne se com-

¹ *Morphologische Poetik* est le titre d'une collection d'essais datant des années 1964-1968, Tübingen, 1968

² Il est remarquable que Propp également se soit inspiré de Goethe, comme il a été rappelé plus haut

prend que dans ce contexte¹. Il en résulte que la distinction introduite par Günther Müller est condamnée à osciller entre une opposition globale du récit à la vie et une distinction interne au récit lui-même. La définition de l'art permet les deux interprétations : « Raconter, est-il dit, c'est présentifier (*Vergegenwärtigen*) des événements non perceptibles par les sens d'un auditeur » (« die Bedeutung der Zeit in der Erzähkunst », p. 247). Or, c'est dans l'acte de présenter que se distinguent le fait de « raconter » et la chose « racontée ». Distinction phénoménologique, donc, qui fait que tout raconter est un raconter quelque chose (*erzählen von*), qui n'est pas lui-même récit. C'est de cette distinction élémentaire que découle la possibilité de distinguer deux temps : le temps mis à raconter et le temps raconté. Mais quel est le corrélat de la présentification, à quoi correspond le temps raconté ? Nous avons deux réponses : d'un côté, ce qui est raconté, et qui n'est pas récit, n'est pas lui-même donné en chair et en os dans le récit, mais simplement « rendu, restitué » (*Wiedergabe*) ; de l'autre, ce qui est raconté, c'est fondamentalement la « temporalité de la vie » ; or, « la vie [elle-même] ne se raconte pas, elle se vit » (p. 254). Les deux interprétations sont assumées par la déclaration suivante : « Tout raconter est un raconter [de] quelque chose qui n'est pas récit, mais processus de vie » (p. 261). Tout récit, depuis l'*Iliade*, raconte la fluence même (*Fliessen*) : « L'épopée est d'autant plus pure que la vie est plus riche de temporalité » (« Je mehr Zeitlichkeit des Lebens, desto reinere Epos », p. 250).

Gardons en réserve pour la discussion cette ambiguïté apparente concernant le statut du temps raconté et tournons-nous vers ceux des aspects du dédoublement entre temps du raconter et temps raconté qui relèvent d'une poétique morphologique.

Tout part de la remarque selon laquelle raconter c'est, selon une expression empruntée à Thomas Mann, mettre de côté (*aussparen*), c'est-à-dire à la fois élire et exclure². On doit dès lors pouvoir soumettre

1. Goethe est lui-même à l'origine de ce rapport ambigu entre l'art et la nature. D'un côté, il écrit : « Kunst ist eine andere Natur » ; mais il dit aussi : « Kunst (...) ist eine eigene Weltgegend » (une région du monde originale) (cité in *op cit*, p. 289). Cette seconde conception ouvre la voie aux recherches formelles de Goethe sur le récit, auxquelles on doit un « schéma » fameux de l'*Iliade*. Gunther Müller s'y réfère comme à un modèle pour ses propres recherches (cf. « Erzählzeit, erzählte Zeit », *op. cit.*, p. 270, 280, 409 ; cf également « Goethes Morphologie in ihrer Bedeutung für die Dichtungskunde », *op. cit.*, p. 287 sq.).

2. L'expression *Aussparung* met aussi bien l'accent sur ce qui est omis — la vie même, comme on verra — que sur ce qui est retenu, choisi, élu. Le mot français « épargne » a quelquefois ces deux sens. Ce qu'on épargne, c'est ce dont on dispose ; c'est aussi ce qu'on ne touche pas, comme on dit d'un village qu'il a été épargné par les bombardements. L'épargne, précisément, départage ce que l'on met de côté pour s'en servir et ce qu'on laisse de côté pour le mettre à l'abri.

à une investigation scientifique les modalités du plissement (*Raffung*), en vertu desquelles le temps de raconter se distancie du temps raconté. Plus précisément, la *comparaison des deux temps* devient véritablement l'objet d'une science de la littérature lorsqu'elle se prête à la mesure. D'où l'idée d'une comparaison métrique entre les deux temps. L'idée semble être venue d'une réflexion sur la technique narrative de Fielding dans *Tom Jones*. C'est en effet Fielding, le fondateur du roman d'apprentissage, qui a posé concrètement et techniquement la question de l'*Erzählzeit* : c'est en maître conscient du jeu avec le temps qu'il consacre à des segments temporels de longueur variable — de quelques années à quelques heures — chacun de ses dix-huit volumes, s'attardant ou se hâtant selon les cas, négligeant ceux-ci ou soulignant ceux-là. Si Thomas Mann a posé le problème de l'*Aussparung*, Fielding l'a précédé en modulant sciemment la *Zeitraffung*, la distribution inégale du temps raconté dans le temps du raconter.

Mais, si l'on mesure, que mesure-t-on ? Et tout, ici, est-il mesurable ?

Ce que l'on mesure, sous le nom d'*Erzählzeit*, c'est, par convention, un temps chronologique qui a pour équivalent le nombre de pages et de lignes de l'œuvre publiée, en vertu de l'équivalence préalable entre le temps écoulé et l'espace parcouru sur le cadran des horloges. Il n'est donc aucunement question du temps mis à composer l'œuvre. De quel temps le nombre de pages et de lignes est-il l'équivalent ? D'un temps de lecture conventionnel qu'il est difficile de distinguer du temps variable de la lecture réelle. Ce dernier est une interprétation du temps mis à raconter, comparable à l'interprétation que tel ou tel chef d'orchestre donne du temps théorique d'exécution d'une partition musicale¹. Ces conventions admises, on peut dire que raconter demande « un laps déterminé de temps physique » que l'horloge mesure. Ce que l'on compare dès lors, ce sont bien des « longueurs » de temps, aussi bien du côté de l'*Erzählzeit* devenu mesurable que du côté du temps raconté, lui aussi mesuré en années, jours et heures.

Maintenant, tout est-il mesurable dans ces « compressions temporelles » ? Si la comparaison des temps se bornait à la mesure comparative de deux chronologies, l'enquête serait bien décevante — quoique, même réduite à ces dimensions, elle conduise à des constatations surprenantes et trop souvent négligées, tant l'attention portée à la

1. Gunther Müller éprouve quelque gène à parler de ce temps du récit en soi, non raconté et non lu, en quelque sorte privé de corps, mesuré par le nombre de pages, pour le distinguer du temps vif de la lecture, auquel chaque lecteur apporte son *Leselempo* particulier (p. 275)

thématique a fait négliger les subtilités de cette stratégie de double chronologie. Les compressions ne consistent pas seulement en abréviations dont l'échelle ne cesse de varier : elles consistent aussi à sauter les temps morts, à précipiter la marche du récit par un *staccato* de l'expression (*Veni, vidi, vici*), à condenser en un seul événement exemplaire des traits itératifs ou duratifs (chaque jour, sans cesse, durant des semaines, à l'automne, etc.). Le *tempo* et le rythme viennent ainsi enrichir les variations, au long de la même œuvre, des longueurs relatives du temps du récit et du temps raconté. Toutes ces notations, prises ensemble, concourent à dessiner la *Gestalt* du récit. Et cette notion de *Gestalt* ouvre le champ à des recherches sur des aspects structuraux de plus en plus affranchis de la linéarité, de la consécution et de la chronologie, même si la base demeure le rapport entre laps de temps mesurables.

A cet égard, les trois exemples choisis dans l'essai *Erzählzeit und erzählte Zeit — Wilhelm Meisters Lehrejahre* de Goethe, *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf et la *Forsyte Saga* de Galsworthy — sont traités par Müller avec une minutie extraordinaire, qui fait de ces analyses des modèles encore dignes d'être imités.

Par choix de méthode, l'analyse prend appui chaque fois sur les aspects les plus linéaires de la narrativité, mais sans jamais s'y confiner. Le schéma narratif initial est celui d'une consécution et l'art de raconter consiste à restituer la succession (*die Wiedergabe des Nacheinanders*, p. 270¹). Les notations qui font éclater ce linéarisme en sont d'autant plus précieuses. Le *tempo* narratif, en particulier, est affecté par la façon dont la narration s'étend sur des scènes en forme de tableaux, ou se hâte de temps fort en temps fort. Comme chez Braudel l'historien, il ne faut pas parler de temps seulement long ou court, mais rapide ou lent. La distinction entre « scènes » et « transitions » ou « épisodes intermédiaires » n'est pas non plus strictement quantitative. Les effets de lenteur ou

1. Ainsi, l'étude des *Lehrejahre* débute par une comparaison entre les 650 pages tenues pour « la mesure du temps physique nécessaire au narrateur pour raconter son histoire » (p. 270) et les huit années que durent les événements racontés. Mais ce sont les variations incessantes dans les longueurs relatives qui créent le *tempo* de l'œuvre. Je ne dirai rien ici de l'étude de *Mrs. Dalloway*, puisque j'en propose une interprétation au dernier chapitre, qui tient compte de cette soigneuse analyse des enchaînements et des digressions internes, si l'on peut dire, qui permettent à la profondeur du temps remémoré d'affleurer à la surface du temps raconté. C'est aussi par une analyse quantitative soigneuse que commence l'étude de la *Forsyte Saga*, exemple type du « roman de générations » ; du vaste intervalle de quarante années que le roman couvre en 1 100 pages, l'auteur a isolé cinq épisodes variant de quelques jours à quelques mois ou deux années. Reprenant le grand schéma de l'*Iliade* proposé par Goethe, l'auteur reconstruit le schéma temporel du tome II, avec ses dates précises et ses références aux jours de la semaine.

de vitesse, de brièveté ou d'étalement, sont à la frontière du quantitatif et du qualitatif. Des scènes longuement racontées et séparées par des transitions brèves, ou par des résumés itératifs, que Günther Müller appelle « scènes monumentales », peuvent être le porteur du processus narratif, à l'inverse de ces récits où ce sont les « événements inouïs » qui forment l'ossature. Ainsi, des rapports structuraux non quantifiables compliquent le *Zusammenspiel* qui se joue entre les deux durées. La disposition des scènes, des épisodes intermédiaires, des événements marquants, des transitions ne cesse de moduler les quantités et les extensions. À ces traits s'ajoutent les anticipations et les retours en arrière, les enchaînements qui permettent d'inclure de vastes étendues temporelles remémorées dans des séquences narratives brèves, de créer un effet de profondeur perspective tout en brisant la chronologie. On s'éloigne plus encore de la stricte comparaison entre longueurs de temps quand on ajoute au retour en arrière le temps du souvenir, le temps du rêve, le temps du dialogue rapporté, comme chez Virginia Woolf. Des tensions qualitatives s'ajoutent ainsi aux mesures quantitatives¹.

Or, qu'est-ce qui aimante ainsi la transition opérée de la mesure des laps de temps à une appréciation du phénomène plus qualitatif de la contraction ? C'est le rapport du temps de la narration au temps de la vie à travers le temps raconté. C'est ici que la méditation goethéenne reprend le dessus : la vie comme telle ne forme pas un tout ; la nature peut produire des vivants, mais ils sont indifférents (*gleichgültig*) ; l'art peut ne produire que des êtres morts, mais ils sont signifiants. Oui, voilà l'horizon de pensée : arracher par le récit le temps raconté à l'indifférence. Par l'épargne et la compression, le narrateur introduit ce qui est étranger au sens (*sinnfremd*) dans la sphère du sens ; lors même que le récit vise à « rendre » l'insensé (*sinnlos*), il met celui-ci en rapport avec la sphère de l'explicitation du sens (*Sinndeutung*)².

1 On trouve, dans les études consacrées au « *Zeitgerüst des Erzählers* » chez Jurg Jenatsch (*op. cit* p 388-418) et au « *Zeitgerüst des Fortunatus-Volksbuch* » (*op. cit.* p. 570-589), une analyse détaillée de caractère très technique de ces nombreux procédés de mise en forme narrative.

2 Cette visée du temps de la vie, à travers le temps raconté, est finalement l'enjeu de chacune des brèves monographies évoquées plus haut. Il est dit du rapport entre les deux régimes temporels dans les *Lehrejahre* qu'il « s'ajuste » (*fugt sich*) à l'objet propre du récit, la métamorphose de l'homme et son *Überganglichkeit* (p 271). C'est par là que le *Gestaltsinn* de l'œuvre poétique n'est pas arbitraire et rend l'apprentissage — la *Bildung* — analogue au processus biologique générateur de formes vivantes. Il en va encore de même avec le « roman de générations » ; à la différence du « roman d'apprentissage » chez Lessing et chez Goethe, où la montée des forces vitales règle la métamorphose d'un être vivant, le « roman de générations », chez Galsworthy, s'attache à montrer le vieillissement, le retour nécessaire à la nuit et, par-delà le destin individuel, l'ascension de la vie nouvelle par quoi le temps se révèle

Si donc on éliminait cette référence à la vie, on ne comprendrait pas que la tension entre les deux temps relève d'une morphologie qui tout à la fois ressemble au travail de formation-transformation (*Bildung-Umbildung*) à l'œuvre dans les organismes vivants et s'en distingue par l'élévation de la vie insignifiante à l'œuvre signifiante par la grâce de l'art. C'est en ce sens que la comparaison entre nature organique et œuvre poétique constitue une composante de la morphologie poétique.

Si l'on peut appeler, par emprunt à Genette, « jeu avec le temps » le rapport entre temps du raconter et temps raconté dans le récit lui-même, ce jeu a un *enjeu* qui est le vécu temporel (*Zeiterlebnis*) visé par le récit. La tâche de la morphologie poétique est de faire apparaître la convenance entre les rapports quantitatifs de temps et les qualités de temps qui tiennent à la vie. Inversement, ces qualités temporelles ne sont portées au jour que par le jeu des dérivations et des enchaînements, sans qu'une méditation thématique sur le temps s'y greffe, comme chez Laurence Sterne, Joseph Conrad, Thomas Mann ou Marcel Proust. Le temps fondamental reste impliqué, sans devenir thématique. Néanmoins, c'est bien le temps de la vie qui est « co-déterminé » par le rapport et la tension entre les deux temps du récit et par les « lois de forme » qui en résultent¹. A cet égard, on serait tenté de dire : autant de poètes — voire de poèmes —, autant de « vécus » temporels. Tel est bien le cas : c'est pourquoi ce « vécu » ne peut être que visé obliquement à travers l'armature temporelle, comme ce à quoi cette armature

aussi salvifique que destructeur Dans les trois exemples évoqués, « la mise en forme du temps raconté a affaire avec le domaine de réalité qui est manifesté dans la *Gestalt* d'une poésie narrative (*einer erzählenden Dichtung*) » (p 286) Le rapport et la tension entre temps mis à raconter et temps raconté est ainsi référé à ce qui, par-delà le récit, n'est pas récit, mais vie Le temps raconté lui-même est qualifié comme *Raffung*, par rapport au fond sur lequel il s'enlève, à savoir la « nature » insignifiante, ou plutôt indifférente à la signification

1. Dans un autre essai du même recueil, Gunther Müller introduit le couple de termes . « *Zeiterlebnis und Zeitgerüst* » (p 299 sq) Cette *armature du temps*, c'est le jeu même du temps mis à raconter et du temps raconté Quant au vécu du temps, c'est, dans une terminologie husserlienne, le fond de vie indifférent au sens , nulle intuition ne donne le *sens* de ce temps qui n'est jamais qu'*interprété*, visé indirectement par l'analyse du *Zeitgerüst* De nouveaux exemples empruntés à des auteurs aussi soucieux de l'enjeu que du jeu le montrent encore Pour l'un, Andreas Gryphius, le temps n'est qu'une chaîne d'instants décousus et que seule la référence à l'éternité soustrait au néant Pour tels autres — Schiller et Goethe —, c'est le cours même du temps du monde qui est l'éternité Pour tel autre — Hofmannstahl —, le temps est l'étrangeté même, l'immensité engloutissante Pour tel autre — Thomas Mann —, il est le numineux par excellence Avec chacun, nous touchons à la « *poietische Dimension* » (p 303) du « vécu » temporel

s'ajuste et convient. Il est clair qu'une structure discontinue convient à un temps de dangers et d'aventures, qu'une structure linéaire plus continue convient au roman d'apprentissage dominé par les thèmes du développement et de la métamorphose, tandis qu'une chronologie brisée, interrompue par des sautes, des anticipations et des retours en arrière, bref une configuration délibérément pluridimensionnelle, convient mieux à une vision du temps privée de toute capacité de survol et de toute cohésion interne. L'expérimentation contemporaine dans l'ordre des techniques narratives est ainsi ordonnée à l'éclatement qui affecte l'expérience même du temps. Il est vrai que, dans cette expérimentation, le jeu peut devenir l'enjeu lui-même¹. Mais la polarité du vécu temporel (*Zeiterlebnis*) et de l'armature temporelle (*Zeitgerüst*) semble ineffaçable.

Dans tous les cas, une création temporelle effective, un « temps poétique » (p. 311), se découvre à l'horizon de toute « composition significative » (p. 308). C'est cette création temporelle qui est l'enjeu de la structuration du temps, qui lui-même se joue entre temps mis à raconter et temps raconté.

3. Énonciation - énoncé - objet dans le « discours du récit² »

La Morphologie poétique de Gunther Müller nous a finalement légué trois temps : celui de l'acte de raconter, celui qui est raconté, enfin le temps de la vie. Le premier est un temps chronologique : c'est un temps de lecture plutôt que d'écriture ; on ne mesure que son équivalent spatial qui se compte en nombre de pages et de lignes. Quant au temps raconté, il est compté en années, mois, jours et éventuellement daté dans l'œuvre même. Il est à son tour issu par « compression » d'un temps « épargné » lequel n'est pas récit, mais vie. La nomenclature que

1. On lit dans un autre essai, « Über die Zeitgerüst des Erzählers » (p. 388-418) « Depuis Joseph Conrad, Joyce, Virginia Woolf, Proust, Wolfe, Faulkner, le traitement de l'évolution du temps est devenu un problème central de la représentation épique, un terrain d'expérimentation narrative, où il s'agit en premier lieu non de spéculation sur le temps mais de "l'art de raconter" » (p. 392) Un tel aveu n'implique pas que le « vécu » temporel cesse d'être l'enjeu, mais que le jeu prend le pas sur l'enjeu Genette tirera une conséquence plus radicale de ce renversement. Gunther Muller ne semble pas enclin à réduire l'enjeu au jeu : la focalisation sur l'art de raconter résulte de ce que le narrateur n'a pas besoin de spéculer sur le temps pour viser le temps poétique . il le fait en configurant le temps raconté

2. Gérard Genette, « Frontières du Récit », *Figures II*, Paris, Éd. du Seuil, 1969, p. 49-69 ; « Le discours du récit », *Figures III*, Paris, Éd. du Seuil, 1972, p. 65-273 , *Nouveau Discours du récit, op. cit*

propose Gérard Genette est également ternaire ; elle ne coïncide pourtant pas avec celle de Gunther Müller ; elle résulte de l'effort de la narratologie structurale pour dériver toutes ses catégories de traits contenus dans le texte lui-même, ce qui n'est pas le cas pour le temps de la vie.

Les trois niveaux de Genette sont déterminés à partir du niveau médian, l'*énoncé narratif* : c'est le récit proprement dit ; il consiste dans la relation d'événements réels ou imaginaires ; dans la culture écrite, ce récit est identique au texte narratif. Cet énoncé narratif, à son tour, a une double relation. D'une part, l'énoncé a rapport à l'*objet* du récit, à savoir les événements racontés, qu'ils soient fictifs ou réels : c'est ce qu'on appelle ordinairement l'*histoire « racontée »*, en un sens voisin, on peut appeler *diégétique* l'univers dans lequel l'*histoire* advient¹. D'autre part, l'énoncé a rapport à l'acte de narrer pris en lui-même, à l'*énonciation narrative* (raconter ses aventures est, pour Ulysse, une action au même titre que massacrer les prétendants) ; un récit, dirons-nous donc, raconte une histoire, sinon il ne serait pas discours : « Comme narratif, il vit de son rapport à l'*histoire* qu'il raconte ; comme discours, il vit de son rapport à la narration qui le profère » (« Discours du récit », in *Figures III*, p. 74)²

Comment se comportent ces catégories par rapport à celles de

¹ Le terme diégèse est emprunté à Étienne Souriau qui l'a proposé en 1948 pour opposer le lieu du signifié filmique à l'univers écranique comme lieu du signifiant Gérard Genette précise, dans *Nouveau Discours du récit*, que l'adjectif diégétique est construit sur le substantif diégèse, sans référence à la *diégésis* de Platon. « *diégésis*, nous assure Genette en 1983, n'a rien à voir avec diégèse » (p. 13). En fait, Genette lui-même se référera au texte fameux de Platon dans « Frontières du récit ». Mais son intention était alors polémique. Il s'agissait d'éliminer le problème aristotélicien de la *mimèsis*, identifié à l'illusion de réalité créée par la représentation de l'action « La représentation littéraire, la *mimèsis* des Anciens c'est le récit, et seulement le récit. » Dès lors, « *mimèsis*, c'est *diégésis* » (« Frontières du récit », p. 55). La question est reprise plus sommairement dans « Le discours du récit », p. 184-186 « Le langage signifie sans imiter » (p. 185). Pour dissiper toute équivoque, faut-il rappeler que, dans *République* 392c sq., Platon n'oppose aucunement *diegésis* à *mimèsis*? *Diegésis* est le seul terme générique proposé. Il se subdivise seulement en *diegésis « simple »*, lorsque le poète rapporte événements ou discours avec sa propre voix, et *diegésis « par imitation »* (*dia mimèseōs*), lorsqu'il parle « comme s'il était un autre », simulant autant que possible la voix d'un autre, ce qui équivaut à l'imiter. Le rapport des termes est inverse chez Aristote, pour qui la *mimèsis praxeōs* est le terme générique et la *diegésis* le « mode » subordonné. Il faut donc se garder de toute superposition entre les deux terminologies, qui se rapportent à deux usages différents des termes en litige (cf. *Temps et Récit*, t. I, op. cit., p. 59 et 62, n° 2).

² La théorie narrative n'a cessé, en fait, d'osciller entre bipartition et tripartition. Les formalistes russes connaissent la distinction entre *Sjužet* et *fabula*, le sujet et la fable. Pour Chklovski, la fable désigne le matériau servant à la formation du sujet, le sujet d'*Eugène Onéguine*, par exemple, est l'élaboration de la fable, donc une

Benveniste et de Gunther Muller (pour ne rien dire de Harald Weinrich qui n'est pas en cause ici) ? Comme le titre même de l'essai le laisse entendre, il est bien clair que la distribution, reçue d'Émile Benveniste, entre discours et récit n'est retenue que pour être récusée. Il y a du discours en tout récit, pour autant que le récit n'est pas moins proféré que, disons, le chant lyrique, la confession ou l'autobiographie. Que le narrateur soit absent de son texte est encore un fait d'énonciation¹. En ce sens, l'énonciation dérive de l'instance de discours au sens large qu'Émile Benveniste donne ailleurs à ce terme pour l'opposer au système virtuel de la langue, plutôt que du discours au sens plus limité qui l'oppose au récit. On peut toutefois admettre que la distinction entre discours et récit a rendu attentif à une dichotomie qu'il a fallu ultérieurement reporter à l'intérieur du récit, au sens large du terme. En ce sens, la dichotomie inclusive, si l'on peut dire, de l'énonciation et de l'énoncé est l'héritière de la disjonction plus exclusive entre discours et récit selon Émile Benveniste².

construction (cf *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, op. cit., p. 54-55). Tomachevski précise le développement de la fable peut être caractérisé comme « le passage d'une situation à une autre » (*ibid.*, p. 273). Le sujet est ce que le lecteur perçoit comme résultant des procédés de composition (p. 208). Dans un sens voisin, Todorov lui-même fait la distinction entre discours et histoire (« Les catégories du récit littéraire » art. cité, 1966). Bremond dit récit racontant et récit raconté (*Logique du récit*, op. cit., p. 321, n. 1). En revanche, Cesare Segre (*Le Struttura e il tempo*, Turin, G. Einaudi, 1974 [*Structures et Temps*]) propose la triade discours (signifiant), intrigue (le signifié selon l'ordre de composition littéraire), *fabula* (le signifié selon l'ordre logique et chronologique des événements). C'est alors le *temps* conçu comme ordre irréversible de succession, qui sert de discriminant le discours à pour temps celui de la lecture, l'intrigue celui de la composition littéraire, la *fabula* celui des événements racontés. En somme, les paires sujet-fable (Chklovski, Tomachevski), discours-histoire (Todorov), récit-histoire (Genette) se recouvrent assez bien. La réinterprétation en termes saussuriens fait la différence entre formalistes russes et formalistes français. Faudrait-il dire alors que la réapparition d'une tripartition (Cesare Segre, Genette lui-même) marque le retour à une triade stoicienne « ce qui signifie, ce qui est signifié, ce qui arrive » ?

1 « Frontières du récit » : « Un des objets de cette étude pourrait être de répertorier et de classer les moyens par lesquels la littérature narrative (et particulièrement romanesque) a tenté d'organiser de manière acceptable, à l'intérieur de sa propre léxis les rapports délicats qu'y entretiennent les exigences du récit et les nécessités du discours » (p. 67). Le *Nouveau Discours du récit* est à cet égard d'une netteté sans équivoque : un récit sans narrateur est tout simplement impossible, ce serait un énoncé sans énonciation, donc sans acte de communication (p. 68), d'où le titre même de « discours du récit ».

2 Sur ces rapports complexes, cf. les diverses tentatives de mise en ordre, proposées par Seymour Chatman, in *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction*, Ithaca, Cornell University Press, 1978 ; Gerald Prince, *Narratology. The Form and Function of Narrative*, La Haye, Mouton, 1982. Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, Londres et New York, Methuen, 1983.

Le rapport avec Gunther Müller est plus complexe. La distinction entre *Erzählzeit* et *erzählte Zeit* est elle aussi retenue par Genette, mais entièrement renouvelée. Ce remaniement résulte de la différence de statut des niveaux auxquels les traits temporels sont affectés. Dans la nomenclature de Genette, l'univers diégétique et l'énonciation ne désignent rien d'extérieur au texte. Le rapport de l'énoncé à la chose racontée est assimilable au rapport entre signifiant et signifié dans la linguistique saussurienne. Ce que Gunther Muller appelle la vie est donc mis hors jeu. L'énonciation, de son côté, procède bien de la su-référence du discours et renvoie à quelqu'un qui raconte, mais la narratologie s'efforce de n'enregistrer que les marques de la narration inscrites dans le texte.

Une complète redistribution des traits temporels résulte de cette réorganisation des niveaux d'analyse. D'abord, la *Zeiterlebnis* est mise hors jeu. Ne subsistent que des relations internes au texte entre énonciation, énoncé et histoire (ou univers diégétique). C'est à elles que sont consacrées les analyses d'un texte témoin. *A la recherche du temps perdu*.

Le poids principal de l'analyse porte sur le rapport entre temps du récit et temps de la diégèse, aux dépens quelque peu du temps de l'énonciation, pour des raisons qu'on dira plus loin. Qu'est-ce que le temps du récit, s'il n'est ni celui de l'énonciation ni celui de la diégèse ? Comme Gunther Muller, Gérard Genette le tient pour l'équivalent et le substitut du temps de lecture, c'est-à-dire du temps qu'il faut pour parcourir ou traverser l'espace du texte : « Le texte narratif, comme tout autre texte, n'a pas d'autre temporalité que celle qu'il emprunte, métonymiquement, à sa propre lecture » (p. 78). Il faut donc « assumer » et « prendre au mot la quasi-fiction de l'*Erzählzeit*, ce faux temps qui vaut pour un vrai et que nous traiterons, avec ce que cela comporte à la fois de réserve et d'acquiescement, comme un *pseudo-temps*¹ » (p. 78).

1. On peut se demander à ce propos si le temps de lecture auquel le temps du récit est ainsi emprunté n'appartient pas de droit au plan de l'énonciation, et si la transposition opérée par la métonymie ne dissimule pas cette filiation en projetant sur le plan de l'énoncé ce qui appartient de droit au plan de l'énonciation. En outre, je ne l'appellerai pas un *pseudo-temps*, mais précisément *temps fictif*, tant il est lié, pour l'intelligence narrative, aux configurations temporelles de la fiction. Je dirais qu'on transpose le fictif en *pseudo* en substituant à l'intelligence narrative la simulation rationalisante qui caractérise le niveau épistémologique de la narratologie, opération dont nous ne cessons de souligner à la fois la légitimité et le caractère dérivé. *Nouveau Discours du récit* apporte une précision : « le temps du récit (écrit) est un "pseudo-temps" en ce sens qu'il consiste empiriquement, pour le lecteur, en un espace de texte que seule la lecture peut (re)convertir en durée » (p. 16).

Je ne reprendrai pas dans son détail l'analyse des trois déterminations essentielles — *ordre, durée, fréquence* — selon lesquelles peuvent être étudiées les relations entre pseudo-temps du récit et temps de l'histoire. Dans les trois registres, ce sont les discordances entre les traits temporels des événements dans la diégèse et les traits correspondants du récit qui sont significatifs.

En ce qui concerne l'*ordre*, ces discordances peuvent être placées sous le titre général de l'*anachronie*¹. Le récit épique, depuis l'*Iliade*, est réputé à cet égard pour sa manière de commencer *in medias res*, puis de procéder à un retour en arrière à des fins explicatives. Chez Proust, le procédé sert à opposer l'avenir devenu présent à l'idée qu'on s'en était faite dans le passé. L'art de raconter est chez lui, pour une part, celui de jouer avec la prolepse (raconter à l'avance) et l'analepse (raconter par retour en arrière) et d'emboîter des prolepses dans des analepses. Ce premier jeu avec le temps donne lieu à une typologie très détaillée dont je renonce à donner une idée. Je retiendrai pour la discussion ultérieure ce qui concerne la *finalité* de ces variations anachroniques. Qu'il s'agisse de compléter le récit d'un événement en le portant à la lumière d'un événement antécédent, ou de combler après coup une lacune antérieure, ou de susciter la réminiscence involontaire par le rappel répété d'événements semblables, ou de rectifier une interprétation antérieure par une série de réinterprétations, l'analepse proustienne n'est pas un jeu gratuit ; elle est ordonnée à la signification de l'ensemble de l'œuvre². Ce recours à l'opposition entre significatif et insignifiant ouvre une perspective sur le temps narratif qui porte au-delà de la technique littéraire de l'anachronie³.

L'usage des prolepses à l'intérieur d'un récit globalement rétrospectif me paraît illustrer mieux encore que l'analepse ce rapport à la signification globale ouverte par l'intelligence narrative. Certaines

1. L'étude des anachronies (prolepsc, analepse et leurs combinaisons) se laisse assez bien rapprocher de l'étude de la « perspective » (anticipation, rétrospection, degré zéro) chez Harald Weinrich.

2. Je renvoie à cette belle page du « Discours du récit » où l'auteur évoque la « reprise » générale par Marcel Proust des principaux épisodes de son existence, « jusqu'alors perdus dans l'insignifiance de la dispersion, et soudain rassemblés, rendus significatifs d'être tous reliés entre eux (...) hasard, contingence, arbitraire soudain abolis, biographie soudainement "prise" dans le réseau d'une structure et la cohésion d'un sens » (p. 97).

3. Le lecteur ne manquera pas de rapprocher cette remarque de Gérard Genette de l'usage que fait Gunther Müller de la notion de *Sinngehalt* discutée plus haut, ainsi que de l'opposition entre significant et insignifiant (ou indifférent), héritée de Goethe. Cette opposition, à mon avis, est tout à fait différente de l'opposition entre signifiant et signifié venue de F. de Saussure.

prolepses conduisent à son terme logique telle ligne d'action, jusqu'à rejoindre le présent du narrateur ; d'autres servent à authentifier le récit du passé par le témoignage de son efficace sur le souvenir actuel (aujourd'hui encore, je la revois ..) : c'est bien à Auerbach qu'il faut emprunter, pour rendre compte de ce jeu avec le temps, la notion d'« *omni temporalité symbolique* » de la « *conscience réminiscente* ¹ ». Mais alors, le cadre théorique choisi pour l'analyse se révèle inadéquat : « Parfait exemple, dit Genette, de fusion, quasi miraculeuse, entre l'événement raconté et l'instance de narration, à la fois tardive (ultime) et "omni temporelle" ² » (p. 108).

Prenant une vue d'ensemble des anachronies dans la *Recherche*, Genette déclare : « L'importance du récit "anachronique" dans la *Recherche du temps perdu* est évidemment liée au caractère rétrospectivement synthétique du récit proustien, à chaque instant tout entier présent à lui-même dans l'esprit du narrateur, qui — depuis le jour où il en a perçu dans une extase la signification unifiante — ne cesse d'en tenir tous les fils à la fois, d'en percevoir à la fois tous les lieux et tous les moments, entre lesquels il est constamment à même d'établir une multitude de relations "télescopiques" » (p. 115) Ne faut-il pas dire alors que ce que la narratologie tient pour le pseudo-temps du récit consiste dans l'ensemble des stratégies temporales mises au service d'une conception du temps qui, articulée d'abord dans la fiction, peut en outre constituer un paradigme pour redécrire le temps vécu et perdu ?

L'étude des distorsions de la *durée* invite aux mêmes réflexions. Je ne reviens pas sur l'impossibilité de mesurer la durée du récit, si l'on entend par là le temps de lecture (p. 122-123). Admettons avec Genette qu'on peut seulement comparer la *vitesse* respective du récit et de l'histoire, la vitesse étant toujours définie par un rapport entre une mesure temporelle et une mesure spatiale. On en revient ainsi, pour caractériser les accélérations ou les ralentissements du récit par rapport aux événements racontés, à comparer, comme Gunther Muller, la durée du texte, mesurée en pages et en lignes, à la durée de l'histoire, mesurée en temps d'horloge. Comme chez Gunther Muller, les variations — appelées ici *anisochronies* — portent sur les grandes articulations narratives et leur

¹ Eric Auerbach, *Mimésis Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Berne, éd. Francke, 1946, trad fr. *Mimésis. représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968, p. 539, cité par Gérard Genette, « Le discours du récit », art. cité, p. 108.

² L'auteur avoue sans peine que « dans la mesure où elles mettent directement en jeu l'instance narrative elle-même, ces anticipations au présent ne constituent pas seulement des faits de temporalité narrative, mais aussi des faits de voix nous les retrouverons plus loin à ce titre » (p. 108)

chronologie interne, déclarée ou inférée. On peut alors répartir les distorsions de la vitesse entre le ralentissement extrême de la *pause* et l'accélération extrême de l'*ellipse*, situer la notion classique de « scène » ou de « description » au voisinage de la pause, et celle de « sommaire » au voisinage de l'ellipse¹. Ainsi peut être esquissée une typologie très raffinée des grandeurs comparées de la longueur du texte et de la durée des événements racontés. Mais l'important à mes yeux est que la maîtrise par la narratologie des stratégies de l'accélération et du ralentissement sert à augmenter l'intelligence que nous avons acquise, à la faveur de notre familiarité avec les procédés de mise en intrigue, de la fonction de tels procédés. Ainsi, Gérard Genette note que chez Proust l'ampleur (et donc la lenteur du récit, qui établit une sorte de coïncidence entre la longueur du texte et le temps mis par le héros à se pénétrer d'un spectacle) est en rapport étroit avec les « stations contemplatives » (p. 135) dans l'expérience du héros². De même, l'absence du récit sommaire, l'absence de la pause descriptive, la tendance du récit à se constituer en scène au sens narratif du terme, le caractère inaugural des cinq énormes scènes — matinée, diner, soirée — qui occupent à elles seules quelque six cents pages, la répétition qui les transforme en scènes typiques, tous ces traits structuraux de la *Recherche*, qui ne laissent intact aucun des mouvements narratifs traditionnels (p. 144) et qu'une science narratologique précise peut discerner, analyser, classer, rejoignent leur *signification* de la sorte d'immobilité temporelle que le récit établit au plan de la fiction.

Mais la modification qui donne à la temporalité narrative de la *Recherche* « une cadence toute nouvelle — un rythme proprement inouï » (p. 144) — est assurément le caractère *itératif* du récit, que la narratologie place sous la troisième catégorie temporelle, celle de la *fréquence* (raconter une fois ou *n* fois un événement qui arrive une seule fois ou *n* fois) et qu'elle oppose au récit singulatif³. Comment interpréter cette « ivresse de l'itération » (p. 153) ? La forte tendance qu'ont, chez Proust, les instants à se rassembler et à se confondre, accorde Genette, est « la condition même de l'expérience de la "mémoire

1. La notion de *Raffung* chez Gunther Müller trouve ainsi un équivalent dans celle d'accélération.

2. « Ces stations contemplatives sont généralement d'une durée qui ne risque pas d'excéder celle de la lecture (même fort lente) du texte qui les relate » (p. 135-136).

3. Greimas introduit dans *Maupassant* les catégories semblables de l'itératif et du singulatif et adopte, pour en rendre compte, la catégorie grammaticale de l'aspect. L'alternance entre itératif et singulatif est également à mettre en parallèle avec la catégorie de mise en relief chez Weinrich.

involontaire " 1 » (p. 154). Or, de cette *expérience*, il ne sera jamais question dans cet exercice de narratologie. Pourquoi ?

Si l'exercice de mémoire du narrateur-héros est si aisément réduit à un « facteur, je dirais volontiers un moyen d'émancipation du récit par rapport à la temporalité diégétique » (p. 179), c'est parce que l'enquête concernant le temps a été jusqu'ici artificiellement contenue dans les limites du rapport entre le récit énoncé et la diégèse, aux dépens des aspects temporels du rapport entre énoncé et énonciation, reportés sous la catégorie grammaticale de la voix².

L'ajournement du temps de la narration n'est pas sans inconvenient. Ainsi, on ne comprend pas le sens du renversement par lequel, au tournant de l'œuvre de Proust, l'histoire, avec sa sage chronologie et sa dominance du singulatif, reprend barre sur le récit, avec ses anachronismes et ses itérations ; on ne le comprend pas, disons-nous, si l'on n'attribue pas les distorsions de la durée, qui prennent alors le relais, au narrateur lui-même, « désireux à la fois, dans son impatience et son angoisse grandissantes, de *charger* ses dernières scènes... et de sauter au dénouement... qui enfin lui donnera l'être et légitimera son discours » (p. 180). Il faut donc intégrer au temps du récit « une autre temporalité, qui n'est plus celle du récit, mais qui en dernière instance la commande : celle de la narration elle-même³ » (p. 180).

Qu'en est-il alors du rapport entre énonciation et énoncé ? Et n'a-t-il aucun caractère temporel ? Le phénomène fondamental dont le statut textuel peut être préservé est ici celui de la « *voix* », notion empruntée aux grammairiens⁴ et qui caractérise l'implication, dans le récit, de la

1 Gérard Genette cite cette belle page de *la Prisonnière* où on lit « Cette matinée idéale comblait mon esprit de réalité permanente, identique à toutes les matinées semblables, et me communiquait une allégresse » (p. 154)

2 Gérard Genette est d'ailleurs le premier à « déplorer que les problèmes de la temporalité narrative soient ainsi écartelés » (p. 180, n° 1) Mais est-il fondé à dire « Toute autre distribution aurait pour effet de sous-estimer l'importance et la spécificité de l'instance narrative » (*ibid.*) ?

3 Mais, si la temporalité de la narration commande celle du récit, on ne peut parler du « jeu avec le Temps » dans l'œuvre de Proust, comme le fait Genette dans les pages décisives (p. 178-181) dont je rends compte plus loin, avant d'avoir traité de l'énonciation et du temps qui lui convient et, par là, soustrait les analyses de la temporalité à leur état d'écartèlement

4 E. Vendryès, par exemple, la définissait ainsi : « aspect de l'action verbale dans ses rapports avec le sujet » (cité par Gérard Genette, p. 76) *Nouveau Discours du récit* n'apporte aucun élément nouveau concernant le temps de l'énonciation et le rapport entre voix et énonciation. En revanche, ce texte est riche en notations sur la distinction entre la question de voix (qui parle ?) et la question de perspective (qui voit ?), cette dernière étant reformulée en termes de focalisation (où est le foyer de perception ?) (p. 43-52) On y reviendra plus loin

narration elle-même, c'est-à-dire de l'instance narrative (au sens où Benveniste parle d'instance de discours) avec ses deux protagonistes : le narrateur et son destinataire, réel ou virtuel. Si une question de temps se pose à ce niveau de relation, c'est dans la mesure où l'instance narrative, représentée dans le texte par la voix, présente elle-même des traits temporels.

S'il est traité si tardivement et si brièvement du temps de l'énonciation dans « Discours du récit », cela tient pour une petite part aux difficultés qui s'attachent à la mise en bon ordre des rapports entre énonciation, énoncé, histoire¹, et pour une part plus large à la difficulté qui s'attache dans la *Recherche* au rapport entre l'auteur réel et le narrateur fictif, lequel se trouve être ici le même que le héros, le temps de narration étant affecté du même caractère fictif que le rôle du narrateur-héros. Or, cette reconnaissance du caractère fictif du « je » du héros-narrateur appelle une analyse qui est précisément celle de la *voix*. En effet, si l'acte de narration ne porte en lui-même aucune marque de durée, les variations de sa distance par rapport aux événements racontés importent, elles, à la « signification du récit » (p. 228). En particulier, les changements évoqués plus haut affectant le régime temporel du récit trouvent dans ces variations une certaine justification : ils font sentir le raccourcissement progressif du tissu même du discours narratif, « comme si, ajoute Genette, le temps de l'histoire tendait à se dilater et à se singulariser de plus en plus en se rapprochant de sa fin, *qui est aussi sa source* » (p. 236). Or, que le temps de l'histoire du héros se rapproche de sa propre source, à savoir le présent du narrateur, sans pouvoir le rejoindre, ce trait fait partie de la *signification* du récit, à savoir qu'il est

¹ On l'a dit plus haut, le poids principal de l'analyse du temps du récit dans *la Recherche* porte sur le rapport entre récit et diégèse, rapport traité dans les trois premiers chapitres (p. 77-182) sous les rubriques de l'*ordre*, de la *durée* et de la *fréquence*, tandis que seules quelques-unes des pages consacrées à la *voix* sont tardivement réservées au temps de la narration (p. 228-238). Cette disproportion s'explique en partie par l'adjonction à la tripartition énonciation - énoncé - objet de la triade temps - mode - voix empruntée à la grammaire du verbe. Ce sont finalement ces trois classes qui déterminent la disposition des chapitres dans le discours du récit : « les trois premiers (ordre, durée, fréquence) traitent du temps, le quatrième du mode, le cinquième et dernier de la voix » (p. 76, n° 4). On peut ainsi observer une certaine concurrence entre les deux schémas, concurrence qui fait que « le temps et le mode jouent tous les deux au niveau des rapports entre histoire et récit, tandis que la voix désigne à la fois les rapports entre narration et récit et entre narration et histoire » (p. 76). Cette concurrence explique que l'accent principal soit mis sur le rapport entre temps du récit et temps de l'histoire, et que le temps de l'énonciation soit traité sur un mode mineur, au titre de la voix, dans le dernier chapitre.

terminé, ou du moins interrompu, lorsque le héros est devenu écrivain¹.

Le recours à la notion de voix narrative permet à la narratologie de faire une place à la subjectivité, sans que celle-ci soit confondue avec celle de l'auteur réel. Si la *Recherche* n'est pas à lire comme une autobiographie déguisée, c'est parce que le « je » qui prononce le narrateur-héros est lui-même fictif. Mais, faute d'une notion comme celle de *monde* du texte que je justifierai au chapitre suivant, le recours à la notion de voix narrative ne suffit pas pour rendre justice à l'*expérience fictive* que le narrateur-héros fait du temps dans ses dimensions psychologiques et métaphysiques.

Or, sans cette expérience, aussi fictive que le « je » qui la déroule et la raconte, et pourtant digne du titre d'« expérience » en vertu de son rapport au monde que l'œuvre projette, il est difficile de donner un sens à la notion de temps perdu et de temps retrouvé qui constituent l'enjeu de la *Recherche*².

C'est ce rejet tacite de la notion d'expérience fictive qui me met mal à l'aise quand je lis et relis les pages intitulées « le jeu avec le Temps » (p. 178-181) qui donnent sinon la clé, du moins le ton du livre (pages à tout le moins prématuées, si l'on considère le report à plus tard de l'étude du temps de la narration). L'expérience fictive du temps que fait le narrateur-héros, faute de pouvoir être rattachée à la signification interne du récit, est rapportée à une justification extrinsèque à l'œuvre, celle que l'auteur Proust donne de sa technique narrative, avec ses interpolations, ses distorsions et, plus que tout, ses condensations itératives. Cette justification est elle-même assimilée à la « motivation réaliste » que Proust partage avec toute une tradition d'écrivains. Genette ne veut en souligner que les « contradictions » et les « complaisances » (p. 181). Contradiction entre le souci de raconter les choses telles qu'elles ont été vécues sur l'instant et celui de les raconter telles qu'elles sont remémorées après coup. Contradiction, donc, entre

1. « Il y a simplement arrêt du récit au point où le héros a trouvé la vérité et le sens de sa vie, et donc où s'achève cette "histoire d'une vocation" qui est, rappelons-le, l'objet déclaré du récit proustien (.). Il est donc nécessaire que le récit s'interrompe avant que le héros n'ait rejoint le narrateur, il n'est pas concevable qu'ils écrivent ensemble le mot . Fin » (p. 237).

2. On doit pouvoir dire de l'expérience métaphysique du temps dans la *Recherche* exactement ce que Gérard Genette dit du « je » du héros de la *Recherche*, à savoir qu'il n'est ni tout à fait Proust ni tout à fait un autre. Nul « retour à soi », nulle « présence à soi » ne sont postulés par une expérience exprimée sur le mode de la fiction, mais une « semi-homonymie » entre l'expérience réelle et l'expérience fictive, semblable à celle que le narratologue discerne entre le héros-narrateur et le signataire de l'œuvre (p. 257)

l'attribution tantôt à la vie elle-même, tantôt à la mémoire, des chevauchements que les anachronismes du récit reflètent. Contradiction, surtout, d'une recherche vouée à la fois à l'« extra-temporel » et au « temps à l'état pur ». Mais ces contradictions ne sont-elles pas le cœur même de l'expérience fictive du héros-narrateur ? Quant aux complaisances, elles sont attribuées aux « rationalisations rétrospectives dont les grands artistes ne sont jamais avares, et ce à proportion même de leur génie, c'est-à-dire de l'avance de leur pratique sur toute théorie — y compris la leur » (p. 181). Mais la pratique narrative n'est pas seule à garder une avance par rapport à la théorie esthétique : l'expérience fictive qui donne une signification à cette pratique est, elle aussi, en quête d'une théorie qui lui reste toujours inadéquate, comme en témoignent les commentaires dont le narrateur surcharge son récit. C'est précisément pour un regard théorique étranger à la poïesis à l'œuvre dans le récit lui-même que l'expérience du temps selon *la Recherche* se réduit à la « visée contradictoire » d'un « mystère ontologique ».

C'est peut-être la fonction de la narratologie d'inverser les rapports entre la réminiscence et la technique narrative, de ne voir dans la motivation invoquée qu'un simple médium esthétique, bref de réduire la vision au style. Le roman du temps perdu et retrouvé devient alors pour la narratologie un « roman du Temps dominé, captivé, ensorcelé, secrètement subverti, ou mieux : *perverti* » (p. 182).

Mais ne faut-il pas finalement renverser ce renversement, et tenir l'étude formelle des techniques narratives qui font apparaître le temps comme perverti pour un long détour en vue de recouvrer une intelligence plus aiguë de l'expérience du temps *perdu et retrouvé* ? C'est cette expérience qui, dans *la Recherche*, donne sa signification et sa visée aux techniques narratives. Sinon, comment pourrait-on parler à propos du roman entier, comme le narrateur lui-même à propos du rêve, « du jeu formidable qu'il fait avec le Temps » (p. 182) ? Un jeu pourrait-il être « formidable », c'est-à-dire effrayant, s'il était sans *enjeu* ?

Au-delà de la discussion de l'interprétation de *la Recherche* proposée par Genette, la question est de savoir si, pour préserver la signification de l'œuvre, il ne faut pas subordonner la technique narrative à la visée qui porte le texte au-delà de lui-même, vers une expérience, feinte sans doute, mais néanmoins irréductible à un simple jeu avec le temps. Poser cette question, c'est demander s'il ne faut pas faire droit à cette dimension que Günther Müller, se rappelant Goethe, appelait *Zeiterlebnis*, et que la narratologie, par décret et ascèse de méthode, met hors jeu. La difficulté majeure est alors de préserver le caractère fictif de ce *Zeiterlebnis*, tout en résistant à sa réduction à la seule technique

narrative. C'est à cette difficulté qu'est consacrée notre étude de *la Recherche*, au chapitre suivant.

4. Point de vue et voix narrative

Notre investigation des *jeux avec le temps* appelle un dernier complément, qui prenne en compte les notions de point de vue et de voix narrative, que nous avons rencontrées plus haut sans en apercevoir clairement le lien avec les structures majeures du récit¹. Or, la notion d'expérience fictive du temps, vers laquelle nous faisons converger toutes nos analyses de la configuration du temps par le récit de fiction, ne pourra faire l'économie des concepts de point de vue et de voix narrative (catégories que nous tenons provisoirement pour identiques), dans la mesure où le point de vue est point de vue sur la sphère d'expérience à laquelle appartient le personnage, et où la voix narrative est celle qui, s'adressant au lecteur, lui présente le monde raconté (pour reprendre le terme de Harald Weinrich).

Comment incorporer les notions de point de vue et de voix narrative au problème de la composition narrative²? Essentiellement en les reliant aux catégories de *narrateur* et de *personnage*: le monde raconté est le monde du personnage et il est raconté par le narrateur. Or, la notion de personnage est solidement ancrée dans la théorie narrative, dans la mesure où le récit ne saurait être une *mimèsis* d'action sans être aussi une *mimèsis* d'êtres agissants; or, des êtres agissants sont, au sens large que la sémantique de l'action confère à la notion d'agent, des êtres pensants et sentants; mieux: des êtres capables de parler leurs pensées, leurs sentiments et leurs actions. Il est dès lors possible de déplacer la notion de *mimèsis* de l'action vers le personnage et du personnage vers

1. On a vu plus haut par quel biais grammatical Gérard Genette introduit ces notions dans « Le discours du récit ». On tiendra compte plus loin des compléments qu'il apporte dans *Nouveau Discours du récit*.

2. Si je ne donne pas ici une discussion détaillée du concept d'*auteur impliqué*, introduit par W. Booth dans *The Rhetoric of Fiction*, c'est en raison de la distinction que je fais entre la contribution de la voix et du point de vue à la composition (interne) de l'œuvre, et leur rôle dans la communication (externe). Ce n'est pas sans raison que W. Booth a placé son analyse de l'auteur impliqué sous les auspices d'une rhétorique et non d'une poétique de la fiction. Il va de soi néanmoins que toutes nos analyses portant sur le discours du narrateur restent incomplètes sans le relais d'une rhétorique de la fiction que nous incorporons à la théorie de la lecture dans notre quatrième partie.

le discours du personnage¹. Ce n'est pas tout ; dès lors que l'on incorpore à la diégèse le discours que le personnage tient sur son expérience, on peut reformuler le couple énonciation-énoncé, sur lequel le présent chapitre est construit, dans un vocabulaire qui en personnalisé les deux termes : l'énonciation devient le discours du narrateur, tandis que l'énoncé devient le discours du personnage. La question sera alors de savoir par quels procédés narratifs spéciaux le récit se constitue en *discours d'un narrateur racontant le discours de ses personnages*. Les notions de point de vue et de voix narrative désignent quelques-uns de ces procédés.

Il importe de prendre d'abord la mesure du déplacement de la *mimèsis* de l'action vers la *mimèsis* du personnage, laquelle inaugure la chaîne entière de notions qui conduit à celles de point de vue et de voix narrative.

C'est la considération du drame qui avait conduit Aristote à donner au personnage et à ses pensées une place éminente, quoique toujours subordonnée, à la catégorie englobante du *mythos*, dans la théorie de la *mimèsis* : le personnage appartient véritablement au « quoi » de la *mimèsis*. Et, comme la distinction entre drame et diégèse relève seulement du « comment » — c'est-à-dire du mode de présentation des personnages par le poète —, la catégorie du personnage a les mêmes droits dans la diégèse que dans le drame. Pour nous, modernes, c'est au contraire par la diégèse, en tant qu'opposée au drame, que nous entrons le plus directement dans la problématique du personnage, avec ses pensées, ses sentiments et son discours. En effet, nul art mimétique n'a été aussi loin dans la représentation de la pensée, des sentiments et du discours que le roman. C'est même l'immense diversité et l'indéfinie flexibilité de ses procédés qui ont fait du roman l'instrument privilégié de l'investigation de la *psyché* humaine, au point que Käte Hamburger a pu faire de l'invention de centres de conscience fictifs, distincts des sujets réels d'assertions portant sur la réalité, le critère même de la coupure entre fiction et assertion². Contrairement au préjugé selon lequel ce serait de la confession et de l'examen de conscience d'un sujet par lui-même que dériverait le pouvoir de décrire

1. Sur la triade intrigue-personnage-pensée dans la *Poétique* d'Aristote, cf. *Temps et Récit*, t. I, p. 62-65.

2. Nous avons examiné plus haut la contribution de Kate Hamburger à la théorie des temps verbaux. Mais, si le présent épique (c'est-à-dire diégétique) perd, selon elle, son pouvoir de signifier le temps réel, c'est parce que ce présent est adjoint à des verbes mentaux, lesquels désignent l'action de sujets-origine (*Ich-Origo*) eux-mêmes fictifs.

de l'intérieur des sujets d'action, de pensée, de sentiment et de discours, elle va même jusqu'à suggérer que c'est le roman à la troisième personne, c'est-à-dire le roman qui raconte les pensées, les sentiments et les paroles d'un autrui fictif, qui a été le plus loin dans l'inspection de l'intérieur des esprits¹.

Sur la lancée de Käte Hamburger, à qui elle rend hommage, Dorrit Cohn, dans *la Transparence intérieure*², n'hésite pas à placer l'étude de la narration à la troisième personne en tête d'une magnifique étude des « modes de représentation de la vie psychique dans le roman » (selon la traduction française du sous-titre). La première *mimèsis* de la vie psychique ou intérieure (l'auteur dit : « *mimesis of consciousness* », p. 8), c'est la mimèsis de la personne autre que le locuteur (« *mimesis of other minds* »). L'étude de la conscience dans les « textes en première personne », c'est-à-dire les fictions qui simulent une confession, une autobiographie³, est mise à la seconde place et conduite selon les mêmes principes que celle de la narration en troisième personne. Stratégie remarquable, si l'on veut bien considérer que, parmi les textes en première personne, il en existe une grande variété dont la première personne est tout aussi fictive que la troisième personne des récits en *il* (ou *elle*), au point que cette première personne fictive peut permute, sans dommage majeur, avec une troisième personne non moins fictive, comme il est arrivé à Kafka et à Proust de l'expérimenter⁴.

1. « Ce sont, dit Kate Hamburger, les personnes épiques (*epische Personen*) qui font de la littérature narrative ce qu'elle est » (p. 58) ; et encore : « la fiction épique est le seul lieu gnoséologique où la *Ich-Originat* (ou subjectivité) d'une troisième personne peut être exposée (*dargestellt*) en tant que troisième personne » (p. 73).

2. Dorrit Cohn, *Transparent Minds*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1978 ; trad. fr., *la Transparence intérieure*, Paris, Édition du Seuil, 1979.

3. Dans la fiction narrative à la première personne, le narrateur et le personnage principal sont le même ; dans l'autobiographie seulement l'auteur, le narrateur et le personnage principal sont le même. Cf. Philippe Lejeune, *le Pacte autobiographique*, Paris, Éd. du Seuil, 1975. Il ne sera donc pas question ici de l'autobiographie. Il ne sera pas interdit d'en parler dans la perspective d'une refiguration du temps opérée conjointement par l'histoire et la fiction. C'est la meilleure place qui puisse être assignée à l'autobiographie par la stratégie de *Temps et Récit*.

4. Deux des textes que nous étudierons au quatrième chapitre — *Mrs Dalloway* et *Der Zauberberg* — sont des récits fictifs à la troisième personne, le troisième est un récit fictif à la première personne — *A la recherche du temps perdu* — dans lequel est enchassé un récit en troisième personne : *Un amour de Swann*. Le caractère également fictif du *je* et du *il* est un facteur puissant d'intégration du récit enchassé dans le récit englobant. Quant à la permutation entre le *je* et le *il*, Jean Santeuil en est le témoin irrécusable. Cet échange de pronoms personnels ne signifie pas que le choix entre l'une ou l'autre technique soit sans raisons et sans effets proprement narratifs. Il n'est pas dans notre propos de faire le bilan des avantages et des inconvénients de l'une ou de l'autre stratégie narrative.

Une excellente pierre de touche des techniques narratives dont dispose la fiction pour exprimer cette « transparence intérieure » est fournie par l'analyse des manières de rendre les paroles et les pensées des sujets fictifs à la troisième et la première personne. C'est la voie suivie par Dorrit Cohn. Elle a l'avantage de respecter à la fois le parallélisme entre récits à la troisième et récits à la première personne et l'extraordinaire souplesse inventive du roman moderne dans ce domaine.

Le procédé majeur, de part et d'autre de la ligne de partage des deux grandes classes de fiction narrative, est la narration directe des pensées et des sentiments, que le narrateur les attribue à un autrui fictif ou à lui-même. Si dans le roman à la première personne l'auto-récit (« *self-narration* ») est tenu, à tort, pour aller de soi, sous le prétexte qu'il simule une mémoire, il est vrai fabuleuse, il n'en va pas de même avec le « psycho-récit » (« *psycho-narration* »), ou narration appliquée à des psychés étrangères. On a là un accès privilégié au fameux problème du narrateur omniscient, auquel nous reviendrons plus loin au titre du point de vue et de la voix. Ce privilège cesse de scandaliser, si l'on veut bien considérer, avec Jean Pouillon, que c'est de toute manière par l'imagination que nous comprenons toutes les psychés étrangères¹. Le romancier le fait, sinon sans peine, du moins sans scrupule, parce qu'il appartient à son magistère de conférer les expressions appropriées aux pensées, lesquelles il peut lire directement, parce qu'il les invente, au lieu de déchiffrer les pensées sur les expressions, comme nous faisons dans la vie courante. Dans ce court-circuit consiste toute la magie² du roman à la troisième personne.

Outre la narration directe des pensées et des sentiments, la fiction romanesque dispose de deux autres techniques. La première — celle du monologue rapporté (« *quoted monologue* ») — consiste à citer le monologue intérieur de l'autrui fictif ou à faire que le personnage se cite lui-même en train de monologuer, comme dans le monologue auto-rapporté³ (« *self-quoted monologue* »). Mon propos n'est pas de tirer au clair les licences, les conventions, voire les invraisemblances de

1. Jean Pouillon, *Temps et Roman*, Paris, Gallimard, 1946. « Toute compréhension est imagination » (p. 45).

2. Robert Alter, *Partial Magic : The Novel as a Self-Conscious Genre*, Berkeley, University of California Press, 1975.

3. Les guillemets entourant la citation servent généralement de signal. Mais toute marque peut faire défaut dans le roman contemporain. Toutefois le monologue cité ou auto-cité respecte le temps grammatical (généralement le présent) et la personne (la première) et consiste dans une interruption du récit par la prise de parole du personnage. Le texte tend vers l'illisibilité lorsque ces deux marques sont évitées, comme chez les successeurs de Joyce

ce procédé qui ne présuppose pas moins que le précédent la transparence de l'esprit, puisque le narrateur est celui qui ajuste les paroles rapportées aux pensées directement appréhendées, sans qu'il ait à remonter de la parole à la pensée, comme dans la vie quotidienne. A cette « magie », née de la lecture directe des pensées, le procédé ajoute la difficulté majeure de prêter à un sujet solitaire l'usage d'une parole destinée, dans la vie pratique, à la communication : qu'est-ce en effet que se parler à soi-même ? Ce dévoiement de la dimension dialogale de la parole au bénéfice du soliloque pose d'immenses problèmes à la fois techniques et théoriques qui ne relèvent pas de mon propos, mais d'une étude du destin de la subjectivité dans la littérature. En revanche, nous aurons à revenir sur le rapport entre le discours du narrateur et le discours cité du personnage dans le cadre de notre réflexion ultérieure sur le point de vue et sur la voix.

La troisième technique, inaugurée par Flaubert et Jane Austen — le fameux style indirect libre, l'*erlebte Rede* de la stylistique allemande —, consiste non plus à citer le monologue, mais à le raconter ; on ne parlera plus alors de monologue rapporté, mais de monologue narrativisé (« *narrated monologue* »). Les paroles sont bien, quant à leur contenu, celles du personnage, mais elles sont « racontées » par le narrateur au temps passé et à la troisième personne. Les difficultés majeures du monologue rapporté ou auto-rapporté (*self-quoted*) sont moins résolues que masquées ; il suffit, pour les faire réapparaître, de traduire le monologue raconté en monologue cité, en rétablissant les personnes et les temps convenables. D'autres difficultés, que les lecteurs de Joyce connaissent bien, hérisseut un texte où aucune frontière ne sépare plus le discours du narrateur de celui du personnage ; du moins cette combinaison merveilleuse du psycho-récit et du monologue raconté réalise-t-elle la plus complète intégration au tissu de la narration des pensées et des paroles d'autrui : le discours du narrateur y prend en charge le discours du personnage en lui prêtant sa voix, tandis que le narrateur se plie au ton du personnage. Le « miracle » du fameux *erlebte Rede* vient couronner la « magie » de la transparence intérieure.

De quelle manière les notions de point de vue et de voix sont-elles appelées par les précédentes considérations sur la représentation des pensées, des sentiments et des paroles par la fiction¹ ? Le chaînon

1. *Temps et Roman* de Jean Pouillon (*op. cit.*) anticipe la typologie des situations narratives avec sa distinction entre vision *avec*, vision *par-derrière* et vision *du dehors*. A la différence, toutefois, des analyses plus récentes, il fait fond non sur la dissemblance, mais sur la parenté profonde entre la fiction narrative et la « compréhension psychologique réelle » (p. 69). Dans l'une et l'autre, la compréhension est œuvre d'imagination. Il est donc essentiel d'aller tour à tour de la psychologie

intermédiaire est constitué par la recherche d'une *typologie* capable de rendre compte des deux grandes dichotomies dont nous venons de faire un usage spontané sans les élucider pour elles-mêmes. La première dichotomie pose deux sortes de fictions : d'une part, celles qui racontent la vie de leurs personnages comme celles de tiers (la « *mimesis of other minds* » de Dorrit Cohn) : on parle alors de récit à la troisième personne ; d'autre part, celles qui attribuent à leurs personnages la personne grammaticale du narrateur : ce sont les récits dits à la première personne. Mais une autre dichotomie traverse la précédente, selon que le discours du narrateur a ou non prééminence par rapport au discours du personnage. Cette dichotomie est plus aisée à identifier dans les récits à la troisième personne, dans la mesure même où la distinction entre le discours racontant et le discours raconté est préservée par la différence grammaticale entre personnes et temps du verbe. Elle est plus dissimulée dans les fictions à la première personne, dans la mesure où la différence entre le narrateur et le personnage n'est pas marquée par la distinction des pronoms personnels ; c'est donc à d'autres signaux qu'est confiée la tâche de distinguer le narrateur et le personnage sous l'identité du je grammatical. La distance de l'un à l'autre peut varier, comme peut varier le degré de prééminence du discours du narrateur par rapport au discours du personnage. C'est ce double système de variations qui a suscité la construction de typologies dont l'ambition est de couvrir toutes les situations narratives possibles.

L'une des plus ambitieuses de ces entreprises est la théorie des

au roman, et du roman à la psychologie (p. 71). Néanmoins, un privilège reste accordé à la compréhension de soi, dans la mesure où « l'auteur d'un roman cherche à donner au lecteur la même compréhension des personnages que celle qu'il en a lui-même » (p. 69). Ce privilège perce à travers la catégorisation proposée. Ainsi, toute compréhension consistant à saisir un dedans dans un dehors, la vision « du dehors » souffre des mêmes défauts que la psychologie behavioriste qui croit inférer le dedans à partir du dehors, voire contester la pertinence du premier. Quant à la vision « avec » et à la vision « par-derrière », elles correspondent à deux usages de l'imagination dans la compréhension : dans un cas, elle partage « avec » le personnage la même conscience irréfléchie de soi (p. 80) ; dans l'autre, la vision est « décalée », non comme dans la vision du dehors, mais à la façon dont la réflexion objective la conscience irréfléchie (p. 85). Ainsi, chez Pouillon, la distinction entre point de vue du narrateur et point de vue du personnage, directement dégagée de la technique romanesque, reste solidaire de la distinction d'origine sartrienne entre conscience irréfléchie et conscience réfléchie. En revanche, la contribution la plus durable de Jean Pouillon me paraît celle de la deuxième partie de son ouvrage « L'expression du temps ». La distinction qu'il y fait entre *romans de la durée* et *romans de la destinée* relève directement de ce que j'appelle ici l'expérience fictive du temps (ci-dessous, chap. IV).

« situations narratives typiques » de Franz K. Stanzel¹. Stanzel n'emploie pas directement les catégories de perspective et de voix ; il préfère différencier les types de situations narratives (*Erzählsituationen*, abrégées en ES) en fonction du caractère qui lui paraît caractériser universellement les fictions romanesques, à savoir qu'elles *transmettent* (médiatisent) des pensées, des sentiments et des paroles². Ou bien la médiation-transmission privilégie le narrateur, qui impose de haut sa perspective (*auktoriale ES*³), ou bien la médiation est exercée par un réflecteur (terme emprunté à Henry James), c'est-à-dire par un personnage qui pense, sent, perçoit, et ne parle pas comme le narrateur, mais comme l'un des personnages ; le lecteur voit alors les autres personnages par ses yeux (*personale* ou *figurale ES*) ; ou bien le narrateur s'identifie à un personnage parlant à la première personne et vit dans le même monde que les autres personnages (*Ich-ES*).

A vrai dire, la typologie de Stanzel, en dépit de son remarquable pouvoir de clarification, partage avec maintes typologies le défaut double d'être trop abstraite pour être discriminante et trop peu articulée pour couvrir toutes les situations narratives. Le second ouvrage de Stanzel tente de porter remède au premier défaut, en tenant chacune de ses trois situations types pour le terme marqué d'une paire d'opposés placés aux extrémités de trois axes hétérogènes ; l'*auktoriale ES* devient ainsi le pôle marqué sur l'axe de la « perspective », selon que le narrateur a de ses personnages une vision *externe*, donc ample, ou une vision *interne*, donc limitée. La notion de perspective reçoit ainsi une place déterminée dans la taxinomie. La *personale* ou *figurale ES* est le pôle marqué sur l'axe du « mode », selon que le personnage définit ou non la vision du roman au nom du narrateur, qui devient ainsi le pôle non marqué de l'opposition. Quant à la *Ich-ES*, elle devient le pôle marqué sur l'axe de la « personne », selon que le narrateur appartient ou non au même domaine ontique que les autres personnages ; on évite

1. Frank K. Stanzel, *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, 1955. Une reformulation plus dynamique, moins taxinomique, se lit dans *Theorie des Erzählers*, Göttingen, Van den Hoeck & Ruprecht, 1979. La première monographie consacrée au problème fut celle de Kate Friedemann, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, Leipzig, 1910.

2. Le terme de médiatéité (*Mittelbarkeit*) préserve un sens double : en offrant un *medium* à la présentation du personnage, la littérature transmet au lecteur le contenu de la fiction.

3. Auteur est toujours pris ici au sens de narrateur. C'est le locuteur interne responsable de la composition de l'œuvre. Les termes *auctorial/figural* sont reçus en français comme équivalents de l'allemand *auktorial/personal*. Un terme meilleur qu'*auctorial* serait *narratorial* repris par Alain Bony, traducteur de *la Transparence intérieure*, de Roy Pascal (cf. Gérard Genette, *Nouveau Discours du récit*, op. cit., p. 81).

ainsi de s'en remettre au critère simplement grammatical de l'emploi des pronoms personnels.

Quant au second défaut, Stanzel le pallie en intercalant entre ses trois situations types, devenues des pôles axiaux, une quantité de situations intermédiaires qu'il place sur un cercle (*Typenkreis*). On peut ainsi rendre compte de situations narratives variées, selon qu'elles s'éloignent ou se rapprochent de l'un ou l'autre pôle. Le problème de la perspective et de la voix devient ainsi l'objet d'une attention plus détaillée : la perspective du narrateur-auteur ne peut s'effacer sans que la situation narrative se rapproche de la *personale ES*, où la figure du réflecteur vient occuper la place laissée vacante par le narrateur ; poursuivant le mouvement circulaire, on s'éloigne de la *personale ES* pour se rapprocher de la *Ich-ES*. On voit le personnage qui, dans le style indirect libre (*erlebte Rede*), parlait encore par la voix du narrateur, tout en imposant sa propre voix, partager la même région d'être que les autres personnages ; c'est lui qui dit désormais « je » ; le narrateur n'a plus qu'à emprunter sa voix.

En dépit de son effort pour dynamiser sa typologie, Stanzel ne répond pas de façon complètement satisfaisante aux deux reproches évoqués plus haut. On ne répondrait parfaitement au défaut d'abstraction que si, renonçant à prendre pour point de départ de l'analyse des métalangages présentant une certaine cohérence logique et décrivant les textes en fonction de tels modèles, on se mettait en quête de théories qui rendent compte de notre compétence littéraire, c'est-à-dire de l'aptitude des lecteurs à reconnaître et à résumer des intrigues, et à grouper des intrigues semblables¹. Si l'on adoptait ainsi la règle de suivre de près l'expérience du lecteur en train d'organiser pas à pas les éléments de l'histoire racontée pour en faire une intrigue, on aborderait les notions de perspective et de voix moins comme des catégories définies par leur place dans une taxinomie que comme un trait distinctif, prélevé sur une constellation indéfinie d'autres traits et défini par son rôle dans la composition de l'œuvre littéraire².

Quant au reproche d'incomplétude, il reste sans réponse pleinement satisfaisante dans un système qui multiplie les formes de transition sans quitter le cercle impérieusement commandé par les trois situations narratives typiques. Ainsi, il ne paraît pas qu'il soit fait suffisamment droit au caractère majeur de la fiction narrative de présenter une

1. Jonathan Culler, « Defining Narrative Units », in *Style and Structure in Literature. Essays in the New Stylistics*, Roger Fowler éd., Ithaca, Cornell University Press, 1975, p. 123-142.

2. Seymour Chatman, dans « The Structure of Narrative Transmission » (in *Style and Structure in Literature*, op. cit., p. 213-257), tente de rendre compte de la

troisième personne en tant que troisième personne, dans un système où les trois situations narratives typiques restent des variations sur le discours du narrateur, selon qu'il simule l'autorité de l'auteur réel, la perspicacité d'un réflecteur ou la réflexivité d'un sujet doué d'une mémoire fabuleuse. Or, il semble que ce que le lecteur peut identifier comme point de vue ou voix appartient au traitement, par des techniques narratives appropriées, du rapport *bipolaire* entre narrateur et personnage.

Ces deux séries de remarques critiques appliquées à la typologie des situations narratives suggèrent que l'on aborde les notions de perspective et de voix, d'une part, sans souci taxinomique excessif, comme des traits autonomes caractéristiques de la composition des fictions narratives, d'autre part, en relation directe avec cette propriété majeure de la fiction narrative qui est de produire le discours d'un narrateur racontant le discours de personnages fictifs¹.

compétence du lecteur de récits sur la base d'une énumération ouverte de « traits discursifs » isolés, à la manière des inventaires de types de force illocutionnaire dans les actes de discours chez Austin et Searle. C'est là une alternative plausible à la poursuite de taxonomies qui seraient à la fois systématiques et dynamiques

1. Une tentative particulièrement soucieuse de combiner à la fois la systématicité de la typologie et sa puissance d'engendrer des « modes narratifs » toujours plus différenciés est celle dont Ludomír Doležel a exposé le principe dans « The Typology of the Narrator : Point of View in Fiction », in *To Honor R. Jakobson*, La Haye, Mouton, 1967, t. I, p. 541-552. A la différence de celle de Stanzel (dont les trois situations narratives typiques restent simplement coordonnées), celle de Doležel repose sur une série de dichotomies, partant de la plus générale, celle des textes avec ou sans locuteur. Les premiers se distinguent par un certain nombre de « marques » (emploi des pronoms personnels, temps verbaux et déictiques appropriés, relation d'allocution, implication subjective, style personnel). Les seconds sont non « marqués » à ces divers égards : les narrations dites « objectives » relèvent de cette catégorie. Les textes avec locuteurs se distinguent selon que les marques susdites caractérisent le locuteur comme *narrateur* ou comme *personnage* (*narrator's speech* vs *characters'speech*). Suit la distinction entre domaines d'*activité* (ou de passivité) du narrateur. Enfin toutes les dichotomies sont traversées par celle entre *Er-* et *Ich-Erzählung*. La typologie de Doležel trouve son développement dans *Narrative Modes in Czech Literature*, Toronto, University of Toronto Press, 1973. Elle ajoute à la précédente une analyse structurale des modes narratifs assignables au discours du narrateur ou à celui du personnage. Les modes sont distingués sur une base textuelle aussi indépendante que possible de la terminologie anthropologique (narrateur « omniscient », etc.) : ainsi le narrateur exerce les *fonctions* de « représentation » des événements, de « maîtrise » de la structure du texte, d'« interprétation » et d'« action », en corrélation avec le personnage qui exerce les mêmes fonctions dans une proportion inverse. En combinant ces traits avec la division majeure entre *Er-* et *Ich-Erzählung*, et en complétant le modèle *fonctionnel* par un modèle *verbal*, on obtient un modèle dont les divisions binaires prolongent la dichotomie initiale du discours du narrateur et du discours du personnage. L'étude détaillée de la prose narrative dans la littérature tchèque moderne (en particulier Kundera) permet de

Le *point de vue*, dirons-nous, désigne dans un récit à la troisième ou à la première personne l'orientation du regard du narrateur vers ses personnages et des personnages les uns vers les autres. Il intéresse la composition de l'œuvre et devient avec Boris Ouspenski l'objet d'une « *poétique de la composition*¹ » dès lors que la possibilité d'adopter des points de vue variables — propriété inhérente à la notion même de point de vue — donne à l'artiste l'occasion, systématiquement exploitée par lui, de varier les points de vue à l'intérieur de la même œuvre, de les multiplier et d'en incorporer les combinaisons à la configuration de l'œuvre.

La typologie qu'offre Ouspenski porte exclusivement sur les ressources de composition offertes par le point de vue. Par là, l'étude de la notion de point de vue peut être incorporée à celle de la configuration narrative. Le point de vue se prête à une typologie dans la mesure où, comme le souligne aussi Lotman², l'œuvre d'art peut et doit être lue à

déployer le dynamisme du modèle en l'adaptant à la variété des styles rencontrés dans les œuvres. La notion du point de vue est ainsi identifiée au schéma résultant de ces dichotomies successives. Je dirai de cette analyse, héritière du structuralisme russe et *pragois*, ce que j'ai affirmé des analyses structurales étudiées au chapitre II, à savoir qu'elles sont issues d'une rationalité de second degré qui explicite la logique profonde de l'intelligence narrative de premier degré. Or la dépendance de la première à l'égard de la seconde, et de la compétence acquise du lecteur qui l'exprime, me paraît plus évidente dans une typologie du narrateur que dans une typologie à la façon de Propp, fondée sur les actions imitées par la fiction, en raison du caractère irréductiblement anthropomorphique des rôles de narrateur et de personnage : le premier est *quelqu'un* qui raconte, le second *quelqu'un* qui agit, pense, sent et parle.

1. Boris Uspensky, *A Poetics of Composition, The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1973. L'auteur — Ouspenski selon la graphie française — définit son entreprise comme une « *typology of compositional options in literature as they pertain to point of view* » (p. 5). C'est une typologie, mais non une taxinomie, dans la mesure où elle ne prétend pas être exhaustive et close. Le point de vue n'est qu'une des manières d'accéder à l'articulation de la structure d'une œuvre d'art. Ce concept est commun à tous les arts intéressés à la représentation d'une partie quelconque de la réalité (film, théâtre, peinture, etc.), c'est-à-dire à toutes les formes d'art présentant une dualité de plans : contenu-forme. Le concept d'œuvre d'art d'Ouspenski est parent de celui de Lotman évoqué plus haut. Comme lui, il appelle texte « *any semantically organized sequence of signs* » (p. 4). Lotman et Ouspenski se réfèrent l'un et l'autre à l'œuvre pionnière de Mikhaïl Bakhtine, *la Poétique de Dostoïevski*, sur laquelle nous reviendrons plus loin.

2. I. Lotman (*la Structure du texte artistique*, op. cit., p. 102-116) souligne le caractère stratifié du texte artistique. Cette structure feuilletée rapproche l'activité modélisante exercée par l'œuvre d'art à l'égard de la réalité de l'activité de *jeu*, qui, elle aussi, engage dans des conduites opérant sur au moins deux plans à la fois, celui de la pratique quotidienne et celui des conventions du jeu ; en conjointant ainsi des processus réguliers et des processus aléatoires, l'œuvre d'art propose un reflet soit

plusieurs niveaux. En cela consiste la plurivocité essentielle de l'œuvre d'art. Or, chacun de ces plans constitue aussi un lieu possible de manifestation du point de vue, un espace pour des possibilités de composition entre points de vue.

C'est d'abord au plan *idéologique*, c'est-à-dire à celui des évaluations, que la notion de point de vue prend corps, dans la mesure où une idéologie est le système qui règle la vision conceptuelle du monde en tout ou partie de l'œuvre. Ce peut être celle de l'auteur, ou celle des personnages. Ce qu'on appelle « point de vue auctorial » n'est pas la conception du monde de l'auteur réel, mais celle qui préside à l'organisation du récit d'une œuvre particulière. A ce niveau, point de vue et voix sont de simples synonymes : l'œuvre peut faire entendre d'autres voix que celle de l'auteur et marquer plusieurs changements réglés de points de vue, accessibles à une étude formelle (par exemple une étude de l'emploi des épithètes fixes dans le folklore).

C'est du plan *phraséologique*, c'est-à-dire celui des caractéristiques du discours, que relève l'étude des marques de la primauté du discours du narrateur (*authorial speech*) ou de celle du discours de tel personnage (*figural speech*), dans la fiction en troisième personne ou dans la fiction en première personne. Cette étude relève d'une poétique de la composition, dans la mesure où les changements de point de vue deviennent des vecteurs de structuration (comme le montrent les variations dans l'appellation des personnages, variations si caractéristiques du roman russe). C'est à ce plan que se révèlent toutes les complexités de composition issues de la corrélation entre le discours de l'auteur et celui du personnage. (Nous retrouvons ici une remarque faite antérieurement sur les manières multiples de rapporter le discours d'un personnage, et une classification voisine de celle que nous avons empruntée à Dorrit Cohn¹.)

Le plan *spatial* et le plan *temporel* de l'expression du point de vue nous intéressent au premier chef. C'est d'abord la perspective spatiale, prise littéralement, qui sert de métaphore pour toutes les autres expressions du point de vue. La conduite du récit ne va pas sans une combinaison de

« plus riche », soit « plus pauvre » (les deux également vrais) de la vie (*ibid*, p. 110). Nous reviendrons dans notre quatrième partie sur cet « effet de jeu » (p. 113) qui, dans la langue française, abolit la différence entre *game* et *play*.

1. La technique narrative la plus remarquable au point de vue du jeu avec les temps verbaux, et connue sous le nom d'*erlebte Rede* (le style indirect libre des auteurs français), résulte de la contamination du discours du narrateur par le discours du personnage, lequel, en revanche, surimpose sa personne grammaticale et son temps verbal. Ouspenski note toutes les nuances résultant de la variété des rôles tenus par le narrateur, selon qu'il enregistre, édite ou réécrit le discours du personnage.

perspectives purement perceptives, impliquant position, angle d'ouverture, profondeur de champ (comme c'est le cas pour le film). Il en va de même de la position temporelle, tant du narrateur par rapport à ses personnages que des uns par rapport aux autres. L'important, ici encore, est le degré de complexité résultant de la composition entre perspectives temporelles multiples. Le narrateur peut marcher au pas de ses personnages, mettant son présent de narration en coïncidence avec le sien, et acceptant ainsi ses limites et son ignorance ; il peut au contraire se mouvoir en avant et en arrière, considérer le présent du point de vue des anticipations d'un passé remémoré ou comme le souvenir révolu d'un futur anticipé, etc. ¹.

Le plan des *temps verbaux* et des *aspects* constitue un niveau distinct, dans la mesure où ce sont les ressources purement grammaticales, et non les significations temporelles proprement dites, qui sont ici traitées. Comme chez Weinrich, ce sont les modulations au long d'un texte qui importent pour une poétique de la composition. Ouspenski s'intéresse particulièrement à l'alternance entre le temps présent, quand il est appliqué aux scènes qui marquent un répit dans le récit et où le narrateur met son présent en synchronie avec celui du récit arrêté, et le temps passé, lorsqu'il exprime les bonds du récit comme par *quanta discrets*².

Ouspenski ne veut pas mêler aux plans antérieurement parcourus le plan *psychologique*, auquel il réserve l'opposition entre points de vue objectif et subjectif, selon que les états de choses décrits sont traités comme des faits supposés s'imposer à tout regard ou comme des impressions éprouvées par un individu particulier. C'est sur ce plan qu'il est légitime d'opposer point de vue externe (une conduite vue par un spectateur) et point de vue interne (interne au personnage décrit), sans que la localisation du locuteur dans l'espace et dans le temps soit nécessairement déterminée. Ce qu'on appelle trop rapidement observateur omniscient est celui pour qui les phénomènes psychiques, aussi bien que physiques, sont énoncés comme des observations non référencées à une subjectivité interprétante : « Il pensait, il sentait, etc. » Un petit nombre de marques formelles suffisent : « apparemment », « évidemment », « il semblait que », « comme si ». Ces marques d'un point de vue « étran-

1. On comparera avec l'étude que fait Genette des anisochronies dans *la Recherche...* et avec l'analyse par Dorrit Cohn des deux modèles opposés qui dominent le récit en *je* : le récit franchement rétrospectif et dissonant de Proust, où la distance est extrême entre le narrateur et le héros, et le récit synchrone et consonant de Henry James, où le narrateur se rend contemporain de son héros.

2. La langue russe offre en outre les ressources grammaticales de l'*aspect*, pour dire les caractères itératifs et duratifs d'un comportement ou d'une situation.

ger » sont généralement combinées avec la présence d'un narrateur placé dans un rapport de synchronie avec la scène de l'action. Il ne faut donc pas confondre les deux sens du mot interne : le premier caractérise les phénomènes de conscience qui peuvent être ceux d'une troisième personne, le second — seul ici en cause — caractérise la position du narrateur (ou du personnage qui a la parole) par rapport à la perspective décrite. Le narrateur peut se tenir à l'extérieur ou à l'intérieur par un processus dit interne, c'est-à-dire mental.

Des corrélations s'établissent alors avec les distinctions antérieures, sans devenir des correspondances terme à terme : ainsi, entre point de vue rétrospectif, au plan du temps, et point de vue objectif, au plan psychologique, et entre point de vue synchronique et point de vue subjectif. Mais il est important de ne pas confondre les plans, car c'est précisément de l'interconnexion de ces points de vue, non nécessairement congruents, que résulte le style dominant de composition d'une œuvre. Les typologies connues (récits en première ou en troisième personne, situations narratives à la façon de Stanzel, etc.) caractérisent en fait ces styles dominants, tout en privilégiant implicitement tel ou tel plan.

On ne peut qu'admirer l'équilibre atteint ici entre l'esprit d'analyse et l'esprit de synthèse. Mais l'éloge qui l'emporte sur tous les autres concerne l'art avec lequel la notion de point de vue est incorporée à une poétique de la *composition*, et ainsi placée dans l'espace de gravitation de la *configuration narrative*. En ce sens, *la notion de point de vue marque le point culminant d'une étude centrée sur le rapport entre énonciation et énoncé*.

Si tel est le statut privilégié du point de vue dans une problématique de la composition, qu'en est-il de la voix narrative¹? Cette catégorie littéraire ne saurait être éliminée par celle de point de vue, dans la mesure où elle est inséparable de celle, inexpugnable, de narrateur, en tant que projection fictive de l'auteur réel dans le texte lui-même. Or, si le point de vue peut être défini sans recours à une métaphore personnalisante, comme lieu d'origine, orientation, angle d'ouverture d'une source de lumière qui, à la fois, éclaire son sujet et en capte les traits², le narrateur — locuteur de la voix narrative — ne peut être

1. On trouve une excellente « mise au point » du problème jusqu'en 1970 dans l'article de Françoise van Rossum-Guyon, « Point de vue ou perspective narrative », *Poétique*, 4, 1970, p. 476-497.

2. Dans *Nouveau Discours du récit*, Genette propose de substituer le terme de focalisation à celui de point de vue (p. 43-52) ; la personnalisation, inévitablement requise par la catégorie de narrateur, est alors reportée sur la notion de voix (p. 52-55).

affranchi au même degré de toute métaphore personnalisante, dans la mesure où il est auteur fictif du discours¹.

L'impossibilité d'éliminer la notion de voix narrative est attestée de façon éclatante par la catégorie des romans construits sur une polyphonie de voix, à la fois parfaitement distinctes et posées chacune dans son rapport à une autre. Dostoïevski, selon Mikhaïl Bakhtine, est le créateur de cette sorte de roman que le génial critique appelle le « roman polyphonique² ». Il faut bien comprendre la portée de cette innovation. Si, en effet, ce genre de roman marque le point culminant de notre enquête sur la configuration dans le récit, il désigne aussi une limite de la composition par niveaux au-delà de laquelle notre point de départ dans la notion d'intrigue devient méconnaissable. Le dernier stade de l'investigation serait aussi le point de sortie hors du champ de toute analyse structurale.

Par roman polyphonique, Bakhtine entend une structure romanesque qui rompt avec ce qu'il appelle le principe monologique (ou homophonique) du roman européen, Tolstoï compris. Dans le roman monologique, c'est la voix du narrateur-auteur qui s'établit comme voix solitaire au sommet de la pyramide des voix, fussent-elles harmonisées de la manière complexe et raffinée qu'on a dit plus haut, en traitant du point de vue comme principe de composition. Le même roman peut être riche non seulement en monologues de tous genres, mais en dialogues par lesquels le roman se hausserait au rang du drame ; il peut néanmoins constituer, en tant que tout ordonné, le grand monologue du narrateur. Il paraît à première vue difficile qu'il n'en soit pas ainsi, dès lors que le narrateur est censé parler d'une seule voix, comme la rhétorique de la fiction, au sens de W. Booth, le confirmera plus tard. C'est donc une révolution dans la conception du narrateur et de la voix du narrateur,

1. C'est pourquoi, chez maint critique de langue allemande ou anglaise, on trouve l'adjectif *auktorial* (Stanzel) ou *authorial* (Dorrit Cohn). Cet adjectif, que nous avons traduit plus haut par *auctorial* (ou *narratorial*), a l'avantage d'établir une autre sorte de relation : entre auteur et autorité, l'adjectif *authoritative* faisant la jonction entre les deux constellations de sens. Sur ce rapport entre auteur et autorité, cf. Edward W. Said, *Beginnings : Intentions and Method*, op. cit., p. 16, 23, 83-84. Ce thème se relie à celui de la « molestation », évoqué ci-dessus, p. 45, n. 4.

2. Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Éd. du Seuil, 1970. La première édition en russe a paru en 1929 à Leningrad sous le titre *Problemy tvortchevstva Dostoievskogo* ; une deuxième édition augmentée a paru à Moscou en 1963 sous le titre *Problemy poetiki Dostoievskogo*, une troisième édition a paru en 1972 et une quatrième en 1979. La traduction française par Isabelle Kolitcheff, avec une présentation de Julia Kristeva, est faite sur la deuxième édition. Cf. Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, suivi de *Écrits du Cercle de Bakhtine*, Paris, Éd. du Seuil, 1981.

tout autant que dans celle du personnage, qui fait l'étrange originalité du roman polyphonique. Le rapport dialogal entre les personnages est en effet développé au point d'inclure le rapport entre le narrateur et ses personnages. Disparaît la conscience auctoriale unique. A sa place survient un narrateur qui *converse* avec ses personnages et devient lui-même une pluralité de centres de conscience irréductibles à un commun dénominateur. C'est cette « dialogisation » de la voix même du narrateur qui fait la différence entre roman monologique et roman dialogique. C'est donc le rapport même entre discours du narrateur et discours du personnage qui est entièrement subverti.

Notre premier mouvement est de nous réjouir de voir le principe même de la structure dialogique du discours, de la pensée et de la conscience de soi, élevé au rang de principe structural de l'œuvre romanesque¹. Notre second mouvement est de nous demander si le principe dialogique, qui paraît couronner la pyramide des principes de composition de la fiction narrative, n'est pas en train de saper en même temps la base de l'édifice, à savoir le rôle organisateur de la mise en intrigue, même étendue à toutes les formes de synthèse de l'hétérogène par quoi la fiction narrative reste une *mimèsis* d'action. En glissant de la *mimèsis* d'action à la *mimèsis* du personnage, puis à celle de ses pensées, de ses sentiments et de son langage, et en franchissant le dernier seuil, celui du monologue au dialogue, tant au plan du discours du narrateur qu'à celui du personnage, n'avons-nous pas subrepticement substitué à la mise en intrigue un principe structurant radicalement différent, qui est le dialogue lui-même ?

Les remarques en ce sens abondent dans la *Poétique de Dostoievski*. Le recul de l'intrigue au bénéfice d'un principe de coexistence et d'interaction témoigne de l'émergence d'une forme *dramatique* dans laquelle l'espace tend à supplanter le temps². Une autre image s'impose : celle du *contrepoint*, qui rend simultanées toutes les voix. La notion même de *polyphonie*, égalée à celle d'organisation dialogique, le laissait déjà entendre. La coexistence des voix semble s'être substituée à la configu-

1. Les pages consacrées au dialogue, en tant que principe « translinguistique » général du langage dans tous les actes de discours, méritent autant l'attention que l'examen de la forme particulière du roman polyphonique (o c., p 238-264).

2. *Ibid* , p. 23. Soulignant la rapidité des changements survenus au cours du récit, Bakhtine note : « La rapidité "catastrophique" de l'action, le "tourbillon" des événements, le dynamisme de ses œuvres... ne représentent pas (comme nulle part, d'ailleurs) la victoire sur le temps , au contraire, la rapidité est le seul moyen de dominer le temps dans le temps » (p. 62).

ration temporelle de l'action, qui a été le point de départ de toutes nos analyses. En outre, avec le dialogue, intervient un facteur d'inachèvement et d'incomplétude, qui affecte non seulement les personnages et leur vision du monde, mais la composition elle-même, condamnée, semble-t-il, à rester tenue en suspens, sinon inachevée. Faut-il en conclure que seul le roman monologique obéit encore au principe de composition fondé sur la mise en intrigue ?

Je ne pense pas qu'il soit permis de tirer cette conclusion. Dans le chapitre qu'il consacre « aux particularités de composition et de genre dans les œuvres de Dostoïevski » (p. 145-237), Bakhtine cherche dans la pérennité et la réémergence de formes de composition héritées du roman d'aventures, de la confession, des vies de saints et surtout des formes du comique sérieux, qui combinent elles-mêmes le dialogue socratique et la satire ménippée, les ressources d'un genre qui, sans être en tant que tel un type d'intrigue, constitue une *matrice* d'intrigues. Ce genre, qu'il appelle « carnavalesque », est parfaitement identifiable, en dépit de la variété de ses incarnations¹. Le genre « carnavalesque » devient ainsi le principe, indéfiniment flexible, d'une composition dont on ne pourra jamais dire qu'elle est informe.

S'il était permis de tirer une conclusion de ce rapprochement entre roman polyphonique et genre carnavalesque, ce serait celle-ci : il n'est pas contestable que le roman polyphonique distend jusqu'au point de rupture la capacité d'extension de la *mimèsis* d'action. A la limite, un pur roman à voix multiples — les *Vagues* de Virginia Woolf — ne serait plus du tout un roman, mais une sorte d'*oratorio* donné à lire. Si le roman polyphonique ne franchit pas ce seuil, c'est grâce au principe organisateur qu'il recueille de la longue tradition jalonnée par le genre carnavalesque. Bref, le roman polyphonique nous invite plutôt à dissocier le principe de mise en intrigue du principe monologique et à l'étendre jusqu'en ce point où la fiction narrative se transforme en un genre inédit. Mais qui a dit que la fiction narrative était le premier et le dernier mot de la présentation des consciences et de leur monde ? Son privilège commence et s'arrête là où la narration peut-être identifiée comme « fable du temps », ou à défaut comme « fable sur le temps ».

1 On lira les quatorze traits distinctifs que Mikhaïl Bakhtine reconnaît à la littérature carnavalesque (dialogue socratique, satire ménippée) [p. 155-165]. Il n'hésite pas, à ce propos, à parler de « la logique interne qui détermine inéluctablement l'engrenage de tous les éléments » (p. 98). En outre, le lien secret qui relie le discours dissimulé dans les profondeurs d'un personnage avec le discours étalé à la surface d'un autre constitue un puissant facteur de composition

La notion de voix nous est particulièrement chère en raison précisément de ses importantes connotations *temporelles*. En tant qu'auteur de discours, le narrateur détermine en effet un présent — le présent de narration — tout aussi fictif que l'instance de discours constitutive de l'énonciation narrative. On peut tenir pour intemporel ce présent de narration, si, comme Kate Hamburger, l'on n'admet qu'une sorte de temps, le temps « réel » des sujets « réels » d'assertion portant sur la « réalité ». Mais il n'y a pas de raison d'exclure la notion de présent fictif, dès lors qu'on admet que les personnages sont eux-mêmes des sujets fictifs de pensées, de sentiments et de discours. Ces personnages déplacent dans la fiction leur temps propre, qui comporte passé, présent, futur, voire des quasi-présents, quand ils déplacent leur axe temporel au cours de la fiction. C'est un tel présent fictif que nous attribuons à l'auteur fictif du discours, au narrateur.

Cette catégorie s'impose à deux titres. D'abord, l'étude des temps verbaux de la fiction narrative, en particulier celle du monologue raconté dans *l'erlebte Rede*, nous a placé plusieurs fois au milieu d'un jeu d'interférences entre les temps du narrateur et ceux des personnages. C'est ici un *jeu avec le temps* qui s'ajoute à ceux que nous avons analysés plus haut, dans la mesure où le dédoublement entre l'énonciation et l'énoncé se prolonge dans le dédoublement entre le discours de l'énonciateur (narrateur, auteur fictif) et le discours du personnage.

En outre, l'attribution d'un présent de narration à la voix narrative permet de résoudre un problème que nous avons jusqu'ici laissé en suspens, à savoir la position du prétérit comme temps de base de la narration. Si nous avons été d'accord avec Käte Hamburger et avec Harald Weinrich pour décrocher le prétérit de narration de sa référence au temps vécu, donc au passé « réel » d'un sujet « réel » qui se souvient ou reconstruit un passé historique « réel », il nous a paru finalement insuffisant de dire, avec la première, que le prétérit conservait sa forme grammaticale tout en perdant sa signification de passé, et, avec le second, que le prétérit est seulement le signal de l'entrée en récit. Car pourquoi le prétérit garderait-il sa forme grammaticale s'il avait perdu *toute* signification temporelle ? Et pourquoi serait-il le signal privilégié de l'entrée en récit ? Une réponse s'offre à nous : ne peut-on pas dire que le prétérit garde sa forme grammaticale et son privilège parce que le présent de narration est compris par le lecteur comme *postérieur* à l'histoire racontée, donc que l'histoire racontée est le *passé* de la voix narrative ? Toute histoire racontée n'est-elle pas passée pour la voix qui

la raconte ? De là les artifices de ces romanciers d'autrefois, qui feignaient d'avoir trouvé, dans un coffre ou dans un grenier, le journal de leur héros, ou d'en avoir reçu le récit d'un voyageur. L'artifice visait à simuler, dans un cas, la signification du passé pour la mémoire, dans l'autre, sa signification pour l'historiographie. Que le romancier se dépouille de ces artifices, reste le passé de la voix narrative, qui n'est ni celui d'une mémoire, ni celui de l'historiographie, mais celui qui résulte du rapport de postériorité de la voix narrative par rapport à l'histoire qu'elle raconte¹.

Au total, les deux notions de point de vue et de voix sont tellement solidaires qu'elles en deviennent indiscernables. Les analyses ne manquent pas, chez Lotman, Bakhtine, Ouspenski, qui passent sans transition de l'une à l'autre. Il s'agit plutôt d'une seule fonction considérée sous l'angle de deux questions différentes. Le point de vue répond à la question : *d'où* perçoit-on ce qui est montré par le fait d'être raconté ? donc : *d'où* parle-t-on ? La voix répond à la question : *qui* parle ici ? Si l'on ne veut pas être dupe de la métaphore de la vision, dans un récit où tout est raconté et où faire voir par les yeux d'un personnage, c'est, selon l'analyse que fait Aristote de la *lexis* (élocution, diction), « mettre sous les yeux », c'est-à-dire prolonger la compréhension en quasi-intuition, alors il faut tenir la vision pour une concrétisation de la compréhension, donc, paradoxalement, pour une annexe de l'écoute².

Dès lors, une seule différence subsiste entre point de vue et voix : le point de vue relève encore d'un problème de composition (comme on l'a vu avec Ouspenski), donc reste encore dans le champ d'investigation de la configuration narrative ; la voix, en revanche, relève déjà des problèmes de communication, dans la mesure où elle est adressée à un lecteur ; elle se situe ainsi au point de transition entre configuration et refiguration, dans la mesure où la lecture marque l'intersection entre le monde du texte et le monde du lecteur. Ce sont précisément ces deux fonctions qui sont interchangeables. Tout point de vue est l'invitation

1. Sur la notion de narration « ultérieure », cf Gérard Genette, *Figures III*, op cit., p. 74 et 231. Le *Nouveau Discours du récit* apporte la précision qui suit. un narrateur qui annonce à l'avance un développement ultérieur de l'action qu'il raconte « pose par là et sans ambiguïté possible son acte narratif comme postérieur à l'histoire qu'il raconte, ou du moins au point de cette histoire qu'il anticipe ainsi » (p 54). On verra, dans le dernier chapitre de notre quatrième partie, de quelle façon cette position postérieure de la voix narrative dans le récit de fiction favorise l'historisation de la fiction, laquelle compense la fictionalisation de l'histoire.

2. Je reviendrai, dans le dernier chapitre de la quatrième partie, sur le rôle de cette quasi-intuition dans la fictionalisation de l'histoire

adressée à un lecteur à diriger son regard dans le même sens que l'auteur ou le personnage ; en retour, la voix narrative est la parole muette qui présente le monde du texte au lecteur ; comme la voix qui s'adressait à Augustin à l'heure de la conversion, elle dit : « *Tolle ! Lege !* » Prends et lis !

1. Sur la lecture comme réponse à la voix narrative du texte, Mario Valdés, *Shadows in the Cave*, op. cit., p. 23 : le texte est digne de confiance dans la mesure où la voix fictive l'est elle-même (p. 25). La question revêt une urgence particulière dans le cas de la parodie. La parodie caractéristique de *Don Quichotte* doit finalement pouvoir être identifiée par des signes non trompeurs. Cette « adresse » du texte, énoncée par la voix narrative, constitue l'intentionnalité même du texte (p. 26-32). Cf. à cet égard l'interprétation de *Don Quichotte* par Mario Valdés, ibid., p. 141-162.

L'expérience temporelle fictive

La distinction entre l'énonciation et l'énoncé au sein du récit a fourni au cours du chapitre précédent un cadre approprié pour l'étude des jeux avec le temps, suscités par le dédoublement, parallèle à cette distinction, entre temps mis à raconter et temps des choses racontées. Or, l'analyse de cette structure temporelle de caractère réflexif a fait apparaître la nécessité de donner pour *finalité* à ces jeux avec le temps la tâche d'articuler une *expérience* du temps qui serait l'enjeu de ces jeux. Par là, nous ouvrons le champ à une investigation qui fait confiner les problèmes de configuration narrative à ceux de refiguration du temps par le récit. Toutefois, cette investigation ne franchira pas pour le moment le seuil qui conduit de la première problématique à la seconde, dans la mesure où l'*expérience du temps* ici en question est une *expérience fictive* qui a pour horizon un monde imaginaire, qui reste le *monde du texte*. Seule la confrontation entre ce monde du texte et le monde de vie du lecteur fera basculer la problématique de la configuration narrative dans celle de la refiguration du temps par le récit.

En dépit de cette limitation de principe, la notion de monde du texte exige que nous *ouvrions* — selon l'expression employée plus haut¹ — l'œuvre littéraire sur un « dehors » qu'elle projette devant elle et offre à l'appropriation critique du lecteur. Cette notion d'ouverture ne contredit pas celle de clôture impliquée par le principe formel de configuration. Une œuvre peut être à la fois close sur elle-même quant à sa structure et ouverte sur un monde, à la façon d'une « fenêtre » qui découpe la perspective fuyante d'un paysage offert². Cette ouverture consiste dans la *pro-position d'un monde susceptible d'être habité*. A cet égard, un monde inhospitalier, tel que de nombreuses œuvres modernes le projettent, n'est tel qu'à l'intérieur de la même problématique du

1. Cf., ci-dessus, p. 14.

2. Eugen Fink, *De la Phénoménologie*, op. cit. En un sens voisin, Lotman voit dans le « cadre » par quoi toute œuvre d'art est démarquée, le procédé de composition qui fait de celle-ci « le modèle fini d'un univers infini » (*La Structure du texte artistique*, op. cit., p. 309).

monde habitable. Ce que nous appelons ici expérience fictive du temps est seulement l'aspect temporel d'une expérience virtuelle de l'être au monde proposée par le texte. C'est de cette façon que l'œuvre littéraire, échappant à sa propre clôture, se rapporte à..., se dirige vers..., bref est au sujet de... En deçà de la réception du texte par le lecteur et de l'intersection entre cette expérience fictive et l'expérience vive du lecteur, le monde de l'œuvre constitue ce que j'appellerai une *transcendance immanente* au texte¹.

L'expression, à première vue paradoxale, d'expérience fictive n'a donc pas d'autre fonction que de désigner une projection de l'œuvre, capable d'entrer en intersection avec l'expérience ordinaire de l'action : une expérience certes, mais fictive, puisque c'est l'œuvre seule qui la projette.

Pour illustrer mon propos, j'ai choisi trois œuvres : *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, *Der Zauberberg* de Thomas Mann, *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust. Pourquoi ce choix ?

D'abord, ces trois œuvres illustrent la distinction proposée par A.A. Mendilow entre « *tales of time* » et « *tales about time* »². « S'il est trop demandé que l'on raconte une fable *du temps*, déclare Thomas Mann dans le *Vorsatz de la Montagne magique*, il n'est pas moins vrai que le souhait de raconter une fable *sur le temps* n'est pas tellement absurde... (Nous) confessons volontiers que nous avons eu quelque chose de cette nature en vue dans le présent ouvrage ». Les œuvres que nous allons étudier sont de telles *fables sur le temps*, dans la mesure où c'est l'expérience même du temps qui y est l'enjeu des transformations structurales.

En outre, chacune de ces œuvres, à sa façon, explore des modalités inédites de concordance discordante, qui n'affectent plus seulement la *composition narrative*, mais l'expérience vive des personnages du récit. Nous parlerons de *variations imaginatives* pour désigner ces figures variées de concordance discordance, qui vont bien au-delà des aspects temporels de l'expérience quotidienne, tant praxique que pathique, tels que nous les avons décrits au premier volume sous le titre de *mimèsis I*. Ce sont des variétés de l'expérience temporelle que seule la fiction peut

1. Cette notion de transcendance immanente recouvre exactement celle d'intentionnalité appliquée par Mario Valdés au texte en tant que totalité. C'est dans l'acte de lecture que l'intentionnalité du texte est effectuée (*op. cit.*, p. 45-76). Cette analyse est à rapprocher de celle de la voix narrative comme ce qui présente le texte. La voix narrative est le vecteur de l'intentionnalité du texte, laquelle n'est effectuée que dans la relation intersubjective qui se déploie entre l'adresse de la voix narrative et la réponse de la lecture. Cette analyse sera reprise de façon systématique dans notre quatrième partie.

2. A.A. Mendilow, *Time and the Novel* (*op. cit.*, p. 16)

explorer et qui sont offertes à la lecture en vue de refixer la temporalité ordinaire¹.

Enfin, ces trois œuvres ont en commun d'explorer, aux confins de l'expérience fondamentale de concorde discordance, la relation du temps à l'éternité, qui, déjà chez Augustin, offrait une grande variété d'aspects. La littérature, ici encore, procède par variations imaginatives. Chacune des trois œuvres considérées, s'affranchissant ainsi des aspects les plus linéaires du temps, peut en revanche explorer les niveaux hiérarchiques qui font la profondeur de l'expérience temporelle. Ce sont ainsi des temporalités plus ou moins tendues que détecte le récit de fiction, offrant chaque fois une figure différente de la récollection, de l'éternité dans le temps ou hors du temps et, ajouterai-je, du rapport secret de celle-ci avec la mort.

Laissons-nous maintenant instruire par ces trois *fables sur le temps*.

I ENTRE LE TEMPS MORTEL ET LE TEMPS MONUMENTAL : *Mrs. DALLOWAY*²

Il est important, avant de commencer l'interprétation, d'insister une fois de plus sur la différence entre deux niveaux de lecture critique de la même œuvre. A un premier niveau, l'intérêt se concentre sur la configuration de l'œuvre. Au second niveau, l'intérêt se porte sur la vision du monde et sur l'expérience temporelle que cette configuration projette hors d'elle-même. Dans le cas de *Mrs. Dalloway*, une lecture du premier type, sans être indigente, serait tout simplement tronquée : si le récit est configuré de la façon subtile qu'on va dire, c'est afin que le narrateur — je ne dis pas l'auteur, mais la voix narrative qui fait que l'œuvre parle et s'adresse à un lecteur — offre à ce lecteur une brassée d'expériences temporelles à partager. En retour, je n'ai aucune peine à accorder que c'est la configuration narrative de *Mrs. Dalloway* — configuration très particulière, quoique facile à situer dans la famille des romans du « courant de conscience » — qui sert de support à l'expé-

1. L'expression « variations imaginatives » ne prendra tout son sens que lorsque nous serons en état d'opposer la gamme des solutions qu'elles apportent aux apories du temps à la résolution offerte par la constitution du temps historique (quatrième partie, III^e section, chap. I).

2. Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, Londres, The Hogarth Press, 1925. Nous citons entre crochets l'ouvrage dans l'édition de poche, New York et Londres Harcourt Brace Jovanovitch, 1925. Nous citons entre parenthèses la traduction française, Virginia Woolf, *l'Œuvre romanesque*, Paris, Stock, 1973, t. I, p. 166-321.

rience que ses personnages font du temps, et que la voix narrative du roman veut communiquer au lecteur.

Le narrateur fictif fait tenir tous les événements de l'histoire qu'il raconte entre le matin et le soir d'une splendide journée de juin 1923, donc quelques années après la fin de ce qui fut appelé la Grande Guerre. Autant la technique narrative est subtile, autant le fil du récit est simple. Clarissa Dalloway, une femme d'une cinquantaine d'années de la haute société londonienne, donnera ce même soir une réception, dont les pérégrinations marqueront la culmination et la clôture du récit. La mise en intrigue consiste à former une ellipse dont le second foyer est le jeune Septimus Warren Smith, un ancien combattant de la Grande Guerre, que sa folie conduit au suicide quelques heures avant que Clarissa ne donne sa réception. Le noeud de l'intrigue consiste à faire apporter la nouvelle de la mort de Septimus par le docteur Bradshaw, une célébrité médicale qui fait partie du cercle mondain de Clarissa. L'histoire prend Clarissa le matin au moment où elle s'apprête à partir acheter des fleurs pour sa réception ; elle la laissera au moment le plus critique de sa soirée. Trente ans auparavant, Clarissa a failli épouser Peter Walsh, un ami d'enfance dont elle attend le proche retour des Indes, où il a gâché sa vie dans des occupations subalternes et des amours mal assorties. Richard, que Clarissa lui a préféré jadis et qui, depuis lors, est son mari, est un homme important dans les commissions parlementaires, sans être un politicien brillant. D'autres personnages habitués des mondanités londoniennes gravitent autour de ce noyau d'amis d'enfance ; il est important que Septimus n'appartienne pas à ce cercle et que la parenté entre les destinées de Septimus et de Clarissa soit obtenue par les techniques narratives qu'on va dire, à un niveau plus profond que le coup de théâtre de la nouvelle de son suicide au beau milieu de la réception qui permet de boucler l'intrigue.

La technique narrative de *Mrs. Dalloway* est fort subtile. Le premier procédé, le plus facile à détecter, consiste à jaloner l'avancée de la journée par de menus événements ; à l'exception du suicide de Septimus, bien sûr, ces événements parfois infimes tirent le récit vers sa clôture attendue : la soirée donnée par Mrs. Dalloway ; le compte serait long des allées et venues, des incidents, des rencontres : sur le chemin du matin, le prince de Galles, ou une autre figure princière, passe en voiture ; un aéroplane déploie sa banderole publicitaire en lettres capitales que la foule épelle ; Clarissa rentre mettre en état sa robe d'apparat ; Peter Walsh, soudainement revenu des Indes, la surprend dans son activité de couture ; après avoir remué les cendres du passé, Clarissa lui donne un baiser ; Peter s'éloigne en pleurs ; il traverse les mêmes lieux que Clarissa et tombe sur le couple de Septimus et de

Rezia, la petite modiste de Milan devenue son épouse ; Rezia entraîne son mari chez un premier psychiatre, le docteur Holmes ; Richard hésite à acheter un collier de perles pour sa femme et choisit des roses (ah, ces roses qui circulent d'un bout à l'autre du récit et se fixent même un moment sur la tapisserie de la chambre de Septimus condamné au repos par la médecine) : Richard, trop pudique, ne pourra pas prononcer le message d'amour que ces roses signifient ; Miss Kilman, la pieuse et laide préceptrice d'Elizabeth, la fille du couple Dalloway, part en courses avec Elizabeth, laquelle l'abandonne au milieu de ses éclairs au chocolat ; Septimus, sommé par le docteur Bradshaw de quitter sa femme pour une clinique à la campagne, se jette par la fenêtre ; Peter se décide à se rendre à la réception donnée par Clarissa ; vient la grande scène de la soirée de Mrs. Dalloway, l'annonce du suicide de Septimus par le docteur Bradshaw ; la manière dont Mrs. Dalloway reçoit la nouvelle du suicide de ce jeune homme qu'elle ne connaît pas décide du ton que Clarissa elle-même donnera à l'achèvement de sa soirée, qui est aussi la mort du jour. Ces événements, infimes ou considérables, sont ponctués par le retentissement des coups puissants de Big Ben et d'autres cloches de Londres. On montrera plus loin que la signification la plus importante du rappel de l'heure n'est pas à chercher au niveau de la configuration du récit, comme si le narrateur se bornait à aider le lecteur à se repérer dans le temps raconté : les coups de Big Ben ont leur véritable place dans l'expérience vive que les divers personnages font du temps. Ils appartiennent à l'expérience fictive du temps sur laquelle s'ouvre la configuration de l'œuvre.

Sur ce premier procédé d'entassement progressif, se greffe le procédé le plus connu de la technique narrative de *Mrs. Dalloway*. A mesure que le récit est tiré en avant par tout ce qui arrive — aussi menu cela soit-il — dans le temps raconté, il est en même temps tiré en arrière, retardé en quelque sorte, par d'amples excursions dans le passé, qui constituent autant d'événements de pensée, interpolées en longues séquences entre les brèves poussées d'action. Pour le cercle des Dalloway, ces pensées rapportées — *he thought, thought she* — sont pour l'essentiel des retours à l'enfance à Bourton, et surtout à tout ce qui a pu se rapporter à l'amour manqué, au mariage refusé, entre Clarissa et Peter ; pour Septimus et Rezia, de semblables plongées dans le passé sont une rumination désespérée sur l'enchaînement d'événements qui a conduit à un mariage désastreux et au malheur absolu. Ces longues séquences de pensées muettes — ou, ce qui revient au même, de discours intérieurs — ne constituent pas seulement des retours en arrière qui, paradoxalement, font progresser le temps raconté en le retardant ; elles creusent du dedans l'instant de l'événement de pensée, elles amplifient de l'intérieur

les moments du temps raconté, de telle sorte que l'intervalle total du récit, malgré sa relative brièveté, paraît riche d'une immensité impliquée¹. Sur la ligne de cette journée, dont l'avancée est ponctuée par les coups de Big Ben, les bouffées de souvenir, les supputations par lesquelles chaque personnage s'emploie à deviner les conjectures que les autres font sur sa propre apparence, sa propre pensée, son propre secret forment d'amples boucles qui donnent sa distension spécifique à l'extension du temps raconté². L'art de la fiction consiste ainsi à tisser ensemble le monde de l'action et celui de l'introspection, à entremêler le sens de la quotidienneté et celui de l'intérieurité.

Pour une critique littéraire plus attentive à la peinture des caractères qu'à l'exploration du temps raconté, et, à travers celle-ci, du temps vécu par les personnages du récit, il n'est pas douteux que cette plongée dans le passé et aussi cette pesée incessante des âmes les unes par les autres contribuent, à côté des gestes décrits du dehors, à reconstruire par en dessous les caractères dans leur état présent ; en donnant une épaisseur temporelle au récit, l'enchevêtrement du présent raconté avec le passé resouvenu confère une épaisseur psychologique aux personnages, sans jamais toutefois leur conférer une identité stable, tant les aperçus des personnages les uns sur les autres et sur eux-mêmes sont discordants ; le lecteur est laissé avec les pièces détachées d'un grand jeu d'identification des caractères, dont la solution lui échappe autant qu'aux personnages du récit. Cette tentative d'identification des personnages est

1 James Hafley, *The Glass Roof*, p. 73, opposant *Mrs Dalloway* à l'*Ulysse* de Joyce, écrit : « (*Virginia Woolf*) used the single day as a unity () to show that there is no such thing as a single day », cité par Jean Guiguet, *Virginia Woolf et son œuvre : l'art et la quête du réel*, Paris, Didier, « Études anglaises 13 », 1962, trad. angl. *Virginia Woolf and Her Works*, Londres, the Hogarth Press, 1965, p. 389

2 Virginia Woolf était très fière de la découverte et de la mise en œuvre de cette technique narrative que, dans son *Journal*, elle appelle « *the tunnelling process* » : « It took me a year's groping to discover what I call my tunneling process, by which I tell the past by instalments, as I have need of it » (*A writer's Diary*, Londres, The Hogarth Press, 1959, p. 60, cité par Jean Guiguet, op. cit., p. 229) A l'époque où l'esquisse du roman s'appelait encore *The Hours*, elle écrit dans son *Journal* : « I should say a good deal about The Hours and my discovery . how I dig out beautiful caves behind my characters : I think that gives exactly what I want , humanity, humour, depth. The idea is that the caves shall connect and each comes to daylight at the present moment » (*A Writer's Diary*, p. 60, cité par Jean Guiguet, op. cit., p. 233-234) L'alternance entre l'action et le souvenir devient ainsi une alternance entre le superficiel et le profond Les deux destinées de Septimus et de Clarissa communiquent essentiellement par le voisinage des « cavernes » souterraines visitées par le narrateur ; à la surface, elles sont mises en relation par le personnage du docteur Bradshaw, qui appartient aux deux sous-intrigues : la nouvelle de la mort de Septimus apportée par le docteur Bradshaw assume ainsi, à la surface, l'unité de l'intrigue

certainement conforme aux incitations du narrateur fictif quand il livre ses caractères à leur interminable quête¹.

Un procédé de la technique narrative de *Mrs. Dalloway*, moins aisé à repérer que le précédent, mérite toute notre attention. Le narrateur — auquel le lecteur a volontiers accordé le privilège exorbitant de connaître de l'intérieur les pensées de tous ses personnages — se donne le moyen de *passer* d'un flux de conscience à l'autre, en faisant se rencontrer ses personnages dans les mêmes lieux (les rues de Londres, le parc public), en leur faisant percevoir les mêmes bruits, en les faisant assister aux mêmes incidents (le passage de la voiture du prince de Galles, le vol de l'aéroplane, etc.). C'est ainsi qu'est incorporée pour la première fois au même champ narratif l'histoire de Septimus, totalement étrangère à celle du cercle Dalloway. Septimus a entendu, comme Clarissa, les rumeurs suscitées par le royal incident (on verra plus loin l'importance que prend ce dernier dans la vision que les divers protagonistes ont du temps lui-même). C'est en recourant au même procédé que le narrateur saute des ruminations de Peter sur son amour manqué d'autrefois aux funestes pensées échangées par le couple Rezia-Septimus, remâchant le désastre de son union. L'unité de lieu, le face-à-face sur le banc du même parc, équivaut à l'unité d'un même instant sur lequel le narrateur greffe l'extension d'un laps de mémoire².

1. C'est à l'exploration des caractères que se livre principalement Jean Alexander, dans *The Venture of Form in the Novels of Virginia Woolf*, Port Washington, N.Y., Londres, Kennikat Press, 1974, chap. III, « *Mrs. Dalloway and To the Lighthouse* », p. 85-104. Ce critique voit dans *Mrs. Dalloway* le seul roman de Virginia Woolf qui « evolves from a character » (p. 85). En isolant ainsi le personnage de Clarissa, Jean Alexander peut souligner le clinquant, mêlé à l'éclat, les compromissions avec un monde social qui, pour elle, ne perd jamais de sa solidité et de sa gloire. Clarissa devient ainsi un « class symbol », dont Peter Walsh a bien perçu à la fois la dureté de bois et le creux. Mais le rapport occulte avec Septimus Warren Smith change la perspective, en portant au jour les dangers que la vie de Clarissa est censée désarmer, à savoir la destruction possible de la personnalité par le jeu des rapports humains. Cette approche psychologique donne lieu à une analyse pertinente de la gamme des sentiments de peur et de terreur que le roman explore. Le rapprochement avec *la Nausée* de Sartre me paraît à cet égard tout à fait justifié (p. 97).

2. David Daiches (*The Novel and the Modern World*, University of Chicago Press, 1939, éd. rev. 1960, chap. X : « *Virginia Woolf* ») tient ce procédé pour le plus avancé de l'art de la fiction chez Virginia Woolf ; il permet de tisser ensemble le mode de l'action et celui de l'introspection ; cette conjonction induit un « *twilight mood of receptive reverie* » (p. 189), que le lecteur est invité à partager. Virginia Woolf s'est exprimée elle-même sur ce « *mood* », si caractéristique de toute son œuvre, dans son essai « *On Modern Fiction* », *The Common Reader*, 1923 : « *Life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end* » (cité D. Daiches, *op.cit.*, p. 192). Daiches propose un schéma simple qui rend bien compte de cette technique subtile, mais facile à analyser. Ou bien nous nous tenons immobiles dans le temps et embrassons du regard des événements divers, mais survenant simultanément dans l'espace, ou bien nous nous tenons sans bouger dans

Le procédé est rendu crédible par l'effet de résonance qui compense l'effet de rupture créé par le saut d'un flux de conscience dans l'autre : fini, et sans retour possible, est l'amour d'autrefois de Peter ; fini, et sans avenir possible, est aussi le mariage du couple Rezia-Septimus. C'est par une transition semblable que l'on revient ensuite de Peter à Rezia, en passant par la ritournelle de la vieille infirme, chantant les amours fanées : un pont est jeté entre les âmes, à la fois par la continuité des lieux et le retentissement d'un discours intérieur dans un autre. En une autre occasion, c'est la description d'admirables nuages dans le ciel de juin qui permet au récit de franchir l'abîme qui sépare le cours des pensées de la jeune Elizabeth, de retour de sa libre escapade après avoir lâché Miss Kilman, et le flux de conscience de Septimus, cloué dans son lit sur ordre des psychiatres. Un arrêt dans le même lieu, une pause dans le même laps de temps forment une passerelle entre deux temporalités étrangères l'une à l'autre.

Que ces procédés, caractéristiques de la configuration temporelle, servent à susciter le partage, entre le narrateur et le lecteur, d'une expérience temporelle ou plutôt d'une gamme d'expériences temporelles, donc à *refiguren dans la lecture le temps lui-même*, c'est ce qu'il importe maintenant de montrer, en pénétrant dans la fable sur le temps au long de *Mrs. Dalloway*.

Le temps chronologique est bien évidemment représenté dans la fiction par les coups de Big Ben et de quelques autres cloches et

l'espace, ou mieux dans un caractère, érigé en « lieu » fixe, et nous descendons ou remontons le temps de la conscience du même personnage. La technique narrative consiste ainsi à faire alterner la dispersion des caractères en un même point du temps et la dispersion des souvenirs à l'intérieur d'un même caractère. Cf le diagramme proposé par Daiches, *op. cit.*, p. 204-205 A cet égard, Virginia Woolf se montre plus soucieuse que Joyce de disposer de place en place des repères sans équivoque qui guident le cours de ces alternances Pour une comparaison avec *Ulysse*, qui fait aussi tenir dans une journée l'écheveau infiniment plus complexe de ses excursions et incursions, cf. Daiches (*op. cit.*, p. 190, 193, 198, 199) qui rattache la différence de technique des deux auteurs à la différence de leurs intentions : « *Joyce's aim was to isolate reality from all human attitudes — an attempt to remove the normative element from fiction completely, to create a self-contained world independent of all values in the observer, independent even (as though it is possible) of all values in the creator. But Virginia Woolf refines on values rather than eliminates them. Her reaction to crumbling norms is not agnosticism but sophistication* » (*op. cit.*, p. 199) David Daiches a repris et développé son interprétation de *Mrs. Dalloway* dans *Virginia Woolf*, New Directions, Norfolk, Conn, 1942, Londres, Nicholson et Watson, 1945, p. 61-78, édition révisée, 1963, p. 187-217 C'est cette édition que nous citons ici Jean Guiguet, dans l'ouvrage déjà cité, reprend, en s'appuyant principalement sur le *Journal* de Virginia Woolf, publié seulement en 1953, la question des rapports entre l'*Ulysse* de Joyce et *Mrs. Dalloway* (p. 241-245).

horloges, sonnant les heures. Mais l'important n'est pas ce rappel de l'heure, sonnant en même temps pour tous, mais le *rapport* que les divers protagonistes établissent avec ces marques du temps. Ce sont les variations de ce rapport, selon les personnages et les occasions, qui constituent l'*expérience temporelle fictive* que le récit construit avec un soin extrême, pour la persuasion du lecteur.

Les coups de Big Ben résonnent pour la première fois quand Clarissa, sur le chemin des magasins de luxe, à Westminster, retourne dans ses pensées l'idylle rompue avec Peter, sans savoir encore que ce dernier est de retour. L'important est ce que signifient pour elle, à ce moment, les coups de Big Ben : « Ah ! Il commence. D'abord un avertissement musical, puis l'heure, irrévocable. Les cercles de plomb se dissolvent dans l'air » [p. 6] (p.176). A elle seule, cette phrase, trois fois répétée au cours du récit, rappellera l'identité pour tous du temps des horloges. Irrévocable, l'heure ? Et pourtant, en ce matin de juin, l'irrévocable n'accable pas, il relance la joie de vivre, dans la fraîcheur du nouveau moment et l'attente de la brillante soirée. Mais une ombre passe : si Peter revenait, ne l'appellerait-il pas encore, avec sa tendre ironie : « *The perfect hostess !* » Ainsi va le temps intérieur, tiré en arrière par la mémoire et aspiré par l'attente. *Distentio animi* : « Il lui semblait toujours qu'il était très, très dangereux de vivre, même un seul jour » [p. 11] (p. 179). Étrange Clarissa : symbole de la préoccupation forgée par la vanité du monde, soucieuse de l'image d'elle-même qu'elle livre à l'interprétation des autres, à l'affût de ses propres humeurs changeantes et, par-dessus tout, *courageusement* éprixe de la vie, malgré sa précarité et sa duplicité ; pour elle chante — et chantera une fois encore au cours du récit — le refrain de la *Cymbeline* de Shakespeare :

*Fear no more the heat o' the sun
Nor the furious winter's rages*¹.

Mais avant même d'évoquer les autres incidences des coups frappés par Big Ben, il est important de noter que le temps officiel auquel les personnages sont confrontés n'est pas seulement ce temps des horloges, mais tout ce qui a connivence avec lui. Est en concordance avec lui tout ce qui, dans le récit, évoque l'histoire monumentale, pour parler comme Nietzsche, et d'abord l'admirable décor de marbre de la capitale

1. « Ne crains plus la chaleur du soleil, Ni les colères du furieux hiver » [p. 13] (p. 180) Clarissa a lu ce refrain en s'arrêtant devant la vitrine d'un librairie , il constitue en même temps un des ponts jetés, par la technique narrative, entre la destinée de Clarissa et celle de Septimus, si épris, comme on le verra, de Shakespeare.

impériale (lieu « réel », dans la fiction, de tous les événements et de leurs retentissements intérieurs). Cette histoire monumentale, à son tour, sécrète ce que j'oseraï appeler un *temps monumental*, dont le temps chronologique n'est que l'expression audible ; de ce temps monumental relèvent les figures d'Autorité et de Pouvoir qui constituent le contre-pôle du temps vif, respectivement vécu par Clarissa et par Septimus, de ce temps qui, par la vertu de rigueur, conduira le dernier au suicide et, par la vertu de fierté, poussera la première à faire face¹. Mais, figures d'Autorité sont par excellence les horribles médecins qui tourmentent l'infortuné Septimus, perdu dans ses pensées suicidaires, au point de le pousser à la mort. Qu'est-ce en effet que la folie pour Sir William Bradshaw, cette sommité médicale rehaussée par l'anoblissement, sinon « manquer de sens de la mesure [*proportion*] » [p. 146] (p. 247) ? « Mesure, divine mesure, déesse à laquelle Sir William sacrifiait » [p. 150] (p. 249). C'est ce sens de la mesure, de la proportion, qui inscrit toute sa vie professionnelle et mondaine dans le temps monumental. Le narrateur n'a pas craint d'adoindre à ces figures d'Autorité, si consonantes avec le temps officiel, la religion, figurée par Miss Kilman, l'institutrice laide, haineuse et pieuse qui a ravi Elizabeth à sa mère, avant que la jeune fille ne lui échappe pour recouvrer son temps à elle, avec ses promesses et ses menaces. « Mais la Mesure a une sœur moins souriante, plus terrible... Elle se nomme Intolérance [*Conversion*] » [p. 151] (p. 249).

Temps des horloges, temps de l'histoire monumentale, temps des figures d'Autorité : même temps ! C'est sous la conduite de ce temps monumental, plus complexe que le simple temps chronologique, qu'il faut entendre sonner — ou mieux, frapper — les heures tout au long du récit.

Une seconde fois Big Ben gronde, au moment précis où Clarissa vient de présenter sa fille à Peter² : « le son de Big Ben frappant la demi-heure résonna entre eux avec une extraordinaire vigueur, comme si un jeune homme vigoureux, indifférent, brutal, lançait ses haltères en

1. Figure furtive d'Autorité : la voiture entrevue du prince de Galles (et la reine, si c'était elle, n'est-elle pas « le symbole durable de l'État » « *the enduring symbol of the State* ») ? Il n'est pas jusqu'aux devantures d'antiquaires que ne rappellent leurs rôles : « *sifting the ruins of time* » (p. 23). Ou encore l'avion et sa traîne publicitaire en lettres majuscules imposantes Figures d'Autorité, les Lords et les Ladies des sempiternelles « soirées » et même l'honnête Richard Dalloway, fidèle serviteur de l'État.

2. « Voici mon Elizabeth », dit Clarissa, avec tous les sous-entendus du possessif, qui ne trouveront leur réplique que dans la dernière apparition d'Elizabeth, rejoignant son père, au moment où le rideau va tomber sur la soirée de Mrs Dalloway : « Et tout d'un coup il avait compris que c'était son Elizabeth » [p. 295] (p. 320).

avant et en arrière » [p. 71] (p. 209). Ce n'est pas, comme la première fois, le rappel de l'inexorable, mais l'immixtion — « entre eux » — de l'incongru : « Les cercles de plomb se dissolvent dans l'air », répète le narrateur. Pour qui a donc sonné la demi-heure ? « N'oubliez pas ma soirée ! » jette Mrs. Dalloway à Peter qui la quitte ; et celui-ci s'éloigne en modulant rythmiquement ces mots sur les coups de Big Ben : seulement onze heures et demie ? pense-t-il. Se joignent les cloches de St. Margaret, amicales, hospitalières, comme Clarissa. Joyeuses donc ? Jusqu'au point seulement où l'alanguissement du son évoque la maladie ancienne de Clarissa, et où la force du dernier coup devient le glas sonnant sa mort imaginée. Combien la fiction a de ressources pour suivre les subtiles variations entre le temps de la conscience et le temps chronologique !

Une troisième fois, Big Ben sonne [p. 142] (p. 244). Le narrateur fait sonner midi à la fois pour Septimus et Rezia allant se livrer au docteur Holmes, dont on a déjà dit le rapport caché avec le temps officiel, et pour Clarissa étalant sa robe verte sur son lit. Pour chacun, et pour personne, « les cercles de plomb se dissolvent dans l'air » (*ibid.*). Dira-t-on encore que l'heure est la même pour tous ? Oui, du dehors, non, du dedans. Seule, précisément, la fiction peut explorer et porter au langage ce divorce entre les visions du monde et leurs perspectives inconciliables sur le temps, que *creuse* le temps public.

L'heure sonne encore, une heure et demie, cette fois aux horloges du riche quartier commercial ; à Rezia en pleurs, celles-ci « conseillèrent la soumission, exaltèrent l'autorité, louèrent en chœur les avantages incomparables de la mesure » [p. 154-155] (p. 251).

C'est pour Richard et Clarissa que Big Ben sonne les trois heures. Pour le premier, gonflé de reconnaissance pour le miracle que son mariage avec Clarissa lui paraît signifier : « Big Ben commençait à sonner, d'abord l'avertissement, musical, puis l'heure, irrévocable » [p. 177] (p. 262). Ambigu message : ponctuation du bonheur ? ou du temps perdu en vanité ? Quant à Clarissa, plongée, au milieu de son salon, dans le souci de ses cartes d'invitation : « le son de la cloche inonda la pièce de ses flots mélancoliques » [p. 178] (p. 263). Mais voici Richard, face à elle, lui tendant ses fleurs. Des roses — encore des roses : « C'est cela le bonheur, c'est cela, pensait-il » [p. 180] (p. 264).

Quand Big Ben sonne la demi-heure suivante, c'est pour ponctuer la solennité, le miracle, le miracle de la vieille femme entrevue par Clarissa, là-bas en face, dans l'embrasure de sa fenêtre, et se retirant dans la profondeur de sa chambre ; comme si les coups frappés par l'énorme cloche replongeaient Clarissa dans une zone de tranquillité où

ni le vain regret de l'amour autrefois poursuivi par Peter ni la religion écrasante professée par Miss Kilman ne seraient en état de pénétrer. Mais, deux minutes après Big Ben, résonne une autre cloche, dont les sons légers, messagers de futilité, se mêlent aux dernières ondes majestueuses des coups de Big Ben prononçant la Loi.

C'est pour inscrire dans le temps public l'acte suprêmement privé du suicide de Septimus que l'horloge sonne ses six coups : « Une horloge sonnait, un, deux, trois... Comme elle a raison cette horloge, tandis que tous ces piétinements, ces chuchotements... elle a raison, comme Septimus. — Elle [Rezia] s'endormait ; la cloche sonnait encore quatre, cinq, six » [p. 227] (p. 287). Les trois premiers coups comme quelque chose de concret, de solide, dans le tumulte des chuchotements, les trois autres comme le drapeau hissé en l'honneur des morts sur le champ de bataille.

La journée s'avance, tirée en avant par la flèche de désir et d'attente lancée dès le début du récit (ce soir, la réception offerte par Mrs. Dalloway !) et tirée en arrière par l'incessant retrait dans le souvenir qui, paradoxalement, ponctue l'avancée inexorable du jour qui se meurt.

Le narrateur fait sonner une dernière fois l'heure à Big Ben quand l'annonce du suicide de Septimus jette Clarissa dans les pensées contradictoires qu'on dira plus loin ; et la même phrase revient : « les cercles de plomb se dissolvent dans l'air ». Pour tous, pour toutes les variétés d'humeur, le bruit est le même ; mais l'heure n'est pas seulement le bruit que le temps inexorable fait en passant...

Ce n'est donc pas à une opposition simpliste entre temps des horloges et temps intérieur qu'il faut s'arrêter, mais à la variété des rapports entre l'expérience temporelle concrète des divers personnages et le temps monumental. Les variations sur le thème de ce rapport conduisent la fiction bien au-delà de l'opposition abstraite évoquée à l'instant et en font, pour le lecteur, un puissant détecteur des manières infiniment variées de *composer* entre elles des perspectives sur le temps, que la spéculation seule échoue à *médier*.

Ces variations constituent ici toute une gamme de « solutions » dont les deux extrêmes sont figurés, d'une part, par l'accord intime avec le temps monumental des figures d'Autorité, résumées dans le docteur Bradshaw, et la « terreur de l'histoire » — pour parler comme Mircea Eliade — figurée par Septimus. Les autres expériences temporelles, celle de Clarissa au premier chef, celle de Peter Walsh à un moindre degré, s'ordonnent par rapport à ces deux pôles, en fonction de leur plus ou moins grande parenté avec l'expérience *princeps* que le narrateur érige en repère pour toute son exploration de l'expérience temporelle : l'expérience de la mortelle discordance entre le temps intime et le temps

monumental dont Septimus est le héros et la victime. C'est donc de ce pôle de discordance radicale qu'il faut partir.

Le « vécu » de Septimus confirme à l'envi que nul gouffre ne se creuserait pour lui entre le temps « frappé » par Big Ben et l'horreur de l'histoire qui le conduit à la mort, si l'histoire monumentale, partout présente à Londres, et les diverses figures d'Autorité résumées dans le pouvoir médical ne donnaient pas au temps des horloges le cortège de puissance qui transforme le temps en menace radicale. Septimus, lui aussi, a vu passer la voiture princière ; il a entendu les rumeurs de respect de la foule, comme il a perçu le passage de l'aéroplane publicitaire qui ne peut que lui arracher des larmes, tant la beauté des lieux fait paraître toute chose horrible. Horreur ! Terreur ! Ces deux mots résument pour lui l'antagonisme entre les deux perspectives temporelles, comme entre lui-même et les autres — « cette solitude éternelle » [p. 37] (p. 192) — et entre lui-même et la vie. Si ces expériences, à la limite indicibles, accèdent pourtant au langage intérieur, c'est parce qu'elles ont rencontré une connivence verbale dans la lecture d'Eschyle, de Dante, de Shakespeare, lecture qui ne lui a transmis qu'un message d'universelle insignifiance. Au moins ces livres-là sont-ils de son côté, comme une protestation contre le temps monumental et toute la science oppressive et répressive du pouvoir médical. Précisément parce qu'ils sont de son côté, ces livres font un écran supplémentaire entre lui, les autres et la vie. Un passage de *Mrs. Dalloway* dit tout ; quand Rezia, la petite modiste de Milan, égarée à Londres où elle a suivi son mari, prononce : « Il est temps... » « le mot "temps" fendit sa cosse, déversa sur lui ses trésors, et de ses lèvres s'échappèrent, malgré lui — comme des écailles, comme des copeaux d'un rabot — , de dures, d'impérissables paroles qui s'envolèrent, se fixèrent à leur place dans une ode immortelle au Temps » [p. 105] (p. 226). Le temps a retrouvé sa grandeur mythique, sa sombre réputation de détruire plutôt que d'engendrer. Horreur du temps, qui ramène d'entre les morts le fantôme de son compagnon de guerre, Evans, remontant du fond de l'histoire monumentale — la Grande Guerre — au cœur de la ville impériale. Humour grinçant du narrateur : « Je vais te dire l'heure (*I will tell you the time*¹), dit Septimus, très

1. Virginia Woolf n'a pas pu ne pas penser aux jeux de mots de Shakespeare dans *As you like it* : « (Rosalind) *I pray you, what is't o'clock?* — (Orlando) *You should ask me, what time o'day; there's no clock in the forest.* — (Ros.) *Then there is no true lover in the forest; else sighing every minute and groaning every hour would detect the lazy foot of Time as well as a clock* — (Orl.) *And why not the swift foot of Time? Had not that been as proper?* — (Ros.) *By no means, sir. Time travels in divers paces with divers persons. I'll tell you who Time ambles withal, who Time trots withal, who Time gallops withal, and who he stands still withal* » (Acte III, scène II, vers 301 sq.).

lentement avec torpeur, souriant mystérieusement au mort au complet gris. Comme il s'asseyait en souriant, trois quarts sonnèrent ; onze heures trois quarts ». « Et c'est là la jeunesse ! se dit Peter Walsh en passant devant eux » [p. 106] (p. 226).

Les deux extrêmes de l'expérience temporelle sont confrontés dans la scène du suicide de Septimus : le docteur Bradshaw — Sir William ! — a décidé que Rezia et Septimus doivent être séparés pour le bien du malade : « Holmes et Bradshaw le poursuivaient » [p. 223] (p. 285). Pire, c'est « la nature humaine » qui a prononcé sur lui son verdict de culpabilité, sa condamnation à mort. Dans les papiers que Septimus demande de brûler et que Rezia cherche à sauver, sont ses « odes au Temps » [p. 224] (p. 285). Son temps, désormais, n'a plus aucune mesure avec celui des porteurs du savoir médical, leur sens de la mesure, leurs verdicts, leur pouvoir d'infliger la souffrance. Septimus se jette par la fenêtre.

La question se pose de savoir si, par-delà l'horreur de l'histoire qu'elle exprime, la mort de Septimus n'a pas été chargée par le narrateur d'une autre signification qui ferait du temps le négatif de l'éternité. Dans sa folie, Septimus est porteur d'une révélation qui saisit dans le temps l'obstacle à la vision d'une unité cosmique et dans la mort l'accès à cette signification salvatrice. Toutefois, le narrateur n'a pas voulu faire de cette révélation le « message » de son récit. En liant révélation et folie, il laisse le lecteur dans le doute sur le sens même de la mort de Septimus¹. En outre, c'est à Clarissa, comme on va le dire, que le narrateur confie la tâche de légitimer, mais jusqu'à un certain point seulement, ce sens

1. John Graham, « Time in the Novels of Virginia Woolf », *University of Toronto Quarterly*, vol. xviii, 1949, p. 186-201, repris in *Critics on Virginia Woolf*, Jacqueline E.M. Latham, éd. par Corall Gables, Florida University of Miami Press, 1970, p. 28-35. Ce critique pousse très loin cette interprétation du suicide de Septimus. C'est la « complete vision » (p. 32) de Septimus qui donne à Clarissa « the power to conquer time » (p. 32). Lui donnent raison les réflexions que nous évoquerons plus loin de Clarissa sur la mort du jeune homme. Elle a compris intuitivement, dit John Graham, la signification de la vision de Septimus, qu'il ne pouvait communiquer que par la mort. Dès lors, retourner à sa « party » symbolisera pour Clarissa « the transfiguration of time » (p. 33). J'hésite à suivre cette interprétation de la mort de Septimus jusqu'à son terme : « In order to penetrate to the center like Septimus, one must either die, or go mad, or in some other way lose one's humanity in order to exist independently of time » (p. 31). Au reste, ce critique note excellamment que « the true terror of his vision is that it destroys him as a creature of the time-world » (p. 30). Ce n'est plus alors le temps qui est mortel, c'est l'éternité qui donne la mort. Mais comment séparer cette « complete vision » — cette gnose — de la folie qui a tous les caractères de la paranoïa ? Qu'il me soit permis d'ajouter que l'interprétation des révélations de Septimus par John Graham donne l'occasion de jeter un pont entre l'interprétation de *Mrs. Dalloway* et celle de *Der Zauberberg* que je tenterai plus loin, où le thème de l'éternité et son rapport au temps passent au premier plan.

rédeempteur de la mort de Septimus. Il ne faut donc jamais perdre de vue que c'est la juxtaposition de l'expérience du temps chez Septimus et chez Clarissa qui fait sens¹. Prise à part, la vision du monde chez Septimus exprime l'agonie d'une âme pour qui le temps monumental est insupportable ; le rapport que la mort peut avoir, en outre, avec l'éternité intensifie cette agonie (selon l'interprétation du rapport de l'éternité au temps que j'ai proposée plus haut dans ma lecture des *Confessions* de saint Augustin²). C'est donc par rapport à cette faille insurmontable, creusée entre le temps monumental du monde et le temps mortel de l'âme, que se distribuent et s'ordonnent les expériences temporelles de chacun des autres personnages et leur façon de négocier le rapport entre les deux bords de la faille. Je me bornerai à Peter Walsh et à Clarissa, quoiqu'il y ait beaucoup à dire sur d'autres variations imaginatives rapportées par le narrateur.

Peter : son amour d'autrefois perdu à jamais — *it was over !* —, sa vie présente en ruine lui font murmurer : « la mort de l'âme » [p. 88] (p. 217). S'il n'a pas, pour rebondir, la confiance vitale de Clarissa, il a, pour l'aider à survivre, la légèreté même : « C'est affreux, crie-t-il, affreux, affreux ! Pourtant le soleil brille ; pourtant l'on se console ; et la vie a l'art d'ajouter les jours aux jours. Pourtant... Pourtant... Peter éclata de rire » [p. 97-98] (p. 222). Car si l'âge n'affaiblit pas les passions, « on a acquis — enfin ! — la faculté qui ajoute à l'expérience la suprême saveur, la faculté de se saisir de l'expérience et de la retourner, lentement, dans la lumière » [p. 119] (p. 223).

Clarissa est bien évidemment l'héroïne du roman ; c'est le récit de ses actes et de ses discours intérieurs qui donne au temps raconté sa délimitation ; mais c'est plus encore son expérience temporelle, mesurée à celle de Septimus, de Peter et des figures d'Autorité, qui constitue l'enjeu du jeu avec le temps opéré par les techniques narratives caractéristiques de *Mrs. Dalloway*.

Sa vie mondaine, sa fréquentation des figures d'Autorité font qu'une part d'elle-même est du côté du temps monumental. Ce soir même, ne se tiendra-t-elle pas au sommet de ses escaliers de réception, comme la reine accueillant ses hôtes à Buckingham Palace ? N'est-elle pas aux yeux des autres une figure d'Autorité, par sa posture droite et raide ?

1. Une note de Virginia Woolf dans son *Journal* met en garde contre une séparation tranchée entre folie et santé « *I adumbrate here a study of insanity and suicide ; the world seen by the sane and the insane stay side by side — something like that* » (*A writer's Diary*, op. cit., p. 52). La vision du fou n'est pas disqualifiée par l'« insanité ». C'est son retentissement dans l'âme de Clarissa qui finalement importe

2 *Temps et Récit*, t I, p. 41-53

Vue par Peter, n'est-elle pas un fragment de l'Empire britannique ? Le mot tendre et cruel de Peter ne la définit-elle pas tout entière : « *The perfect hostess*¹ » ? Et pourtant, le narrateur veut communiquer au lecteur le sens de la parenté profonde entre elle et Septimus, qu'elle n'a jamais vu, dont elle ignore même le nom. La même horreur l'habite ; mais, à la différence de Septimus, elle lui fera face, portée par un indestructible amour de la vie. La même terreur : la seule évocation du dépérissement de la vie sur le visage de Mrs. Bruton — qui ne l'a pas invitée à déjeuner avec son mari ! — suffit à lui rappeler que « ce qu'elle craignait, c'était le temps » [p. 44] (p. 195). Ce qui maintient son fragile équilibre entre le temps mortel et le temps de la résolution face à la mort — si l'on ose lui appliquer cette catégorie existentielle majeure de *Sein und Zeit* —, c'est son amour de la vie, de la beauté périssable, de la lumière changeante, sa passion pour « la goutte qui tombe » [p. 54] (p. 201). De là son étonnant pouvoir de rebondir sur le souvenir, pour plonger « au cœur même du moment » (*ibid.*).

La manière dont Clarissa reçoit la nouvelle du suicide de ce jeune homme inconnu est l'occasion pour le narrateur de situer Clarissa sur une ligne de crête entre les deux extrêmes de ses variations imaginatives touchant l'expérience temporelle. On l'a deviné depuis longtemps : Septimus est le « double » de Clarissa² ; de quelque façon, il meurt à sa

1. A.D. Moody (« *Mrs. Dalloway as a Comedy* » in *Critics on Virginia Woolf*, op. cit., p. 48-50) voit dans *Mrs. Dalloway* l'image vivante de la vie superficielle menée par « *the British ruling class* », comme la société londonienne est nommée dans le livre même. Il est vrai qu'elle incarne en même temps la critique de sa société, mais sans avoir le pouvoir de s'en dissocier. C'est pourquoi le « comique », nourri par l'ironie féroce du narrateur, l'emporte jusque dans la scène finale de la soirée, marquée par la présence du Premier ministre. Cette interprétation me paraît souffrir d'une simplification inverse de celle qui tout à l'heure voyait dans la mort de Septimus, transposée par Clarissa, le pouvoir de transfigurer le temps. A mi-chemin de la comédie et de la gnose se tient la fable sur le temps dans *Mrs. Dalloway*. Comme le note avec justesse Jean Guiguet (op. cit., p. 235) : « la critique sociale voulue par l'auteur est greffée sur le thème psycho-métaphysique du roman ». Jean Guiguet fait ici allusion à une observation de Virginia Woolf dans son *Journal* : « *I want to give life and death, sanity and insanity ; I want to criticize the social system, and show it at work at its most intense* » (*A Writer's Diary*, p. 57, cité p. 228). Ce primat de l'investigation psychologique sur la critique sociale est excellentement établi par Jean O. Love, in *Worlds in Consciousness, Mythopoetic Thought in the Novels of Virginia Woolf*, Berkeley, University of California Press, 1970.

2. L'expression est de Virginia Woolf elle-même dans sa *Préface* à l'édition américaine de *Mrs. Dalloway* : Septimus « *is intended to be her double* » ; cf. Isabel Gamble, « *Clarissa Dalloway's double* » in *Critics on Virginia Woolf*, op. cit., p. 52-55. Clarissa devient le « double » de Septimus lorsqu'elle réalise « *that there is a core of integrity in the ego that must be kept intact at all costs* » (*ibid.*, p. 55).

place. Quant à elle, elle rachète sa mort en continuant à vivre¹. La nouvelle du suicide, jetée en pâture au beau milieu de la soirée, arrache d'abord cette pensée, à la fois frivole et complice, à Clarissa : « Oh ! pensa Clarissa, au milieu de ma soirée, voilà la mort » [p. 279] (p. 312). Mais, au plus profond d'elle-même, cette certitude indépassable : en perdant la vie, ce jeune homme a sauvé le sens le plus haut de la mort : « La mort est un défi ; la mort est un effort pour s'unir ; les hommes sentant que le centre, mystérieusement, leur échappe — ce qui est proche se retire, le ravissement s'évanouit ; on est seul. Dans la mort il y a une étreinte » [p. 281] (p. 313). Ici, le narrateur réunit en une seule voix narrative la sienne, celle de Septimus et celle de Clarissa. C'est bien la voix de Septimus qui dit, en écho à travers celle de Clarissa : « La vie est intolérable ; ils rendent la vie intolérable, ces hommes-là » [p. 281] (p. 313). C'est avec les yeux de Septimus qu'elle voit le docteur Bradshaw comme « doué d'une malfaissance obscure, sans sexe, sans désir, capable, malgré son extrême politesse pour les femmes, de quelque forfait incroyable — de forcer votre âme, c'est cela » (*ibid.*). Mais le temps de Clarissa n'est pas le temps de Septimus. Sa soirée ne finira pas en désastre. Un « signe », placé là pour la deuxième fois par le narrateur, aidera Clarissa à joindre la terreur et l'amour de la vie dans la fierté de faire face ; ce signe, c'est le geste de la vieille dame, de l'autre côté de la rue, écartant ses rideaux, se retirant de la fenêtre et allant se coucher « seule, très tranquillement » — figure de sérénité, soudain associée au refrain de *Cymbeline* : « *Fear no more the heat of the sun...* ». Tôt ce même matin, on s'en souvient, Clarissa, s'arrêtant à une vitrine, avait vu le volume de Shakespeare ouvert sur ces vers. Elle s'était demandé : « Qu'essayait-elle de retrouver ? Quel souvenir de blanche aurore dans la campagne ? » [p. 12] (p. 180). Plus tard dans la journée, en un moment de retour pacifié à la réalité du temps, Septimus devait discerner dans ces mêmes vers une parole de consolation : « Ne crains plus, disait le cœur, ne crains plus. — Il n'avait pas peur. A chaque instant, la Nature lui envoyait un message joyeux, comme cette tache dorée qui faisait le tour du mur — là, là —, pour lui dire qu'elle était prête à lui révéler... en lui murmurant à l'oreille les paroles de Shakespeare — son sens » [p. 212] (p. 279). Quand Clarissa répète le vers, à la fin du livre, elle répète comme Septimus l'a fait : « *With a sense of peace and reassurance*². »

1 On sait, par la *Préface* écrite par Virginia Woolf, que dans sa première version Clarissa devait se suicider. En rajoutant le personnage de Septimus et en le faisant se suicider, l'auteur a permis au narrateur — à la voix narrative qui raconte l'histoire au lecteur — de tirer la ligne de destinée de Mrs. Dalloway au plus près de celle du suicidé, mais de la prolonger au-delà de la tentation de la mort.

2 John Graham, in *Critics on Virginia Woolf*, op cit , p 32-33

Le livre se termine ainsi : la mort de Septimus, comprise et en quelque sorte partagée, donne à l'amour instinctif que Clarissa porte à la vie un ton de défi et de résolution : « Il lui faut retourner, reprendre son rôle (*she must assemble*) » [p. 284] (p. 315). Vanité ? Arrogance ? *The perfect hostess* ? Peut-être. En ce point, la voix du narrateur se confond avec celle de Peter qui, en ce dernier instant du récit, devient pour le lecteur la voix la plus digne de confiance : « Quelle est cette épouvante ? se demandait Peter, le ravisement ? Quelle est cette extraordinaire émotion qui m'agit ? C'est Clarissa, dit-il. Elle est là (*For there she was*) » [p. 296] (p. 321).

La voix dit simplement : « *For there she was.* » La force de cette présence est le don du suicidé à Clarissa¹.

Au total, peut-on parler d'une expérience une du temps dans *Mrs. Dalloway* ? Non, dans la mesure où les destinées des personnages et leur vision du monde restent juxtaposées ; oui, dans la mesure où la proximité entre les « cavernes » visitées constitue une sorte de réseau souterrain qui est l'expérience du temps dans *Mrs. Dalloway*. Cette expérience du temps n'est ni celle de Clarissa, ni celle de Septimus, ni celle de Peter, ni celle d'aucun des personnages : elle est suggérée au lecteur par le *retentissement* (expression que Bachelard aimait tant à emprunter à E. Minkowski) d'une expérience solitaire dans une autre expérience solitaire. C'est ce réseau, pris dans son entiereté, qui est l'expérience du temps dans *Mrs. Dalloway*. Cette expérience, à son tour, fait face, dans un rapport complexe et instable, au temps monumental, lui-même issu de toutes les connivences entre le temps des horloges et les figures d'Autorité².

1 Il faut sans doute se garder de donner la dimension d'un message de rédemption à ce don de présence. Clarissa restera une femme du monde, pour qui le temps monumental est une grandeur avec laquelle il faut garder le courage de négocier. En ce sens, Clarissa reste une figure de compromis. La petite phrase « *there she was* », note Jean Guiguet, « contains everything and states nothing precisely » (op. cit., p. 240). Ce jugement un peu sévère est justifié, si l'on laisse Clarissa seule face au prestige de l'ordre social. C'est la parenté entre les deux destinées de Septimus et de Clarissa, à une autre profondeur, celle des « caves » que le narrateur « connects », qui gouverne non seulement l'intrigue, mais la thématique psycho-métaphysique du roman. Le ton assuré de cette assertion résonne plus fort que les coups de Big Ben et de toutes les horloges, plus fort que la terreur et l'extase qui depuis le début du récit se disputent l'âme de Clarissa. Si le refus par Septimus du temps monumental a pu relancer Mrs. Dalloway vers la vie transitoire et ses joies précaires, c'est parce qu'il l'a mise sur le chemin d'un temps mortel assumé.

2. Ce serait une grave erreur de tenir cette expérience, aussi patiente soit-elle, pour l'illustration d'une philosophie constituée en dehors du roman, fût-elle celle de Bergson. Le temps monumental auquel Septimus et Clarissa sont confrontés n'a rien du temps spatialisé de Bergson. Il a, si l'on peut dire, son droit propre et ne résulte d'aucune confusion entre l'espace et la durée. C'est pourquoi je l'ai rapproché plutôt

II DER ZAUBERBERG¹

Que *la Montagne magique* soit un roman sur le temps est trop évident pour qu'il soit besoin d'y insister. Il est beaucoup plus difficile de dire en quel sens il l'est. Bornons-nous, pour commencer, aux traits les plus manifestes qui imposent la caractérisation globale de *la Montagne magique* comme *Zeitroman*.

D'abord, l'*abolition du sens des mesures du temps* est le trait majeur de la manière d'exister et d'habiter des pensionnaires du Berghof, le sanatorium de Davos. Du début à la fin du roman, cet effacement du temps chronologique est clairement souligné par le constraste entre « ceux d'en haut », acclimatés à ce hors-temps, et « ceux d'en bas » — ceux du pays plat —, qui vaquent au rythme du calendrier et des horloges. L'opposition spatiale redouble et renforce l'opposition temporelle.

Ensuite, le fil de l'histoire, relativement simple, est ponctué par quelques allées et venues entre ceux d'en bas et ceux d'en haut, qui dramatisent l'ensorcellement du lieu. L'arrivée de Hans Castorp constitue le premier événement de cet ordre. Ce jeune ingénieur d'une trentaine d'années vient de Hambourg, plat pays par excellence, visiter son cousin Joachim, en traitement depuis six mois déjà au Berghof ; son intention initiale est de ne séjourner que trois semaines en ce lieu insolite. Reconnu malade par le docteur Behrens, le maître sinistre et bouffon de l'institution, il devient à son tour un hôte parmi d'autres

de l'histoire monumentale selon Nietzsche. Quant au temps intime, porté au jour par les excursions du narrateur dans les cavernes souterraines, il a plus d'affinité avec le jaillissement du moment qu'avec la continuité mélodique de la durée selon Bergson. La résonance elle-même de l'heure est un de ces moments chaque fois qualifié autrement par l'humeur présente (cf. Jean Guiguet, *op. cit.*, p. 388-392) Quoi qu'il en soit des ressemblances et des différences entre le temps chez Virginia Woolf et le temps chez Bergson, la faute majeure est ici de ne pas accorder à la fiction en tant que telle le pouvoir d'explorer des modalités de l'expérience temporelle qui échappent à la conceptualisation philosophique en raison même de son caractère aporétique. Ce sera là un thème majeur de notre quatrième partie

1. Thomas Mann, *Der Zauberberg, Roman, Ges. Werke*, Bd. III, Oldenbourg, Ed. S. Fischer, 1960. Les commentaires antérieurs à 1960 se réfèrent à une édition de 1924 (Berlin, Ed. S. Fischer) en 2 vol. Trad. fr : *la Montagne magique*, Paris, Arthème Fayard, 1931, 2 vol. La pagination entre crochets renvoie à l'édition de poche de l'original en allemand (Fischer Taschenbuch Verlag, 1967) ; la pagination entre parenthèses, à la traduction française susmentionnée.

du Berghof. Le départ de Joachim, regagnant la vie militaire, son retour ultérieur au sanatorium, pour y mourir à son tour, le brusque départ de Mme Chauchat — personnage central de l'intrigue amoureuse entremêlée à la fable sur le temps — après l'épisode décisif de la « Nuit de Walpurgis », son retour inopiné aux côtés de Mynheer Peperkorn : toutes ces arrivées et tous ces départs constituent autant de points de rupture, d'épreuves et de mises en question, dans une aventure qui, pour l'essentiel, se déroule dans la réclusion spatiale et temporelle du Berghof. Hans Castorp lui-même y séjournera sept années, jusqu'à ce que le « coup de tonnerre » de la déclaration de guerre de 1914 l'arrache à l'ensorcellement de la montagne magique ; mais l'irruption de la grande histoire ne le restituera au temps de ceux d'en bas que pour le livrer à cette « fête de la mort » qu'est la guerre. Le déroulement du récit, en son aspect épisodique, incline donc à voir le fil conducteur de *la Montagne magique* dans la confrontation de Hans Castorp avec le temps aboli.

A son tour, la *technique narrative* mise en œuvre par l'ouvrage en confirme la caractérisation comme *Zeitroman*. Le procédé le plus visible concerne l'accent mis sur le rapport entre le temps de narration et le temps raconté¹.

La distribution en sept chapitres couvre un espace chronologique de sept années. Mais le rapport entre la longueur du temps raconté par chaque chapitre et le temps mis à le raconter, mesuré en nombre de pages, n'est pas proportionnel. Le chapitre I consacre vingt et une pages à « l'arrivée ». (Le chapitre II constitue un retour en arrière sur le temps écoulé jusqu'au moment où la décision a été prise d'entreprendre le voyage fatal ; on en dira plus loin la signification.) Le chapitre III consacre soixante-quinze pages à la première journée complète (ou second jour en comptant l'arrivée) ; après quoi les cent vingt-cinq pages du chapitre IV suffisent à couvrir les trois premières semaines, l'exact intervalle de temps que Hans Castorp croyait consacrer à sa visite au Berghof ; les sept premiers mois demandent les deux cent vingt-deux pages du chapitre V ; une année et neuf mois sont couverts par les trois cent trente-trois pages du chapitre VI ; les quatre années et demie restantes occupent les deux cent quatre-vingt-quinze pages du chapitre VII². Ces rapports numériques sont plus complexes qu'il n'y paraît :

1 Sur ce rapport, cf. Hermann J. Weigand, *The Magic Mountain*, 1^e éd., D. Appleton-Century Co, 1933 ; 2^e éd. sans changement, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1964

2. Les chiffres respectifs dans la traduction française sont : chap. I, 22 p. ; chap. III, 82 p. ; chap. IV, 134 p. ; chap. V, 265 p. ; chap. VI, 265 p. , chap. VII, 299 p.

d'une part, l'*Erzählzeit* ne cesse de se raccourcir par rapport à l'*erzählte Zeit*; d'autre part, l'allongement des chapitres, combiné avec l'abréviation du récit, crée un effet de perspective essentiel à la communication de l'expérience majeure, le débat intérieur du héros avec la perte du sens du temps. Cet effet de perspective requiert, pour être perçu, une lecture cumulative, permettant à la totalité de l'œuvre de rester présente à chacun de ses développements. En fait, et en raison de la longueur de l'œuvre, seule la relecture peut restituer cette perspective.

Les considérations sur la longueur du récit nous conduisent à évoquer un dernier argument en faveur de l'interprétation de *la Montagne magique* comme *Zeitroman*. Et cet argument-ci est en un sens le plus décisif. Mais il nous jette en même temps au cœur des perplexités qui assaillent le lecteur, dès lors qu'il se demande en quel sens et à quel prix ceci est bien un *Zeitroman*. L'appui doit être pris, en effet, des déclarations mêmes de l'auteur, lequel s'est arrogé le privilège, en soi indiscutable, et fréquemment assumé par les romanciers du passé, d'intervenir dans son récit. Il est impossible de ne pas en tenir compte, dans la mesure où ces intrusions contribuent, pour le travail de l'écriture, à la mise en relief et à la mise en scène de la *voix narrative* à l'intérieur de l'œuvre. (C'est d'ailleurs uniquement à ce titre que nous tirons argument des interventions de l'auteur, bien décidés que nous sommes à ignorer les informations de caractère biographique et psychographique relatives à Thomas Mann, que ces irruptions encouragent. Non que je nie que le narrateur rencontré dans le récit soit l'auteur même, c'est-à-dire Thomas Mann. Il nous suffit que l'auteur, extérieur à son œuvre et aujourd'hui mort, se soit mué en voix narrative aujourd'hui encore audible dans son œuvre.) La voix narrative qui, de place en place, interpelle le lecteur et disserte sur son héros fait bel et bien partie de l'écriture du texte. Du même coup, cette voix, distincte du récit proprement dit et superposée à l'histoire racontée, a un droit indiscutable à être écoutée — avec les réserves qu'on dira plus loin — lorsqu'elle s'emploie à caractériser le récit comme un *Zeitroman*.

Sa première intervention s'écoute dans le *Vorsatz* (le « dessein ») placé en tête du récit. Ce *Vorsatz* n'est pas exactement une introduction : il impose l'autorité de la voix narrative à l'intérieur même du texte. Or le problème que le *Vorsatz* pose est précisément celui du rapport entre l'*Erzählzeit* et l'*erzählte Zeit*. Le problème comporte deux aspects. Je commence par le second, soit un débat qui nous est familier depuis notre étude des jeux avec le temps¹. La question, ici, est celle de la durée (*Dauer*) de la lecture. Et la réponse à cette question nous

¹ Cf ci-dessus, chap. III, § 2.

soustrait d'emblée au temps chronologique : « L'intérêt d'une histoire ou l'ennui qu'elle nous cause ont-ils jamais dépendu de l'espace et du temps qu'elle a exigés ? » [p. 5-6] (p. 8). La simple évocation du possible ennui suggère une analogie entre le temps de l'écriture et le temps de l'expérience projetée par le récit. Il n'est pas jusqu'au nombre sept — sept jours, sept mois, sept années — qui ne resserre ce rapport entre le temps de lecture — tenu pour coextensif au temps d'écriture — et le temps raconté, avec la note d'ironie attachée au choix du nombre sept surchargé de symbolisme hermétique : « Après tout, mon Dieu ! ce ne seront peut-être pas tout à fait sept années » (*ibid.*) que le conteur et son lecteur passeront à raconter l'histoire !... Derrière cette réponse dilatoire se profile déjà la question de la pertinence des mesures du temps dans l'expérience du héros¹. Mais plus décisive pour notre propos est l'énigmatique remarque qui précède ces allusions : parlant du temps raconté, le *Vorsatz* déclare que l'histoire qu'on va lire doit être absolument narrée « sous la forme du passé le plus reculé » (*In der Zeitform der tiefsten Vergangenheit*) [p. 5] (p. 7). Or, que les histoires soient racontées au passé constitue déjà en soi un problème, auquel nous reviendrons dans notre chapitre final : que, en outre, le passé raconté doive être « le plus reculé » pose une énigme spécifique, l'ancienneté y perdant son caractère chronologique : « Ce n'est pas en réalité au *temps*, est-il dit, qu'elle [l'histoire] doit son caractère d'ancienneté » (*ibid.*). Qu'est-ce donc qui l'impose, alors ? L'ironiste narrateur donne ici une réponse ambiguë : l'ancienneté, en l'occurrence, se dédouble en une ancienneté datée, mais révolue pour nous, celle du monde d'avant la Grande Guerre, et une ancienneté sans âge, celle de la légende (*Märchen*)². Cette première allusion-là n'est pas sans retentissement sur le problème de l'expérience du temps que produit l'histoire

1. Le narrateur reviendra sur ce thème du temps de lecture dans plusieurs interventions Ainsi le fera-t-il dans l'épisode décisif *Ewigskeissuppe* [p. 145] (« Potage éternel et clarté soudaine », I, p. 273). Au début du chapitre VII, il se demande plus précisément si l'on peut raconter le temps lui-même [p. 365] (II, p. 270-271) : si, déclare le narrateur, on ne peut raconter le temps, du moins est-il censé « von der Zeit erzählen zu wollen » [p. 750] (« de vouloir évoquer le temps dans un récit », dit le traducteur français, II, p. 272). L'expression *Zeitroman* prend alors son double sens de roman qui s'étend dans le temps, et du même coup demande du temps pour être raconté, et de roman sur le temps, le narrateur revient avec insistance à cette même ambiguïté (II, p. 327) dans un des épisodes « Mynheer Peeperkorn » et au début de la « grande hébétude » [p. 661] (II, p. 386).

2. Cette ambiguïté calculée a valeur d'avertissement : la *Montagne magique* ne sera pas seulement l'histoire symbolique qui va de la maladie à la mort de l'Europe cultivée, avant le coup de tonnerre de 1914 ; elle ne sera pas non plus seulement le récit d'une quête spirituelle. Entre le symbolisme sociologique et le symbolisme hermétique, il ne faut pas choisir

racontée : « Nous entendons du même coup faire allusion à la double nature, problématique et singulière, de cet élément mystérieux. » Quelle double nature ? Précisément celle qui, à travers tout le roman, confrontera le temps du calendrier et des horloges à un temps progressivement dépouillé de tout caractère mesurable et même de tout intérêt pour la mesure.

A première vue, le problème posé par cette double nature du temps ressemble à celui posé par *Mrs. Dalloway* : schématiquement, l'exploration des rapports conflictuels entre le temps intérieur et le temps chronologique, élargie aux dimensions du temps monumental. La différence est en réalité considérable. Dans *la Montagne magique*, ce sont des constellations tout à fait différentes qui gravitent autour des deux pôles, au point de nous faire douter que *la Montagne magique* soit seulement un *Zeitroman*, ou même qu'elle soit principalement un *Zeitroman*. Il nous faut donc maintenant entendre un plaidoyer d'esprit adverse.

D'abord, la ligne qui sépare « ceux d'en haut » de « ceux d'en bas » sépare en même temps du monde quotidien — le monde de la vie, de la santé et de l'action — le monde de la maladie et de la mort. De fait, au Berghof, tout le monde est malade, y compris les médecins, le phtisiologue comme le psychiatre charlatan. Hans Castorp pénètre dans un univers où le règne de la maladie et de la mort est déjà institué ; quiconque y pénètre devient à son tour un condamné à mort ; si on quitte ce monde-là, comme Joachim, on y revient pour y mourir ; la magie, l'ensorcellement de la montagne magique, c'est l'ensorcellement par la maladie, par la pulsion de mort. L'amour lui-même est captif de ce charme. Au Berghof, la sensualité et la pourriture se côtoient. Un pacte secret lie l'amour et la mort. C'est cela aussi, et peut-être surtout, la magie de ce lieu hors espace et hors temps. La passion de Hans Castorp pour Mme Chauchat est entièrement dominée par cette fusion entre l'attrait sensuel et la fascination par la décomposition et la mort. Or, Mme Chauchat est déjà là quand Castorp arrive ; elle fait partie, si l'on peut dire, de l'institution de la maladie ; son départ subit et son retour inopiné, où elle est flanquée du flamboyant Mynheer Peperkorn — qui lui-même se suicidera au Berghof —, constituent les péripéties majeures, au sens aristotélicien du terme.

La Montagne magique n'est donc pas seulement une fable sur le temps. Le problème est plutôt de savoir comment le même roman peut être à la fois le *roman du temps* et le *roman de la maladie mortelle*. La décomposition du temps doit-elle être interprétée comme une prérogative du monde de la maladie, ou bien cette dernière constitue-t-elle une sorte de situation limite pour une expérience elle-même insolite du

temps ? Dans la première hypothèse, *la Montagne magique* est le roman de la maladie ; dans la seconde, le roman de la maladie est, par priorité, un *Zeitroman*.

A cette première alternative apparente s'en ajoute une seconde. Le problème est en effet compliqué par la présence, dans la conduite du roman, d'une troisième composante, à côté de l'effacement du temps et de la fascination par la maladie. Cette troisième thématique, c'est celle du *destin de la culture européenne*. En donnant une place aussi considérable aux conversations, aux discussions et aux controverses qui ont ce destin pour thème, en créant des personnages aussi précisément travaillés que Settembrini, le lettré italien, porte-parole bavard de la philosophie des Lumières, et Naphta, le jésuite d'origine juive, critique pervers de l'idéologie bourgeoise, l'auteur a fait de son roman un vaste apologue de la décadence de la culture européenne, où la fascination par la mort dans l'enclos du Berghof symbolise avec — comme eût dit Leibniz — la tentation du nihilisme. L'amour lui-même est transfiguré par le débat sur la culture en une grandeur trans-individuelle, dont on se demande si elle n'a pas épuisé les ressources salvatrices de l'amour même.

Comment, demandons-nous alors, le même roman peut-il être *un roman du temps, un roman de la maladie et un roman de la culture* ? Le thème du rapport au temps, qui d'abord semblait prééminent et qui, ensuite, a paru céder le pas devant celui du rapport à la maladie, ne recule-t-il pas d'un degré supplémentaire, si le destin de la culture européenne devient l'enjeu principal ?

Mann, semble-t-il, a résolu le problème en incorporant ces trois grandeurs — temps, maladie et culture — dans l'expérience singulière — à tous les sens du mot — du personnage central, Hans Castorp. Ce faisant, Mann a composé une œuvre apparentée à la grande tradition allemande du *Bildungsroman*, illustrée un siècle plus tôt par Goethe dans le fameux *Wilhelm Meisters Lehrejahre*. Le thème du roman, c'est dès lors l'instruction, la formation, l'éducation d'un jeune homme « simple », mais « curieux » et « entreprenant » (toutes ces expressions sont celles de la voix narrative). Dès lors que le roman est lu comme l'histoire d'un apprentissage spirituel, centré sur le personnage de Hans Castorp, la question véritable devient de savoir par quel moyen la technique narrative a dès lors réussi à intégrer l'une à l'autre l'expérience du temps, la maladie mortelle et le grand débat sur le destin de la culture.

En ce qui concerne la première alternative évoquée — roman du temps ou roman de la maladie ? — , la technique narrative consiste à éléver au rang d'une expérience de pensée, dont on étudiera plus loin les

transformations, la double confrontation avec l'effacement du temps et la fascination par la pourriture. La détemporalisation et la corruption deviennent, par l'art du récit, l'objet indivis de la fascination et de la spéculation du héros. Seule la fiction pouvait créer les conditions insolites requises par cette expérience temporelle elle-même insolite, en faisant conspirer l'effacement du temps et l'attriance de la mort. Ainsi, avant même que l'on prenne en compte le débat sur le destin de la culture, l'histoire d'un apprentissage spirituel joint déjà le *Zeitroman* au roman de la maladie dans le cadre d'un *Bildungsroman*.

La seconde alternative — destin d'un héros, voire d'un anti-héros, ou destin de la culture européenne ? — est résolue par les mêmes moyens. En faisant de Settembrini et de Naphta les « précepteurs » de Hans Castorp, Mann a intégré le grand débat européen à l'histoire singulière d'une éducation sentimentale. Les discussions interminables avec les porte-parole de l'humanisme optimiste et d'un nihilisme teinté de catholicisme communisant sont élevées au rang d'objets de fascination et de spéculation, au même titre que la mort et le temps.

Le *Bildungsroman* dans le cadre duquel est replacé le *Zeitroman* mérite bien son nom, non pas parce que le destin de la culture européenne est son enjeu, mais parce que ce débat trans-individuel est en quelque sorte miniaturisé — si l'on ose ainsi dire d'un roman de plus de mille pages ! — dans le *Bildungsroman* centré sur Hans Castorp. Ainsi, entre ces trois grandeurs — temps, mort et culture —, des échanges se produisent : le destin de la culture devient un aspect du débat entre l'amour et la mort ; en retour, les déceptions d'un amour où la sensualité côtoie la corruption deviennent des « précepteurs » à l'image des éducateurs par le verbe, dans la quête spirituelle du héros.

Est-ce à dire que, dans cette architecture complexe, le *Zeitroman* devienne un simple aspect du *Bildungsroman*, sur un pied d'égalité avec le roman de la maladie et le roman de la décadence européenne ? Le *Zeitroman* conserve, à mon avis, un privilège ineffaçable qui n'apparaît que si l'on pose la question la plus difficile de toutes, celle de la nature véritable de l'apprentissage spirituel dont ce roman est l'histoire. Thomas Mann a choisi de faire des investigations du héros concernant le temps la *pierre de touche* de toutes ses autres investigations sur la maladie et la mort, sur l'amour, la vie et la culture. Le temps est comparé, en un certain point de l'histoire dont on parlera plus loin, à ce thermomètre sans graduation qu'on donne aux malades qui trichent ; il revêt alors la signification — en un sens semi-mythique, semi-ironique — d'une « sœur muette ». « Sœur muette » de l'attriance par la mort, de l'amour complice de la corruption et du souci de la grande histoire. Le

Zeitroman, pourrait-on dire, est la « sœur muette » de l'épopée de la mort et de la tragédie de la culture.

Ainsi focalisées sur l'expérience du temps, toutes les questions posées par l'apprentissage du héros, dans les multiples registres entre lesquels se distribue le roman, se résument en une seule : Le héros a-t-il appris quoi que ce soit au Berghof ? Est-il un génie, comme certains l'ont dit, ou un anti-héros ? Ou bien son apprentissage est-il d'une nature plus subtile, qui rompt avec la tradition du *Bildungsroman* ?

C'est ici que les doutes suscités par l'*ironie* du narrateur reviennent en force. Nous avons situé le lieu privilégié de cette ironie dans le rapport de distanciation établi entre une voix narrative, mise en scène avec ostentation, insistance et obstination, et l'ensemble de l'histoire racontée, au cours de laquelle cette voix narrative ne cesse d'intervenir. Le narrateur se fait l'observateur narquois de l'histoire qu'il raconte. En première approximation, cette distance critique paraît miner la crédibilité du narrateur et rendre problématique toute réponse à la question de savoir si le héros a appris quoi que ce soit au Berghof, sur le temps, la vie et la mort, l'amour et la culture. Mais, pour une réflexion seconde, le soupçon nous vient que ce rapport de distanciation entre la voix narrative et le récit pourrait constituer la clé herméneutique du problème posé par le roman lui-même. *Le héros ne serait-il pas, quant à son débat avec le temps, dans le même rapport que le narrateur à l'égard de l'histoire qu'il raconte : un rapport de distance ironique ?* Ni vaincu par l'univers morbide ni vainqueur goethéen dans un triomphe par l'action, ne serait-il pas une victime dont toute la croissance se passe dans la dimension de la lucidité, de la puissance réflexive ?

C'est cette hypothèse de lecture qu'il faut mettre à l'épreuve d'un second parcours à travers les sept chapitres du *Zauberberg* !

1. Une évaluation positive de l'apprentissage du héros a été proposée, dès 1933, par Hermann J. Weigand dans l'ouvrage cité plus haut. Weigand a été le premier à caractériser la *Montagne magique* comme « roman pédagogique » ; mais il voit dans ce « *novel of self-development* » (p. 4) « *a quest for Bildung that transcends any specific practical aims* » (*ibid.*), où l'accent principal est mis sur l'intégration progressive d'une expérience totale d'où émerge une attitude affirmative à l'égard de la vie dans son ensemble. Même les crises majeures rapportées dans la première partie (la tentation de s'enfuir, la convocation par le docteur Behrens qui fera de Hans un pensionnaire du Berghof, la nuit de Walpurgis) trouvent le héros toujours capable de choix et d'*« élévation »* (*Steigerung*). Certes, l'auteur reconnaît volontiers que la fin de la première partie marque le point culminant de la sympathie pour la mort – il appelle *Der Zauberberg* « *the epic of disease* » (p. 39). Mais la deuxième partie marquerait la subordination de la fascination par la mort à la fascination par la vie (p. 49). En témoigne l'épisode « Neige », « *spiritual climax of clarity that marks the acme of his capacity to span the poles of cosmic experience... that he owes the resource which enables him ultimately to sublimate even his passion for Claudio into this interested*

Le roman commence ainsi : « Un simple jeune homme se rendait au plein de l'été de Hambourg, sa ville natale, à Davos-Platz, dans les Grisons. Il allait en visite pour trois semaines » [p. 7] (p. 9). Le *Zeitroman* est mis en place par la simple mention des trois semaines¹.

friendship ». Avec la séance de spiritisme, H. Weigand voit l'expérience du héros confiner au mysticisme (le dernier chapitre du livre de Weigand est expressément consacré au mysticisme) ; mais, selon l'auteur, la séance d'occultisme ne fait jamais perdre par Hans Castorp le contrôle de sa volonté de vivre , en outre, l'exploration de l'inconnu, du défendu, va jusqu'à révéler « *the essential ethos of sin for Thomas Mann* » (p. 154) ; c'est là le côté « russe », le côté Claudio, de Castorp D'elle, il apprend qu'il n'est pas de curiosité sans quelque perversité. La question est néanmoins de savoir si le héros a intégré, comme le prétend Weigand, ce chaos d'expériences, « *synthesis is the principle that governs the pattern of the Zauberberg from first to last* » (p. 157). Le lecteur trouvera dans le *Thomas Mann* de Hans Meyer (Francfort, Suhrkamp, 1980) une appréciation plus négative de l'apprentissage de Hans Castorp au Berghof Hans Meyer, passant sous silence le *Zeitroman*, met franchement l'accent sur « l'épopée de la vie et de la mort » (p. 114). L'enjeu de l'éducation du héros est certes l'établissement d'un nouveau rapport à la maladie, à la mort, à la décadence, en tant que *Faktum* de la vie, rapport contrastant avec la nostalgie de la mort, reçue de Novalis, et qui règne en maîtresse dans *la Mort à Venise*, l'œuvre de Thomas Mann qui précède précisément *la Montagne magique*. Thomas Mann lui-même l'atteste dans son discours de Lübeck : « *Was ich plante, war eine groteske Geschichte, worin die Faszination durch den Tod, die das venezianischen Novelle gewesen war, ins Komische gezogen werden sollte · etwas wie ein Satyrspiel also zum "Tod in Venedig"* » (p. 116) Selon Hans Meyer, le ton ironique adopté par ce roman pédagogique établit un second contraste, non plus seulement avec l'héritage romantique, mais avec le roman d'apprentissage de type goethéen : au lieu d'un développement continu du héros, le *Zauberberg* dépeindrait un héros essentiellement *passif* (p. 122), réceptif aux extrêmes mais toujours à égale distance, au « milieu », comme l'Allemagne elle-même déchirée entre l'humanisme et l'anti-humanisme, entre l'idéologie du progrès et celle de la décadence. La seule chose que le héros peut avoir apprise, c'est à se détourner (*Abwendung*, p. 127) de toutes les impressions, conférences, conversations, qu'il doit subir Il en résulte que l'accent doit être mis tout autant sur l'influence pédagogique exercée par les autres protagonistes — Settembrini, Naphta, Mme Chauchat et Peperkorn —, si l'on veut prendre la juste mesure de l'ample fresque sociale qui place *la Montagne magique* dans le voisinage de Balzac, autant qu'elle l'éloigne de Goethe, et à plus forte raison de Novalis. Hans Meyer n'ignore certes pas l'opposition entre le temps d'en bas et le temps d'en haut ; il la rapproche même expressément de l'opposition que fait Bergson entre le plan de l'action et le plan du rêve. Mais, en ce qui concerne Hans Castorp lui-même, il tient que, parmi les parasites bourgeois du Berghof, tous condamnés à mort, Hans Castorp ne pouvait rien apprendre, parce qu'il n'y avait rien à y apprendre (p. 137). C'est ici que mon interprétation diffère de celle de Hans Meyer, sans rejoindre celle de Hermann Weigand. Ce qu'il y avait à apprendre au Berghof, c'est un nouveau rapport au temps et à son effacement, dont le *modèle se trouve dans le rapport ironique du narrateur à son propre récit*. A cet égard, je trouve un appui dans la remarquable étude que Hans Meyer consacre au passage de l'ironie à la parodie chez Thomas Mann (*op. cit.*, p. 171-183)

1. Richard Thieberger, dans *Der Begriff der Zeit bei Thomas Mann, vom Zauberberg zum Joseph*, Baden-Baden, Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1962

Mais il y a plus : à la relecture, la voix narrative se reconnaît à la toute première caractérisation du héros comme un « simple » (*einfach*) jeune homme, qui aura son écho dans les dernières lignes du roman, où le narrateur interpelle sans fard son héros : « Des aventures de la chair et de l'esprit qui ont élevé (*steigerten*) ta simplicité t'ont permis de surmonter dans l'esprit ce à quoi tu ne survivras sans doute pas dans la chair » [p. 757] (II, p. 609). En outre, l'ironie de cette voix se dissimule dans l'apparent constat : « Il allait en visite pour trois semaines. » A la relecture, ces trois semaines feront contraste avec les sept années passées au Berghof. Une question est ainsi sous-entendue dans cet innocent début : qu'adviendra-t-il de la simplicité de ce jeune homme, quand son projet sera mis en pièce par l'aventure qu'il a mise lui-même en route ? Nous savons que la durée du séjour sera le ressort dramatique du récit entier.

Dans ce très bref premier chapitre, le narrateur se sert une première fois du rapport à l'espace pour signifier le rapport au temps ; l'éloignement du pays natal opère comme l'oubli : « Le temps, dit-on, c'est le Léthé. Mais l'air du lointain est un breuvage tout pareil et, si son effet est moins radical, il n'en est que plus rapide » [p. 8] (I, p. 11). Arrivé au Berghof, Hans Castorp y apporte la vision du temps d'en bas. Les premières discussions entre Hans et son cousin Joachim, déjà acclimaté au temps d'en haut, portent au premier plan la discordance entre les deux manières d'exister et d'habiter. Hans et Joachim ne parlent pas le même langage sur le temps : Joachim a déjà perdu la précision des mesures : « Trois mois sont pour eux comme un jour... on change de conceptions, ici » [p. 11] (I, p. 14-15). Une attente est ainsi créée chez le lecteur ; la conversation ne servira pas seulement, comme ici, de simple procédé pour faire apparaître au niveau du langage la différence entre des manières de concevoir et d'éprouver le temps : elle sera le médium privilégié de l'apprentissage du héros¹. Le second jour, complet,

(« Die Zeitaspekte im Zauberberg », p. 25-65), s'est appliqué à rassembler toutes les considérations sur le temps survenant soit dans les conversations, soit dans les pensées (autrement dit le discours intérieur) attribuées aux personnages du récit, soit dans le commentaire du narrateur. Je lui suis redevable du choix des notations les plus typiques.

1. Le chapitre II opère une plongée dans le passé. Ce retour en arrière — au reste fort habituel dans le roman du XIX^e siècle et du début du XX^e — n'est pas étranger à la construction de l'effet de perspective dont on a parlé plus haut. Le chapitre met en effet en place les *Urerlebnisse*, pour parler comme Weigand (*op. cit.*, p. 25-39), qui vont souterrainement guider la croissance spirituelle qui double la décroissance de l'intérêt pour le temps mesuré : sens de la continuité des générations, symbolisée par la transmission de l'aiguïère baptismale ; sens double de la mort, à la fois sacrée et indécente, ressenti pour la première fois devant la dépouille mortelle du grand-père ;

raconté par le chapitre III, est fait de menus événements qui se bousculent ; les repas semblent se succéder sans répit ; une population hétéroclite est découverte en un bref laps de temps qui paraît à la fois bien rempli et, surtout, exactement rythmé par les promenades, les séances du thermomètre, les stations allongées ; les conversations avec Joachim, puis avec le premier précepteur Settembrini, mis en scène sans tarder par le narrateur, aggravent les malentendus de langage déjà esquissés le jour précédent, celui de l'« arrivée ». Hans Castorp s'étonne des approximations de Joachim¹. A sa première rencontre avec Settembrini, il défend ses « trois semaines² ». Mais la discussion avec Settembrini a dès le début une autre tournure que les conversations avec Joachim ; le malentendu est d'emblée le début d'une investigation, d'une quête ; Settembrini a raison : « La curiosité fait aussi partie de nos priviléges » [p. 63] (I, p. 90). La section intitulée *Gedankenscharfe* — « Lucidité » — introduit les prodromes d'une spéculation que l'art du récit s'emploiera inlassablement à narrativiser. Dans la scène du thermomètre, l'assurance de Hans s'effrite, mais non sa vigilance ; n'est-ce pas à heures fixes et pendant sept (sept !) minutes que l'on prend la température³ ? Hans s'accroche à l'ordonnancement de ce qu'on

sens irrépressible de la liberté, figurée par le goût de l'expérimentation et de l'aventure ; penchant érotique, subtilement évoqué par l'épisode de l'emprunt du crayon à Pribislav Hippe, ce même crayon que, dans la *Walpurgsnacht*, Claudio Chauchat demandera que Hans lui restitue. Outre que ces *Urerlebnisse* recèlent les énergies tenaces qui feront de l'expérience négative du temps une expérience de *Steigerung* intérieure, leur évocation après la scène de l'« arrivée », et avant le récit agité de la première journée, a pour fonction précise de mettre en route l'expérience majeure de l'effacement du temps ; il fallait avoir conféré au temps cette ancienneté, cette épaisseur et cette densité pour donner la mesure de la perte éprouvée, quand précisément les mesures du temps s'évanouissent.

1. « Récemment (*neulich*), il y a de cela, voyons, peut-être huit semaines... — Alors tu ne peux pas dire · récemment, remarqua Hans Castorp, attentif et froid. — Comment ? Alors pas récemment ? Quel homme pointilleux tu fais ! Je t'ai cité ce chiffre à tout hasard Donc, il y a quelque temps » [p. 57] (I, p. 82).

2 « O Dio, trois semaines ! Avez-vous entendu, lieutenant ? N'est-ce pas presque impertinent de dire : je viens ici pour trois semaines et puis je repars ? Nous ne connaissons pas ici une mesure du temps qui s'appelle la semaine, si vous me permettez, Monsieur, de vous dispenser cet enseignement Notre unité la plus petite est le mois Nous comptons largement (*im grossen Stil*), c'est un privilège des ombres » [p. 63] (I, p. 90)

3 Joachim lui-même, par l'avance qu'il a encore sur Hans, est d'un bon secours pour aiguiser la perplexité de son cousin : « Oui, lorsqu'on surveille le temps, il passe très lentement. J'aime beaucoup la température, quatre fois par jour, parce que, à ce moment, on se rend vraiment compte de ce que c'est en réalité qu'une minute ou même sept minutes, alors que des sept jours d'une semaine, on ne fait ici aucun cas, ce qui est affreux » [p. 70] (I, p. 100) Le narrateur continue : « Il n'était pas du tout habitué à philosopher, et cependant il en éprouvait le besoin » [p. 71] (I, p. 101).

pourrait appeler le *temps clinique* ; mais c'est précisément ce qui détraque le temps. Du moins Hans fait-il le premier pas dans l'ordre de la lucidité, en dissociant le temps, tel qu'il apparaît au « *sentiment* » (*Gefühl*), du temps mesuré par le mouvement de l'aiguille parcourant le cadran [p. 69] (I, p. 101). Mince découverte sans doute, mais qu'il ne faut pas manquer de porter au compte de la lucidité¹, même si la perplexité l'emporte de loin². Il n'est pas sans importance, pour l'éducation de notre héros, qu'une première et soudaine illumination sur ce que le temps peut véritablement être lui soit donnée en *rêve*. Comment le temps lui-même s'annonce-t-il ? Comme « une sœur muette, tout simplement une colonne de mercure sans chiffre pour ceux qui voulaient tricher » [p. 98] (I, p. 139). La scène du thermomètre est à la fois reprise et abolie : les chiffres ont disparu du thermomètre ; le temps normal a disparu, comme sur une montre qui ne dirait plus l'heure. Par leur tonalité « de joie débordante et d'espérance » [p. 96] (I, p. 137), les deux rêves rapportés appartiennent à la suite des « moments bienheureux » — pour parler déjà comme Proust — qui jalonnent la quête et sur lesquels les dernières lignes du roman appelleront l'attention en une seconde lecture : « des instants sont venus où dans les rêves que tu gouvernais (*ahnungsvoll und regierungsweise*) un songe d'amour a surgi pour toi, de la mort et de la luxure du corps » [p. 756] (II, p. 509). Il est vrai que ce rêve-ci n'est pas encore de ceux que le héros peut être dit avoir « gouvernés ». Du moins ponctue-t-il une curiosité qui, à être elle-même captive de l'attrait érotique exercé par Claudia Chauchat, est assez forte pour le faire résister au conseil, que lui prodigue Settembrini, de repartir : « Il parlait tout à coup avec beaucoup d'insistance... » [p. 93] (I, p. 132).

L'érosion du sens du temps et de son langage approprié se poursuit dans le grand chapitre IV qui couvre les trois semaines que Hans

1. « Je suis très lucide aujourd'hui. Ainsi qu'est-ce que le temps ? demanda Hans Castorp » [p. 71] (I, p. 101) Il est amusant de suivre notre héros parodier Augustin qu'il est censé ignorer. Mais sûrement pas le narrateur !

2. « J'ai encore une foule de pensées sur le temps, c'est tout un complexe, on peut bien le dire » [p. 72] (I, p. 102). « Mon Dieu, nous en sommes encore au premier jour. J'ai absolument l'impression d'être depuis longtemps, depuis très longtemps, chez vous... — Ne recommence pas à divaguer sur le temps, dit Joachim. Tu m'as déjà suffisamment brouillé le cerveau ce matin. — Non, rassure-toi, j'ai tout oublié, répondit Hans Castorp. Tout le complexe. D'ailleurs, je n'ai plus la tête très claire, pour le moment, c'est passé » [p. 88] (I, p. 126). « Et pourtant j'ai, d'autre part, l'impression de n'être pas ici depuis une journée seulement, mais depuis assez longtemps, exactement comme si j'étais devenu plus âgé et plus intelligent.. Oui, c'est là mon impression — Plus intelligent aussi ? dit Settembrini. » [p. 91] (I, p. 130).

Castorp se proposait de passer en simple visiteur au Berghof. La confusion des saisons concourt au brouillage des repères usuels du temps, cependant que s'engagent à fond les interminables discussions politico-culturelles avec Settembrini (Naphta n'a pas encore été introduit). Pour une première lecture, ces interminables discussions tendent à faire perdre de vue le fil de l'expérience temporelle du héros et à faire sortir le *Bildungsroman* des limites du *Zeitroman*. Pour une deuxième lecture, il apparaît que c'est le rôle assigné à l'*Exkurs über den Zeitsinn* [p. 108-112] — « Digression sur le temps » (I, p. 154-159) — de réinsérer le grand débat sur le destin de la culture européenne dans l'histoire de l'apprentissage poursuivi par le héros, et d'assurer ainsi l'équilibre entre *Zeitroman* et *Bildungsroman*. Un mot sert de tenon dans ce délicat ajustage qui est l'œuvre du seul narrateur¹ : l'« acclimatation » (*diesem Scheinleben an fremden Ort*) [p. 110] (I, p. 157) comme phénomène à la fois culturel et temporel. La digression part de là pour devenir rumination du narrateur lui-même sur la monotonie et l'ennui : il est faux, est-il dit, que ces impressions-là ralentissent le cours du temps. Au contraire : « Le vide et la monotonie allongent sans doute parfois l'instant ou l'heure et les rendent ennuyeux, mais ils abrègent et accélèrent, jusqu'à les réduire à néant, les plus grandes quantités de temps » [p. 110] (I, p. 157). Ce double effet d'abréviation et d'allongement retire toute univocité à l'idée de longueur de temps, et ne permet plus qu'une réponse à la question « Depuis combien de temps ? » : « Depuis très longtemps » [p. 112] (I, p. 159).

Le ton général de l'*Exkurs* est plutôt celui d'une mise en garde : « C'est au fond une aventure singulière que cette acclimatation à un lieu étranger, que cette adaptation et cette transformation parfois pénibles que l'on subit en quelque sorte pour elle-même et avec l'intention arrêtée d'y renoncer dès qu'elle sera achevée et de revenir à notre état antérieur » [p. 110] (I, p. 157). Dès lors qu'il s'agit de tout autre chose que d'une interruption, d'un intermède dans le cours principal de la vie, ce qu'une monotonie trop ininterrompue risque de faire perdre est la conscience même de la durée, « conscience qui est elle-même si étroitement apparentée et liée au sentiment de la vie que l'une ne peut être affaiblie sans que l'autre en pâtit et dépérisse à son tour » [p. 110] (I, p. 157). L'expression « sentiment de la vie » (*Lebensgefühl*) n'est sans doute pas dénuée de quelque ironie. Toutefois, en attribuant des pensées analogues à son héros, le narrateur marque qu'il a seulement

1. Le narrateur, intervenant sans vergogne, déclare « Ces remarques sont intercalées ici, parce que le jeune Hans Castorp avait des pensées analogues » (I, p. 159)

quelque avance par rapport à lui sur le chemin de la lucidité¹. Or, la curiosité du héros n'est jamais émoussée, même si parfois l'effleure le souhait « d'échapper une bonne fois au cercle magique (*Bannkreis*) du Berghof, de respirer profondément à l'air libre » [p. 124] (I, p. 177).

A l'effacement du temps, dont le héros est ainsi la victime à demi lucide, concourt encore l'épisode de l'apparition, dans un état de rêve éveillé, de Pribislav Hippe, le collégien au crayon, dont les yeux et le regard deviennent ceux de Claudia Chauchat. A la faveur du caractère emblématique de ce *leitmotiv* du crayon emprunté et restitué² (qui offrira au narrateur une fin énigmatique à l'épisode de la *Walpurgisnacht* dont on parlera plus loin), cet épisode que Thieberger appelle de façon appropriée *verträumte Intermezzo*, cet épisode fait remonter à la surface la profondeur d'un temps cumulatif, déjà sondé par le retour en arrière du chapitre II — profondeur qui confère à son tour à l'instant présent une sorte de durée infinie [p. 129] (I, p. 183). C'est sur cette profondeur que s'édifiera plus tard la suite des rêves d'éternité.

Avant même que les trois semaines prévues ne se soient écoulées, pour Hans, « la reviviscence de son sens de la durée » s'est affaiblie ; pourtant, les jours qui s'envoient ne laissent pas de s'étirer « en une attente (*Erwartung*) sans cesse renouvelée » [p. 150] (I, p. 213) : l'attrait de Claudia et la perspective du départ donnent encore au temps du mouvement et de la tension³. Mais, au total, quand le terme des trois semaines est en vue, Hans Castorp a déjà été conquis aux idées mêmes par lesquelles Joachim l'avait accueilli : « Trois semaines ici avaient été peu de chose ou rien du tout. Ne le lui avaient-ils pas tous dit dès le premier jour ? La plus petite unité de temps ici était le mois... » [p. 172] (I, p. 243). Ne regrette-t-il pas déjà de n'avoir pas réservé plus de temps à ce séjour ? Et, en se soumettant à la règle du « thermomètre »

1. « Hans Castorp avait encore à apprendre à chaque pas, à observer de plus près les choses regardées superficiellement et à accueillir du nouveau avec une réceptivité juvénile » [p. 112] (I, p. 160). Dans le même sens, le narrateur parle de l'esprit entreprenant (*Unternehmungsgeist*) de Hans Castorp. Thieberger rapproche cet *Exkurs* de l'apologie que Joachim fait de la musique, qui, elle, du moins, conserve un ordre, des divisions précises. Settembrini renchérit : « La musique éveille le temps, elle nous éveille à la jouissance la plus raffinée du temps. Elle éveille... Et dans cette mesure même elle est morale. L'art est moral dans la mesure où il éveille » [p. 21] (I, p. 172-176). Mais Hans Castorp oppose sa distraction à cette diatribe moralisante qui reste celle d'un précepteur.

2. Parmi les *leitmotive*, retenons le plat baptismal — « Cette pièce ancestrale qui se transmettait invariablement de père en fils » (I, p. 231) — et encore le tremblement de tête du grand-père (I, p. 178, 203, 319, 499) (durant la nuit de Walpurgis).

3. Les deux voix du narrateur et du héros se joignent pour ponctuer « Oui, le temps est une singulière énigme : comment la tirer au clair ? » [p. 150] (I, p. 213). La lucidité se réduit au suspens de cette question.

(sous-titre important de ce chapitre IV) [p. 170] (p. 241), n'est-il pas devenu, comme les autres malades, la proie de la montagne magique¹ ?

« Acclimaté », Hans Castorp est néanmoins prêt pour la première expérience d'éternité sur laquelle s'ouvre le chapitre V, plus long encore que le précédent. Le narrateur a, d'entrée de jeu, repris les choses en main, pour revenir à la question, posée par le *Vorsatz*, de la longueur du roman : « En un clin d'œil, dit-il, nous le voyons bien, ces trois semaines vont être révolues et ensevelies » [p. 195] (I, p. 275). Ici, l'étrangeté alléguée du rapport entre l'*Erzählzeit* et l'*erzählte Zeit* concourt à mettre en relief celle de l'expérience elle-même, faite par le héros de la fiction : ce sont des lois de la narration, est-il dit, qui veulent que l'expérience du temps d'écriture et de lecture se recroqueville à la mesure de l'aventure du héros ; maintenant que la loi d'en haut l'a emporté, il ne reste plus qu'à s'enfoncer dans l'épaisseur du temps. Il n'y a plus de témoin d'en bas. Le temps du sentiment a éliminé le temps des horloges. Dès lors s'ouvre le mystère du temps, pour notre surprise (le mot revient deux fois) [p. 195] (I, p. 275).

L'épisode *Ewigkeitssuppe und plötzliche Klarheit* — « Potage éternel et clarté soudaine » [p. 195 sq.] (I, p. 275 sq.) — ne contient pas à proprement parler un des « miracles » annoncés, mais plutôt le fond — même le bas-fond — sur lequel les « miracles » décisifs se détacheront. Étrange éternité, en effet, que cette éternité *identitaire*. C'est encore la voix narrative qui dit de cette suite de jours semblables passés au lit : « On t'apporte le potage à déjeuner, tel qu'on te l'a apporté hier, et tel qu'on te l'apportera demain... C'est un présent fixe où l'on apporte éternellement le potage. Mais il serait paradoxal de parler d'ennui à propos de l'éternité ; et nous voulons éviter les paradoxes, surtout en compagnie de notre héros » [p. 195] (I, p. 276). L'ironie du ton ne laisse pas de doute. Cette notation est pourtant de la plus grande importance ; le lecteur doit la retenir, dans le temps cumulatif de la relecture que ce type de roman requiert particulièrement : le sens de l'*Ewigkeitssuppe* doit rester en suspens jusqu'à ce que la réplique lui soit donnée par les deux autres expériences de l'éternité, celle de la « Nuit de Walpurgis » à la fin du même chapitre et celle de la scène de la « Neige » au chapitre VII.

L'élément narratif qui supporte ce commentaire du narrateur est la nouvelle condition de Hans Castorp, cloué, par ordre du docteur

¹ Au bout de deux semaines, le régime de ceux d'en haut « avait commencé à prendre à ses yeux une intangibilité presque sacrée et naturelle, de telle sorte que la vie d'en bas, dans la plaine, vue d'ici, lui semblait presque singulière et comme à rebours » [p. 157] (I, p. 222)

Behrens, dans le lit de mort de la pensionnaire précédente ; trois semaines de cette éternité sont parcourues au galop en dix pages. Compte seule « l'éternité immobile de cette heure » [p. 202] (I, p. 285), qui s'exprime aussi bien par une accumulation de notations sur l'heure : on ne sait plus quel jour on est ; mais on sait quelle heure il est de « cette journée morcelée et artificiellement abrégée » [p. 204] (I, p. 288). Il revient à Settembrini de conter, sur le ton du lettré, de l'humaniste politicien, le rapport que toute chose, religion et amour, entretient avec la mort. La radioscopie peut apporter brutalement le diagnostic fatal : Hans Castorp est déjà la proie vive de la maladie et de la mort. La vue de son propre fantôme sur l'écran lumineux du docteur Behrens est une préfiguration de sa propre décomposition, un regard dans sa propre tombe : « Avec des yeux pénétrants de visionnaire, et pour la première fois de sa vie, il a compris qu'il mourrait » [p. 233] (I, p. 328).

Le dernier compte exact du temps — par une nouvelle ironie du narrateur — s'arrête à sept semaines, les sept semaines que Hans Castorp se proposait de passer au Berghof : c'est le narrateur qui le fait pour nous [p. 33-234] (I, p. 328-329). Il n'est pas sans importance que ce dernier compte (on comptera encore six semaines jusqu'à Noël et sept jusqu'à la fameuse « nuit ») soit placé sous le titre de la sous-section *Freiheit* [p. 233] « Liberté » (I, p. 327). Le progrès de l'éducation de Hans Castorp est inséparable de la victoire sur ce dernier sursaut du souci pour le temps daté. Plus important encore : notre héros apprend à se détacher de son maître italien à penser, à mesure qu'il se détache du temps¹. Mais il ne s'en libérera pas avant d'avoir échappé au nihilisme de l'*Ewigkeitssuppe*, lequel, en retour, ne cesse de déposer son empreinte morbide sur l'amour, confondu avec la maladie et la mort².

Désormais, l'éducation de Hans Castorp prendra les couleurs d'une

1. Il est remarquable que, dans son mépris pour les Russes et leur négligence prodigue à l'égard du temps, le précepteur italien fasse l'éloge du Temps. « Un don des Dieux, prêté à l'homme pour qu'il en tire parti, pour qu'il en tire un parti utile, ingénieur, au service du progrès de l'humanité » [p. 258] (I, p. 363). Weigand ne manque pas de souligner ici le jeu subtil entre l'esprit allemand, l'esprit italien et l'esprit slave. Ce jeu constitue une des nombreuses surdéterminations de cette légende du temps.

2. L'auteur prend une fois encore son lecteur par la main « Comme tout le monde, nous revendiquons le droit, dans le récit qui se poursuit ici, de nous livrer à nos réflexions personnelles, et nous hasardons la supposition que Hans Castorp n'eût même pas dépassé, jusqu'au point où nous en sommes arrivés, le délai qui lui avait été primitivement assigné pour son séjour, si son âme simple avait trouvé dans les profondeurs du temps quelques réponses satisfaisantes quant au sens et au but de ce service commandé : vivre » [p. 244] (I, p. 343-344).

émancipation par la grâce du temps vide [p. 304] (I, p. 427-428). Une autre sous-section de ce long chapitre, au cours duquel le temps sort de ses repères en dépassant sept semaines, s'intitule *Forschungen* [p. 283] — « Recherches » (I, p. 398 sq.). Il est alourdi d'apparentes digressions sur l'anatomie, la vie organique, la matière, la mort, le mélange de la volupté à la substance organique, de la corruption à la création. Tout enfatué qu'il soit de ses lectures anatomiques, c'est néanmoins tout seul que Hans fait son éducation sur le thème de la vie dans son rapport avec la volupté et la mort, sous l'emblème du squelette de la main radiographiée. Hans Castorp est déjà devenu un observateur — comme le narrateur. A « Recherches » succède la *Totentanz* [p. 303] — « Danse macabre » (I, p. 426) : trois jours de festivité en l'honneur de Noël, que ne traverse aucun rayon de la Nativité, mais que marque seulement la contemplation du cadavre du défunt « *Gentleman rider* ». Le caractère sacré et indécent de la mort, autrefois entr'aperçu, face à la dépouille mortelle du grand-père, s'impose à nouveau. Aussi macabre que soit l'impulsion qui conduit Hans Castorp du chevet d'un mourant à l'autre, c'est le souci de rendre hommage à la vie qui le meut, dans la mesure où l'honneur rendu à la mort lui paraît être le chemin obligé de cet hommage [p. 313-314] (I, p. 440-442). Un « enfant gâté de la vie », selon la jolie expression de Settembrini, ne peut que s'occuper des « enfants de la mort » [p. 326] (I, p. 459). On ne saurait dire, à ce stade, si, dans l'expérience qui le modifie, Hans Castorp est prisonnier de ceux d'en haut ou sur le chemin de la liberté.

C'est dans cet état indécis, où l'attirance du macabre tend à occuper la place laissée libre par l'effacement du temps, que, peu de jours avant de conclure les sept premiers mois de son séjour, très exactement la veille du Mardi gras, donc à l'occasion du carnaval, le héros est saisi par l'extraordinaire expérience que l'ironique narrateur a placée sous le titre de *Walpurgisnacht* [p. 340 sq.] — « Nuit de Walpurgis » (I, p. 479 sq.). Elle commence par le tutoiement adressé par Hans Castorp à demi ivre à Settembrini, lequel ne manque pas d'y discerner l'affranchissement de son « élève » (« Cela sonne comme un adieu... » [p. 348] (I, p. 490)), et culmine dans l'entretien voisin du délire avec Claudia Chauchat, au milieu de la « sauterie des malades déguisés¹ ». De ce marivaudage en « tu », commencé et terminé par le jeu du crayon prêté et rendu — le crayon de Hippe ! —, surgit une vision à demi onirique, où flotte un sens d'éternité — éternité fort différente sans doute de l'*Ewigkeitssuppe*,

¹ Celle-ci ne fait-elle pas irrésistiblement penser au dîner de têtes de mort dans *A la recherche du temps perdu*, après la vision décisive dans la bibliothèque du duc de Guermantes ?

mais néanmoins éternité rêvée : « C'est comme un rêve pour moi, sais-tu, que nous restions ainsi, comme un rêve singulièrement profond, car il faut dormir très profondément pour rêver comme cela... Je veux dire : c'est un rêve bien connu, rêvé de tous temps, long, éternel, oui ; être assis près de toi comme à présent, voilà l'éternité » [p. 355-356] (I, p. 499-500) (les mots en italiques sont en français dans le texte). Éternité rêvée, que l'annonce par Claudia de son prochain départ, reçue comme la nouvelle d'un cataclysme, suffit à faire vaciller. Mais Claudia, prêchant la liberté par le péché, le danger, la perte de soi, aura-t-elle été autre chose pour Hans que les sirènes pour Ulysse, quand celui-ci se fit attacher au mât de son navire pour résister à leurs chants ? Le corps, l'amour et la mort sont trop fortement liés, la maladie et la volupté, la beauté et la pourriture encore trop confondues, pour que la perte du sens du temps compté soit payée en retour par le courage de vivre dont cette perte est le prix¹. L'*Ewigkeitssuppe* n'a eu pour suite qu'une éternité de rêve, une éternité de carnaval : *Walpurgisnacht* !

La composition du chapitre VI qui, à lui seul, s'étend sur plus de la moitié de la seconde partie de *la Montagne magique*, est une bonne illustration de la différence, non seulement entre *Erzählzeit* et *erzählte Zeit*, mais entre le temps raconté et l'*expérience du temps* projetée par la fiction.

Sur le plan du temps raconté, la charpente narrative est assurée par les échanges, de plus en plus rares et de plus en plus dramatiques, entre ceux d'en haut et ceux d'en bas, échanges qui figurent en même temps les assauts du temps normal sur la durée détemporalisée qui est le lot commun du Berghof. Joachim, repris par la vocation militaire, s'échappe du sanatorium. Naphta, le second précepteur — ce jésuite d'origine juive, à la fois anarchisant et réactionnaire —, est introduit dans l'histoire, rompant le face-à-face entre Settembrini et Hans Castorp. Le grand-oncle de Hambourg, en délégué de ceux d'en bas, tente vainement d'arracher son neveu à l'ensorcellement. Joachim revient au Berghof pour y mourir.

De tous ces événements émerge un épisode — *Schnee* [p. 493], « Neige » (II, p. 170) —, qui seul mérite de s'inscrire dans la suite des

1. L'ironie du dernier mot — « Et elle sortit » — laisse le lecteur dans l'ignorance sur le point de savoir ce que Claudia et Hans ont fait du reste de la nuit de ce carnaval. Plus tard, la confidence au pauvre Wehsal excitera notre curiosité sans la satisfaire. L'ironique auteur note alors : « Nous avons des raisons (...) de nous taire devant nos lecteurs » [p. 451] (II, p. 115). Plus tard, à son retour, Claudia parlera encore de « notre nuit comme une nuit de rêve » [p. 631] (II, p. 348). La curiosité de Mynheer Peeperkorn ne réussira pas à lever le voile

instants de rêve et des songes d'amour évoqués aux dernières lignes du roman, « instants » (*Augenblicke*) qui restent des cimes discontinues où le temps raconté et l'expérience du temps trouvent ensemble leur culmination. Tout l'art de la composition étant de produire cette conjonction au sommet entre temps raconté et expérience du temps.

En deçà de cette cime et avant d'y venir, les ruminations de Hans Castorp sur le temps — amplifiées par celles du narrateur — distendent jusqu'au voisinage de la rupture le cadre narratif qu'on vient de dessiner, comme si l'histoire de l'apprentissage spirituel ne cessait lui-même de s'affranchir des contingences matérielles. C'est d'ailleurs le narrateur qui occupe la première scène, aidant en quelque sorte son héros à mettre en ordre ses pensées, tant l'expérience du temps, en se soustrayant à la chronologie et en s'approfondissant, se décomposait en perspectives irréconciliables. En perdant le temps mesurable, Hans Castorp a accédé aux mêmes apories que notre discussion de la phénoménologie du temps chez Augustin a fait surgir, concernant les rapports entre le temps de l'âme et le changement physique : « Qu'est-ce que le temps ? Un mystère ! Sans réalité propre, il est tout-puissant. Il est une condition du temps phénoménal, un mouvement mêlé et lié à l'existence des corps dans l'espace, et à leur mouvement » [p. 365] (II, p. 5). Ce n'est donc pas à proprement parler le temps *intérieur* qui fait difficulté, une fois délié de la mesure, mais l'impossibilité de le concilier avec des aspects *cosmiques* du temps, qui, loin d'avoir disparu avec tout intérêt pour l'écoulement du temps, vont être progressivement exaltés. Ce qui préoccupe Hans Castorp, c'est précisément l'équivocité du temps — son éternelle circularité et sa capacité de produire le changement : « Ne vous lassez pas de questionner ! Le temps est actif, il produit. Que produit-il ? Le changement » (*ibid.*). Le temps est un mystère, précisément en ce que les perceptions qui s'imposent à son endroit ne se laissent pas unifier. (C'est très exactement ce qui, pour moi, constitue l'énigme indépassable. C'est pourquoi je pardonne sans peine le narrateur de paraître souffler à Hans Castorp ses pensées¹.) Combien le roman s'est éloigné de la simple fiction de l'effacement d'un temps mesurable ! Ce que cet effacement a en quelque sorte libéré, c'est le contraste entre l'éternité immobile et les changements produits, qu'il s'agisse des changements visibles des saisons et du renouvellement de la végétation (pour lesquels Hans Castorp prend un intérêt nouveau) ou de ces changements plus dissimulés, dont Hans a fait l'expérience en

1. « Hans Castorp se posait ces questions et d'autres semblables. . A lui-même, il ne faisait que poser ces questions, parce qu'il n'y connaissait pas de réponse » [p. 365] (II, p. 6).

lui-même — et cela en dépit de l'*Ewigkeitssuppe* — à la faveur de son attrait érotique pour Clawdia, puis à l'occasion du moment de plénitude de la *Walpurgisnacht*, et maintenant dans l'*attente* de son retour. La passion de Hans Castorp pour l'astronomie, qui supplante à présent celle pour l'anatomie, confère désormais à l'expérience monotone du temps des proportions cosmiques. La contemplation du ciel et des astres donne à la fuite du temps une paradoxale fixité qui confine à l'expérience nietzschéenne de l'éternel retour. Mais qui pourrait jeter un pont entre l'éternité rêvée de la *Walpurgisnacht* et l'éternité contemplée de la fixité du ciel¹ ?

L'apprentissage de Hans Castorp passe désormais par la découverte de l'équivocité des pensées dans et par la confusion des sentiments². Cette découverte ne constitue pas une mince avance, comparée à la stagnation des hôtes du Berghof dans le simple non-temps. Dans l'incommensurable, Hans Castorp a découvert l'immémorial (« Ces six mois immémoriaux et qui pourtant s'étaient évanois en un clin d'œil » [p. 367] (II, p. 8)).

Ce profond changement dans l'expérience du temps est inscrit par le narrateur dans la suite des événements qui constituent le temps raconté du roman. D'un côté, l'attente du retour de Clawdia est l'occasion d'un autre apprentissage : celui de l'endurance à l'égard de l'absence. Hans Castorp est maintenant assez fort pour résister à la tentation de quitter la montagne magique avec Joachim : non, il ne partira pas avec lui, il ne désertera pas pour le pays plat (« Car je ne retrouverai jamais plus à moi seul le chemin de la plaine » [p. 438] (II, p. 99)). L'éternité immobile a accompli au moins son œuvre négative, le désapprentissage de la vie. Ce passage par le négatif constitue par excellence la péripétrie centrale du *Bildungsroman* autant que du *Zeitroman*. A son tour, l'« assaut repoussé » (c'est le titre de l'épisode) du grand-oncle Tienappel, venu de Hambourg pour prendre la date du retour du fugitif, ne fait que transformer en obstination l'endurance qui demeure la seule réplique disponible à l'action destructrice de l'éternelle vanité. A partir de là, Hans est-il l'otage du docteur Behrens et de son idéologie médicale qui ne fait que redoubler le culte de la maladie et de la mort régnant au Berghof ? Ou bien est-il le nouveau héros d'une gnose de l'éternité et du temps ? L'une et l'autre interprétation sont soigneusement ménagées

1 Thieberger a certainement raison d'évoquer ici les *Histoires de Joseph* qui relient la passion pour l'observation du ciel à l'archaïsme des mythes autant qu'à l'antiquité de la sagesse

2 « Si j'y réfléchis et si je m'efforce de dire la vérité, le lit, je veux dire la chaise longue, m'a en dix mois plus avancé et m'a donné plus d'idées que le moulin en pays plat, pendant toutes ces années passées, c'est indéniable » [p. 398] (II, p. 49).

par le narrateur. Hans Castorp a certes désappris la vie, en quoi son expérience est assurément suspecte. En retour, sa résistance aux assauts du pays plat « signifiait la liberté parfaite qui peu à peu avait cessé de faire frémir son cœur » [p. 463] (II, p. 132) !.

Cette liberté, Hans Castorp l'exerce principalement à l'égard de ses mentors, Settembrini et Naphta. Le narrateur a fort opportunément fait paraître ce dernier dans la seconde partie de son récit, donnant ainsi à son héros l'occasion de se tenir à égale distance de deux éducateurs irréconciliables et ainsi de rejoindre insensiblement la position supérieure que lui, le narrateur, occupe ostensiblement depuis le *Vorsatz*. Or, Naphta ne représente pas une tentation moindre que Settembrini et son humanisme optimiste. Ses divagations, où Settembrini ne voit qu'un mysticisme de la mort et du meurtre, rejoignent souterrainement la leçon du message laissé par Clawdia dans la fameuse *Walpurgisnacht* : s'il ne parle pas de salut par le mal, il professe que la vertu et la santé ne sont pas des états « religieux ». Cet étrange christianisme aux couleurs nietzschéennes — ou communistes² —, selon lequel « être homme, c'est être malade » [p. 490] (II, p. 165), joue dans le roman de l'éducation de Hans Castorp le rôle de la tentation diabolique, de l'enlisement dans le négatif figuré par l'*Ewigkeitssuppe*. Mais le tentateur ne réussit pas plus que l'émissaire du pays plat à interrompre l'intrépide expérimentation du héros.

L'épisode intitulé *Schnee* [p. 493 sq.] — « Neige » (II, p. 170 sq.) — auquel nous venons à présent, le plus décisif depuis la *Walpurgisnacht*, tire son relief de succéder immédiatement à l'épisode des manigances diaboliques de Naphta (épisode significativement et ironiquement intitulé « *Operationes spirituales* »). Il est en outre important qu'il ait pour décor la fantasmagorie de l'espace neigeux, laquelle, curieusement, rejoue celle des grèves maritimes : « La monotonie sempiternelle du paysage était commune aux deux sphères » [p. 497] (II, p. 175). La montagne dévastée par la neige est en vérité plus qu'un décor pour la scène décisive : elle est l'équivalent *spatial* de l'expérience temporelle elle-même. *Das Urschweigen* [p. 501] — le « Silence éternel » (II, p. 180) — unit l'espace et le temps dans une unique symbolique. En outre,

1 Ses longues équipées à ski ne sont pas sans rapport avec cette conquête de la liberté. Elles lui donnent même le secours d'un emploi actif du temps, qui prépare l'épisode crucial de « Neige ».

2. Ses divagations ont parfois le temps pour thème Naphta polémique contre l'« exploitation criminelle » du temps, cette « institution divine, valable pour tous », qui n'appartient qu'à Dieu [p. 425] (II, p. 82-83). Cf. aussi son apologie du temps communiste « pour lequel nul ne devrait plus toucher de prime » [p. 430] (II, p. 89).

l'affrontement de l'effort humain à la nature et aux obstacles qu'elle oppose symbolise exactement le changement de registre du rapport entre temps et éternité — enjeu spirituel de l'épisode¹. Tout bascule lorsque, le courage s'étant mué en *défi* — ce « refus obstiné à la prudence raisonnable » [p. 507] (II, p. 187) —, le lutteur, grisé de fatigue (et de porto), est visité par une vision de verdure et d'azur, de chants d'oiseaux et de lumière : « Il en était ainsi à présent de son paysage qui se métamorphosait, qui se transfigurait progressivement (*sich öffnete in wachsender Verklärung*) [p. 517] (II, p. 200). Certes, le ressouvenir d'une Méditerranée jamais visitée, mais connue « depuis toujours » [*von je, ibid.*] (II, p. 201), n'est pas exempt de terreur (les deux vieilles qui déchirent un enfant, au-dessus d'un bassin, entre les flammes d'un brasier...) : Comme si le laid était irrémédiablement lié au beau ! Comme si la déraison et la mort appartenaient à la vie — « sinon la vie ne serait pas vie » [p. 522] (II, p. 208) ! Mais désormais Hans n'a plus que faire de ses précepteurs. Il *sait*. Ce qu'il *sait* ? « *L'homme ne doit pas laisser la mort régner sur ses pensées au nom de la bonté et de l'amour* » [p. 523] (II, p. 209) (en italiques dans le texte).

Ainsi, à l'éternité rêvée de la *Walpurgisnacht*, indiscernable du culte de la maladie et de la mort, répond une autre éternité — « depuis toujours » — qui est à la fois la récompense et l'origine du courage de vivre.

Il importe moins, dès lors, que Joachim revienne au Berghof et que son retour s'inscrive en apparence dans la même apesanteur temporelle que l'arrivée naguère de Hans. Les controverses peuvent faire rage entre Settembrini et Naphta sur le thème de l'alchimie et de la franc-maçonnerie : un nouveau rapport au monde de la maladie et de la mort s'établit qui annonce un secret changement du rapport au temps lui-même. L'épisode de la mort de Joachim en témoigne. C'est sans répugnance ni attirance que Hans assiste le moribond et clôt les yeux du mort². Le sentiment perdu de la longueur du temps écoulé, la confusion des saisons ont pu précipiter ce désintérêt pour les mesures du temps — « Car on a perdu le temps et il nous a perdu » [p. 576] (II, p. 278) — la vie reprend peu à peu le dessus sur la fascination par la maladie.

1. « En un mot . Hans Castorp montrait du courage là-haut, s'il faut entendre par courage devant les éléments non pas un sang-froid obtus en leur présence mais un don conscient de soi-même et une victoire remportée par la sympathie pour eux, sur la peur de la mort » [p. 502] (II, p. 181).

2. On notera l'ironie du titre de cet épisode : *Als Soldat und brav* [p. 525] (II, p. 211). Joachim a été arraché au métier des armes pour mourir dans un sanatorium ; mais sa sépulture est celle d'un soldat : prémonition de toutes les sépultures creusées par la Grande Guerre, cette même guerre qui, à la fin du chapitre VII, fonda sur le Berghof comme un coup de tonnerre

C'est ce nouvel intérêt pour la vie qui est mis à l'épreuve tout au long du chapitre VII, marqué essentiellement par le retour au Berghof de Clawdia Chauchat, inopinément flanquée de Mynheer Peeperkorn. L'extravagance des colères royales, le délire bachique du géant hollandais inspirent à Hans Castorp moins la jalousie attendue qu'une révérence craintive, progressivement remplacée par une sorte d'affabilité enjouée. Ainsi, malgré le renoncement à Clawdia que cette insolite arrivée impose, le bénéfice n'est pas mince : d'abord les deux « éducateurs » de l'« insignifiant héros » ont perdu tout ascendant sur lui, mesurés qu'ils sont à l'échelle de ce personnage auquel le narrateur confère — pour peu de temps — une présence et une puissance hors du commun. C'est surtout l'étrange rapport triangulaire qui s'installe entre Myhneer, Clawdia et Hans qui requiert de ce dernier une maîtrise des émotions où la malice se joint à la soumission. Sous l'aiguillon du Hollandais, les décisions prennent elles-mêmes un tour délivrant et burlesque. La confrontation avec Clawdia est beaucoup plus difficile à apprécier, tant l'ironie du narrateur fait vaciller le sens apparent ; le mot génie vient à la surface : « Ces régions géniales », « un rêve génial », « la mort est le principe génial », la « route géniale », etc. [p. 630] (II, p. 347-348, 365, 367). Notre héros est-il devenu, comme le lui réplique Clawdia, un philosophe détraqué ? Surprenante victoire sur les précepteurs, si le *Bildungsroman* ne produit qu'un « génie » épris d'herméтиisme et d'occultisme¹. Mais l'hypothèse la plus déraisonnable serait d'attendre de notre héros une croissance rectiligne, à la façon dont Settembrini se représente le Progrès de l'Humanité ! Le suicide du Hollandais, la confusion des sentiments qui s'ensuit jettent Hans dans un état auquel le narrateur n'a trouvé qu'un nom : *Der grosse Stumpfsinn* [p. 661] — « La Grande hébétude » (II, p. 411 sq.)². La grande hébétude : « Nom grave et apocalyptique, bien fait pour inspirer une anxiété secrète... Il avait peur. Il lui semblait que "tout cela" ne pouvait pas bien finir, que cela finirait par une catastrophe, par une révolte de la nature patiente, par une rage, par une tempête qui nettoierait tout, qui romprait le charme pesant sur le monde, qui entraînerait la vie par-delà le "point mort" et que la période de cafard

1. Le baiser sur la bouche, à la russe, que le narrateur rapproche de la manière « un tantinet équivoque » [p. 633] (II, p. 351) dont le docteur Krokowski parlait de l'amour dans ses inquiétantes conférences, marque-t-il une défaite ou une victoire, — ou plus subtilement, l'ironique rappel du sens vacillant du mot amour, oscillant entre la piété et la volupté ?

2. « Il ne voyait que des choses lugubres, inquiétantes, et il savait ce qu'il voyait : la vie en dehors du temps, la vie insoucieuse et privée d'espoir, la vie, dévergondage d'une stagnation active, la vie morte » (II, p. 390)

serait suivie d'un terrible jugement dernier » [p. 671] (II, p. 399). Les jeux de cartes, remplacés par le phonographe, ne lui font pas faire un pas hors de cet état. Jusque derrière un air de Gounod, et le chant de l'Amour Interdit, ce qu'il voit se dresser, c'est la Mort. La jouissance et la pourriture n'ont donc pas été arrachées l'une à l'autre ? Ou bien le renoncement et la maîtrise de soi prennent-ils les mêmes couleurs que les morbides affections qu'ils sont censés avoir vaincues ? La séance de spiritisme (placée à dessein sous le sous-titre *Fragwürdigste* [p. 691] — « Doute suprême » (II, p. 425 *sq.*)), culminant dans l'apparition fantomatique du cousin Joachim, porte l'expérimentation sur le temps aux frontières indécises de l'équivoque et de l'imposture. « L'étrangeté inquiétante » [p. 738] (II, p. 485) de la scène du duel entre Settembrini et Naphta (Settembrini tire en l'air et Naphta se loge une balle dans la tête) met le comble à la confusion. « C'étaient des temps si bizarres... » [p. 743] (II, p. 492).

Éclate le « coup de tonnerre » — *Der Donnerschlag* — que nous connaissons tous, cette explosion étourdissante d'un mélange funeste d'hébétude et d'irritation accumulées — ce sont les titres des deux sections précédentes —, un coup de tonnerre historique..., « le coup de tonnerre qui fait sauter la montagne magique (nommée ainsi pour la première fois) et qui met brutalement à la porte notre dormeur éveillé » [p. 750] (II, p. 500). Ainsi parle la voix du narrateur. D'un seul coup est annulée la distance, et la distinction même, entre pays d'en haut et pays plat. Mais c'est l'irruption du *temps historique*, qui fracture du dehors la prison ensorcelée. Du coup, tous nos doutes reviennent sur la réalité de l'apprentissage de Hans Castorp : lui était-il possible de se libérer du sortilège d'en haut, sans être arraché au cercle enchanté ? L'expérience dominante, écrasante, de l'*Ewigkeitssuppe* a-t-elle jamais été surmontée ? Le héros a-t-il pu faire mieux que laisser empiéter les unes sur les autres des expériences inconciliables, faute de pouvoir mettre à l'épreuve de l'action sa capacité de les intégrer ? Ou bien, faut-il dire que la situation dans laquelle son expérience s'est déroulée était la plus propre à révéler l'irréductible pluralité des significations du temps ? Et que la confusion à laquelle l'arrache la grande histoire était le prix à payer pour mettre à nu le paradoxe même du temps ?

L'épilogue n'est pas fait pour lever la perplexité du lecteur : dans un dernier accès d'ironie, le narrateur mêle la silhouette de Hans Castorp aux autres ombres de la grande tuerie : « Et c'est ainsi que, dans la mêlée, dans la pluie, dans le crépuscule, nous le perdons de vue » [p. 757] (II, p. 508). De fait, son sort de combattant relève d'une autre histoire, de l'histoire du monde. Mais le narrateur suggère qu'entre l'histoire racontée — « elle n'a été ni brève ni longue, c'est une histoire

hermétique » [p. 757] (II, p. 509) — et l'histoire de l'Occident qui se joue sur les champs de bataille, il existe un lien d'analogie qui, à son tour, pose une question : « De cette fête de la mort elle aussi,... l'amour s'élèvera-t-il un jour ? » (*ibid.*). Le livre s'achève sur cette question. Mais l'important est qu'elle soit précédée par une affirmation moins ambiguë, qui ne concerne que l'histoire racontée : c'est le ton assuré de cette autre question qui insinue une note d'espérance dans la question finale elle-même. Le jugement porté par le narrateur sur son histoire prend là la forme rhétorique d'une interpellation du héros : « Des aventures de la chair et de l'esprit qui ont élevé ta simplicité (*die deine Einfachheit steigerten*) t'ont permis de surmonter dans l'esprit ce à quoi tu ne survivras sans doute pas dans la chair. Des instants sont venus où dans les rêves que tu gouvernais un songe d'amour a surgi pour toi, de la mort, de la luxure, du corps » (*ibid.*). L'élévation (*Steigerung*), évoquée ici, n'a sans doute permis au héros que de « survivre en esprit » (*im Geist überleben*) et ne lui a laissé que peu de chance « de survivre dans la chair » (*im Fleische*). Il lui a manqué l'épreuve de l'action, critère suprême du *Bildungsroman*. Là est l'ironie, peut-être même la parodie. Mais l'échec du *Bildungsroman* est l'envers de la réussite du *Zeitroman*. L'apprentissage de Hans Castorp se borne à la venue de quelques instants (*Augenblicke*) qui, pris ensemble, n'ont pour toute consistance que celle d'un « songe d'amour ». Du moins, les rêves d'où a surgi ce songe d'amour, le héros les a-t-il « gouvernés ». (A cet égard, la traduction française des deux mots clés *ahnungsvoll* et *regierungsweise*¹ est trop faible pour porter le poids du seul message positif que l'ironique narrateur communique au lecteur au plus fort de la perplexité à laquelle il l'a conduit.) Dès lors, l'ironie du narrateur et la perplexité du lecteur ne sont-elles pas à la fois l'image et le modèle de celles du héros, au moment de l'interruption brutale de son aventure spirituelle ?

Si l'on demande maintenant quelles ressources *Der Zauberberg* est susceptible d'apporter à la reféguration du temps, il apparaît tout à fait clairement que ce n'est pas une solution spéculative aux apories du temps qu'il faut attendre du roman, mais, d'une certaine façon, leur *Steigerung*, leur élévation d'un degré. Le narrateur s'est librement donné une situation extrême où l'effacement du temps mesurable est déjà accompli quand il y fait paraître son héros. L'apprentissage auquel cette épreuve le condamne constitue à son tour une expérience de pensée qui ne se borne pas à refléter passivement cette condition d'apesanteur

1. « *Augenblicke kamen, wo dir aus Tode und Körperunzucht ahnungsvoll und regierungsweise ein Traum von Liebe erwuchs* » [p. 994] (p. 757)

temporelle, mais explore les paradoxes de la situation limite ainsi mise à nu. La conjonction, par la technique narrative, entre le roman du temps, le roman de la maladie et le roman de la culture, est le *médium* que l'imagination du poète produit pour porter aux extrêmes la lucidité que pareille exploration requiert.

Allons plus loin : l'opposition massive entre le temps normal de ceux d'en bas et la perte d'intérêt pour les mesures du temps chez ceux d'en haut ne représente que le degré zéro de l'expérience de pensée menée par Hans Castorp. Le conflit entre la durée intérieure et l'irrévocable extériorité du temps des horloges ne peut donc pas en être l'enjeu ultime, comme on peut à la rigueur le dire encore pour *Mrs. Dalloway*. A mesure que s'amenuisent les rapports entre ceux d'en bas et ceux d'en haut, un nouvel espace d'exploration se déploie, dans lequel les paradoxes portés au jour sont précisément ceux qui affligen l'expérience interne du temps, lorsque celle-ci est déliée de son rapport au temps chronologique.

Les plus fructueuses explorations à cet égard concernent le rapport entre le temps et l'éternité. Et là les relations suggérées par le roman sont extraordinairement variées : entre le « potage éternel » du milieu du tome I, puis « le rêve bien connu rêvé de tout temps, long, éternel », de la « Nuit de Walpurgis », sur lequel se clôt le tome I, enfin l'expérience extatique dans laquelle culmine l'épisode de la « Neige » au tome II, les différences sont considérables. L'éternité elle-même déploie là ses propres paradoxes, que la situation insolite du Berghof rend plus insolites. La fascination par la maladie et la corruption révèle une éternité de mort, dont l'empreinte dans le temps est la sempiternelle répétition du Même. De son côté, la contemplation du ciel étoilé répand une bénédiction de paix sur une expérience où l'éternité est elle-même corrompue par le « mauvais infini » du mouvement sans fin. Le côté cosmique de l'éternité, qu'on appellerait mieux perpétuité, est difficilement conciliable avec le côté onirique des deux expériences majeures de la « Nuit de Walpurgis » et de l'épisode de la « Neige », où l'éternité bascule de la mort vers la vie, sans toutefois jamais réussir à unir éternité, amour et vie, à la façon d'Augustin. En revanche, le détachement ironique, qui est peut-être l'état le plus « élevé » auquel accède le héros, marque sur l'éternité de mort une précaire victoire qui confine à l'ataraxie stoïcienne. Mais la situation indépassable d'envoûtement à laquelle ce détachement ironique réplique ne permet pas de mettre ce dernier à l'épreuve de l'action. Seule l'irruption de la Grande Histoire — *Der Donnerschlag* — a pu rompre le charme.

Du moins le détachement ironique, grâce auquel Hans Castorp rejoint son narrateur, aura-t-il permis au héros de déployer un éventail

de possibilités existentielles, même s'il n'a pas réussi à en faire la synthèse. En ce sens, la discordance l'emporte finalement sur la concordance. Mais la conscience de la discordance a été « élevée » d'un degré.

III A LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU : LE TEMPS TRAVERSÉ

Est-il légitime de chercher dans *A la recherche du temps perdu*¹ une *fable sur le temps* ?

On a pu paradoxalement le contester de différentes manières. Je ne m'attarderai pas sur la confusion, que la critique contemporaine a dissipée, entre ce qui serait une autobiographie déguisée de Marcel Proust, auteur, et l'autobiographie fictive du personnage qui dit *je*. Nous savons maintenant que, si l'expérience du temps peut être l'enjeu du roman, ce n'est pas en raison des emprunts que celui-ci fait à l'expérience de son auteur *réel*, mais en vertu du pouvoir qu'a la fiction littéraire de créer un héros-narrateur qui poursuit une certaine quête de lui-même, dont l'enjeu est précisément la dimension du temps. Reste à déterminer comment. Quoi qu'il en soit de l'homonymie partielle entre « *Marcel* », le héros-narrateur de *la Recherche*, et Marcel Proust, l'auteur du roman, ce n'est pas aux événements de la vie de Proust, éventuellement transposés dans le roman, et dont celui-ci garde la cicatrice, que le récit doit son statut de *fiction*, mais à la seule *composition narrative*, qui projette un monde dans lequel le héros narrateur tente de recouvrer le sens d'une vie antérieure, elle-même entièrement fictive. Temps perdu et temps retrouvé sont donc à entendre tous deux comme les caractères d'une expérience fictive déployée à l'intérieur d'un monde fictif.

Notre première hypothèse de lecture sera donc de tenir, sans compromis, le héros-narrateur pour l'entité fictive soutenant la fable sur le temps qui constitue *la Recherche*.

Une manière plus forte de contester la valeur exemplaire de *la Recherche* en tant que fable sur le temps est de dire, avec Gilles Deleuze, dans *Proust et les signes*², que le principal enjeu de *la Recher-*

1. Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, texte établi et présenté par Pierre Clarac et André Ferré, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 3 vol., 1954.

2. Gilles Deleuze, *Proust et les Signes*, Paris, PUF, 1964, 6^e éd., 1983.

che n'est pas le temps, mais la vérité. Cette contestation repose sur l'argument, très fort, que « l'œuvre de Proust est fondée non sur l'exposition de la mémoire mais sur l'apprentissage des signes » (p. 11) : signes de la mondanité, signes de l'amour, signes sensibles, signes de l'art ; si, néanmoins, « elle est recherche du temps perdu, c'est dans la mesure où la vérité a un rapport essentiel avec le temps » (p. 23). A cela je répondrai que cette médiation par l'apprentissage des signes et la recherche de la vérité ne porte aucunement atteinte à la qualification de *la Recherche* comme fable sur le temps. L'argument de Deleuze ne ruine que les interprétations qui ont confondu *le Temps retrouvé* avec les expériences de mémoire involontaire et qui, de ce fait, ont négligé le long apprentissage de la désillusion qui donne à *la Recherche* l'ampleur qui fait défaut aux expériences brèves et fortuites de mémoire involontaire. Car, si l'apprentissage des signes impose la voie longue que *la Recherche* substitue à la voie courte de la mémoire involontaire, il n'épuise pas non plus le sens de *la Recherche* : la découverte de la dimension extra-temporelle de l'œuvre d'art constitue une expérience excentrique par rapport à tout l'apprentissage des signes ; il en résulte que si *la Recherche* est une fable sur le temps, c'est dans la mesure où elle ne s'identifie ni avec la mémoire involontaire ni même avec l'apprentissage des signes — lequel, en effet, prend du temps —, mais pose le problème du rapport entre ces deux niveaux d'expérience et l'expérience hors pair dont le narrateur retarde le dévoilement pendant près de trois mille pages.

Ce qui fait la singularité de *la Recherche*, c'est que l'apprentissage des signes, aussi bien que l'irruption des souvenirs involontaires, offre le profil d'une interminable errance, interrompue, plutôt que couronnée, par la soudaine illumination qui transforme rétrospectivement tout le récit en l'histoire invisible d'une vocation. Le temps redevient un enjeu, dès lors qu'il s'agit d'accorder la longueur démesurée de l'apprentissage des signes avec la soudaineté d'une visite tardivement racontée, qui qualifie rétrospectivement toute la quête comme temps perdu¹.

D'où notre seconde hypothèse de lecture : afin de ne conférer aucun privilège exclusif ni à l'apprentissage des signes, qui retirerait à la révélation finale son rôle de clé herméneutique pour l'œuvre entière, ni

1 Le tableau quasi synchronique des signes, dans l'ouvrage de Deleuze, et la hiérarchie des configurations temporelles qui correspond à ce grand paradigme des signes, ne doivent faire oublier ni l'historicité de leur apprentissage ni surtout l'historicité singulière qui marque l'événement même de la visite, laquelle change après coup le sens de l'apprentissage antérieur, au premier chef sa signification temporelle. C'est le caractère *excentré* des signes de l'art par rapport à tous les autres qui engendre cette historicité singulière.

à la révélation finale, qui dépoillerait de toute signification les milliers de pages qui la précèdent, et supprimerait le problème même du rapport entre la quête et la trouvaille, il faut se représenter le cycle de *la Recherche* à la manière d'une ellipse dont un des foyers est la recherche et le second la visiteation. *La fable sur le temps est alors celle qui crée le rapport entre les deux foyers de la Recherche.* L'originalité de *la Recherche* est d'avoir dissimulé le problème et sa solution jusqu'à la fin du parcours du héros, réservant ainsi à une seconde lecture l'intelligence de l'œuvre entière.

Une troisième manière, plus forte encore, de battre en brèche les titres de *la Recherche* à constituer une fable sur le temps est de s'attaquer, avec Anne Henry, dans *Proust romancier, le tombeau égyptien*¹, au primat narratif lui-même de *la Recherche*, et de voir dans la forme romanesque la projection, sur le plan de l'anecdote, d'un savoir philosophique constitué ailleurs, et donc extérieur au récit. Selon l'auteur de cette étincelante étude, le « corpus dogmatique qui devait soutenir l'anecdote en chacun de ses points » (p. 6) n'est pas à chercher ailleurs que dans le romantisme allemand, singulièrement dans la philosophie de l'art, d'abord proposée par Schelling dans *le Système de l'idéalisme transcendantal*², relayée par celle de Schopenhauer dans *le Monde comme volonté et représentation*, pour être enfin psychologisée, en France même, par les maîtres en philosophie de Proust, Séailles, Darlu et surtout Tarde. L'œuvre, prise à son niveau narratif, repose donc sur un « support théorique et culturel » (p. 19) qui la précède. Or, ce qui nous importe ici est que l'enjeu de cette philosophie qui régit du dehors le procès narratif n'est pas le temps, mais ce que Schelling appelait l'*Identité*, c'est-à-dire la suppression de la division entre l'esprit et le monde matériel, leur réconciliation dans l'art et la nécessité de fixer l'évidence métaphysique, afin de lui donner forme durable et concrète, dans l'œuvre d'art. *La Recherche*, dès lors, n'est pas seulement une autobiographie fictive — tout le monde en est aujourd'hui d'accord —, mais un roman feint, le « roman du *Génie* » (p. 23 sq). Ce n'est pas tout. Appartient encore aux prescriptions théoriques qui régissent l'œuvre la transposition psychologique que la dialectique a dû subir pour devenir roman — transposition qui, elle aussi, appartient donc au socle épistémologique antérieur à la construction du roman. Or, aux yeux d'Anne Henry, le transfert de la dialectique sur la psychologie marque

1. Anne Henry, *Proust romancier, le tombeau égyptien*, Paris, Flammarion, 1983.

2. Anne Henry donne deux extraits significatifs de la VI^e partie du *Système de l'idéalisme transcendantal* (*op. cit.*, p. 33 et 40).

moins une conquête que la détérioration de l'héritage romantique. Si donc le passage de Schelling à Tarde à travers Schopenhauer explique que l'unité perdue, selon le romantisme, ait pu devenir temps perdu, et que la double rédemption du monde et du sujet ait pu se transmuter en réhabilitation d'un passé individuel, bref, si, d'une manière globale, la mémoire a pu devenir le médiateur privilégié de la naissance du génie, il ne faut pas se dissimuler que cette translation du combat à l'intérieur d'une conscience exprime autant l'effondrement que la continuation de la grande philosophie de l'art reçue du romantisme allemand.

Notre recours à Proust pour illustrer la notion d'expérience fictive du temps est ainsi doublement contestée : non seulement le noyau théorique dont le roman serait la démonstration subordonne la question du temps à une question plus haute, celle de l'identité perdue et retrouvée, mais le passage de l'identité perdue au temps perdu présente les stigmates d'une croyance effondrée. En liant la promotion du psychologique, du moi, de la mémoire, à la détérioration d'une grande métaphysique, Anne Henry tend à frapper de dépréciation tout ce qui relève du romanesque en tant que tel : que le héros de la quête soit un bourgeois oisif, traînant son ennui d'un amour déçu à un autre, et d'un salon inepte à l'autre, exprime un appauvrissement approprié à la « translation du combat à l'intérieur d'une conscience » (p. 46) : « Une vie plate, bourgeoise, jamais ravagée de cataclysmes..., offre la médiocrité idéale pour un récit de type expérimental¹ » (p. 56). Une lecture remarquablement roborative de *la Recherche* résulte de ce soupçon, qui sape par en dessous les prestiges du genre narratif en tant que tel. Dès lors que l'enjeu majeur a été déplacé de l'unité perdue sur le temps perdu, tous les prestiges du roman du génie perdent de leur lustre.

Admettons par provision cette thèse selon laquelle *la Recherche* est née d'une « transposition du système en roman ». Le problème de la *création narrative* n'en devient, à mon avis, que plus énigmatique, et sa solution plus difficile. Paradoxalement, on en revient à l'explication par les sources : on en a certes fini avec une théorie naïve des emprunts à la vie de Proust, mais pour aboutir à une théorie raffinée des emprunts à la pensée de Proust. Or la naissance de *la Recherche* comme roman exige plutôt que ce soit dans la composition narrative elle-même qu'on cherche le principe de la prise en charge par le récit de « spéculations allogènes », celles de Séailles et de Tarde aussi bien que celles de

1. « L'effectuation de l'Identité prévoyait bien comme lieu d'accomplissement la conscience de l'artiste, mais c'était une essence métaphysique, non un sujet psychologique — trait que le roman va fatalmenteachever de fixer » (p. 44). Et plus loin : « Proust n'a pensé qu'à s'établir dans cette zone intermédiaire entre le système et le concret que permet le genre roman » (p. 55).

Schelling et de Schopenhauer. La question n'est plus de savoir comment la philosophie de l'unité perdue a pu dégénérer en quête du temps perdu, mais comment la recherche du temps perdu, tenue pour la matrice originale de l'œuvre, opère, par des moyens strictement narratifs, la reprise de la problématique romantique de l'unité perdue¹.

Quels sont ces moyens ? La seule façon de réintégrer les « spéculations allogènes » de l'auteur dans l'œuvre narrative est d'attribuer au narrateur-héros, non seulement une expérience fictive, mais des « pensées » qui en sont le moment réflexif le plus aigu². Ne savons-nous pas, depuis la *Poétique* d'Aristote, que la *dianoia* est une composante maîtresse du *muthos* poétique ? Or, la théorie narrative nous offre ici un secours irremplaçable, qui deviendra notre troisième hypothèse de lecture, à savoir la ressource de distinguer, dans le roman à la première personne, plusieurs *voix narratives*.

La Recherche laisse entendre au moins deux voix narratives, celle du héros et celle du narrateur.

Le héros raconte ses aventures mondaines, amoureuses, sensorielles,

1. Anne Henry n'a pas ignoré le problème : « On n'a encore rien fait tant que n'a pas été éclairée cette présentation si particulière que donne Proust de l'Identité, son accomplissement au cœur d'une réminiscence » (p. 43). Mais la réponse qu'elle donne laisse intacte la difficulté, dès lors qu'on cherche encore hors du roman, dans une mutation de la culture intellectuelle à la fin du XIX^e siècle, la clé du processus de psychologisation subi par l'esthétique du génie. Cette inversion du rapport entre fondation théorique et procès narratif invite à se demander quelle révolution *la Recherche* opère dans la tradition du *Bildungsroman*, que le *Zauberberg* de Thomas Mann a infléchie dans le sens que nous avons tenté de dire. Le décentrement opéré par *la Recherche* de l'événement redempteur par rapport au long apprentissage des signes laisse plutôt entendre qu'en inscrivant son œuvre dans la tradition du *Bildungsroman* Marcel Proust subvertit d'une autre façon que Thomas Mann la loi du roman d'apprentissage ; il rompt avec la vision optimiste d'un développement continu et ascendant du héros à la quête de soi-même. Ainsi comparée à la tradition du *Bildungsroman*, la création romanesque de Proust réside dans l'invention d'une intrigue qui conjoint par des moyens strictement narratifs l'apprentissage des signes et l'avènement de la vocation. Anne Henry évoque elle-même cette parenté avec le *Bildungsroman*, mais, pour elle, le choix de cette formule romanesque participe de la dégradation globale qui affecte la philosophie de l'identité perdue en devenant psychologie du temps perdu.

2. Le problème posé n'est pas sans analogie avec celui que nous posait l'analyse structurale de Genette. Celui-ci aussi voyait dans « l'Art poétique », inséré dans la méditation du héros sur l'éternité de l'œuvre d'art, une intrusion de l'auteur dans l'œuvre. Notre riposte avait été d'introduire la notion d'un monde de l'œuvre et d'une expérience faite par le héros sous l'horizon de ce monde. C'était accorder à l'œuvre le pouvoir de se projeter elle-même dans une transcendance imaginaire. La même riposte vaut pour l'explication d'Anne Henry. c'est dans la mesure où l'œuvre projette un narrateur-héros qui pense son expérience qu'elle peut recueillir, dans son immanence transcendantale, les débris d'une spéulation philosophique.

esthétiques au fur et à mesure qu'elles adviennent ; ici, l'énonciation adopte la forme d'une avancée orientée vers le futur, lors même que le héros se souvient ; d'où la forme du « futur dans le passé » qui projette la *Recherche* vers son dénouement ; c'est encore le héros qui reçoit la révélation du sens de sa vie antérieure comme histoire invisible d'une vocation ; à cet égard, il est de la plus grande importance de distinguer la voix du héros de celle du narrateur, non seulement pour replacer ses réminiscences elles-mêmes dans le courant d'une recherche qui avance, mais pour préserver le caractère événementiel de la visitation.

Mais il faut entendre aussi la voix du *narrateur* : celui-ci est en avance sur la progression du héros parce qu'il la survole ; c'est lui qui, plus de cent fois dans l'œuvre, dit : « comme on le verra plus loin ». Mais, surtout, c'est lui qui dépose sur l'expérience racontée par le héros la signification : temps retrouvé, temps perdu. En deçà de la révélation finale, sa voix est si basse qu'elle est à peine discernable de la voix du héros (ce qui autorise à parler de narrateur-héros)¹. Il n'en est plus de même au cours et à partir du récit de la grande visiteation : la voix du narrateur prend là tellement le dessus qu'elle finit par couvrir celle du héros ; c'est alors que l'homonymie entre l'auteur et le narrateur joue à plein, au risque de faire du narrateur le porte-parole de l'auteur, dans sa grande dissertation sur l'art. Mais, même alors, c'est la reprise par le narrateur des conceptions de l'auteur qui fait foi pour la lecture. Ses conceptions sont alors incorporées aux pensées du narrateur. A leur tour, ces pensées du narrateur accompagnent l'expérience vive du héros qu'elles éclaircissent. Ce faisant, elles participent au caractère d'événement que revêt, pour le héros, la naissance d'une vocation d'écrivain.

1. Toutefois, elle est aisée à reconnaître dans les aphorismes et maximes qui laissent entendre le caractère exemplaire de l'expérience racontée ; elle est encore facilement discernable dans l'*ironie latente* qui prévaut à travers le récit des découvertes du héros dans l'univers mondain ; Norpois, Brichot, Mme Verdurin et, de proche en proche, bourgeois et aristocrates tombent victimes de la cruauté du trait, perceptible à une oreille moyennement exercée ; en revanche, ce n'est qu'à la seconde lecture que le lecteur qui connaît le dénouement de l'œuvre perçoit ce qui serait dans le déchiffrage des signes de l'amour l'équivalent de l'ironie dans le déchiffrage des signes mondiaux : un ton désabusé, qui force le trait de la déception et ainsi assigne, sans le dire expressément, la signification « temps perdu » à toute expérience amoureuse ; autant dire, c'est la voix narrative qui est responsable du ton globalement péjoratif qui prévaut dans le déchiffrage des signes de l'amour ; plus ténue se fait la voix narrative dans le déchiffrage des signes sensibles ; c'est elle pourtant qui insinue une interrogation, une demande de sens, au cœur des impressions, au point d'en rompre le charme et d'en dissiper les sortilèges. Le narrateur fait ainsi constamment du héros une conscience désenchantée.

Pour mettre à l'épreuve nos hypothèses de lecture, nous proposons successivement trois questions : 1. Quels seraient les signes de la retrouvaille du temps pour qui ignorerait la conclusion de *la Recherche*, dans le *Temps Retrouvé* (dont nous savons par ailleurs qu'elle fut écrite à la même époque que *Du côté de chez Swann*) ? 2. Par quels moyens narratifs précis la spéculation sur l'art est-elle incorporée dans le *Temps retrouvé* à l'histoire invisible d'une vocation ? 3. Quel rapport le projet de l'œuvre d'art, issu de la découverte de la vocation d'écrivain, instaure-t-il entre le temps retrouvé et le temps perdu ?

Les deux premières questions nous placent tour à tour en chacun des foyers de l'ellipse de *la Recherche*, la troisième nous fait franchir l'écart qui les sépare. C'est sur cette dernière que se décide l'interprétation que nous proposerons à notre tour de *A la recherche du temps perdu*.

1. *Le temps perdu*

Le lecteur de *Du côté de chez Swann*, privé de l'interprétation rétrospective projetée par la fin du roman sur son commencement, n'a encore aucun moyen de mettre en parallèle la chambre de Combray, où une conscience éprouve, dans le demi-réveil, la perte de son identité, de son moment et de son site, avec la bibliothèque de l'hôtel Guermantes, où une conscience vigil à l'excès reçoit une illumination décisive. En revanche, ce lecteur ne saurait manquer de noter certains traits singuliers de cette ouverture. Dès la première phrase, la voix du narrateur, parlant de nulle part, évoque un autrefois ni daté ni situé, dénué de toute indication de distance par rapport au présent de l'énonciation, un autrefois lui-même multiplié sans fin (on a maintes fois commenté la conjonction du passé composé avec l'adverbe longtemps : « Longtemps, je me suis couché de bonne heure. Parfois... », I, p. 3). Ainsi, le commencement pour le narrateur renvoie-t-il à un auparavant sans frontière (le seul commencement chronologique concevable, la naissance du héros, ne pouvant apparaître dans ce duo de voix). C'est dans cet autrefois des demi-réveils que sont enchaissés les souvenirs d'enfance, que le récit éloigne ainsi de deux degrés du présent absolu du narrateur¹.

1. Les moments de demi-réveil servent de premier tenon pour cet enchaissement : « Le branle était donné à ma mémoire » (I, p. 8). Un second tenon est fourni par l'association d'une chambre à l'autre : Combray, Balbec, Paris, Doncières, Venise, etc. (I, p. 9). Le narrateur ne manque pas de rappeler, à point nommé, cette structure d'enchaissement : « C'est ainsi que, pendant longtemps, quand, réveillé la nuit, je me ressouvenais de Combray, je n'en revis jamais que cette sorte de pan lumineux,

Ces souvenirs eux-mêmes s'articulent autour d'un épisode singulier, l'expérience de la madeleine ; cet épisode a lui-même son en deçà et son au-delà. En deçà, ce ne sont que des archipels de souvenirs sans lien ; seul émerge le souvenir d'un certain baiser du soir, replacé lui-même sur le fond d'un rituel coutumier¹ : baiser maternel refusé, à l'arrivée de M. Swann ; baiser attendu dans l'angoisse : baiser encore mendié, la soirée achevée ; baiser enfin obtenu, mais aussitôt dépouillé de la qualité du bonheur attendu². Pour la première fois, la voix du narrateur se fait distincte ; évoquant le souvenir de son père, le narrateur observe : « Il y a bien des années de cela. La muraille de l'escalier où je vis monter le reflet de sa bougie n'existe plus depuis longtemps... Il y a bien longtemps aussi que mon père a cessé de pouvoir dire à maman : "Va avec le petit." La possibilité de telles heures ne renaîtra jamais pour moi » (I, p. 37). Le narrateur dit ainsi le temps perdu, au sens de temps aboli. Mais il dit aussi le temps retrouvé : « Mais depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir, si je prête l'oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me retrouvai seul avec maman. En réalité ils n'ont jamais cessé ; et c'est seulement parce que la vie se tait maintenant davantage autour de moi que je les entends de nouveau, comme ces cloches de couvents que couvrent si bien les bruits de la ville pendant le jour qu'on les croirait arrêtées mais qui se remettent à sonner dans le silence du soir » (*ibid.*). Sans la reprise des mêmes pensées à la fin du *Temps retrouvé*, reconnaîtrions-nous la dialectique du temps perdu et du temps retrouvé dans la voix basse du narrateur ?

Vient l'épisode pivot de cette ouverture — raconté au passé simple : l'expérience de la madeleine (I, p. 44). La transition avec son en deçà est ménagée par une remarque du narrateur déclarant l'infirmité de la *mémoire volontaire* et remettant *au hasard* le soin de redécouvrir l'objet perdu. Pour qui ignore la scène finale dans la bibliothèque de l'hôtel Guermantes, qui lie expressément la restitution du temps perdu à la création d'une œuvre d'art, l'expérience de la madeleine peut égarer sur

découpé au milieu d'indistinctes ténèbres, etc » (I, p. 43). Il en sera ainsi jusqu'à la clôture de cette sorte de « prélude » (comme l'appelle H. R. Jauss, *Zeit und Erinnerung in Marcel Proust « A la recherche du temps perdu »*, Heidelberg, Carl Winter, 1955) dans lequel tous les récits d'enfance, et l'histoire même de l'amour de Swann, sont inclus

1. Ce rituel est rapporté, comme il se doit, à l'imparfait « ce baiser précieux et fragile que maman me confiait d'habitude dans mon lit au moment de m'endormir, il me fallait le transporter de la salle à manger dans ma chambre et le garder pendant tout le temps que je me déshabillais... » (I, p. 23).

2. « J'aurais dû être heureux je ne l'étais pas » (I, p. 38).

une fausse piste un lecteur qui ne mettrait pas en réserve, au cœur de ses propres attentes, toutes les réticences qui accompagnent l'évocation de ce moment bienheureux : « Un plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause » (I, p. 45). D'où la question : « D'où avait pu me venir cette puissante joie ? Je sentais qu'elle était liée au goût du thé et du gâteau, mais qu'elle le dépassait infiniment, ne devait pas être de même nature. D'où venait-elle ? Que signifiait-elle ? Où l'appréhender ? » (*ibid.*). Or, la question ainsi posée recèle le piège d'une réponse trop courte, qui serait simplement celle de la mémoire involontaire¹. Si la réponse posée par « cet état inconnu » était saturée par le retour soudain du souvenir de la première petite madeleine offerte jadis par la tante Léonie, *la Recherche* aurait, à peine amorcée, atteint son but : elle se bornerait à la quête de semblables reviviscences, dont le moins qu'on puisse dire est qu'elles ne requièrent le labeur d'aucun art. Qu'il n'en soit pas ainsi, un seul indice le laisse entendre au lecteur à l'ouïe fine ; c'est une parenthèse ; elle dit ceci : « (quoique je ne susse pas encore et dusse remettre à bien plus tard de découvrir pourquoi ce souvenir me rendait si heureux) » (I, p. 47). Ce n'est qu'à la seconde lecture, instruite par *le Temps retrouvé*, que ces notations mises en réserve par le narrateur prendront sens et force². Néanmoins, elle sont déjà perceptibles à la première lecture, même si elles n'offrent qu'une faible résistance à l'interprétation hâtive selon laquelle l'expérience fictive du temps chez Proust consisterait dans l'équation entre temps et mémoire involontaire, laquelle ferait spontanément se superposer deux impressions distinctes mais semblables, par la grâce du seul hasard³.

1. Le piège est dans la question relais : « Arrivera-t-il jusqu'à la surface de ma claire conscience, ce souvenir, l'instant ancien que l'attraction d'un instant identique est venue de si loin solliciter, émouvoir, soulever tout au fond de moi ? Je ne sais » (I, p. 46).

2. C'est tout *le Temps retrouvé* qui s'annonce dans cette notation du narrateur, réfléchissant sur l'effort du héros pour faire revenir l'extase : « Puis une deuxième fois, je fais le vide devant lui, je remets en face de lui la saveur encore récente de cette première gorgée et je sens tressaillir en moi quelque chose qu'on aurait désancré, à une grande profondeur, je ne sais ce que c'est, mais cela monte lentement ; j'éprouve la résistance et j'entends la rumeur des distances traversées » (I, p. 46). Cette expression : "distances traversées" sera, comme on le verra, notre dernier mot.

3. H. R. Jauss interprète l'expérience de la madeleine comme la première coïncidence entre le moi racontant et le moi raconté ; en outre, il y voit le *nunc initial*, toujours déjà précédé par un auparavant abyssal, mais capable d'ouvrir la porte à la marche en avant du héros. Double paradoxe, donc : dès le début du récit, le moi qui raconte est un moi qui se souvient de ce qui l'a précédé ; mais, en racontant à rebours, il offre au héros la possibilité de commencer son voyage en avant : par quoi est préservé, jusqu'à la fin du roman, le style du « futur dans le passé ». Le problème des rapports entre orientation vers le futur et désir nostalgique du passé est au cœur des

Si l'extase de la madeleine n'est rien de plus qu'un signe prémonitoire de la révélation finale, elle en a du moins déjà la vertu, celle d'ouvrir la porte du souvenir et de permettre la première esquisse du *Temps retrouvé* : les récits de Combray (I, p. 48-187). Pour une lecture ignorante du *Temps retrouvé*, la transition au récit de Combray semble relever de la convention narrative la plus naïve, si même elle ne paraît pas artificielle et rhétorique. Pour une seconde lecture, plus instruite, l'extase de la madeleine ouvre le temps retrouvé de l'enfance, comme la méditation dans la bibliothèque ouvrira celui du temps de mise à l'épreuve de la vocation enfin reconnue. La symétrie entre le commencement et la fin se révèle être ainsi le principe directeur de la composition : si Combray sort d'une tasse de thé (I, p. 48), comme le récit de la madeleine sort des demi-réveils d'une chambre à coucher, c'est à la façon dont la méditation dans la bibliothèque commandera la chaîne des épreuves ultérieures. Cet enchâssement qui règle la composition narrative n'empêche pas la conscience d'avancer : à la conscience confuse des premières pages (« J'étais plus démunie que l'homme des cavernes », I, p. 5) répond l'état d'une conscience qui veille, tandis que le jour point (I, p. 187).

Je ne voudrais pas quitter la section « Combray » sans avoir essayé de dire ce qui, dans les souvenirs d'enfance, éloigne de la spéulation sur la mémoire involontaire et oriente déjà l'interprétation dans le sens d'un apprentissage des signes, sans pour autant que cet apprentissage en ordre dispersé se laisse encore facilement réinscrire dans l'histoire d'une vocation.

Combray, c'est d'abord son église, « résumant la ville » (I, p. 48). D'une part, elle impose à tout ce qui l'entoure, en vertu de sa perdurable stabilité¹, la dimension d'un temps non pas évanoui mais traversé ; d'autre part, par ses personnages de vitraux et de tapisseries, et par ses pierres tombales, elle imprime un caractère général d'imagerie à déchiffrer sur tous les êtres vivants que le héros approche. Parallèlement, la fréquentation assidue des livres par le jeune héros tend à faire de l'image l'accès privilégié au réel (I, p. 85).

chapitres consacrés à Proust dans les *Etudes sur le temps humain* de Georges Poulet, Paris, Plon et Éd. du Rocher, 1952-1968, t. I, p. 400-438. t. IV, p. 299-335.

1. « Un édifice occupant, si l'on peut dire, un espace à quatre dimensions — la quatrième étant celle du Temps —, déployant à travers les siècles son vaisseau qui, de travée en travée, de chapelle en chapelle, semblait vaincre et franchir, non pas seulement quelques mètres, mais des époques successives d'où il sortait victorieux » (I, p. 61). Ce n'est pas un hasard si, fermant la boucle, le *Temps retrouvé* s'achèvera sur une évocation dernière de l'église de Combray : le clocher de Saint-Hilaire est dès maintenant un des emblèmes du temps, selon l'expression de Jauss, un de ses *figuratifs symboliques*.

Combray, c'est encore la rencontre de l'écrivain Bergotte (le premier des trois artistes du récit à être introduit, selon une gradation savamment ménagée, bien avant Elstir la peintre et Vinteuil le musicien). Cette rencontre contribue à transformer en êtres de lecture les objets environnants.

Mais, surtout, le temps de l'enfance reste fait d'îlots disparates, aussi incommunicables que, dans l'espace, les « deux côtés », le côté de Méséglise, qui se révèle être celui de Swann et de Gilberte, et le côté de Guermantes, celui des *noms* fabuleux d'une aristocratie hors d'atteinte, celui surtout de Mme de Guermantes, le premier objet d'un amour inaccessible. Georges Poulet¹ a raison de mettre ici en strict parallèle l'incommunicabilité des îlots de temporalité et celle des sites, des lieux, des êtres. Des distances non mesurables séparent les instants évoqués comme les lieux traversés.

Combray, c'est encore², à l'inverse des moments bienheureux, le rappel de quelques événements annonciateurs de désillusions, dont le sens est lui aussi renvoyé à une investigation ultérieure : ainsi la scène de Montjouvain, entre Mlle de Vinteuil et son amie, où le héros, qui se révèle voyeur, est introduit pour la première fois dans le monde de Gomorrhe. Il n'est pas sans importance, pour la compréhension ultérieure de la notion de temps perdu, que cette scène soit présentée sous des traits abominables : Mlle de Vinteuil crachant sur le portrait de son père, installé sur une petite table, face au canapé. Entre cette profanation et le temps perdu, un lien secret est établi, mais il est trop dissimulé pour être perçu. C'est plutôt sur la lecture des signes par le voyeur, et l'interprétation par lui des insinuations du désir, que l'attention du lecteur est dirigée. Plus précisément, c'est vers ce que Deleuze appelle le second cercle des signes, celui de l'amour, que l'art de déchiffrer est dirigé par cet épisode insolite³. L'évocation du « côté de Guermantes » ne sollicite pas moins la réflexion sur les signes et leur

1 Georges Poulet, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963, p. 52-74

2. Les différences d'époque ne sont jamais datées : « Cette année-là . . . » (I, p. 144), « cet automne-là . . . » (p. 154, 155), « à ce moment-là encore . . . » (I, p. 155, etc.)

3 « C'est peut-être d'une impression ressentie aussi auprès de Montjouvain, quelques années plus tard, impression restée obscure alors, qu'est sortie, bien après, l'idée que je me suis faite du sadisme. On verra plus tard que, pour de tout autres raisons, le souvenir de cette impression devait jouer un rôle important dans ma vie » (I, p. 159). Ce « on verra plus tard », suivi par un « devait », contribue à redresser dans un sens prospectif la direction globalement rétrospective. La scène est à la fois remémorée, projetée vers son propre futur et ainsi remise à distance. Sur le rapport entre temporalité et désir chez Proust, cf. Ghislaine Florival, *Le Désir chez Proust*, Louvain-Paris, Nauwelaerts, 1971, p. 107-173

interprétation. Les Guermantes, ce sont d'abord des noms fabuleux, posés sur des personnages de tapisserie et des figures de vitrail. C'est à cet onirisme des noms que le narrateur rattache, par une nouvelle touche presque imperceptible, les prodromes de la vocation que *la Recherche* est censée raconter. Mais ces pensées de rêve créent, comme la lecture de Bergotte, une sorte de barrage, comme si les créations artificielles du rêve révélaient le vide du génie propre¹.

Quant aux impressions, collectées au cours des promenades, si elles font obstacle à la vocation d'artiste, c'est dans la mesure où l'extériorité matérielle semble les gouverner, entretenant « l'illusion d'une sorte de fécondité » (I, p. 179) qui dispense de l'effort de chercher ce qui « se cachait derrière elles » (*ibid.*). L'épisode des clochers de Martinville, qui redouble celui de la madeleine, tire son sens précisément de son contraste avec le trop-plein des impressions ordinaires, comme aussi des rêves obsédants. La promesse de quelque chose de caché, à chercher et à trouver, adhère étroitement au « plaisir spécial » (I, p. 180) de l'impression. Ce qui mène la recherche, c'est déjà la promenade : « Je ne savais pas la raison du plaisir que j'avais eu à les apercevoir à l'horizon et l'obligation de chercher à découvrir cette raison me semblait bien pénible ; j'avais envie de garder en réserve dans ma tête ces lignes remuantes au soleil et de n'y plus penser maintenant » (I, p. 180). C'est pourtant pour la première fois que la recherche du sens passe par des mots, d'abord, par une écriture, ensuite².

Quoi qu'il en soit des notations encore rares, et toutes négatives, relatives à l'histoire d'une vocation, et surtout quel que soit le rapport caché entre celle-ci et les deux épisodes de félicité rattachés à Combray, ce qui paraît dominer l'expérience encore inchoative du temps dans la section « Combray », c'est le caractère inco-

1. « Et ces rêves m'avertissaient que, puisque je voulais un jour être écrivain, il était temps de savoir ce que je comptais écrire. Mais dès que je me le demandais, tâchant de trouver un sujet où je pusse faire tenir une signification philosophique infinie, mon esprit s'arrêtait de fonctionner, je ne voyais plus que le vide en face de mon attention, je sentais que je n'avais pas de génie ou peut-être une maladie cérébrale l'empêchait de naître » (I, p. 172-173). Et plus bas. « Aussi, découragé, je renonçais à jamais à la littérature, malgré les encouragements que m'avait donnés Bloch » (I, p. 173-174), cf. de même I, 178-179

2. « Sans me dire que ce qui était caché derrière les clochers de Martinville devait être quelque chose d'analogue à une jolie phrase, puisque c'était sous la forme de mots qui me faisaient plaisir que cela m'était apparu, demandant un crayon et du papier au docteur, je composai malgré les cahots de la voiture, pour soulager ma conscience et obéir à mon enthousiasme, le petit morceau suivant que j'ai retrouvé depuis et auquel je n'ai eu à faire subir que peu de changements .. » (I, p. 181).

ordonnable entre elles des grappes d'événements non datés¹, comparés « à des gisements profonds de mon sol mental » (I, p. 184). Masse indistincte de souvenirs, que seules « des fissures, des failles véritables » (I, p. 186) rendent distinctes. En bref, le temps perdu de Combray, c'est le paradis perdu où « la foi qui crée » (I, p. 184) ne se distingue pas encore de l'illusion de la réalité nue et muette des choses extérieures.

C'est sans doute pour souligner le caractère de fiction autobiographique de *la Recherche* tout entière que son auteur a tenu à intercaler « Un amour de Swann » — c'est-à-dire un récit à la troisième personne — entre « Combray » et les « Noms », qui sont tous deux des récits à la première personne. Du même coup, l'illusion d'immédiateté qu'avaient pu engendrer les récits d'enfance, par leur charme classique, est dissipée par cette émigration du récit dans un personnage autre. En outre, « Un amour de Swann » construit la machine infernale d'un amour rongé par l'illusion, la suspicion, la déception ; d'un amour condamné à passer par l'angoisse de l'attente, la morsure de la jalousie, la tristesse du déclin et l'indifférence à sa propre mort ; or cette construction servira de modèle pour le récit d'autres amours, principalement celui du héros pour Albertine. C'est par ce rôle de paradigme qu'« Un amour de Swann » dit quelque chose sur le temps.

Inutile d'insister sur le fait que le récit n'est pas daté : il est rattaché par un lien lâche aux songeries, elles-mêmes rejetées dans le passé indéterminé du narrateur ensommeillé qui parle dans les premières pages du livre². De cette façon, le récit d'« Un amour de Swann » se trouve enchaîné dans les souvenirs brumeux de l'enfance, en tant que passé d'avant la naissance. L'artifice suffit à briser irrémédiablement la ligne chronologique et à ouvrir le récit à d'autres qualités du temps passé, indifférentes aux dates. Plus importante est la distension du lien entre ce récit et l'histoire d'une vocation, censé régir *la Recherche* dans son ensemble. Le lien se fait au niveau de l'« association de souvenirs », évoqués à la fin de la section « Combray ». La petite phrase de la sonate de Vinteuil sert, à l'évidence, de relais entre l'expérience de la madeleine (et des clochers de Martinville) et la révélation de la scène

1. « Mais par là même aussi, et en restant présents en celles de mes impressions d'aujourd'hui auxquelles ils peuvent se relier, ils leur donnent des assises, de la profondeur, une dimension de plus qu'aux autres » (I, p. 185-186).

2. « C'est ainsi que je restais souvent jusqu'au matin à songer au temps de Combray (...) et, par association de souvenirs, à ce que, bien des années après avoir quitté cette petite ville, j'avais appris au sujet d'un amour que Swann avait eu avant ma naissance... » (I, p. 186).

finale, à la faveur de ses retours successifs dans l'histoire du héros, retours renforcés, dans *la Prisonnière*, par le souvenir du septuor de Vinteuil, homologue puissant de la petite phrase¹. Cette fonction de la petite phrase dans l'unité du récit peut demeurer inaperçue en raison du lien étroit entre la petite phrase et l'amour de Swann pour Odette. C'est en amoureux de la petite phrase (I, p. 212) que Swann s'attache à son souvenir. Celui-ci, dès lors, est trop investi dans l'amour d'Odette pour susciter l'interrogation contenue dans sa promesse de bonheur. Tout le terrain est occupé par une interrogation plus impérieuse, poussée jusqu'à la frénésie, celle que la jalousie ne cesse d'engendrer. L'apprentissage des signes de l'amour, entremêlé à celui des signes de la mondanité, dans le salon Verdurin, est seul à faire coïncider la recherche du temps perdu avec la recherche de la vérité, et le temps perdu lui-même avec la défection qui ravage l'amour. Rien ne permet donc d'interpréter le temps perdu en fonction de quelque temps retrouvé, l'évocation de la petite phrase elle-même n'étant pas libérée de sa gangue amoureuse. Quant à la « passion de la vérité » (I, p. 273) que la jalousie mobilise, rien ne permet de l'auréoler des prestiges du temps retrouvé. Le temps est tout simplement perdu au double sens de révolu et de dissipé². Seuls, à la rigueur, pourraient suggérer l'idée de temps retrouvé soit le poids accordé à quelques moments rares où le souvenir « reliait ses parcelles abolissant les intervalles » (I, p. 314) d'un temps en lambeaux, soit la quiétude du secret vainement pourchassé au temps de la jalousie et enfin transpercé au temps de l'amour mort (I, p. 317). L'apprentissage des signes serait dans ce contexte terminé avec l'accès au détachement.

La manière dont la troisième partie de *Du côté de chez Swann*, intitulée « Noms de Pays » (I, p. 383-427), se rattache à ce qui précède quant à l'enchaînement des durées mérite l'attention³. Ce sont en effet

1. Pour le lecteur du *Temps retrouvé* un passage comme celui-ci parle directement : « ... Swann trouvait en lui, dans le souvenir de la phrase qu'il avait entendue, dans certaines sonates qu'il s'était fait jouer, pour voir s'il ne l'y découvrirait pas, la présence d'une de ces réalités invisibles auxquelles il avait cessé de croire et auxquelles, comme si la musique avait eu sur la sécheresse morale dont il souffrait une sorte d'influence élective, il se sentait de nouveau le désir et presque la force de consacrer sa vie » (I, p. 211). Et encore : « Dans sa grâce légère, elle avait quelque chose d'accompli, comme le détachement qui succède au regret » (I, p. 218)

2. Il n'est pas sans importance que Swann reste un écrivain manqué : il n'écrira pas son étude sur Ver Meer. Comme l'a déjà suggéré son rapport à la petite phrase de la sonate de Vinteuil, il mourra sans avoir connu la révélation de l'art. *Le Temps retrouvé* le dit en clair (III, p. 877-878)

3. Pour amarrer son récit d'« un amour de Swann » au récit principal, le narrateur commun au récit à la troisième personne et au récit à la première personne

les mêmes « nuits d'insomnie » (I, p. 383) dont le rappel avait servi d'enchâssement pour les récits d'enfance rattachés à Combray qui rattachent à nouveau, dans le souvenir rêveur, les chambres du Grand Hôtel de la Plage de Balbec aux chambres de Combray. Il n'est donc pas étonnant qu'un Balbec rêvé précède le Balbec réel — à une époque de l'adolescence du héros où les Noms anticipent sur les choses et en disent la réalité avant toute perception. Ainsi sont les Noms de Balbec, de Venise, de Florence, générateurs d'images et, à travers l'image, de désir. Que peut faire le lecteur, à ce stade du récit, de ce « temps imaginaire » où plusieurs voyages sont rassemblés sous un seul nom (I, p. 392) ? Il ne peut que le tenir en réserve, dès l'instant où les Champs-Élysées, bien réels, des jeux avec Gilberte viennent occulter le rêve : « Dans ce jardin public rien ne se rattachait à mes rêves » (I, p. 394). Ce hiatus entre le « double » imaginaire (*ibid.*) et le réel est-il une autre figure du temps perdu ? Sans doute. La difficulté à joindre cette figure et toutes celles qui suivent à la ligne générale du récit est encore accrue par l'absence d'identité apparente entre les personnages précédents de Swann et surtout d'Odette — qu'au terme du récit intermédiaire à la troisième personne, on pouvait croire « disparue » —, et le Swann et l'Odette qui se révèlent être les parents de Gilberte à l'époque des jeux aux Champs-Élysées !

Pour le lecteur qui interromprait sa lecture de *la Recherche* à la dernière page de *Du côté de chez Swann*, le temps perdu se résumerait dans « la contradiction que c'est de chercher dans la réalité les tableaux de la mémoire, auxquels manquerait toujours le charme qui leur vient de la mémoire même et de n'être pas perçus par les sens » (I, p. 427). Quant à *la Recherche*, elle paraîtrait se borner à une lutte sans espoir avec cet écart croissant qui engendre l'oubli. Même les moments

prend soin de faire paraître une dernière fois Odette (du moins la première Odette dont le lecteur ne peut se douter qu'elle deviendra la mère de Gilberte dans l'autobiographie fictive du héros) « dans le crépuscule d'un rêve » (I, p. 378), puis dans la rumination du réveil. Ainsi « Un amour de Swann » s'achève dans la même région semi-onirique que le récit de « Combray ».

1. L'auteur — non plus le narrateur — n'éprouve aucune gêne à faire se rencontrer aux Champs-Élysées le jeune Marcel et la Gilberte du raidillon de Combray — dont le geste indécent d'alors (I, p. 141) restera une énigme jusqu'au *Temps retrouvé* (III, p. 693). Les coïncidences romanesques n'embarrassent pas Proust. Aussi bien est-ce le narrateur qui, en les transformant d'abord en péripéties de son récit, puis en assignant au hasard des rencontres un sens quasi surnaturel, réussit à transmuter toutes les coïncidences en destins. *La Recherche* est pleine de ces rencontres invraisemblables que le récit fait fructifier. La dernière, et la plus significative, sera, comme on verra plus loin, la conjonction du « côté de Swann » et du « côté de Guermantes » dans l'apparition de la fille de Gilberte et de Saint-Loup aux toutes dernières pages du roman.

bienheureux de Combray, où la distance entre l'impression présente et l'impression passée se trouve magiquement transformée en une contemporanéité miraculeuse, pourraient sembler emportés par le même oubli dévastateur. De ces instants de grâce, il ne sera d'ailleurs plus jamais question — à une exception près — au-delà des pages de « Combray ». Seule la saveur de la petite phrase de la sonate de Vinteuil — saveur que nous ne connaissons que par le récit dans le récit — reste porteuse d'une autre promesse. Mais de quoi ? Il est réservé au lecteur du *Temps retrouvé* d'en percer l'éénigme, en même temps que celle des moments bienheureux de Combray.

Seule reste donc ouverte, en deçà de ce revirement, la voie de la désillusion, dans le long déchiffrage des signes du monde, de l'amour et des impressions sensibles, qui s'entend de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs à la Fugitive*.

2. *Le temps retrouvé*

Transportons-nous d'un coup dans *le Temps retrouvé*, second foyer de la grande ellipse de *la Recherche*, réservant pour la troisième étape de notre investigation le franchissement de l'intervalle, démesurément amplifié, qui sépare les deux foyers.

Qu'est-ce que le narrateur entend par temps retrouvé ? Pour tenter de répondre à cette question, nous tirerons parti de la symétrie entre le commencement et la fin du grand récit. De même que l'expérience de la madeleine délimite, dans *Du côté de chez Swann*, un avant et un après, l'avant des demi-réveils et l'après du temps retrouvé de Combray, la grande scène de la bibliothèque de l'hôtel Guermantes délimite, elle aussi, un en deçà auquel le narrateur a donné une ampleur significative, et un au-delà où se découvre la signification ultime du *Temps retrouvé*.

Ce n'est pas en effet *ex abrupto* que le narrateur rapporte l'événement qui marque la naissance d'un écrivain. Il en prépare la déflagration par le franchissement de deux degrés initiatiques : le premier, qui occupe de loin le plus grand nombre de pages, est fait d'un brouillard d'événements mal coordonnés entre eux, du moins dans l'état où le manuscrit inachevé du *Temps retrouvé* nous a été laissé, mais tous marqués du double signe de la désillusion et du détachement.

Il est significatif que *le Temps retrouvé* commence par le récit d'un séjour à Tansonville, proche du Combray de l'enfance, dont l'effet n'est

pas de raviver le souvenir mais d'en éteindre le désir¹. De cette perte de curiosité, le héros s'émeut sur le moment, tant elle paraît confirmer le sentiment jadis éprouvé dans les mêmes lieux : « que jamais je ne serais capable d'écrire » (III, p. 691). Il faut renoncer à *revivre* le passé, si le temps perdu doit, d'une façon encore inconnue, être *retrouvé*. Cette mort du désir de revoir est accompagnée par celle du désir de posséder les femmes que nous avons aimées. Il est remarquable que le narrateur tienne cette « incuriosité » pour « amenée par le Temps », entité personnifiée qui ne sera jamais assignée sans restes ni au temps perdu ni à l'éternité, et qui restera jusqu'à la fin symbolisée, comme dans les plus anciens adages de la sagesse, par sa puissance de destruction. Nous y reviendrons à la fin.

Tous les événements racontés, toutes les rencontres rapportées par la suite, sont placés sous le même signe du déclin, de la mort : le récit par Gilberte de la pauvreté de ses relations avec Saint-Loup devenu son mari, la visite de l'église de Combray dont la puissance de perdurer souligne la précarité des mortels ; surtout l'abrupte notation des « longues années » passées par le héros dans une maison de santé, qui contribue de façon réaliste au sentiment d'éloignement et de distanciation requis par la vision finale². Quant à la description de Paris en guerre, elle concourt à l'impression d'érosion qui affecte toutes choses³ ; la frivolité des salons parisiens revêt un air de déchéance (III, p. 726) ; le dreyfusisme et l'antidreyfusisme sont tombés dans l'oubli ; la visite de Saint-Loup revenu du front est celle d'un revenant ; on apprend la mort de Cottard ; puis celle de M. Verdurin. C'est la

1. « Quand je vis combien j'étais peu curieux de Combray » (III, p. 691) « Mais séparé des lieux qu'il m'arrivait de retraverser par toute une vie différente, il n'y avait pas entre eux et moi cette contiguïté d'où naît, avant même qu'on s'en soit aperçu, l'immédiate, délicieuse et totale déflagration du souvenir » (III, p. 692).

2. Même le pastiche célèbre des Goncourt (III, p. 709-717), qui sert de prétexte au narrateur pour fustiger une littérature de mémorialiste, fondée sur la puissance directement exercée « de regarder et d'écouter » (III, p. 718), vient renforcer la tonalité générale du récit dans lequel il est interpolé, par le dégoût que la lecture des pages, attribuées fictivement aux Goncourt, inspire au héros à l'égard de la littérature, et par les obstacles qu'elle dresse à l'avancée de sa vocation (III, p. 709, 718).

3. Il est vrai que la transfiguration du ciel parisien par le feu des projecteurs et l'assimilation des aviateurs à quelques Walkyries wagnériennes (III, p. 759, 762) jettent sur le spectacle de Paris en guerre une touche d'esthétisme, dont on ne saurait dire si elle augmente le caractère spectral de toutes les scènes adjacentes, ou si elle relève déjà de la transposition littéraire consubstantielle au temps retrouvé. De toutes manières, la frivolité ne cesse de côtoyer la mort. « Les fêtes remplissent ce qui sera peut-être, si les Allemands avancent encore, les derniers jours de notre Pompéi. Et c'est ce qui les sauvera de la frivolité » (III, p. 806)

rencontre fortuite de M. de Charlus dans une rue de Paris en guerre qui dépose sur cette sinistre initiation le sceau d'une mortelle abjection. De la dégradation de son corps, de ses amours, monte une étrange poésie (III, p. 766) que le narrateur attribue au complet détachement auquel le héros, lui, n'a pu encore accéder (III, p. 774). La scène dans le bordel de Jupien, où le baron se fait flageller à coup de chaînes par des militaires en permission, réduit la peinture d'une société en guerre à sa quintessence d'abjection. Le recroisement, dans le récit, entre la dernière visite de Saint-Loup, rapidement suivie de l'annonce de sa mort — laquelle évoque une autre mort, celle d'Albertine¹ —, et le récit des ultimes turpitudes de Charlus, aboutissant à son arrestation, donnent à ces pages un air de tourbillon funèbre, qui prévaudra à nouveau, mais chargé d'une tout autre signification, dans la scène symétrique qui fait suite à la grande révélation, la scène du dîner de têtes de morts, première épreuve du héros converti à l'éternité.

Pour souligner encore de quel néant la révélation est cerclée, le narrateur introduit une brutale coupure dans son récit : « La nouvelle maison de santé dans laquelle je me retirai ne me guérit pas plus que la première ; et beaucoup d'années passèrent avant que je la quittasse » (III, p. 874). Une dernière fois, au cours du trajet de retour à Paris, le héros fait le bilan pitoyable de son état : « mensonge de la littérature », « inexistence de l'idéal auquel j'avais cru », « inspiration impossible », « absolue indifférence »...

A ce premier degré de l'initiation par les ténèbres de la réminiscence succède un second degré beaucoup plus bref, marqué par des signes prémonitoires². Le ton du récit s'inverse en effet du moment où le héros se laisse séduire, comme jadis à Combray, par le nom de Guermantes, lu sur l'invitation à la matinée donnée par le prince. Mais cette fois le trajet en voiture paraît un envol : « Et, comme un aviateur qui a jusque-là péniblement roulé à terre, "décollant" brusquement, je m'élevais lentement vers les hauteurs silencieuses du souvenir » (III, p. 858). La rencontre de la déchéance, dans la personne de M. de Charlus, convalescent d'une attaque d'apoplexie — « qui avait imposé au

1. « Et puis il se trouvait que leurs deux vies avaient chacune un secret parallèle et que je n'avais pas soupçonné » (III, p. 848). Le rapprochement entre ces deux disparitions donne l'occasion au narrateur d'une méditation sur la mort, qui sera intégrée plus tard à la perspective du temps retrouvé : « Pourtant, la mort paraît assujettie à certaines lois » (III, p. 850). Plus précisément, la mort accidentelle qui, à sa façon, associe le hasard et le destin, pour ne pas dire la prédestination (*ibid.*) .

2. « Mais c'est quelquefois au moment où tout nous semble perdu que l'avertissement arrive qui peut nous sauver, on a frappé à toutes les portes qui ne donnent sur rien, et la seule par où on peut entrer et qu'on aurait cherchée en vain pendant cent ans, on y heurte sans le savoir, et elle s'ouvre » (III, p. 866)

vieux prince déchu la majesté shakespearienne d'un roi Lear » (III, p. 859) —, ne suffit pas à interrompre l'ascension. Le héros discerne plutôt, dans cette silhouette effondrée, « une sorte de douceur quasi physique, de détachement des réalités de la vie, si frappants chez ceux que la mort a déjà fait entrer dans son ombre » (III, p. 860). C'est alors que le héros accueille comme un « avertissement » porteur de salut une série d'expériences en tous points semblables, par la félicité qu'elles dispensent, à celles de Combray « que les dernières œuvres de Vinteuil m'avaient paru synthétiser » (III, p. 866) : le heurt du pied contre des pavés inégaux, le tintement d'une cuillère contre une assiette, la raideur empesée d'une serviette pliée. Mais, alors que jadis le narrateur avait dû remettre à plus tard l'élucidation des raisons de cette félicité, cette fois, il est bien décidé à en résoudre l'énigme. Ce n'est pas que le narrateur n'ait pas aperçu, dès l'époque de Combray, que l'intense joie ressentie résultait de la fortuite conjonction entre deux impressions semblables en dépit de leur distance dans le temps ; d'ailleurs, cette fois encore, le héros ne tarde pas à reconnaître Venise et les deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc sous l'impression des pavés inégaux de Paris. L'énigme à résoudre n'est donc pas que la distance temporelle puisse être ainsi annulée « par hasard », « comme par enchantement », dans l'identité d'un même instant : c'est que la joie reçue soit « pareille à une certitude, et suffisante, sans autres preuves, à me rendre la mort indifférente » (III, p. 867). Autrement dit, l'énigme à résoudre est celle du *rapport* entre les moments bienheureux, offerts par le hasard et la mémoire involontaire, et l'*« histoire invisible d'une vocation »*.

Le narrateur a ainsi ménagé, entre la masse considérable des récits qui s'étendent sur des milliers de pages et la scène décisive de la bibliothèque, une transition narrative qui fait basculer le sens du *Bildungsroman* de l'apprentissage des signes à la visitation. Pris ensemble, les deux volets de cette transition narrative ont valeur à la fois de coupure et de suture entre les deux foyers de la *Recherche*. Coupure, par les signes de la mort, qui sanctionnent l'échec d'un apprentissage de signes privés du principe de leur déchiffrage. Suture, par les signes prémonitoires de la grande révélation.

Nous voici maintenant au cœur de la grande scène de la visitation qui décide du premier sens — mais non pas du dernier — à attacher à la notion même de *temps retrouvé*. Le statut narratif de ce qui peut être lu comme une grande dissertation sur l'art — voire comme l'art poétique de Marcel Proust inséré de force dans son récit — est assuré par le lien diégétique subtil que le narrateur noue entre cette scène majeure et le récit antérieur des événements à valeur de transition initiatique. Ce lien

joue sur deux plans à la fois ; au plan anecdotique d'abord : le narrateur a pris soin de situer le récit des derniers signes d'avertissement dans le même lieu que le récit de la grande révélation : « le petit salon bibliothèque attenant au buffet » (III, p. 868) ; au plan thématique, ensuite : c'est sur les moments bienheureux et les signes prémonitoires que le narrateur greffe sa méditation sur le temps, laquelle relève ainsi des pensées du narrateur faisant réflexion sur ce dont le hasard lui avait auparavant fait don¹. Enfin, à un plan réflexif plus profond, la spéculation sur le temps est ancrée dans le récit à titre d'événement fondateur de la vocation d'écrivain. Le rôle d'origine, ainsi assigné à la spéculation dans l'histoire d'une vocation, assure le caractère irréductiblement narratif de cette spéculation même.

Ce qui paraît mettre cette spéculation à distance du récit, c'est que le temps qu'elle porte au jour n'est pas d'abord le temps retrouvé, au sens de temps perdu retrouvé, mais la suspension même du temps : *l'éternité*, ou, pour parler comme le narrateur, « l'être extra-temporel » (III, p. 871)². Et il en sera ainsi tant que la spéculation n'aura pas été reprise en charge par la décision d'écrire, qui restitue à la pensée la visée d'une œuvre à faire. Que l'extra-temporel soit seulement le premier seuil du temps retrouvé, quelques notations du narrateur nous en assurent : d'abord, le caractère fugitif de la contemplation elle-même ; ensuite, la nécessité d'appuyer la découverte que fait le héros d'un être extra-temporel qui le constitue sur la « céleste nourriture » de l'essence des choses ; enfin, le caractère immanent, et non transcendant, d'une éternité qui, d'une façon mystérieuse, circule entre le présent et le passé dont elle fait l'unité. L'être extra-temporel n'épuise donc pas le sens entier du *Temps retrouvé*. C'est, certes, *sub specie aeternitatis* que la mémoire involontaire opère son miracle dans le temps³ et que l'intelligence peut tenir sous un même regard la distance de l'hétérogène et la

1 On remarquera que cette spéculation narrativisée est rapportée au temps de l'imparfait, temps de l'arrière-plan selon Harald Weinrich, par contraste avec le passé simple, temps de l'incidence, du point de vue de la mise en relief du récit (cf., ci-dessus, p. 106). La méditation sur le temps constitue en effet l'arrière-plan sur lequel se détache la décision d'écrire. Il faut un nouveau passé simple d'incidence anecdotique pour interrompre la méditation : « A ce moment le maître d'hôtel vint me dire que, le premier morceau étant terminé, je pouvais quitter la bibliothèque et entrer dans les salons. Cela me fit ressouvenir où j'étais » (III, p. 918).

2 Et encore : « Une minute affranchie de l'ordre du temps a recréé en nous, pour la sentir, l'homme affranchi de l'ordre du temps » (III, p. 873).

3 Parlant de cet être extra-temporel que le héros avait été sans le savoir dans l'épisode de la petite madeleine, le narrateur précise : « Seul, il avait le pouvoir de me faire retrouver les jours anciens, le temps perdu, devant quoi les efforts de ma mémoire et de mon intelligence échouaient toujours » (III, p. 871).

simultanéité de l'analogue ; et c'est bien l'être extra-temporel, quand il enrôle les analogies offertes par le hasard et par la mémoire involontaire, ainsi que le travail d'apprentissage des signes, qui ramène le cours périsable des choses à leur essence « en dehors du temps » (III, p. 871). Néanmoins, manque encore à cet « être extra-temporel » le pouvoir de « retrouver les jours anciens » (III, p. 871). C'est à ce point tournant que se révèle le sens du procès narratif constitutif de la fable sur le temps. Il reste à faire se rejoindre les deux valences assignées côté à côté au temps retrouvé¹. Tantôt l'expression désigne l'extra-temporel, tantôt elle désigne l'acte de retrouver le temps perdu. Seule la décision d'écrire mettra fin à la dualité de sens du temps retrouvé. En deçà de cette décision, cette dualité paraît insurmontable. L'extra-temporel, en effet, s'attache à une méditation sur l'origine même de la création esthétique, dans un moment contemplatif délié de toute inscription dans une œuvre effective et sans considération du labeur de l'écriture. Dans l'ordre de l'extra-temporel, l'œuvre d'art, considérée dans son origine, n'est pas le produit de l'artisan de mots : elle nous préexiste ; elle est seulement à découvrir ; à ce niveau, créer c'est traduire.

Le temps retrouvé, au second sens du terme, au sens du temps perdu *ressuscité*, procède de la fixation de ce moment contemplatif fugitif *dans une œuvre durable*. La question est alors, comme Platon le disait des statues de Dédales toujours prêtes à s'enfuir, d'enchaîner cette contemplation en l'inscrivant dans la durée : « Aussi, cette contemplation de l'essence des choses, j'étais maintenant décidé à m'attacher à elle, à la fixer, mais comment ? par quel moyen ? » (III, p. 876). C'est ici que la création artistique, relayant la méditation esthétique, offre sa médiation : « Or, ce moyen qui me paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que faire une œuvre d'art ? » (III, p. 879). L'erreur de Swann, à cet égard, avait été d'assimiler le bonheur proposé par la petite phrase de la sonate au plaisir de l'amour : il « n'avait pas su la trouver dans la création artistique » (III, p. 877-878). C'est ici, aussi, que le déchiffrage des signes vient au secours de la contemplation fugitive, non pour s'y substituer, encore moins pour la précéder, mais, sous son contrôle, pour l'élucider.

La décision d'écrire a ainsi la vertu de transposer l'extra-temporel de

1. Le narrateur anticipe ce rôle de médiateur entre les deux valences du temps retrouvé quand il avoue : « Et au passage je remarquais qu'il y aurait là, dans l'œuvre d'art que je me sentais prêt déjà, sans m'y être consciemment résolu, à entreprendre, de grandes difficultés » (III, p. 870-871). Il faut noter, avec Georges Poulet, que la fusion dans le temps est aussi fusion dans l'espace. « Toujours, dans ces résurrections-là, le lieu lointain engendré autour de la sensation commune s'était accouplé un instant, comme un lutteur, au lieu actuel » (III, p. 874-875).

la vision originelle dans la temporalité de la résurrection du temps perdu. En ce sens on peut dire, en toute vérité, que *la Recherche raconte la transition d'une signification à l'autre du temps retrouvé* : c'est en cela qu'elle est une fable sur le temps.

Il reste à dire comment le caractère narratif de la naissance d'une vocation est assuré par la mise à l'épreuve, qui suit la révélation de la vérité de l'art, et par l'engagement du héros dans l'œuvre à faire. Cette mise à l'épreuve passe par le défilé de la *mort*. Il n'est même pas exagéré de dire que c'est le rapport à la mort qui fait la différence entre les deux significations du temps retrouvé : l'extra-temporel, qui transcende « les inquiétudes au sujet de ma mort » et rend « insoucieux des vicissitudes de l'avenir » (III, p. 871), et la résurrection dans l'œuvre du temps perdu. Si le sort de cette dernière est finalement remis au labeur de l'écriture, la menace de la mort n'est pas moins grande dans le temps retrouvé que dans le temps perdu¹.

C'est ce que le narrateur a voulu signifier en faisant suivre le récit de la conversion à l'écriture par l'étonnant spectacle offert par les hôtes à dîner du prince de Guermantes ; ce dîner, dont tous les invités semblent s'être « fait une tête » (III, p. 920) — à vrai dire, une tête de mort —, est expressément interprété par le narrateur comme « un coup de théâtre », dont il dit qu'il « allait éléver contre mon entreprise la plus grave des objections » (III, p. 920). Laquelle ? Sinon le rappel de la mort qui, sans prise sur l'extra-temporel, menace son expression temporelle, l'œuvre d'art elle-même.

Que sont, en effet, les personnages de cette danse macabre ? « Des poupées, mais que, pour les identifier à celui qu'on avait connu, il fallait lire sur plusieurs plans à la fois, situés derrière elles et qui leur donnaient de la profondeur et forçaient à faire un travail d'esprit quand on avait devant soi ces vieillards fantoches, car on était obligé de les regarder, en même temps qu'avec les yeux, avec la mémoire. Des poupées baignant dans les couleurs immatérielles des années, des poupées extériorisant le

1 Le « langage universel » (III, p. 903) dans lequel l'impression doit être traduite n'est pas non plus sans rapport avec la mort : comme l'histoire pour Thucydide, l'œuvre d'art, pour le narrateur de *la Recherche*, peut faire « de ceux qui ne sont plus en leur essence la plus vraie une acquisition perpétuelle pour toutes les âmes » (III, p. 903). Perpétuelle ? Sous cette ambition se dissimule le rapport à la mort : « Les chagrins sont des serviteurs obscurs, détestés, contre lesquels on lutte, sous l'empire de qui on tombe de plus en plus, des serviteurs atroces, impossibles à remplacer et qui par des voies souterraines nous mènent à la vérité et à la mort. Heureux ceux qui ont rencontré la première avant la seconde, et pour qui, si proches qu'elles doivent être l'une de l'autre, l'heure de la vérité a sonné avant l'heure de la mort ! » (III, p. 910).

Temps, le Temps qui d'habitude n'est pas visible, pour le devenir cherche des corps et, partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique » (III, p. 924) ¹. Et qu'annoncent toutes ces têtes de moribonds, sinon l'approche de la propre mort du héros (III, p. 927) ? Voilà la menace : « Je découvrais cette action destructive du Temps au moment même où je voulais entreprendre de rendre claires, d'intellectualiser dans une œuvre d'art, des réalités extra-temporelles » (III, p. 930). Aveu considérable : le vieux mythe du Temps destructeur serait-il plus fort que la vision du temps retrouvé par l'œuvre d'art ? Oui, si l'on séparait la seconde signification du temps retrouvé de la première. Et c'est bien de cette tentation que le héros est, jusqu'à la fin du récit, la proie. Or, cette tentation est puissante, dans la mesure où le labeur de l'écriture se fait dans le même temps que le temps perdu. Pire, dans la mesure où le récit qui précède a, d'une certaine façon, en tant précisément que récit, souligné le caractère d'événement fugitif attaché à la découverte de son abolition dans le supra-temporel. Ce n'est pourtant pas le dernier mot : pour l'artiste capable de préserver le rapport du temps ressuscité à l'extra-temporel, le Temps révèle son autre face mythique : l'identité profonde que conservent les êtres, en dépit de leur dégradation, témoigne de « la force de renouvellement original du Temps qui, tout en respectant l'unité de l'être et les lois de la vie, sait changer ainsi le décor et introduire des hardis contrastes dans deux aspects successifs d'un même personnage » (III, p. 935). Quand nous parlerons plus loin de la reconnaissance, comme concept clé de l'unité entre les deux foyers de l'ellipse de *la Recherche*, nous nous souviendrons que, ce qui rend reconnaissables les êtres, c'est encore « l'artiste, le Temps » (III, p. 936). « Cet artiste-là, du reste, note le narrateur, travaille fort lentement » (*ibid.*).

Que ce pacte entre les deux figures du *Temps retrouvé* puisse être conclu et préservé, le narrateur en a vu un signe dans la rencontre que rien de ce qui précède ne laissait attendre : l'apparition de la fille de Gilberte Swann et de Robert de Saint-Loup, qui symbolise la réconciliation.

1. Je reviendrai dans la conclusion sur cette visibilité du temps « extériorisé », qui éclaire les mortels de sa lanterne magique. Dans le même sens, un peu plus loin : « . ce n'était plus seulement ce qu'étaient devenus les jeunes d'autrefois, mais ce que deviendraient ceux d'aujourd'hui, qui me donnait avec tant de force la sensation du Temps » (III, p. 945). Il est encore question de « la sensation du temps écoulé » (III, p. 957) et de l'altération des êtres comme d'*« un effet (mais cette fois s'exerçant sur l'individu et non sur la couche sociale) du Temps »* (III, p. 964). Cette figuration du temps, dans la danse macabre, est à inclure dans la « galerie des figures symboliques » (Jauss, *op. cit.*, p. 152-166) qui, tout au long de *la Recherche*, constituent autant de figurations du temps invisible Habituelle, Chagrin, Jalouse, Oubli, et maintenant Vieillesse Cette emblématique, dirai-je, donne visibilité à « l'artiste, le Temps »

liaison entre les deux « côtés », celui de Swann par sa mère, celui de Guermantes par son père : « Je la trouvais bien belle : pleine encore d'espérances, riante, formée des années mêmes que j'avais perdues, elle ressemblait à ma Jeunesse » (III, p. 1032). Cette apparition qui concrétise une réconciliation, plusieurs fois annoncée ou anticipée dans l'œuvre, vise-t-elle à suggérer que la création a un pacte avec la jeunesse — avec la « natalité », dirait Hannah Arendt — qui rend l'art, à la différence de l'amour, plus fort que la mort¹ ?

Ce signe n'est plus, comme les précédents, annonciateur ou prémonitoire : c'est un « aiguillon » : « Enfin cette idée du Temps avait un dernier prix pour moi, elle était un aiguillon, elle me disait qu'il était temps de commencer si je voulais atteindre ce que j'avais quelquefois senti au cours de ma vie, dans de brefs éclairs, du côté de Guermantes, dans mes promenades en voiture avec Mme de Villeparisis, et qui m'avait fait considérer la vie comme digne d'être vécue. Combien me le semblait-elle davantage, maintenant qu'elle me semblait pouvoir être éclaircie, elle qu'on vit dans les ténèbres, ramenée au vrai de ce qu'elle était, elle qu'on fausse sans cesse, en somme réalisée dans un livre ! » (III, p. 1032).

3. Du temps retrouvé au temps perdu

Au terme de cette enquête sur *la Recherche* considérée comme fable sur le temps, il reste à caractériser le *rapport* que le récit établit entre les deux foyers de l'ellipse : l'apprentissage des signes, avec son temps perdu, et la révélation de l'art, avec son exaltation de l'extra-temporel. C'est ce rapport qui caractérise le temps comme temps retrouvé, plus exactement comme temps *perdu-retrouvé*. Pour comprendre l'adjectif, il faut interpréter le verbe : qu'est-ce donc que retrouver le temps perdu ?

Pour répondre à cette question, nous ne voulons, encore une fois, connaître que les pensées du narrateur méditant sur une œuvre qui n'est pas encore écrite (dans la fiction, cette œuvre n'est pas celle que nous venons de lire). Il en résulte que ce sont les difficultés attendues d'une œuvre encore à faire qui désignent le mieux le sens à donner à l'acte de retrouver le temps.

Ces difficultés, nous les trouvons condensées dans la déclaration par

1. « Le temps incolore et insaisissable s'était, pour que pour ainsi dire je puisse le voir et le toucher, matérialisé en elle, il l'avait pétrie comme un chef-d'œuvre, tandis que parallèlement sur moi, hélas ! il n'avait fait que son œuvre » (III, p. 1031).

laquelle le narrateur tente de caractériser le sens de sa vie passée par rapport à l'œuvre à faire : « Ainsi toute ma vie jusqu'à ce jour aurait pu et n'aurait pas pu être résumée sous ce titre : Une vocation » (III, p. 899).

L'ambiguïté savamment ménagée entre le oui et le non mérite réflexion : non, « la littérature n'avait joué aucun rôle dans ma vie » (*ibid.*) ; oui, toute cette vie « formait une réserve » quasi végétative dont l'organisme en germe allait se nourrir : « Ainsi ma vie était-elle en rapport [nous soulignons] avec ce qu'amènerait sa maturation » (*ibid.*).

Quelles difficultés doit donc surmonter l'acte de retrouver le temps perdu ? Et pourquoi leur solution porte-t-elle cette marque d'ambiguïté ?

Une première hypothèse se propose : le *rapport* sur lequel s'édifie l'acte de retrouver le temps à l'échelle de la *Recherche* entière ne serait-il pas extrapolé de celui que la réflexion découvre dans les exemples canoniques de réminiscence élucidée, éclaircie ? En retour, ces expériences infimes ne constitueraient-elles pas le laboratoire en miniature où se forge le *rapport* qui confère son unité à l'ensemble de la *Recherche* ?

Pareille extrapolation se lit dans la déclaration suivante : « Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément — rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui — rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents » (III, p. 889). Tout fait poids ici : « rapport unique », comme dans les moments bienheureux et dans toutes les expériences analogues de réminiscence, une fois ceux-ci éclaircis, rapport à « retrouver », rapport où deux termes différents sont « enchaînés à jamais dans une phrase ».

Une première piste est ainsi ouverte, qui conduit à chercher celle des figures de style dont la fonction est précisément de poser le rapport entre deux objets différents. Cette figuration est la *métaphore*. C'est ce que le narrateur atteste dans une déclaration¹ où je vois volontiers,

1 Ce texte, qui fait suite à celui que nous venons de noter, doit être cité en entier : « On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu décrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport, analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style, même, ainsi que la vie, quand, en rapprochant une qualité commune à deux sensations, il dégagera leur essence commune en les réunissant l'une et l'autre pour les soustraire aux contingences du temps, dans une métaphore » (III, p. 889)

avec Roger Shattuck¹, une des clés herméneutiques de *la Recherche* : ce rapport métaphorique, porté au jour par l'élucidation des moments bienheureux, devient la matrice de tous les rapports où deux objets distincts sont, en dépit de leur différence, élevés à l'essence et soustraits aux contingences du temps. Tout l'apprentissage des signes, qui fait la longueur de *la Recherche*, tombe ainsi sous la loi aperçue sur l'exemple privilégié de quelques signes prémonitoires, déjà porteurs du sens dédoublé que l'intelligence n'a plus qu'à éclaircir. La métaphore règne là où la vision cinématographique, purement successive, échoue, faute de mettre en rapport sensations et souvenirs. Le narrateur a aperçu l'application générale qui peut être faite de ce rapport métaphorique, quand il le déclare « analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science » (*ibid.*). Il n'y a plus dès lors aucune emphase à dire que sensations et souvenirs, à l'échelle de *la Recherche* entière, sont enfermés « dans les anneaux nécessaires d'un beau style » (*ibid.*). Le style, ici, ne désigne rien d'ornemental, mais l'entité singulière résultant de la conjonction, dans une œuvre d'art unique, entre les questions d'où elle procède et les solutions qu'elle pose. Le temps retrouvé, en ce premier sens, c'est le temps perdu éternisé par la métaphore.

Cette première piste n'est pas la seule : la solution *stylistique*, placée sous l'emblème de la métaphore, appelle le complément d'une solution qu'on peut dire *optique*². Le narrateur nous engage lui-même à suivre cette seconde piste, quitte à identifier ensuite le point où les deux se recoupent, en déclarant que « le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision » (III, p. 895).

Par vision, il faut entendre tout autre chose qu'une reviviscence de l'immédiat : une lecture des signes, qui, comme nous le savons,

1. Roger Shattuck, *Proust's binoculars, a study of memory, time, and recognition* in « *A la recherche du temps perdu* » (New York, Random House, 1963), ouvre par ce texte fameux une étude dont je dirai plus loin les mérites.

2. Je suis redevable pour les remarques qui suivent à l'ouvrage cité de Shattuck. Il ne se borne pas à un relevé des images optiques qui jalonnent *la Recherche* (lanterne magique, kaléidoscope, télescope, microscope, verres grossissants, etc.), mais s'emploie à discerner les règles d'une dioptrique proustienne fondée sur le contraste binoculaire. L'optique proustienne n'est pas une optique directe, mais dédoublée, qui autorise Shattuck à qualifier *la Recherche* entière comme une « *stereo-optics of Time* ». Le texte canonique à cet égard se lit ainsi. « Par tous ces côtés, une matinée comme celle où je me trouvais (...) était comme ce qu'on appelait autrefois une vue optique, mais une vue optique des années, la vue non d'un moment, non d'une personne située dans la perspective déformante du Temps » (III, p. 925).

demande un apprentissage. Si le narrateur appelle *vision* l'expérience du temps retrouvé, c'est dans la mesure où cet apprentissage est couronné par une *reconnaissance* qui est la marque même de l'extra-temporel sur le temps perdu¹. Ce sont, une fois encore, les moments bienheureux qui illustrent en miniature cette vision stéréoscopique érigée en reconnaissance. Mais c'est à l'apprentissage entier des signes que l'idée d'une « vue optique » s'applique. Cet apprentissage, en effet, fourmille d'erreurs d'optique, qui rétrospectivement revêtent le sens d'une méconnaissance. A cet égard, la sorte de danse macabre — le dîner de têtes — qui fait suite à la grande méditation n'est pas seulement marquée du signe de la mort, mais de celui de la non-reconnaissance (III, p. 931, 948, etc.). Le héros y échoue même à reconnaître Gilberte. Cette scène est capitale, en ce qu'elle place rétrospectivement toute la quête antérieure à la fois sous le signe d'une comédie des erreurs (optiques) et sur la trajectoire d'un projet de reconnaissance intégrale. Cette interprétation globale de *la Recherche* en termes de reconnaissance autorise à tenir la rencontre du héros avec la fille de Gilberte pour une ultime scène de reconnaissance, dans la mesure où, comme on l'a dit plus haut, la jeune fille incarne la réconciliation entre les deux côtés, celui de Swann et celui de Guermantes.

Les deux pistes que nous venons de suivre se recroisent quelque part : métaphore et reconnaissance ont en commun d'élever deux impressions au plan de l'essence, sans abolir leur différence : « En effet, “reconnaitre” quelqu'un, et plus encore, après n'avoir pas pu le reconnaître, l'identifier, c'est penser sous une seule dénomination deux choses contradictoires » (III, p. 939). Ce texte capital établit l'équivalence entre métaphore et reconnaissance, faisant de la première l'équivalent logique de la seconde (« penser sous une seule dénomination deux choses contradictoires ») et de la seconde l'équivalent temporel de la première (« admettre que ce qui était ici, l'être qu'on se rappelle, n'est plus et que ce qui y est, c'est un être qu'on ne connaissait pas », *ibid.*). Ainsi, peut-on dire, la métaphore est dans l'ordre du style ce que la reconnaissance est dans l'ordre de la vision stéréoscopique.

Mais la difficulté ressurgit en ce point même : en quoi consiste le rapport entre le style et la vision ? Par cette question nous touchons au problème qui domine l'ensemble de *la Recherche*, celui du rapport entre

1. Roger Shattuck le souligne à merveille . le moment ultime du livre n'est pas un moment bienheureux, mais une reconnaissance (p. 37) : « *After the supreme rite of recognition at the end, the provisional nature of life disappears in the discovery of the straight path of art* » (p. 38)

l'écriture et l'impression, c'est-à-dire, en un sens ultime, entre la littérature et la vie.

Un troisième sens de la notion de temps retrouvé va se découvrir sur cette nouvelle piste : le temps retrouvé, dirons-nous maintenant, c'est l'*impression retrouvée*. Mais qu'est-ce que l'impression retrouvée ? Il faut, une fois encore, partir de l'exégèse des moments bienheureux et l'étendre à l'apprentissage entier des signes poursuivi tout au long de *la Recherche*. L'impression, pour être retrouvée, doit d'abord être perdue en tant que jouissance immédiate, prisonnière de son objet extérieur ; ce premier stade de la redécouverte marque l'entièvre intériorisation de l'impression¹ ; un deuxième stade est la transposition de l'impression en loi, en idée² ; un troisième est l'inscription de cet équivalent spirituel dans une œuvre d'art ; il y aurait un quatrième stade, auquel il n'est fait allusion qu'une seule fois dans *la Recherche*, lorsque le narrateur évoque ses futurs lecteurs : « ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray ; mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes » (III, p. 1033)³.

Cette alchimie de l'impression retrouvée pose à merveille la difficulté que le narrateur perçoit en franchissant le seuil de l'œuvre : comment ne pas substituer la littérature à la vie, ou encore, sous le vocable des lois et des idées, ne pas dissoudre l'impression dans une psychologie ou une sociologie abstraite, dépouillée de tout caractère narratif ? Le narrateur réplique à ce péril par le souci de préserver un équilibre instable entre les impressions dont, dit-il, le « caractère était que je n'étais pas libre de les choisir, qu'elles m'étaient données telles quelles » (III, p. 879) et, d'autre part, le déchiffrage des signes, orienté par la conversion de l'impression en œuvre d'art. La création littéraire paraît donc tirer dans deux sens contraires.

1 « ...comme toute impression est double, à demi engainée dans l'objet, prolongée en nous-même par une autre moitié que seul nous pourrions connaître, nous nous empsons de négliger celle-là, c'est-à-dire la seule à laquelle nous devrions nous attacher... » (III, p. 891).

2 « En somme, dans un cas comme dans l'autre, qu'il s'agit d'impressions comme celle que m'avait donnée la vue des clochers de Martinville, ou de réminiscences comme celle de l'inégalité des deux marches ou le goût de la madeleine, il fallait tâcher d'interpréter les sensations comme les signes d'autant de lois et d'idées, en essayant de penser, c'est-à-dire de faire sortir de la pénombre ce que j'avais senti, de le convertir en un équivalent spirituel » (III, p. 878-879).

3 Nous retrouverons cette dernière phase de l'alchimie de l'écriture au cours de notre quatrième partie, dans le cadre de notre réflexion sur l'achèvement de l'œuvre dans l'acte de la lecture

D'un côté, l'impression doit garder « le contrôle (...) de la vérité de tout le tableau » (III, p. 879)¹. Dans cette même ligne, il arrive au narrateur de parler de la vie comme d'un « livre intérieur de signes inconnus » (*ibid.*). Ce livre, nous ne l'avons pas écrit : or, « le livre aux caractères figurés, non tracés par nous, est notre seul livre » (III, p. 880)². Mieux : il est « notre vraie vie, la réalité telle que nous l'avons sentie et qui diffère tellement de ce que nous croyons, que nous sommes emplis d'un tel bonheur quand un hasard nous apporte le souvenir véritable » (III, p. 881). C'est ainsi sur « la soumission à la réalité intérieure » (III, p. 882) que se fonde l'écriture de l'œuvre à faire³.

D'un autre côté, la lecture du livre de la vie consiste « en un acte de création où nul ne peut nous suppléer, ni même collaborer avec nous » (III, p. 887). Tout paraît maintenant basculer du côté de la littérature. On connaît le texte fameux : « La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature ; cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. Mais ils ne la voient pas, parce qu'ils ne cherchent pas à l'éclaircir » (III, p. 895). Cette déclaration ne doit pas égarer. Elle ne ramène aucunement à l'apologie *du Livre* chez Mallarmé. Ce qu'elle pose, c'est une équation qui, au terme de l'œuvre, devrait être entièrement réversible entre la vie et la littérature, c'est-à-dire finalement entre l'impression conservée dans sa trace et l'œuvre d'art qui dit le sens de l'impression. Mais cette réversibilité n'est donnée nulle part : elle doit être le fruit du labeur de l'écriture. En ce sens, *la Recherche* pourrait s'intituler *A la recherche de l'impression perdue*, la littérature n'étant pas autre chose que l'impression retrouvée — « la joie du réel retrouvé » (III, p. 879).

1. « Je n'avais pas été chercher les deux pavés inégaux de la cour où j'avais buté. Mais justement la façon fortuite, inévitable, dont la sensation avait été rencontrée, contrôlait la vérité du passé qu'elle ressuscitait, des images qu'elle déclenchait, puisque nous sentons son effort pour remonter vers la lumière, que nous sentons la joie du réel retrouvé » (III, p. 879)

2. Toute la problématique de la trace est ici contenue : « Ce livre, le plus pénible de tous à déchiffrer, est aussi le seul que nous ait dicté la réalité, le seul dont "l'impression" ait été faite en nous par la réalité même. De quelque idée laissée en nous par la vie qu'il s'agisse, sa figure matérielle, trace de l'impression qu'elle nous a faite, est encore le gage de sa vérité nécessaire » (III, p. 880). On reviendra sur cette problématique de la trace dans la quatrième partie.

3. A cet égard, l'artiste n'est pas moins que l'historien *débiteur* à l'égard d'un quelque chose qui le précède. On y reviendra dans la quatrième partie. Dans le même sens : « ... je m'apercevais que ce livre essentiel, le seul livre vrai, un grand écrivain n'a pas, dans le sens courant, à l'inventer, puisqu'il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur » (III, p. 890).

Une troisième version du temps retrouvé s'offre ainsi à notre méditation. Elle s'ajoute moins aux deux précédentes qu'elle ne les enveloppe. Dans l'impression retrouvée se recroisent les deux pistes que nous avons suivies et se réconcilient ce qu'on pourrait appeler les deux « côtés » de *la Recherche* ; dans l'ordre du style, le côté de la métaphore, dans l'ordre de la vision, le côté de la reconnaissance¹. En retour, métaphore et reconnaissance explicitent le rapport sur lequel s'édifie, elle aussi, l'impression retrouvée, le rapport entre la vie et la littérature. Et chaque fois ce rapport inclut l'oubli et la mort.

Telle est la richesse de sens du temps retrouvé, ou plutôt de l'opération de retrouver le temps perdu. Ce sens embrasse les trois versions que nous venons d'explorer. Le temps retrouvé, dirons-nous, c'est la *métaphore*, qui enferme les différences « dans les anneaux nécessaires d'un beau style » ; c'est encore la *reconnaissance*, qui couronne la vision stéréoscopique ; c'est enfin l'*impression retrouvée*, qui réconcilie la vie et la littérature. Pour autant, en effet, que la vie figure le côté du temps perdu et la littérature le côté de l'extra-temporel, on est en droit de dire que le temps retrouvé exprime la reprise du temps perdu dans l'extra-temporel, comme l'impression retrouvée exprime celle de la vie dans l'œuvre d'art.

Les deux foyers de l'ellipse de *la Recherche* ne sont pas confondus : entre le temps perdu de l'apprentissage des signes et la contemplation de l'extra-temporel, une distance demeure. Mais ce sera une distance traversée.

C'est sur cette dernière expression que nous conclurons. Elle marque en effet la transition de l'extra-temporel, entrevue dans la contemplation, à ce que le narrateur appelle le « temps incorporé » (III, p. 1046)².

¹ Méditant sur l'aboutissement à Mlle de Saint-Loup des deux « côtés » où le héros avait fait tant de promenades et de rêves, le narrateur s'avise que toute son œuvre sera faite de toutes les « transversales » réunissant les impressions, les époques et les sites (III, p. 1038-1039). Autant de côtés, autant de transversales, autant de distances traversées.

² La figuration correspondant à ce temps incorporé, c'est la répétition, au début et à la fin de *la Recherche*, du même souvenir de l'église Saint-Hilaire de Combray : « Alors, je pensai tout d'un coup que si j'avais encore la force d'accomplir mon œuvre, cette matinée — comme autrefois à Combray certains jours qui avaient influé sur moi — qui m'avait, aujourd'hui même, donné à la fois l'idée de mon œuvre et la crainte de ne pouvoir la réaliser, marquerait certainement avant tout, dans celle-ci, la forme que j'avais pressentie autrefois dans l'église de Combray, et qui nous reste habituellement invisible, celle du Temps » (III, p. 1044-1045) ; pour cette dernière illumination rétrospective, le narrateur a réservé le passé simple joint à l'adverbe « tout d'un coup ». Une dernière fois, l'église de Combray restitue la proximité dans la distance qui, dès le début de *la Recherche*, marquait l'évocation de Combray. *Le*

L'extra-temporel n'est qu'un point de passage : sa vertu est de transformer en durée continue les « vases clos des époques discontinues ». Loin donc que *la Recherche* débouche sur une vision bergsonienne d'une durée dénuée de toute extension, elle confirme le caractère *dimensionnel* du temps. L'itinéraire de *la Recherche* va de l'idée d'une distance qui sépare à celle d'une distance qui relie. C'est ce que confirme la dernière figure que *la Recherche* propose du temps : celle d'une accumulation de la durée en quelque sorte en dessous de nous-mêmes. Ainsi le narrateur-héros voit-il les hommes comme « juchés sur de vivantes échasses, grandissant sans cesse, parfois plus hautes que des clochers, finissant par leur rendre la marche difficile et périlleuse, et d'où tout d'un coup ils tombaient » (III, p. 1048). Quant à lui-même, ayant incorporé à son présent un « temps si long », il se voit « juché à son sommet vertigineux » (III, p. 1047). Cette dernière figure du temps retrouvé dit deux choses : que le temps perdu est contenu dans le temps retrouvé, mais aussi que c'est finalement le Temps qui nous contient. Ce n'est pas, en effet, sur un cri de triomphe que se clôt *la Recherche*, mais sur « un sentiment de fatigue et d'effroi » (*ibid.*). Car le temps retrouvé, c'est aussi la mort retrouvée. *La Recherche* n'a engendré, selon le mot de H.R. Jauss, qu'un temps *intérim*, celui d'une œuvre encore à faire et que la mort peut ruiner.

Qu'en dernière instance le temps nous enveloppe, comme on disait dans les vieux mythes, nous le savions dès le début : le commencement narratif avait ceci d'étrange qu'il renvoyait à un antérieur indéfini. La clôture narrative ne fait pas autrement : le récit s'arrête quand l'écrivain se met au travail. Tous les temps verbaux désormais passent du futur au conditionnel : « Moi, c'était autre chose que j'avais à écrire, de plus long, et pour plus d'une personne. Long à écrire. Le jour, tout au plus pourrais-je essayer de dormir. Si je travaillais, ce ne serait que la nuit. Mais il me faudrait beaucoup de nuits, peut-être cent, peut-être mille. Et je vivrais dans l'anxiété de ne pas savoir si le Maître de ma destinée moins indulgent que le sultan Sheriar, le matin quand j'interromprais mon récit, voudrait bien surseoir à mon arrêt de mort et me permettrait de reprendre la suite le prochain soir » (III, p. 1043) ¹.

Temps retrouvé, c'est alors la répétition . « Si c'était cette notion du temps incorporé, des années passées non séparées de nous, que j'avais maintenant l'intention de mettre si fort en relief, c'est qu'à ce moment même, dans l'hôtel du prince de Guermantes, ce bruit des pas de mes parents reconduisant M. Swann, ce tintement rebondissant, ferrugineux, intarissable, criard et frais de la petite sonnette qui m'annonçait qu'enfin M. Swann était parti et que maman allait monter, je les entendis encore, je les entendis eux-mêmes, eux situés pourtant si loin dans le passé » (III, p. 1046).

1. Sur la question de l'écriture, voire l'impossibilité d'écrire, cf. Gérard Genette, « La question de l'écriture », et Léo Bersani, « Déguisement du moi et art fragmentaire », in *Recherche de Proust*. Paris, Éd. du Seuil, 1980, p. 7-33.

L'EXPÉRIENCE TEMPORELLE FICTIVE

Est-ce pour cela que le dernier mot est pour remettre le moi et tous les hommes à leur place *dans le Temps* ? Place certes « considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace » (*ibid.*) — mais néanmoins place « dans le Temps » (III, p. 1048).

Conclusions

J'aimerais, au terme de cette troisième partie de mon étude, faire un bilan comparable à celui que j'ai proposé au terme de la seconde partie (t. I, p. 315-320).

Ce bilan, je le ferai d'abord en rapport avec le modèle narratif élaboré dans la première partie de *Temps et Récit*, sous le titre de la triple *mimèsis*. L'étude qu'on vient de lire prétend, en effet, se tenir strictement dans les bornes de *mimèsis II*, c'est-à-dire de la relation mimétique qu'Aristote identifie avec la composition réglée d'une fable. Suis-je vraiment resté fidèle à cette équation majeure entre *mimèsis* et *muthos* ?

Je voudrais donner libre cours à certains scrupules qui m'ont accompagné tout au long de la rédaction de ce volume.

Le plus aisément formulable trouve encore sa réponse dans la *Poétique* d'Aristote : notre usage du substantif *récit*, de l'adjectif *narratif* et du verbe *raconter*, que je tiens pour rigoureusement interchangeables, à une différence grammaticale près, ne souffre-t-il pas d'une équivoque grave, dans la mesure où il semble couvrir tantôt le champ entier de la *mimèsis d'action*, tantôt le seul mode diégétique, à l'exclusion du mode dramatique ? Bien plus, à la faveur de cette équivoque, n'avons-nous pas subrepticement transféré sur le mode diégétique des catégories propres au mode dramatique ?

Le droit d'user du terme de *récit* en un sens générique, tout en respectant dans les contextes appropriés la différence spécifique entre le mode diégétique et le mode dramatique, me paraît fondé dans le choix même de la notion de *mimèsis d'action* comme catégorie dominante. En effet le *muthos*, d'où dérive notre notion de *mise en intrigue*, est une catégorie de même amplitude que la *mimèsis d'action*. Il résulte de ce choix que la distinction entre mode diégétique et mode dramatique passe au second plan ; elle répond à la question du « comment » de la *mimèsis* et non à celle de son « quoi » ; c'est pourquoi on peut prendre indifféremment chez Homère ou chez Sophocle des exemples d'intrigues bien faites.

Le même scrupule renaît néanmoins, sous une autre forme, de l'examen de l'enchaînement de nos quatre chapitres. On nous accordera sans doute qu'en élargissant et en approfondissant la notion d'intrigue, comme nous l'avons annoncé en introduisant nos deux premiers chapitres, nous avons confirmé et affermi la priorité du sens générique du récit de fiction par rapport au sens spécifique du mode diégétique. En revanche, on pourra nous reprocher d'avoir refermé progressivement nos analyses sur le mode diégétique, en traitant des jeux avec le temps. La distinction entre énonciation et énoncé, puis l'insistance sur la dialectique entre le discours du narrateur et le discours du personnage, enfin la concentration finale sur le point de vue et la voix narrative, ne caractérisent-elles pas de préférence le mode diégétique ? Pour prévenir cette objection, j'ai pris grand soin de ne retenir de ces jeux avec le temps que leur contribution à la *composition* de l'œuvre littéraire, selon la leçon retenue de Bakhtine, de Genette, de Lotman et d'Ouspenski. Ainsi pensé-je avoir « enrichi » la notion d'intrigue, selon la promesse de mon introduction, et l'avoir maintenue au même niveau de généralité que la *mimèsis* d'action qui reste ainsi le concept directeur. J'accorde volontiers que ma réponse serait plus convaincante si des analyses semblables à celles qu'Henri Gouhier a consacrées à l'art dramatique pouvaient montrer que les mêmes catégories, entre autres de point de vue et de voix, sont à l'œuvre dans l'ordre dramatique ; la preuve serait faite que notre concentration sur le roman ne représente qu'une restriction de fait, inverse de celle que pratique Aristote au bénéfice du *mythos* tragique. C'est un fait que cette preuve manque à notre travail.

Malheureusement, l'évocation qui vient d'être faite du *roman* redonne vie au scrupule initial, pour une raison qui tient à la nature même de ce genre. Le roman constitue-t-il simplement un exemple parmi d'autres de récit de fiction ? C'est bien ce que semble présupposer le choix des trois fables sur le temps qui occupent notre dernier chapitre. Or, nous avons des raisons de douter que le roman se laisse ranger dans une taxinomie *homogène* des genres narratifs. Le roman n'est-il pas un genre anti-genre, qui par là même rend impossible le remembrement du mode diégétique et du mode dramatique sous le terme englobant de récit de fiction ? Pareil argument reçoit un renfort impressionnant de l'essai que Bakhtine consacre à l'épopée et au roman dans le recueil d'essais consacré à l'*Imagination dialogique*. Le roman, selon Bakhtine, échappe à toute classification homogène parce qu'on ne peut placer, dans le même ensemble, des genres, dont l'épopée est l'exemple parfait, qui ont épousé leur course, et le *seul* genre à être né après l'institution de l'écriture et du livre, le seul qui, non seulement poursuit son dévelop-

nement, mais ne cesse de remettre en chantier sa propre identité. Avant le roman, les genres aux formes fixes tendaient à se renforcer les uns les autres et ainsi à former un tout harmonieux, un ensemble littéraire cohérent, accessible par conséquent à une théorie générale de la composition littéraire. Le roman, en bousculant les autres genres, en disloque la cohérence globale.

Trois traits, selon Bakhtine, empêchent de placer l'épopée et le roman sous une catégorie commune. D'abord, l'épopée situe l'histoire de son héros dans un « passé parfait », pour reprendre l'expression de Hegel, un passé sans lien avec le temps du narrateur (ou du conteur) et de son public. Ensuite, ce passé absolu n'est relié au temps de la récitation qu'à travers des traditions nationales qui sont l'objet d'une révérence exclusive de toute critique et donc de tout bouleversement. Enfin, et surtout, la tradition isole le monde épique et ses personnages héroïsés de la sphère de l'expérience collective et personnelle des hommes d'aujourd'hui. Or, c'est de la destruction de cette *distance épique*, qu'est né le roman. Et c'est principalement sous la pression du rire, du ridicule, du « carnavalesque » et plus généralement des expressions du comique sérieux — culminant dans l'œuvre de Rabelais, si brillamment célébrée par le même Bakhtine — que la distance épique a cédé la place à la contemporanéité fondée sur le partage du même univers idéologique et linguistique, qui caractérise le rapport entre l'écrivain, ses personnages et son public à l'âge du roman. En bref, c'est cette fin de la distance épique qui oppose décidément la littérature « basse » à tout le reste de la littérature « élevée ».

Cette opposition massive entre l'épopée et le roman rend-elle vainc une analyse comme la nôtre, qui prétend rassembler sous le titre général de récit de fiction toutes les œuvres qui, d'une manière ou d'une autre, visent à créer une *mimèsis de l'action* ? Je ne le pense pas. Aussi loin qu'on pousse l'opposition entre littérature « haute » et littérature « basse », aussi profondément qu'on creuse l'abîme qui sépare la distance épique et la contemporanéité entre l'écrivain et son public, les traits généraux de la fiction ne sont pas abolis. L'épopée antique n'était pas moins que le roman moderne une critique des limites de la culture contemporaine, comme l'a montré James Redfield à propos de l'*Iliade*. Inversement, le roman moderne n'appartient à son temps qu'au prix d'une autre sorte de distance, qui est celle de la fiction elle-même. C'est pourquoi des critiques contemporains peuvent, sans nier l'originalité du roman, continuer, comme Goethe et Schiller dans leur fameuse œuvre commune, et Hegel dans la *Phénoménologie de l'esprit* et dans l'*Esthétique*, à caractériser le roman comme une forme (« basse » si l'on veut) de l'épique et à répartir la littérature — la *Dichtung* — entre l'épique, le

dramatique et le lyrique. La fin de la distance épique marque certes une coupure entre le mimétique « élevé » et le mimétique « bas » ; mais nous avons appris, avec Northrop Frye, à maintenir cette distinction à l'intérieur de l'univers de la fiction. Que les personnages nous soient « supérieurs », « inférieurs » ou « égaux », notait Aristote, ils n'en restent pas moins, à titre égal, les *agents d'une histoire imitée*. C'est pourquoi le roman a seulement rendu infiniment plus complexes les problèmes de mise en intrigue. On peut même dire sans paradoxe, avec l'appui de Bakhtine d'ailleurs, que la représentation d'une réalité en pleine transformation, la peinture de personnalités inachevées et la référence à un présent tenu en suspens, « sans conclusion », exigent une discipline formelle plus grande de la part du créateur de fables que de la part du conteur d'un monde héroïque porteur de son propre achèvement interne. Je ne me borne même pas à cet argument défensif. Je prétends que le roman moderne exige de la critique littéraire beaucoup plus qu'une formulation plus raffinée du principe de *synthèse de l'hétérogène*, par quoi nous définissons formellement la mise en intrigue ; il engendre en outre un *enrichissement* de la notion même d'action, proportionnel à celui de la notion d'intrigue. Si nos deux derniers chapitres ont paru s'éloigner d'une *mimèsis de l'action* au sens étroit du terme au profit d'une *mimèsis du personnage*, pour aboutir, selon l'expression de Dorrit Cohn, à une « *mimèsis de la conscience* », la dérive de notre analyse n'est qu'apparente. C'est à un authentique enrichissement de la notion d'action que le roman contribue. A la limite, le « monologue raconté » à quoi se réduit l'épisode « Pénélope » sur lequel s'achève l'*Ulysse* de Joyce est la suprême illustration de ceci que dire c'est encore faire, même lorsque le dire se réfugie dans le discours sans voix d'une pensée muette que le romancier n'hésite pas à raconter.

Il reste à compléter ce premier bilan en confrontant les conclusions de notre étude de la configuration du temps dans le récit de fiction avec celles que nous avons tirées, à la fin de notre premier volume, concernant la configuration du temps par le récit historique.

Je dirai d'abord que les deux analyses consacrées respectivement à la configuration dans le récit historique et à la configuration dans le récit de fiction se sont révélées rigoureusement parallèles et constituent les deux versants d'une seule et même investigation, appliquée à l'art de composer : celle que nous avons placée, dans la première partie, sous le sigle de *mimèsis II*. Une des restrictions dont souffraient nos analyses du récit historique a été ainsi levée : c'est le champ narratif entier qui est désormais ouvert à notre réflexion. Du même coup, une grave lacune

des études couramment consacrées à la narrativité est comblée : historiographie et critique littéraire sont convoquées ensemble et invitées à reconstituer ensemble une grande narratologie, où un droit égal serait reconnu au récit historique et au récit de fiction.

Nous avons plusieurs raisons de ne pas être surpris par la congruence entre le récit historique et le récit de fiction au plan de la configuration. Nous ne nous attarderons pas sur la première de ces raisons, à savoir le fait que les deux modes narratifs sont précédés par l'usage du récit dans la vie quotidienne. La plus grande partie de notre information sur les événements du monde est en effet redevable à la connaissance par ouï-dire. Ainsi l'acte — sinon l'art — de *raconter* fait-il partie des médiations *symboliques* de l'action que nous avons rapportées à la pré-compréhension du champ narratif et placées sous le sigle de *mimèsis I*. En ce sens, on peut dire que tous les arts de la narration, et à titre éminent ceux qui sont issus de l'écriture, sont des imitations du récit tel qu'il est déjà pratiqué dans les transactions du discours ordinaire.

Mais cette commune provenance du récit historique et du récit de fiction ne saurait à elle seule préserver la parenté des deux modes narratifs jusque dans leurs formes les plus élaborées : l'historiographie et la littérature. Une seconde raison de cette persistante congruence doit être avancée : le remembrement du champ narratif n'est possible que dans la mesure où les opérations configurantes en usage dans l'un et l'autre domaine peuvent être mesurées au même étalon ; cet étalon commun a été, pour nous, la *mise en intrigue*. A cet égard, il n'est pas surprenant que nous ayons retrouvé dans le récit de fiction l'opération configurante à laquelle l'explication historique avait été confrontée, puisque les théories narrativistes présentées dans la deuxième partie s'autorisaient du transfert des catégories littéraires de la *mise en intrigue* dans le champ du récit historique. En ce sens, nous n'avons fait que rendre à la littérature ce que l'histoire lui avait emprunté.

Cette seconde raison, à son tour, ne vaut que si les transformations du modèle simple de *mise en intrigue* reçu d'Aristote conservent une parenté discernable jusque dans leurs expressions les plus divergentes. Le lecteur observera, à cet égard, une grande ressemblance entre les tentatives poursuivies séparément dans les deux champs narratifs pour donner à la notion de *mise en intrigue* une extension plus vaste et une compréhension plus fondamentale que celles du *muthos* aristotélicien, tributaire de l'interprétation de la tragédie grecque. On a adopté pour fil conducteur de ces tentatives distinctes les mêmes notions de *synthèse temporelle de l'hétérogène* et de *concordance discordante*, qui reportent le principe formel du *muthos* aristotélicien au-delà de ses investisse-

ments particuliers dans des genres et des types littéraires trop déterminés pour se laisser transposer sans précaution de la littérature à l'histoire.

La raison la plus profonde de l'unité du concept de *configuration narrative* tient finalement à la parenté entre les méthodes de dérivation invoquées de part et d'autre pour rendre compte de la spécificité des nouvelles pratiques narratives apparues tant dans le champ historiographique que dans le champ du récit de fiction. En ce qui concerne l'historiographie, on n'a pas oublié les réserves avec lesquelles nous avons accueilli les thèses narratistes qui faisaient de l'histoire une simple espèce du genre *story*, ni la préférence que nous avons donnée à la voie longue du « questionnement à rebours », empruntée à la *Krisis* de Husserl. Nous avions pu ainsi rendre justice à la naissance d'une rationalité nouvelle dans le champ de l'explication historique, tout en préservant, par cette genèse de sens, la subordination de la rationalité historique à l'*intelligence narrative*. On n'a pas oublié non plus les notions de quasi-intrigue, de quasi-personnage et de quasi-événement, par lesquelles nous avons tenté d'ajuster les nouveaux modes de configuration historique au concept formel d'intrigue, pris au sens large de synthèse temporelle de l'hétérogène.

Le premier et le second chapitre de la troisième partie concourent à la même généralisation du concept d'intrigue sous le contrôle de l'idée de *synthèse temporelle de l'hétérogène*. Interrogeant d'abord le régime de traditionalité qui caractérise le développement des genres littéraires relevant de la narrativité, nous avons exploré les ressources de déviance que tolère le principe formel de configuration narrative, et nous avons terminé sur le pari qu'en dépit des signes prémonitoires d'un schisme menaçant le principe même de mise en forme narrative, ce principe réussirait toujours à s'incarner dans de nouveaux genres littéraires, capables d'assurer la pérennité de l'acte immémorial de raconter. Mais c'est dans l'examen des tentatives faites par la sémiotique narrative pour reformuler les structures de surface des récits en fonction des structures profondes que l'on a pu observer le parallélisme le plus étroit entre l'épistémologie de l'explication historique et celle de la grammaire narrative. Notre thèse a été la même dans les deux cas : elle a été chaque fois un plaidoyer pour la préséance de l'*intelligence narrative* sur la rationalité narratologique. Le caractère universel du principe formel de configuration narrative se trouvait ainsi confirmé, dans la mesure où, ce à quoi l'*intelligence* fait face, c'est la mise en intrigue, prise dans sa formalité la plus extrême, à savoir la synthèse temporelle de l'hétérogène.

Je viens d'insister sur l'homologie, au point de vue épistémologique, entre nos analyses des opérations de configuration au plan du récit historique et au plan du récit de fiction. Il est permis, maintenant, de mettre l'accent sur des dissymétries qui ne trouveront une élucidation complète que dans la quatrième partie, lorsque nous leverons la parenthèse que nous avons imposée à la question de la vérité. Si c'est bien cette question qui, au titre ultime, distingue l'histoire, en tant que récit vrai, de la fiction, la dissymétrie qui affecte le pouvoir qu'a le récit de refixer le temps, c'est-à-dire, selon notre convention de vocabulaire, la troisième relation mimétique du récit à l'action, s'annonce déjà au plan même où, comme on vient de le rappeler, le récit de fiction et le récit historique offrent la plus grande symétrie, c'est-à-dire au plan de la configuration.

Nous avons pu négliger cette dissymétrie en rappelant les résultats les plus marquants de nos études parallèles du récit historique et du récit de fiction, dans la mesure où, en parlant de configuration du temps par le récit, nous avons mis l'accent principal sur le *mode d'intelligibilité* auquel le pouvoir configurant du récit peut prétendre, plutôt que sur le *temps* qui en est l'enjeu.

Or, pour des raisons qui n'apparaîtront que plus tard, le récit de fiction est plus riche en informations sur le temps, au plan même de l'art de composer, que le récit historique. Ce n'est pas que le récit historique soit d'une pauvreté extrême à cet égard : nos discussions sur l'événement, et plus précisément nos observations finales sur le retour de l'événement par le biais de la longue durée, ont fait apparaître le temps de l'histoire comme un champ suffisamment ample de variations pour nous contraindre à former la notion de quasi-événement. Néanmoins, des contraintes dont nous ne pourrons rendre compte que dans la quatrième partie font que les diverses durées considérées par les historiens obéissent à des lois d'enchâssement qui, en dépit de différences qualitatives indéniables, relativement au rythme, au *tempo* des événements, rendent ces durées et les vitesses qui leur correspondent fortement homogènes. C'est pourquoi l'ordonnance des chapitres de la deuxième partie ne marquait aucune progression notable dans l'appréhension du temps. Il n'en a plus été de même avec la configuration du temps par le récit fictif. Les quatre chapitres ont pu être organisés en fonction d'une appréhension de plus en plus serrée de la temporalité narrative.

Dans le premier chapitre, il ne s'agissait encore que des aspects temporels liés au style de traditionalité de l'histoire des genres littéraires relevant du récit. Nous avons pu ainsi caractériser une sorte d'identité transhistorique, mais non intemporelle, de l'opération de configuration,

par l'enchaînement des trois notions de novation, de pérennité, de déclin, dont les implications temporelles sont manifestes. Le second chapitre est entré plus avant dans la problématique du temps, à l'occasion du débat entre l'intelligence narrative et la rationalité narratologique, dans la mesure où celle-ci revendique pour les modèles de la grammaire profonde du récit une *achronie* de principe, au regard de laquelle la *diachronie* des transformations, manifestées à la surface du récit, revêt un caractère dérivé et inessentiel. A quoi nous avons opposé le caractère originaire du procès temporel inhérent à la mise en intrigue au regard de l'intelligence narrative, que nous voyons simulée par la rationalité narratologique. Mais c'est avec l'étude des « jeux avec le temps », dans le troisième chapitre, que le récit de fiction nous a paru pour la première fois déployer des ressources que le récit historique paraît empêché d'exploiter, pour des raisons qui, encore une fois, ne pouvaient être explicitées à ce stade de notre investigation. Ce n'est qu'avec le récit de fiction que le faiseur d'intrigues multiplie les distorsions qu'autorise le dédoublement du temps entre temps mis à raconter et temps des choses racontées : dédoublement lui-même instauré par le jeu entre l'énonciation et l'énoncé au cours de l'acte de narration. Tout se passe comme si la fiction, en créant des mondes imaginaires, ouvrait à la manifestation du temps une carrière illimitée.

Nous avons fait le dernier pas en direction de la spécificité du temps fictif dans le dernier chapitre, consacré à la notion d'expérience fictive du temps. Par expérience fictive, nous avons entendu une manière virtuelle d'habiter le monde que projette l'œuvre littéraire en vertu de son pouvoir d'auto-transcendance. Ce chapitre fait exactement pendant à celui que nous avions consacré à l'intentionnalité historique dans la deuxième partie. La dissymétrie dont nous parlons maintenant accompagne donc très exactement la symétrie entre le récit historique et le récit de fiction au plan de la structure narrative.

Est-ce à dire que nous avons franchi, tant du côté de la fiction que du côté de l'histoire, la frontière que nous avons tracée dès le début entre la question du sens et celle de la référence, ou mieux, comme nous préférions dire, entre la question de la configuration et celle de la refiguration ? Nous ne le pensons pas. Même si nous devons avouer qu'à ce stade la problématique de configuration subit fortement l'attraction de la problématique de refiguration — et cela en vertu de la loi générale du langage selon laquelle *ce que* nous disons est régi par ce *au sujet de quoi* nous le disons —, nous affirmons avec une force égale que la frontière entre configuration et refiguration n'est pas encore franchie, aussi longtemps que le monde de l'œuvre reste une transcendance immanente au texte.

Cette ascèse de l'analyse a sa contrepartie dans une ascèse comparable que nous avions pratiquée dans la deuxième partie, lorsque nous avions dissocié les caractéristiques épistémologiques de l'événement historique de ses caractéristiques ontologiques, dont il ne sera traité que dans la quatrième partie, à propos de la « *réalité* » du passé historique. De même, donc, que nous nous étions abstenu de trancher la question de la référence de l'événement historique au passé effectif, nous laissons en suspens le pouvoir détenu par le récit de fiction de *découvrir* et de *transformer* le monde effectif de l'action. En ce sens, les études que nous avons consacrées à trois fables sur le temps préparent, sans l'effectuer, la transition des problèmes de configuration narrative aux problèmes de refiguration du temps par le récit, qui feront l'objet de la quatrième partie. Le seuil d'une problématique à l'autre n'est en effet franchi que quand le monde du texte est confronté avec le monde du lecteur. Alors seulement, l'œuvre littéraire acquiert une signification au sens plein du terme, à l'intersection du monde projeté par le texte et du monde de vie du lecteur. Cette confrontation exige à son tour le passage par une théorie de la lecture, dans la mesure où celle-ci constitue le lieu privilégié de l'intersection entre un monde imaginaire et un monde effectif. Ce n'est donc qu'au-delà de la théorie de la lecture, proposée dans un des derniers chapitres de la quatrième partie, que le récit de fiction pourra faire valoir ses titres à la vérité, au prix d'une reformulation radicale du problème de la vérité, à la mesure du pouvoir qu'a l'œuvre d'art de détecter et de transformer l'agir humain ; ce n'est également qu'au-delà de la théorie de la lecture que la contribution du récit de fiction à la refiguration du temps pourra entrer en opposition et en composition avec le pouvoir du récit historique de dire le passé effectif. Si notre thèse concernant le problème si controversé de la référence dans l'ordre de la fiction a quelque originalité, c'est dans la mesure où elle ne sépare pas la prétention à la vérité du récit de fiction de celle du récit historique, et s'efforce de comprendre l'une en fonction de l'autre.

Le problème de la refiguration du temps par le récit ne sera donc conduit à son terme que lorsque nous serons en état d'*entrecroiser* les visées référentielles respectives du récit historique et du récit de fiction. L'analyse de l'expérience fictive du temps aura du moins marqué un tournant décisif en direction de la solution du problème qui constitue l'horizon de toute notre recherche, en donnant à penser quelque chose comme un *monde du texte*, en attente de son complément, le *monde de vie du lecteur*, sans lequel la signification de l'œuvre littéraire est incomplète.

TABLE

<i>Avant-propos</i>	7
1 Les métamorphoses de l'intrigue	17
1 Au-delà du <i>mythos</i> tragique, 18 — 2 Pérennité un ordre des paradigmes ?, 27 — 3 Déclin fin de l'art de raconter ?, 35	
2 Les contraintes sémiotiques de la narrativité	49
1 La morphologie du conte selon Propp, 55 — 2 Pour une logique du récit, 63 — 3 La sémiotique narrative de A J Greimas, 71	
3 Les jeux avec le temps	92
1 Les temps du verbe et l'énonciation, 93 — 2 Temps du raconter et temps raconté, 113 — 3 Énonciation-énoncé-objet dans le « discours du récit », 120 — 4 Point de vue et voix narrative, 131	
4 L'expérience temporelle fictive	150
I Entre le temps mortel et le temps monumental : <i>Mrs. Dalloway</i>	152
II <i>Der Zauberberg</i>	168
III <i>A la recherche du temps perdu</i> : le temps traversé	194
1 Le temps perdu, 200 — 2. Le temps retrouvé, 209 — 3 Du temps retrouvé au temps perdu, 217	
Conclusions	226