

## *Chapitre 7*

### *Du récit au texte :*

### *La perspective temporelle ambiguë*

Ce chapitre a pour but de mettre en évidence l'usage poétique de l'ambiguïté paradoxale en régime narratif.

#### **I. DU RECIT AU TEXTE**

##### **A. Récit et schéma narratif**

Un récit n'est pas forcément écrit, il peut s'actualiser grâce à des matériaux divers (images, gestes, paroles). C'est pourquoi certaines analyses ont mis en lumière des constantes non liées à la matière mise en jeu. Ainsi en est-il par exemple de l'organisation séquentielle hiérarchisée, modélisée par un schéma et dont Michel Fayol souligne qu'elle « est indépendante du support (film, bande dessinée, écrit, oral), et facilement traduisible d'une langue à une autre ». Il ajoute :

« Il ne semble pas possible de le (le schéma) considérer comme décrivant des phénomènes langagiers. Plus vraisemblablement, il renvoie à ce qu'on peut considérer comme une représentation cognitive pré-linguistique. Il s'applique en effet tout aussi bien aux récits écrits et oraux qu'aux films et

bandes dessinées (Bagget, 1979). Mieux encore, il présente des affinités étroites avec la description des comportements finalisés du type de ceux rencontrés dans la vie courante (...) et dans la résolution de problèmes (...). Le schéma narratif apparaît comme une organisation pré-linguistique très générale qui rend compte de l'ensemble des séquences comportementales planifiées en fonction d'un but. La notion de structure narrative se ramène en conséquence au fait que les événements successifs sont perçus comme reliés causalement et les comportements comme finalisés.

Dès lors, les contenus - le narré - sont seuls concernés par le "schéma" et le problème de la narration, de la mise en mots et en texte (ou en images) reste entièrement posé<sup>1</sup>. »

On ne s'étonnera donc pas que les schémas élaborés par Propp, Greimas, Brémond, ne soient d'aucun secours pour cerner la spécificité du récit écrit.

### **B. Récit et usage représentatif ordinaire de l'écrit**

Lorsque le récit s'écrit, il entre dans une dimension spatio-temporelle particulière, celle de la ligne d'écriture. Au temps de l'histoire (de la diégèse), se tressent l'espace-temps scriptural mais aussi les temporalités du scripteur et du lecteur, composantes elles aussi de la communication narrative scripturale.

Tout récit écrit pourra être analysé en fonction des catégories sur lesquelles s'est appuyé le travail de Gérard Genette<sup>2</sup> : *l'ordre* (rapports entre l'ordre temporel de succession des événements dans l'histoire et l'ordre pseudo-temporel de leur disposition dans l'écrit), la *durée* (rapports entre la durée variable de ces événements, ou

---

<sup>1</sup> FAYOL, M., *Le récit et sa construction*, Delachaux/Niestlé, Neuchâtel/Paris, 1985, p.14 et 62.

<sup>2</sup> GENETTE G., *Figures III*, Seuil, 1972.

segments diégétiques, et leur pseudo-durée textuelle mesurable à la longueur de texte qui leur est affectée), la *fréquence* (rapport entre la répétition des événements dans l'histoire et celle qui leur est accordée dans l'écrit), le *mode* (détermination de celui qui voit, de sa distance et de sa perspective par rapport aux événements de la diégèse)<sup>3</sup> la *voix* (rapport entre le ou les narrateurs et le ou les narrataires, rapport entre les énoncés et leur instance productrice, c'est-à-dire leur *énonciation* ).

Aussi passionnant qu'il soit, le travail de Gérard Genette présente pourtant des lacunes qui ne sont pas sans rappeler, celles, symétriques que l'on peut relever dans les recherches sur les grammaires de textes.

En effet, rien ne permet de découvrir dans ces analyses ce qui distingue un récit ordinaire (résultat d'un usage ordinaire, représentatif, du langage) d'un récit littéraire ou plutôt « poétique » (si l'on entend par ce terme le résultat d'un usage artistique du langage).

Si l'on peut reprocher aux grammaires de textes de ne pas s'intéresser aux textes littéraires et à leur spécificité, il semble bien que l'on doive adresser un reproche du même ordre aux analyses de Genette qui pourtant s'appuient sur la *Recherche du temps perdu* . Dans *Figures III* , sont en effet étudiés de manière indifférenciée, des aspects du récit qui relèvent tantôt d'un usage ordinaire du langage tantôt de son usage « poétique ». Si bien qu'à la fin de l'ouvrage, le lecteur se demande quel en était l'objectif : faire une théorie générale du récit ? (mais en ce cas pourquoi n'avoir traité

---

<sup>3</sup> GENETTE précise ainsi le sens de ce dernier terme : « C'est à cette fonction que pense évidemment Littré lorsqu'il définit le sens grammatical de *mode* "nom donné aux différentes formes du verbe employées pour affirmer plus ou moins la chose dont il s'agit, et pour exprimer (...) les différents points de vue auxquels on considère l'existence ou l'action.» (p.183)

que Proust ?), construire la spécificité de l'écriture Proustienne ? (mais alors pourquoi n'avoir pas, chemin faisant, abordé la spécificité d'un travail poétique du récit en général ?).

Pour avoir omis de prendre en compte la spécificité du narratif littéraire, Gérard Genette, on va le voir, a, d'une part, négligé un aspect fondamental de la temporalité scripturale et s'est mis, d'autre part, dans l'impossibilité de construire une synthèse finale<sup>4</sup>.

### C. Récit et usage poétique de l'écrit

Comment peut-on définir ce qu'est *un travail poétique du narratif* ? Telle est la question à laquelle on tentera maintenant de répondre brièvement.

Je préfère l'appellation « travail poétique du narratif » à celle de

---

<sup>4</sup> En témoignent l'après-propos de *Discours du récit* et l'avant-propos de *Nouveau discours du récit* (auto-critique construite à partir des critiques effectuées par d'autres sur le premier texte) dont voici un extrait : « Autre ambiguïté que revendiquait l'avant-propos : la dualité d'objet d'une démarche qui refusait de choisir entre le "théorique" (le récit en général) et le critique (le récit proustien dans la *Recherche*). (...) Quelles qu'en fussent les raisons, cette dualité d'objet me gêne aujourd'hui davantage qu'alors. Le recours systématique à l'exemple proustien est évidemment responsable de certaines distorsions : une insistance excessive, par exemple, sur les questions de temps (ordre, durée, fréquence), qui occupent sensiblement plus de la moitié de l'étude, ou une attention trop faible à des faits de mode comme le monologue intérieur ou le discours indirect libre, dont le rôle est évidemment mineur, voire nul, dans la *Recherche*. (...) Au demeurant - indulgence ou indifférence des spécialistes ? - l'aspect proprement proustologique de ce travail n'a guère été contesté, ce qui permettra de corriger ici le tir en orientant l'essentiel de la discussion sur les questions d'ordre général, qui ont le plus retenu l'attention des spécialistes. » (p.9-10). Même dans *Nouveau discours du récit*, Gérard Genette ne traite pas le problème de la spécificité d'un usage artistique ou littéraire du narratif. Il se borne à poser, sans le résoudre, le problème du rapport entre récit « littéraire » et récit de « fiction » : « ... la narratologie littéraire s'est un peu trop aveuglément enfermée dans l'étude du récit de fiction, comme s'il allait de soi que tout récit littéraire dût toujours être de pure fiction. » (p.11)

*récit poétique*<sup>5</sup> choisie par Jean-Yves Tadié.

En effet, un tel intitulé engage une réflexion de nature « typologique » qui gêne Jean-Yves Tadié et le place devant des contradictions.

D'une part, en affirmant que « *le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème* ». Il montre que la notion de genre est remise en question (« Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème<sup>6</sup>. »)

D'autre part, le « récit poétique » *fonctionnant malgré tout pour lui comme un genre*, Tadié se retrouve devant des problèmes de classements insolubles :

« Il resterait à justifier le choix des ouvrages qui ont inspiré nos hypothèses. On ne prétend pas rendre compte intégralement de tous les récits poétiques... (...) on n'a pas renoncé à tenir compte de livres que le nom de récit poétique ne recouvre que partiellement ; c'est dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle qu'ils sont les plus nombreux : Proust, Larbaud, Cocteau, Giono<sup>7</sup>. »

Pour éviter les mêmes écueils, il faut examiner le problème *non sous l'angle des formes* ou des genres *mais bien sous celui des fonctionnements* qui, en position dominante ou dominée, constituent un texte. Dans cette optique, il est préférable de considérer que le terme de « récit » est commode pour désigner l'effet d'un ensemble d'opérations spécifiques susceptibles d'être

---

<sup>5</sup> TADIÉ J.Y., *Le récit poétique*, Puf écriture, 1978.

<sup>6</sup> TADIÉ J.Y., *Le récit poétique*, Puf écriture, 1978, p.7.

<sup>7</sup> TADIÉ J.Y., *Le récit poétique*, Puf écriture, 1978, p.12.

travaillées par les mécanismes de la fonction poétique. Précisons ces derniers.

Selon Jakobson, domine une règle :

« La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison<sup>8</sup> »

Autrement dit, en ce cas, les éléments d'un paradigme, d'ordinaire virtuels, sont actualisés et donc explicitement inscrits dans le syntagme et la dimension poétique d'un texte est l'effet d'une pratique généralisée de la rime.

*Mais, ces éléments qui étaient dans un non-lieu, non-temps, rencontrent lors de leur mise en texte, un espace-temps aux coordonnées bien précises : le scripteur est en effet obligé de choisir la place et le moment où le même aura le droit de revenir, c'est-à-dire qu'il est obligé de se préoccuper de ce qui s'appelle le rythme<sup>9</sup>.*

On le voit, c'est parce qu'il y a un paradigme dans le syntagme que des éléments qui se ressemblent sont marqués, accentués, porteurs de rythme et donc créateurs d'une temporalité poétique.

« C'est seulement en poésie, par la répétition régulière d'unités équivalentes, qu'est donnée, du temps de la chaîne parlée, une expérience comparable à celle du temps musical...<sup>10</sup> »

On peut donc déjà affirmer que la poéticité (d'autres diront la textualité) d'un texte narratif se fonde, d'abord, sur le retour réglé,

<sup>8</sup> JAKOBSON R., *Essais de linguistique générale T.I*, Minuit, 1963, p.220.

<sup>9</sup> Le rythme est ainsi défini par Matila Ghyka : « Le rythme, pris dans sa généralité, est la division du temps, par des phénomènes sensibles aux organes humains, en périodes dont les durées totales sont égales entre elles ou qui se répètent selon une loi simple. » (*Le nombre d'or*, Gallimard, 1959, p.105.)

<sup>10</sup> JAKOBSON R., *Essais de linguistique générale T.I*, Minuit, 1963, p.221.

dans l'espace-temps scriptural, des éléments issus des divers paradigmes narratifs (situations, fonctions, actions, actants, séquences répertoriés par Greimas et quelques autres). C'est précisément ce point là que G. Genette passe sous silence : en particulier son chapitre sur la fréquence compare le nombre de fois où tel événement revient dans l'histoire, puis dans le récit, et ne parle pas du réglage des intervalles entre deux retours du même. La cadence proprement scripturale n'est pas étudiée et le travail du « temps subjectif » en souffre :

« Si le rythme de la langue pratique est un phénomène découlant du temps objectif, le rythme poétique, lui, est un phénomène d'un tout autre ordre, il segmente le discours, réalise le temps subjectif<sup>11</sup>. »

« (...) les propriétés qui dépendent du caractère spatial des textes écrits les séparent de la structure purement temporelle des énoncés oraux<sup>12</sup>. »

Tous ces phénomènes sont en fait liés au mécanisme du *parallélisme* :

« la rime n'est qu'un cas particulier, condensé en quelque sorte d'un problème beaucoup plus général, nous pourrions même dire d'un problème fondamental de la poésie qui est le parallélisme<sup>13</sup>. »

*C'est donc une étude de la scansion propre du récit poétique qui est absente des travaux de Genette.*

Les corollaires du parallélismes sont de deux ordres. Je les rappellerai très brièvement ici.

Premièrement, *le lien entre la fonction poétique et la fonction métalinguistique* par le biais de l'auto-référence : le retour du

---

<sup>11</sup> JAKOBSON R., *Questions de poétique*, Seuil, 1973, p.45.

<sup>12</sup> JAKOBSON R., *Essais de linguistique générale T.II*, Minuit, 1973, p.89.

<sup>13</sup> JAKOBSON R., *Essais de linguistique générale T.I*, Minuit, 1963, p.235.

même attire l'attention sur le message<sup>14</sup> si bien que l'on peut dire que la fonction poétique est une occurrence de la fonction métalinguistique<sup>15</sup>. En effet, les éléments textuels désignent alors par dénotation des référents mondains et par connotation « autonymique » leur organisation dans le discours<sup>16</sup>.

Deuxièmement, *l'ambiguïté* et pour au moins deux raisons.

D'abord parce qu'elle découle de ce qui précède :

« L'ambiguïté est une propriété intrinsèque, inaliénable, de tout message centré sur lui-même, bref c'est un corollaire obligé de la poésie. Nous répèterons avec Empson que "Les machinations de l'ambiguïté sont aux racines mêmes de la poésie". Non seulement le message lui-même, mais aussi le destinataire et le destinataire deviennent ambigus. (...) La suprématie de la fonction poétique sur la fonction référentielle n'oblitére pas la référence (la dénotation) mais la rend ambiguë.<sup>17</sup> »

Ensuite parce que toute ambiguïté qui fait correspondre à un même segment de texte deux ou plusieurs significations est une forme d'inscription du paradigme dans le syntagme.

Si Genette avait pris en compte ces aspects théoriques de la fonction poétique, plusieurs de ses analyses sur le temps auraient pu être articulées en fonction de leur commun rapport au traitement de l'ambiguïté chez Proust. Mais seul un travail général sur les

---

<sup>14</sup> JAKOBSON R., *Essais I*, p.218. « L'accent mis sur le message pour son propre compte est ce qui caractérise la fonction poétique du langage »

<sup>15</sup> ORIOL-BOYER C., « De l'usage ordinaire à l'usage artistique de l'écriture. Activités "méta" et didactique. » in *Etudes de linguistique appliquée*, 1988, n° 71.

<sup>16</sup> REY-DEBOVE J., *Le métalangage* ; HAMON Ph., « Texte littéraire et métalangage », in *POETIQUE*, n°31 ; MAGNE B., « Le métatextuel » in *TEM*, 1986, n°5 et 6 et ORIOL-BOYER C., in *ETUDES DE LINGUISTIQUE APPLIQUEE*, 1988, n°71.

<sup>17</sup> JAKOBSON R., *Essais de linguistique générale T.I*, Minuit, 1963, p.238.

usages « littéraires » de l'ambiguïté aurait pu faire surgir la spécificité de l'écriture proustienne.

C'est un tel travail que je propose d'entamer maintenant dans le domaine de la perspective temporelle afin de mettre en lumière un des usages poétiques du temps en régime narratif. Deux remarques de Jakobson sont à l'origine de ce choix :

« Quant au temps littéraire, c'est le procédé de déplacement temporel qui offre à la recherche un champ particulièrement vaste...<sup>18</sup> »

ou encore

« Finalement l'analyse des transformations grammaticales et de leur signification devrait inclure la fonction poétique du langage, étant donné que l'essence de cette fonction est de pousser les transformations à l'avant-plan (...) Une innovation aussi marquée que la perspective temporelle inverse utilisée récemment par trois poètes russes indépendamment l'un de l'autre est difficilement fortuite : "Pour vous le futur est digne de confiance et accompli. Vous dites : demain nous sommes allés en forêt" (A. Voznesenski) ; "Je me suis retrouvé une fois demain" (S. Kirsanov) ; "C'était demain" (G. Glinka). Dans une lettre datée du 21 mars 1955, quatre semaines avant sa mort, Einstein écrivait : "La séparation entre le passé, le présent et le futur n'a que la signification d'une illusion, même si c'est une illusion tenace."<sup>19</sup> »

## II. LA PERSPECTIVE TEMPORELLE : L'AMBIGU, LE PARADOXAL ET LE CONTRADICTOIRE

J'ai eu envie d'en savoir plus sur le contexte des citations faites

---

<sup>18</sup> JAKOBSON, Huit questions de poétique, p. 20.

<sup>19</sup> JAKOBSON R., *Essais de linguistique générale T.II*, Minuit, 1973, p.90.

par Jakobson. Voici les passages d'où sont extraites les deux premières. (Que soit ici remerciée Manuèle Jargot qui a eu la patience d'effectuer les recherches dans les ouvrages russes et de traduire pour nous le texte de Voznessenski)

### A. Texte de Kirsanov<sup>20</sup>

Un matin ultra bleu.  
Le monde tient toujours son journal de bord.  
Et nous  
sommes des feuillets arrachés  
aux livres de verdure et de soleil  
et seuls demeurent  
les titres des chapitres  
dans les registres des gérants d'immeubles  
à leur lieu et place.

Mais là où nous figurons à la rubrique « départs »  
on vous a inscrits,  
ex-nous.  
Vous qui (comme nous jadis)  
dites de soi  
« Nous ».

Ne me tenaille pas le cœur  
D'un sourire moqueur.

Il y a là aussi des moi  
(comme jadis moi)  
qui disent : « Moi »  
en parlant de soi.

Regarde en arrière,  
là-bas  
un des moi futurs  
fouillant chez les bouquinistes,  
a trouvé une reliure vide  
égarée entre les volumes

---

<sup>20</sup> KIRSANOV S., *Poèmes*, traduits par Léon Robel, Gallimard, 1963.

de Sartre ou de Dumas  
sans pages, sans titre, sans nom d'auteur.

Il saute du huitième étage,  
court par les rues en agitant des feuillets,  
crie : « Camarades, mais c'est moi !  
Je suis retrouvé  
une fois demain ! »

### B. Texte de Voznessenski<sup>21</sup>

Et tu as dix-sept ans. Tu es toute essoufflée après ta gymnastique. Et peu importe, comment tu t'appelles. Le cyclotron, tu n'en as jamais entendu parler.

Sur le quai qui longe la mer, quelqu'un a été assez idiot pour planter deux réverbères au mercure. Nous marchons à la rencontre l'un de l'autre. Tu viens d'un réverbère, moi de l'autre. Deux lumières nous frappent dans le dos.

Et avant que nos mains se joignent, ce sont nos ombres qui se confondent, nos ombres vivantes, tièdes, dans un cercle de blancheur macabre.

Il me semble que nous ne cessons pas d'aller à la rencontre l'un de l'autre !

Les hommes vont toujours la nuque tournée vers le passé. Le temps est derrière nous, comme une file d'attente à l'arrêt du trolleybus. J'ai mon passé aux épaules, comme un sac à dos. Toi, c'est l'avenir que tu as derrière toi. Il bruit dans ton dos comme un parachute.

Quand nous sommes ensemble, je sens l'avenir passer de toi en moi, tandis qu'en toi se déverse le passé, comme si nous étions les deux parties d'un sablier.

Comme tu souffres des survivances de l'avenir ! Tu es brusque, sincère. Tu es d'une ignorance stupéfiante.

Pour toi, le passé peut encore changer, ou advenir.

---

<sup>21</sup> VOZNESSENSKI, *Peut-être qu'elle s'appelle Oza* (Traduction de Manuèle Jargot pour le colloque de Nice), 1966.

« Napoléon, – dis-je, – était un remarquable homme d'Etat. Tu réponds "C'est ce qu'on va voir !" »

Par contre l'avenir est pour toi certain, incontestable.

« Allez, demain, on a fait une balade en forêt », – dis-tu. Ouh, quelle bruisante forêt c'était le lendemain ! Tu as encore dans ta chaussure gauche une aiguille de pin séchée.

Tu as des chaussures à bout pointu – on n'en porte plus de pareilles. « On n'en porte pas encore », – dis-tu en riant.

J'essaie de faire paravent entre toi et le passé, afin que jamais tu ne voies les horreurs de Maidanek ou de l'Inquisition.

Tes dents sont roses de rouge à lèvres.

Tu essaies parfois de t'adapter à moi. Je vois bien que quelque chose te tourmente. Tu remues, tu remues. « Eh bien, qu'y a-t-il ? »

En te libérant de mon étreinte, satisfaite, tu lâches d'un seul trait, comme si tu parlais une langue étrangère : « J'ai eu un grand plaisir esthétique !

Et jadis j'avais peur de toi... Et à quoi tu penses ?... ».

### C. La perspective temporelle

Ces deux textes nous intéressent en ce qu'ils jouent avec les règles de la perspective temporelle ainsi définies par G. Genette :

« Je peux fort bien raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se passe, et si ce lieu est plus ou moins éloigné du lieu d'où je la raconte, tandis qu'il m'est presque impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte narratif, puisque je dois nécessairement la raconter à un temps du présent, du passé ou du futur. De là vient peut-être que les déterminations temporelles de l'instance narrative sont manifestement plus importantes que ses déterminations spatiales. (...)

La principale détermination temporelle de l'instance

narrative est évidemment sa position relative par rapport à l'histoire (...)»<sup>22</sup>. »

Le travail poétique du récit amène toujours, en effet, à mettre en concurrence plusieurs perspectives spatio-temporelles, et de plusieurs manières. Nous allons en examiner quelques unes. Nous verrons qu'elles s'harmonisent avec les diverses représentations du temps.

Comme l'écrit Borgès : « Le temps, pour peu que nous puissions percevoir une telle identité, est une illusion » Aussi est-il pensé la plupart du temps selon des schémas spatiaux.

#### **D. Représentation linéaire du temps**

Comme l'écrit le grammairien Guillaume :

« Pour se donner une représentation du temps, l'esprit utilise l'aptitude qu'il possède à se représenter l'espace. C'est pourquoi un système verbal, représentation particulière propre à chaque langue de la perception que l'homme a du temps, trouve une figuration naturelle dans des schémas composés de droites orientées (de direction identique ou opposée) se succédant l'une à l'autre, ou, au contraire superposées. En français, la superposition est une des caractéristiques du "présent". Les segments superposés, d'orientation contraire, représentent deux parcelles de temps linguistique, une parcelle de futur et une parcelle de passé<sup>23</sup>. »

« Par rapport à ce repère (la personne) il existe deux possibilités de visualisation du temps : celle d'une visualisation descendante :

<-----

selon laquelle le temps est perçu comme venant du

<sup>22</sup> GENETTE G., *Figures III*, Seuil, 1972, p.228.

<sup>23</sup> GUILLAUME, cité par Cervoni, p.43

futur, passant au présent et fuyant dans le passé ; et celle d'une visualisation ascendante :

----->

selon laquelle le temps apparaît comme un espace ouvert que l'on a devant soi pour y progresser et y inscrire son activité<sup>24</sup>. »

Dans son *Histoire de l'éternité*, Borgès ne dit pas autre chose :

« Une de ces ténèbres, parmi les plus belles sinon les plus obscures, est celle qui nous empêche de préciser la direction du temps. La croyance commune veut qu'il s'écoule du passé vers l'avenir, mais la croyance contraire n'est pas plus illogique, celle que Miguel Unamuno définit ainsi : "Nocturne, le fleuve des heures coule, depuis sa source qui est le lendemain éternel"<sup>25</sup>. »

Mais la plupart du temps, l'écrivain pratique l'alternance de deux perspectives inverses.

### **E. L'alternance de deux perspectives inverses**

Elle est liée à l'ambiguïté fondamentale de toute activité de lecture-écriture qui impose que tout récit se lise d'abord dans un sens puis se relise à partir de sa fin. « C'est comme si la récollection inversait l'ordre dit naturel du temps. En lisant la fin dans le commencement et le commencement dans la fin, nous apprenons aussi à lire le temps lui-même à rebours, comme la récapitulation des conditions initiales d'un cours d'action dans ses conséquences terminales<sup>26</sup> » explique Ricoeur.

Ce va-et-vient est particulièrement sollicité par la perspective

<sup>24</sup> GUILLAUME, étudié par Cervoni, p.46-47.

<sup>25</sup> BORGES J.L., *Histoire de l'infamie, Histoire de l'éternité*, 10/18, 1964. p.138.

<sup>26</sup> RICOEUR P., *Temps et récit T.I*, Seuil, 1983, p.105..

autobiographique : comme le montre G. Genette, Proust en joue avec virtuosité dans la *Recherche* .

« La situation, qui se retrouvera sous diverses formes dans la *Recherche* , est celle de l'avenir devenu présent et qui ne ressemble pas à l'idée qu'on s'en était faite dans le passé. Jean, après plusieurs années, retrouve l'hôtel où habite Marie Kossichief, qu'il a aimée autrefois, et compare ses impressions d'aujourd'hui à celles qu'il croyait autrefois devoir éprouver aujourd'hui : "Quelquefois en passant devant l'hôtel il se rappelait les jours de pluie où il emmenait jusque-là sa bonne, en pèlerinage. Mais il se les rappelait sans la mélancolie qu'il pensait alors devoir goûter un jour dans le sentiment de ne plus l'aimer. Car cette mélancolie, ce qui la projetait ainsi d'avance sur son indifférence à venir, c'était son amour. Et cet amour n'était plus."<sup>27</sup>. »

« 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, de relations "télescopiques" : ubiquité spatiale, mais aussi temporelle "omnitemporalité" (...)

Mais les notions mêmes de rétrospection ou d'anticipation, qui fondent en "psychologie" les catégories narratives de l'analepse et de la prolepse, supposent une conscience temporelle parfaitement claire et des relations sans ambiguïté entre le présent, le passé et l'avenir (...) En fait la fréquence même des interpolations et leur enchevêtrement réciproque brouillent fréquemment les choses, d'une manière qui

---

<sup>27</sup> GENETTE G., *Figures III* , Seuil, 1972, p.81.

reste parfois sans issue pour le "simple" lecteur<sup>28</sup>. »

« La formule explicite de telles anachronies doubles serait donc quelque chose comme ceci : "Il devait arriver plus tard, comme nous l'avons déjà vu..." ou : "Il était déjà arrivé, comme nous le verrons plus tard..." annonces rétrospectives ? Rappels anticipatoires ? Quand l'arrière est devant et l'avant derrière, définir le sens de la marche devient une tâche délicate<sup>29</sup> ? »

C'est en fait le problème de tout écrivain qui se penche sur son passé en autobiographe : « Comment revivre cette attente et cette ignorance de l'avenir qui caractérisent l'enfance et l'adolescence ? Comment les évoquer, leur redonner vie et vigueur dans le mouvement - qui leur est justement contraire - du souvenir ? Comment appeler à renaître, à travers mots et images le révolu ? Y capter ce qui était par essence permanente évolution ? Comment inclure dans ce retour en arrière ce qui procédait de l'élan en avant<sup>30</sup>. » écrit G.E. Clancier.

Pis encore, et de façon symétrique, l'écrivain n'est même jamais sûr que ce futur qu'il croit inventer au fur et à mesure pour son récit fictif ne soit pas une réminiscence perverse d'un passé toujours déjà là.

« Lorsque je préparais *L'éternité plus un jour*, (...) certaines scènes que je me plaisais à imaginer comme séquences probables du roman à venir, scènes à mes yeux, issues de mon imagination, se révélaient en fait être des souvenirs qui s'étaient effacés de ma mémoire consciente. Cette révélation me procurait une sorte de vertige à travers le temps : le temps futur de

<sup>28</sup> GENETTE G., *Figures III*, Seuil, 1972, p.118.

<sup>29</sup> GENETTE G., *Figures III*, Seuil, 1972, p.115.

<sup>30</sup> CLANCIER G.E., « Le temps d'un souffle », in *Revue française de psychanalyse*, 1988, numéro 1, p.108.

l'imaginaire libre, vivant, ouvert, d'un coup se renversait en temps passé du déjà vécu, du nevermore<sup>31</sup>. »

Signalons ici un cas très particulier de perspective temporelle : celle qu'adopte Monsieur Palomar personnage de Calvino dans le dernier chapitre intitulé « Comment apprendre à être mort » et où l'on peut lire :

« Monsieur Palomar décide qu'il fera dorénavant comme s'il était mort, pour voir comment va le monde sans lui. (...) Bref, être mort est moins facile que ce qu'il peut sembler. Tout d'abord, il ne faut pas confondre être mort avec ne pas être là, condition qui recouvre aussi bien l'étendue illimitée de temps qui précède la naissance, et qui est en apparence symétrique de celle tout aussi illimitée qui fera suite à la mort. Le fait est qu'avant de naître nous faisons partie des possibilités infinies auxquelles il arrivera ou n'arrivera pas de se réaliser, tandis qu'une fois morts nous ne pouvons plus nous réaliser ni dans le passé (auquel nous appartenons désormais entièrement, mais sur lequel nous ne pouvons plus influencer) ni dans le futur (qui nous est interdit, même s'il subit notre influence)<sup>32</sup>. »

Ricoeur rejoint Genette pour commenter ces combinaisons :

« La conduite du récit ne va pas sans une combinaison de 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

<sup>31</sup> CLANCIER G.E., « Le temps d'un souffle », in *Revue française de psychanalyse*, 1988, numéro 1, p.107.

<sup>32</sup> Calvino Italo, *Palomar*, p.123.

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<sup>33</sup>. »

Le responsable de ces confusions est le présent car « par le biais de la mémoire et de l'attente »<sup>34</sup> il superpose le passé et le futur et favorise tous les allers-retours, toutes les superpositions, toutes les circularités.

## F. Perspectives multiples

En enchaînant de plus en plus vite des perspectives décalées, on crée dans l'écriture des effets antireprésentatifs comme on pouvait en obtenir dans les peintures de Picasso par exemple.

- Cela commence chez *Flaubert* avec les continuelles variations sur les temps : imparfait, passé simple, conditionnel, présent, participe présent se suivent, indiquant la durée, la répétition, une prise de parole (c'est le fameux style indirect libre), une rêverie.

« Avec la netteté d'une hallucination, il s'aperçut auprès d'elle, chez elle, lui apportant quelque cadeau dans du papier de soie, tandis qu'à la porte stationnerait son tilbury, non, un coupé plutôt ! un coupé noir, avec un domestique en livrée brune ; il entendait piaffer son cheval et le bruit de la gourmette se confondant avec le murmure de leurs baisers. Cela se renouvelerait tous les jours, indéfiniment. Il les recevrait chez lui, dans sa maison ; la salle à manger

<sup>33</sup> RICOEUR P., *La configuration du temps dans le récit, T.II*, Seuil, 1984, p.23..

<sup>34</sup> RICOEUR P., *La configuration du temps dans le récit, T.II*, Seuil, 1984, p.141.

serait en cuir rouge, le boudoir en soie jaune, des divans partout ! et quelles étagères ! quels vases de Chine ! quels tapis ! Ces images arrivaient si tumultueusement, qu'il sentait la tête lui tourner. Alors, il se rappela sa mère ; et il descendit, tenant toujours sa lettre à sa main<sup>35</sup>. »

- Cela se retrouve chez Perec dans une réécriture syntaxique et lexicale :

« Tout serait brun, ocre, fauve, jaune : un univers de couleurs un peu passées, aux tons soigneusement, presque précieusement dosés, au milieu desquelles surprendraient quelques taches plus claires, l'orange presque criard d'un coussin, quelques volumes bariolés perdus dans les reliures. En plein jour, la lumière, entrant à flots, rendrait cette pièce un peu triste malgré les roses. (...) Leur travail ne les retiendrait que quelques heures, le matin. Ils se retrouveraient pour déjeuner, d'un sandwich ou d'une grillade, selon leur humeur ; ils prendraient un café à une terrasse, puis rentreraient chez eux, à pied, lentement (...) Pour la première fois, ils gagnèrent quelque argent. Leur travail ne leur plaisait pas : aurait-il pu leur plaire ? Il ne les ennuyait pas trop non plus. Ils avaient l'impression de beaucoup y apprendre. D'année en année, il les transforma<sup>36</sup>. »

- Cela s'accroît dans *M et R* de Dominique Noguez

« Au petit matin, elle s'arrête devant un étal de bouquiniste déjà ouvert, prend un livre. Elle entend passer, sans regarder, une arroseuse municipale, ou les poubelles. Elle repose le livre. C'était un livre d'astronomie et au milieu il y avait une carte des étoiles<sup>37</sup>. »

---

<sup>35</sup> FLAUBERT G., *Education sentimentale*, Garnier, p.98.

<sup>36</sup> PEREC G., *Les Choses*, J'ai lu, 1965, pp.8, 11, 25.

<sup>37</sup> NOGUEZ D., *M et R*, Laffont, 1981, p.92.

- Cela se systématise dans *Improbables strip-teases* de Jean Ricardou

« la jeune fille sera entrEe. elle fera quatre pas. elle aVait été éblOuie. elle s'immobilisa de profil. la corolle oraNge de la robe donT le léger tIssu, à partir de La taille, ceSsait D'être ajusté - a ONdoyé un peu, enCore, à hauteur Des genoux, presque insensiblement.

une longue mèche, isolEe de la masse, vient se poser sur l'épaule droite. la Continuité bronzée de la gorge, ainsi, qu'aura limitée selon un ample arrondi la dentelle blancHe du décolleté, se trouvera découpée par une encoche orange effllée, qui avait été recourbée un peu<sup>38</sup>. »

Futur antérieur, futur, plus que parfait, passé simple, imparfait, passé composé, présent, futur antérieur, futur, plus que parfait... se succèdent dans un ordre régulier.

On est très proche de ce qui est décrit dans le *Manifeste des peintres futuristes* et cité par Jakobson :

« La perception statique est une fiction. En fait, "tout se meut, tout se transforme rapidement. Un profil n'est jamais immobile devant nous, il apparaît et disparaît sans cesse. Etant donné la stabilité de l'image dans la rétine, les objets se multiplient, se déforment, se poursuivent, comme les vibrations rapides dans l'espace parcouru. Voici pourquoi les chevaux en course n'ont pas quatre jambes mais vingt, et leurs mouvements sont triangulaires<sup>39</sup>. »

Ce qui se joue là, est le produit du désir toujours déçu de représenter dans la successivité de l'écriture la simultanéité de l'éternité. Borgès le signale :

<sup>38</sup> RICARDOU J., *Le théâtre des métamorphoses*, Seuil, 1982, p.201.

<sup>39</sup> cité par JAKOBSON in *Questions de poétique*, p.27.

« Aucune des différentes éternités imaginées par les hommes (...) n'est un assemblage mécanique du passé du présent et de l'avenir. C'est une chose plus simple et plus magique à la fois - *la simultanéité de tous ces temps*<sup>40</sup>. »

Ricoeur, quant à lui, montre que cette problématique était déjà chez Saint Augustin :

« Pour Augustin et toute la tradition chrétienne, l'intériorisation des rapports purement extensifs du temps renvoie à une éternité où toutes choses sont présentes en même temps (...) La question la plus grave que puisse poser ce livre est de savoir jusqu'à quel point une réflexion philosophique sur la narrativité et le temps peut aider à penser ensemble l'éternité et la mort<sup>41</sup>. »

Mais, comme les futuristes l'ont fait pour l'espace, l'écrivain peut encore aller plus loin et adopter une représentation circulaire du temps :

« Si les cubistes, suivant le précepte de Cézanne, construisaient le tableau en partant des volumes les plus simples : le cube, le cône, la sphère, donnant en quelque sorte à la peinture ses éléments premiers, les futuristes, à la recherche de formes cinétiques, introduisent dans le tableau le cône courbe, le cylindre courbe, ils mettent en contact les pointes des cônes, ils figurent des ellipsoïdes courbes, etc, en un mot, ils détruisent les limites des volumes<sup>42</sup>. »

## G. Représentations circulaires du temps

Cette courbure conjointe de l'espace et du temps et un des

<sup>40</sup> BORGES J.L., *Histoire de l'infamie, Histoire de l'éternité*, 10/18, 1964, p.140.

<sup>41</sup> RICOEUR P., *Temps et récit T.I*, Seuil, 1983, p.129.

<sup>42</sup> JAKOBSON R., *Questions de poétique*, Seuil, 1973, p.29.

leitmotifs de *l'Histoire de l'éternité* de Borgès :

« A l'automne 1883, Nietzsche écrit : "Cette lente araignée qui se traîne à la lumière de la lune, et cette lumière de la lune elle-même, et toi et moi parlant à voix basse devant la porte, parlant à voix basse de choses éternelles, n'avons-nous pas déjà existé dans le passé ? Et ne viendrons-nous pas à nouveau sur le long chemin, sur le long chemin tremblant, ne reviendrons-nous pas éternellement ? Ainsi parlais-je et à voix de moins en moins haute, car mes pensées et mes arrière-pensées me faisaient peur"<sup>43</sup>. »

C'est le mythe de l'Eternel retour :

« Cette doctrine (...) peut se formuler ainsi : "Le nombre des atomes qui composent le monde est, bien que démesuré, limité, et susceptible en tant que tel d'un nombre limité (bien que démesuré lui aussi) de combinaisons. En un temps infini, le nombre des combinaisons possibles doit nécessairement être atteint et l'univers doit forcément se répéter. A nouveau tu naîtras d'un ventre, à nouveau ton squelette grandira, à nouveau cette même page arrivera entre tes mains identiques, à nouveau tu suivras toutes les heures jusqu'à celle de ta mort impensable"<sup>44</sup>. »

« Eudème, paraphrasant Aristote, écrit, quelque trois siècles avant J.C. : "S'il faut en croire les Pythagoriciens, les mêmes choses se reproduisent ponctuellement et vous serez à nouveau avec moi et je ré-exposerai cette doctrine et ma main jouera encore avec ce bâton et ainsi de suite pour tout le reste."<sup>45</sup> »

« Les adieux et le suicide perdent de leur dignité,

---

<sup>43</sup> BORGES J.L., *Histoire de l'infamie, Histoire de l'éternité*, 10/18, 1964, p.210.

<sup>44</sup> BORGES J.L., *Histoire de l'infamie, Histoire de l'éternité*, 10/18, 1964, p.205.

<sup>45</sup> BORGES J.L., *Histoire de l'infamie, Histoire de l'éternité*, 10/18, 1964, p.211

s'ils se répètent – Saint Augustin dut penser la même chose pour la crucifixion – aussi repousse-t-il avec indignation la théorie des Stoïciens et des Pythagoriciens<sup>46</sup>. »

Le constant retour du même que met en jeu la fonction poétique du langage ne se tresse-t-il pas facilement avec le mythe de l'Eternel retour? On arrive alors au paradoxe signalé par Nietzsche :

« Ne pas désirer des chances, des faveurs, et des félicités lointaines, mais vivre de façon à désirer vivre à nouveau de la même façon, et ainsi, tout au long de l'éternité. (...) Parfois, la sensation de "déjà vécu" nous laisse pensifs. Les partisans de l'Eternel Retour nous jurent qu'il en est bien ainsi et donnent ces éclats de perplexité comme une justification de leur foi. Ils oublient que cette réminiscence même apporte une innovation qui contredit leur thèse et que le temps la perfectionnerait au fur et à mesure, jusqu'au cycle lointain où on verra l'individu prévoir son destin et préférer agir de façon différente<sup>47</sup>. »

Les structures en chiasmes ou palindromiques sont évidemment particulièrement bienvenues dans ce genre de récit.

Le retour prévisible ou assuré du même est toutefois mortifère et un futur qui aurait la même fixité qu'un passé ne vaudrait sans doute pas la peine d'être vécu ailleurs que dans la mémoire ! C'est bien la question posée par *L'invention de Morel*<sup>48</sup> de Bioy Casarès.

Aussi la variation envahit-elle très souvent le temps circulaire.

## H. Eternel retour et variation

<sup>46</sup> BORGES J.L., *Histoire de l'infamie, Histoire de l'éternité*, 10/18, 1964, p.212.

<sup>47</sup> BORGES J.L., *Histoire de l'infamie, Histoire de l'éternité*, 10/18, 1964, pp.216, 217.

<sup>48</sup> BIOY CASARES, *L'invention de Morel*, 10/18.

Tous les écrivains qui se sont confrontés au thème du voyage dans le futur, grâce à une machine à explorer le temps, utilisent à peu près le même scénario : ayant la connaissance du futur les personnages n'ont qu'une idée, en changer le cours. Le problème devient alors : comment faire pour que ce qui a été soit différent ? Dans le film *C'était demain*, le personnage projeté dans un futur proche (à trois jours de son présent) lit un journal lui apprenant sa propre mort par assassinat. Revenu dans le présent, il met tout en oeuvre pour l'éviter. Mais l'assassinat a lieu et le journal paraît comme prévu. Seulement, il y a erreur sur la victime : c'est une autre personne qui a été tuée et l'annonce du journal est la conséquence d'un quiproquo. Dans un autre film, au titre non moins significatif, *Retour vers le futur*, le héros projeté dans le futur assiste à l'assassinat de son professeur (père symbolique). Il revient précipitamment en arrière, juste avant sa naissance et assiste, en spectateur, au déroulement de sa propre vie. Mais il a la surprise de constater que sa vie emprunte des possibles narratifs non exploités par sa première vie et qui ressemblent fort à ce qu'il aurait choisi de vivre, instruit par l'expérience. Ainsi sa première vie figure dans sa mémoire comme si elle n'avait pas été réelle, tandis que sa deuxième vie figure dans sa mémoire comme si elle avait été réelle. Bien entendu, le crime est évité et il part dans un futur qui pourra bien peut-être lui aussi être revécu autrement un jour...

### **I. Circularité et perversion des rapports de cause/conséquence**

De tels récits ne sont pas sans rappeler celui d'Oedipe dont la circularité parfaite amène le *récit* du futur à devenir la *cause* du futur.

« Si Oedipe peut faire ce que chacun, dit-on, ne fait que désirer, c'est parce qu'un oracle a raconté d'avance

qu'il tuerait un jour son père et épouserait sa mère (...)  
L'oracle *d'Oedipe-Roi* est un récit métadiègétique au futur, dont la seule énonciation va déclencher la "machine infernale" capable de l'accomplir. Ce n'est pas une prophétie qui se réalise, c'est un piège en forme de récit, et qui "prend". Oui, puissance (et ruse) du récit. Il en est qui font vivre (Schéhérazade), il en est qui tuent. Et l'on ne juge pas bien *d'Un amour de Swann* si l'on ne comprend que cet amour raconté est un instrument du destin<sup>49</sup>. »

On rejoint le sens de la formule populaire : « Ne parle pas de malheur. »

Le symétrique d'Oedipe est accompli dans des récits où c'est un événement du présent qui devient la cause d'un événement du passé. On trouve cela par exemple dans la nouvelle de Jean Lahougue intitulée *Seuils*<sup>50</sup>.

L'« avant » et l'« après » qui fondent toute écriture sont sérieusement ébranlés par un texte comme *Le Voyage d'hiver*<sup>51</sup> de Perec qui repose sur un retournement de perspective temporelle. Un homme découvre un récit qui semble n'être composé que de citations de poètes du dix-neuvième siècle. Cela l'enchanté car il trouve l'idée excellente. Tout-à-coup arrive le soupçon puis la certitude renversante que ce livre a été écrit *avant* tous les textes « cités ». L'Histoire s'inverse et avec elle l'ordre des textes.

« Mais, au moment même où il s'efforçait d'imaginer cet auteur inconnu qui avait voulu puiser dans les livres des autres la matière même de son texte, où il tentait de se représenter jusqu'au bout ce projet insensé et admirable, Degraël sentit naître en lui un soupçon affolant (...) Peut-être s'était-il trompé, mais il avait

<sup>49</sup> GENETTE G., *Figures III*, Seuil, 1972, p.25.

<sup>50</sup> LAHOUGUE, « Seuils », nouvelle parue dans la revue *Corps écrit*.

<sup>51</sup> cf. infra, « Le Voyage d'hiver » deuxième partie, chapitre 11, p.480.

bien cru lire : 1864. Il vérifia, le coeur battant. Il avait bien lu : cela *voulait* dire que Vernier avait "crié" un vers de Mallarmé avec deux ans d'avance, plagie Verlaine dix ans avant ses "Ariettes oubliées", écrit du Gustave Kahn près d'un quart de siècle avant lui : cela *voudrait* dire que Lautréamont, Germain Nouveau, Rimbaud, Corbière et pas mal d'autres n'étaient que les copistes d'un poète génial et méconnu qui, dans une oeuvre unique, avait su rassembler la substance même dont allaient se nourrir après lui trois ou quatre générations d'auteurs !

A moins, évidemment, que la date d'impression figurant sur l'ouvrage ne fût fautive. Mais Degraël refusait d'envisager cette hypothèse : *sa découverte était trop belle, trop évidente, trop nécessaire pour n'être pas vraie, et déjà il imaginait les conséquences vertigineuses qu'elle allait provoquer* : le scandale prodigieux qu'allait constituer la révélation publique de cette "anthologie prémonitoire". L'ampleur de ses retombées, l'énorme remise en question de tout ce que les critiques et les historiens de la littérature avaient imperturbablement professé depuis des années et des années<sup>52</sup>. »

C'est un coup d'écriture du même genre qui permet à Benoît Puech de concevoir *La Bibliothèque d'un amateur*<sup>53</sup> comme des notes de lecture écrites sur des livres qui n'existent pas encore.

Les rapports du texte et du métatexte s'inversent, le « retour sur » se fait programmatique.

Où est le vrai, où est le faux, quand il s'agit du récit ? Le mensonge et ses ambiguïtés ne sont-ils pas ce qui fait la supériorité du discours sur le réel ?

<sup>52</sup> PEREC G., « Le Voyage d'Hiver » in *Le Magazine littéraire*, 1983, n°193. Cité ci-dessous, dans la 2ème partie, chap.11.

<sup>53</sup> PUECH J.B., *La bibliothèque d'un amateur*, Gallimard, 1979.

## J. Le scandale de la langue : l'oxymore temporel

Car, à y regarder de plus près, le langage permet de dire même ce qui échappe à nos logiques spatio-temporelles. Tout comme une théorie mathématique, il crée des mondes qui ne sont pas connus de notre expérience quotidienne. Est-ce à dire qu'ils n'existent nulle part sauf dans le texte ? Qui pourrait répondre avec certitude à une telle question ?

A partir du moment où la langue n'est plus tenue de seulement représenter le réel, elle devient libre de toute dépendance langagière « réaliste », libre pour tous les jeux créateurs. C'est même la condition du progrès de l'enfant selon Jakobson :

« Dans l'apprentissage de sa langue maternelle, l'enfant vient de comprendre qu'il a le droit d'assigner différents prédicats au même sujet, "chien" ("le chien... court, dort, mange, aboie"), de même qu'il lui est loisible de combiner différents sujets ("chien, chat, Pierre, maman") avec un seul et même prédicat (par exemple "court"). Pourquoi donc n'étendrait-il pas cette liberté jusqu'à assigner de nouveaux prédicats et dire "le chien miaule" ? L'abus de la liberté est un sous-produit typique de la libération verbale et mentale de l'enfant par rapport à toute situation donnée. Aussi longtemps qu'il ne dit que "court" ou "chat" ou "chien", il est totalement dépendant de l'environnement spatial et temporel présent, et c'est seulement avec l'apparition dans son langage de propositions *sujet-prédicat* qu'il peut soudain parler de choses éloignées dans le temps ou dans l'espace, d'événements appartenant au passé lointain ou à l'avenir et, en outre, *bâtir des fictions*. C'est cette capacité qui disparaît dans les cas saillants d'aphasie agrammaticale<sup>54</sup>. »

<sup>54</sup> JAKOBSON R., « La règle des dégâts grammaticaux », in *Langue, discours, société*, 1975, Seuil, pp.18-19.

« C'était demain », « Retour vers le futur » sont en effet des « scandales de la langue » au même titre que le « Je suis mort » de Monsieur Waldemar personnage d'une nouvelle de Poe étudiée par R. Barthes :

« Il y a, ici, un véritable hapax de la grammaire narrative, mise en scène de la parole impossible en tant que parole : je suis mort. On a déjà relevé le thème de l'empiétement (de la Vie sur la Mort) ; l'empiétement est un *trouble paradigmatique*, un trouble du sens ; (...) il y a morsure indue d'un espace sur l'autre. L'intéressant est que l'empiétement vient ici au niveau du langage. (...) l'action du mort est une pure action de langage et, ce qui est un comble, ce langage ne sert à rien. Il s'agit d'un scandale de la langue (et non plus du discours). Dans la somme idéale de tous les énoncés possibles de la langue, l'accolement de la première personne (Je) et de l'attribut "mort" est précisément celui qui est radicalement impossible : c'est le point vide, la tache aveugle de la langue que le conte vient très exactement occuper (...) Ici, la phrase indue performe une impossibilité. Du point de vue proprement sémantique, la phrase "Je suis mort" asserte en même temps deux contraires (la Vie, la Mort) : c'est un énantiosème, mais encore une fois, lui-même unique : le signifiant exprime un signifié (la Mort) qui est contradictoire avec sa profération (...) c'est là le paroxysme de la transgression, l'invention d'une catégorie inouïe : le *vrai-faux*, le *oui-non*, la *mort-vie* est pensée comme un *entier* indivisible, incombable, non dialectique car l'antithèse n'implique aucun troisième terme<sup>55</sup>. »

Ricoeur met bien en relief la valeur exploratoire de telles perspectives temporelles :

<sup>55</sup> BARTHES R., « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », in *Sémiotique narrative et textuelle*, 1973, Larousse Université, pp.47 et 48.

« 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 *Mimesis I*. Ce sont des variétés de l'expérience temporelle que seule la fiction peut explorer et qui sont offertes à la lecture en vue de refigurer la temporalité ordinaire. (...) 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<sup>56</sup>. »

Tout comme dans les dessins d'Escher, la confusion des plans s'installe, l'ambiguïté rejoint l'ubiquité, le paradoxe se fait oxymore.

Leur rôle est cependant bien à chaque fois le même : faire réfléchir.

« On rapprochera le paradoxe de l'oxymore. Tous deux réveillent l'attention en heurtant l'intelligence. Tous deux brusquent le lecteur pour qu'il ouvre les yeux. Chaque fois que l'esprit s'endort sur les idées reçues, chaque fois qu'il donne raison aux grossières évidences, celle de la matière, du pouvoir établi, de la vie pratique, le poète, le philosophe et le prophète sont là pour le frapper de paradoxes, lui prouver que les premiers seront les derniers<sup>57</sup>. »

Plus exactement, c'est l'activité métadiscursive du lecteur qui est sollicitée volontairement par le scripteur :

Pour le receveur, le message présente nombre d'ambiguïtés là où il n'y avait pas d'équivoque pour

<sup>56</sup> RICOEUR P., *La configuration du temps dans le récit*, T.2, Seuil, 1984, pp.151–152.

<sup>57</sup> MORIER H., *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Puf, 1981, p838.

l'émetteur. On peut dire que ce qui caractérise les ambiguïtés de la poésie et du jeu de mot, c'est l'utilisation, au niveau de l'émission du message, de cette propriété de sa réception<sup>58</sup>. »

L'étude des brouillons d'écrivains confirme cette recherche volontaire de l'ambiguïté :

« Selon une idée commune, on s'imagine volontiers que le processus d'écriture va vers une élimination progressive de toute ambiguïté. (...) »

Ce qui paraît plus intéressant, c'est le mouvement inverse, à savoir instaurer l'ambiguïté dans et par l'écriture. A la faveur d'une reformulation, l'univocité cède le pas à l'ambiguïté, à l'ambivalence, au double sens<sup>59</sup>. »

### III. NOUVELLE INEDITE METTANT EN ŒUVRE L'ETUDE THEORIQUE

Chemin faisant, ce parcours de lecture a convoqué l'écriture. Voici un texte court qui m'a permis d'actualiser le potentiel scriptural de quelques découvertes lectorales car, il est temps de le redire ici, lire sert à écrire<sup>60</sup>.

#### Les réverbères de Coriolis

*Force de Coriolis*

Cette force, perpendiculaire à la

<sup>58</sup> JAKOBSON R., *Essais de linguistique générale T.I*, Minuit, 1963, p.94.

<sup>59</sup> GRESILLON A. et LEBRAVE J.L., « Paraphrases et ambiguïté dans la production du texte littéraire », in FUCHS, *L'ambiguïté et la paraphrase*, 1988, Université de Caen, p.127.

<sup>60</sup> C'est ce qui fonde le projet de la revue *TEM. Texte en Main*, n°1 « Ateliers d'écriture » ; n°2 « Ecrire avec Butor » ; n°3/4 « Ecriture et ordinateurs » ; n°5 « Textes pour enfants » ; n°6 « Ecrire avec Lahougue » ; n°7 « Arts, Ateliers ».

vitesse a pour conséquence d'imposer une trajectoire courbe à un corps qui autrement se déplacerait de façon rectiligne.» (Encycl. Univ. page 456)

à Oza et à Gradiva

– Si loin que je remonte dans mes souvenirs, je ne me rappelle pas vous avoir déjà rencontrée...

C'est moi, oui, c'est bien moi, qui viens de prononcer une phrase aussi ridicule.

En face, comme stupéfaite, elle me regarde.

– Cesse de me faire marcher, voyons, ajoute-t-elle, familière, amicale.

Furieux contre moi-même, je serais prêt à jouer la comédie tant j'ai envie de la connaître, de faire partie de ceux qu'elle regarde ainsi tous les jours. Elle ressemble tellement à la femme de mes rêves, me dis-je... aussitôt agacé de vérifier combien, une fois de plus, mon esprit est soumis aux stéréotypes langagiers. Comme il est exclu néanmoins que je réponde par un mensonge, je me tais, espérant gagner du temps.

Nous sommes un peu au nord de Quito, face au restaurant panoramique, près du monument équatorial. Devant le seuil, quelqu'un a encore été assez idiot pour planter deux réverbères dont la lumière gâche le spectacle nocturne.

A plus de deux mille mètres d'altitude, il fait froid, même en été, lorsque la nuit tombe. Je n'ai jamais pu supporter longtemps l'égalité immuable du jour et de la nuit. Comme si l'obscurité immobilisait tout à coup mon temps de vie.

Nous marchons l'un vers l'autre. Elle vient d'un réverbère, moi de l'autre. Les deux lumières nous frappent dans le dos et nos ombres se confondent. Il suffit que je me déplace un peu pour que son corps soit illuminé par la lampe qui est derrière moi. Alors, pendant une seconde, l'auréole phosphorescente de sa chevelure s'estompe, son visage en attente s'offre et elle demeure comme en suspens entre les deux demi-

sphères.

Il me semble que nous n'en finissons pas d'aller à la rencontre l'un de l'autre.

Arrivés tous deux en avion, le jour même – elle, du Pacifique et moi, de l'Atlantique – nous sommes encore sous le coup du décalage horaire. Nous faisons des calculs pour savoir combien de temps de vie nous avons gagné ou perdu au cours de nos deux déplacements inverses. En somme, je suis remonté dans le passé, elle est allée dans le futur et, maintenant, c'est comme si notre présent était à la fois le passé de l'un et le futur de l'autre. Elle aussi connaît Lobatchevsky. Elle entre dans le jeu avec plaisir.

– Pour fêter notre première rencontre, dis-je...

– Ah ! Je m'en souviens aussi, dit-elle, sans me laisser poursuivre. C'était à Toky... Tu me disais que tu m'avais déjà vue et j'ai failli te dire que c'était tout à fait original comme entrée en matière.

– Mais non, c'est vous qui m'avez abordé ainsi tout à l'heure.

– Enfin, voyons, c'était une manière de rime, un écho du jour déjà lointain où pour moi, notre histoire a commencé, affirme-t-elle sérieusement.

Pourquoi inverse-t-elle ainsi les choses ?

– Pourquoi inverses-tu ainsi les faits ?

– Encore tes questions stupides. Tu me fais perdre mon temps. J'ai déjà répondu jadis, s'indigne-t-elle.

Tout en croisant mon regard, devant mon désir, elle saisit ma main et déchiffre ses lignes avant de prédire :

– Vois-tu, aujourd'hui, pour toi, c'est notre première rencontre, mais pour moi c'est la dernière, car je viens de ton futur. Tu vas vivre encore d'autres moments avec moi, toujours entre deux avions. Ce sera l'année dernière. Mais je serai seule pendant ce temps-là, seule avec ma mémoire. Car, là où tu vas, je ne suis plus et, là où je vais tu ne m'as pas déjà accompagnée. Rappelle-toi, tu m'as à peine vue par le passé. Tu viens juste de me tutoyer. Parce qu'à vrai dire, quand pour toi

ce sera hier, pour moi c'était demain.

Son pied gauche était posé en avant, et le droit, qui se disposait à le suivre, ne touchait naguère plus le sol que de la pointe de ses orteils, quand elle se retourna, vol suspendu près de mon réverbère.

C. Oriol

## Bibliographie du chapitre

- BARTHES R., « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe », in *Sémiotique narrative et textuelle*, 1973, Larousse Université.
- BIOY CASARES, *L'invention de Morel*, 10/18.
- BORGES J.L., *Histoire de l'infamie, Histoire de l'éternité*, 10/18, 1964.
- CALVINO I., *Palomar*, Einaudi, Turin, 1983.
- CALVINO I., *Palomar*, Seuil, 1985.
- CERVONI J., *L'énonciation*, Puf, 1987.
- CLANCIER G.E., « Le temps d'un souffle », in *Revue française de psychanalyse*, 1988, numéro 1
- FAYOL, M., *Le récit et sa construction*, Delachaux/Niestlé, Neuchâtel/Paris, 1985.
- FLAUBERT G., *Education sentimentale*, Garnier.
- GENETTE G., *Figures III*, Seuil, 1972.
- GENETTE G., *Nouveau discours du récit*, Seuil, 1983.
- GRESILLON A. et LEBRAVE J.L., « Paraphrases et ambiguïté dans la production du texte littéraire », in FUCHS, *L'ambiguïté et la paraphrase*, 1988, Université de Caen.
- HAMON P., « Texte littéraire et métalangage » in *Poétique*, 1977, n°31, Seuil.
- JAKOBSON R., *Essais de linguistique générale T.I*, Minuit, 1963.
- JAKOBSON R., a, *Essais de linguistique générale T.II*, Minuit, 1973.
- JAKOBSON R., b, *Questions de poétique*, Seuil, 1973.
- JAKOBSON R., « La règle des dégâts grammaticaux », in *Langue, discours, société*, 1975, Seuil.
- KIRSANOV S., *Poèmes*, traduits par Léon Robel, Gallimard, 1963.
- LAHOUGUE J., « Seuils », in *Corps écrit*, 1988.
- MAGNÉ B., « Le métatextuel », in *TEM, Texte en main*, 1986, n°5 et 6, Atelier du Texte, Grenoble,
- MORIER H., *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Puf, 1981.
- NOGUEZ D., *M et R*, Laffont, 1981.
- ORIOLO-BOYER C., « Le Voyage d'hiver » in *Cahiers Georges Perec*, 1985, n°1, POL.
- ORIOLO-BOYER C., « De l'usage ordinaire à l'usage artistique de l'écriture. Activités "meta" et didactique » in *Etudes de linguistique appliquée*, 1988, n°71, Didier Erudition.
- PEREC G., *Les Choses*, J'ai lu, 1965.
- PEREC G., « Le Voyage d'Hiver » in *Le Magazine littéraire*, 1983, n°193.
- PUECH J.B., *La bibliothèque d'un amateur*, Gallimard, 1979.
- Revue *TEM. Texte en Main*, L'Atelier du Texte, Grenoble, Librairie de l'Université, 2 place Dr. Léon Martin, 38000.
- REY-DEBOVE J., *Le métalangage*, Le Robert, 1978.

- RICARDOU J., *Le théâtre des métamorphoses* , Seuil, 1982.  
RICOEUR P., *Temps et récit T.I* , Seuil, 1983.  
RICOEUR P., *La configuration du temps dans le récit, T.II* , Seuil, 1984.  
TADIÉ J.Y., *Le récit poétique* , Puf écriture, 1978.  
VOZNESENSKI, *Achillesovo serdce* , éd. Hudojestvennaja literatura,  
Moscou, 1966.