

# LES RAPPORTS INTRA-TEXTUELS DES TEMPS VERBAUX

LINA AVENDAÑO ANGUITA  
Universidad de Granada

À la frontière de la linguistique et des études littéraires, notre investigation prétend mettre en lumière le rôle de certains temps verbaux comme indices d'une focalisation narrative. En effet, au-delà de leurs fonctions grammaticales visant l'expression temporelle proprement dite, les catégories du temps et de l'aspect sont aptes à structurer l'organisation textuelle et à révéler, de ce fait, leur fonction pragmatique (Fleischman, 1992). Cette alliance de la linguistique et du littéraire résulte, aujourd'hui, d'une conséquence logique. Ainsi, Rabatel constate que « l'absence, chez Genette, de critères linguistiques précis définissant les diverses focalisations ne pouvait que conduire à ce qu'approches linguistiques et narratologiques se côtoient sans vraiment opérer de jonctions » (Rabatel, 1999: 55).<sup>1</sup> Or c'est bien cette jonction que notre analyse revendique.

Nous avons choisi le premier fragment de *L'Usage de la parole* de Nathalie Sarraute, *Ich Sterbe*,<sup>2</sup> parce qu'il révèle une mise en intrigue subvertie par la neutralisation de l'opposition présent-imparfait, mais d'où *l'histoire* n'est pourtant pas absente.

Le paradoxe ne se borne pas à un résultat purement stylistique, il s'inscrit, plutôt, dans un débat complexe, celui que suscite toujours l'association d'une référence temporelle à une typologie textuelle. Justement, Benveniste s'oppose à Weinrich par une conception particulière et différente de la fiction. Le premier s'attache au rapport de l'énonciateur à son énoncé, par la distribution des temps verbaux en deux systèmes, l'histoire et le discours; le second organise les temps verbaux d'après trois zones de communication où les interlocuteurs se situent en fonction de la situation de locution, de la perspective de locution et de la mise en relief.<sup>3</sup>

Dépassant et le rapprochement mimétique temps verbal/temps vécu chez Benveniste et la négation de tout rapport du temps de la fiction au temps de la réalité chez Weinrich, Ricoeur insiste sur l'intention temporelle des temps verbaux *en dépit de la coupure instaurée par l'entrée en fiction* parce que

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 crée. (Ricoeur, 1984: 112)

---

1. Les remarques de S. Fleischman contribuent davantage à souligner l'alliance du linguistique et du littéraire : « On ne peut s'empêcher de remarquer dans quelle mesure le métalangage utilisé pour décrire la structure du récit est tiré du domaine grammatical, et plus particulièrement des catégories ayant trait au verbe. Parmi les typologies proposées par les narratologues littéraires, celle de Todorov (1966) comprend les catégories du 'temps', de 'l'aspect' (=point de vue) et du 'mode', et a pu inspirer à son tour la typologie de Genette qui distingue 'l'ordre' (=temps verbal), la 'durée' (=aspect) et la 'fréquence' (=Aksionsart) des événements ainsi que le 'mode' et la 'voix' de la narration. Ce n'est pas un hasard si la grammaire des langues naturelles fournit les métaphores conceptuelles et linguistiques aux grammaires du récit. Poussant plus loin cette idée, il faut reconnaître l'importance fondamentale des catégories du *verbe* – temps, aspect, voix et mode- dans la réalisation des buts narratifs, ce qui explique le choix de cette catégorie grammaticale comme macro-métaphore affectée à la description de la structure du récit. » (Fleischman, 1992 : 118).

2. Pour ne pas créer de confusions, vu l'importance des signes typographique chez l'auteur, nous n'utiliserons pas de guillemets pour signaler ce fragment, que nous ne considérons pas un chapitre. L'emploi des « Ich Sterbe » est concret dans l'oeuvre, nous y reviendrons.

3. Pour une étude plus approfondie voir Veters, 1996 : 165-183.

Il a sans doute d'abord fallu dissocier énoncé et énonciation<sup>4</sup> pour envisager l'enchâssement du discours dans le récit. Mais, la mise en intrigue, qui en tire son origine, est à son tour bouleversée, chez certains auteurs contemporains, par l'émergence de structures de dialogue dominantes. C'est à Dostoïevski, que, d'après Bakhtine, nous devons un renouveau d'éléments de la structure romanesque, « le problème d'édifier un monde polyphonique et de détruire les formes toutes faites du roman européen, par essence roman monologue (roman homophonique) » (Bakhtine, 1998: 12).

Aspect fondamental sans lequel le roman ne saurait exister, *l'histoire*<sup>5</sup> n'a pas pour autant disparu chez Nathalie Sarraute. Sujette à caution, elle dépasse ses propres limites, satisfaisant de nouvelles attentes, que Flaubert envisageait déjà lorsqu'il aspirait à « un livre sur rien », « un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait lui-même par la force interne de son style ».<sup>6</sup> L'histoire fictive cède à l'histoire de l'engrenage fictionnel.

À travers l'interrogation, le présentatif *c'est* fixe le champ visuel d'un espace propice aux *remous* que les mots *Ich Sterbe* déclenchent. Issu d'une parole dont la source obliérée n'interdit pas le souvenir, le mot focalisé sert avant tout le texte et non pas l'idée. La sollicitation d'un regard prospecteur libère, donc, les impressions charriées par *Ich Sterbe* qui, affranchi de toute signification, devient un véritable catalyseur en ce qu'il donne le branle à la narration.

*Ich Sterbe.* Qu'est-ce que c'est ? Ce sont des mots allemands. Ils signifient je meurs. Mais d'où, mais pourquoi tout à coup ? Vous allez voir, prenez patience. Ils viennent de loin, ils reviennent (comme on dit : « cela me revient ») d'une ville d'eau allemande. (I : 11)<sup>7</sup>

Au premier abord, survient l'incertitude quant à la typologie textuelle de ce fragment.

Pour E. Benveniste comme pour A. Banfield (1995 : 227), la présence du couple je-tu signale le discours. Le temps verbal est, par ailleurs, essentiel à cette délimitation chez Benveniste.<sup>8</sup>

Nous définirons le récit historique comme le mode d'énonciation qui exclut toute forme linguistique « autobiographique ». L'historien ne dira jamais *je ni tu, ni ici ni maintenant*, parce qu'il n'empruntera jamais l'appareil formel du discours, qui consiste d'abord dans la relation de personne *je : tu*. [...] Il faut et il suffit que l'auteur reste fidèle à son propos d'historien et qu'il proscrive tout ce qui est extérieur au récit d'événements [...] A vrai dire, il n'y a même plus de narrateur. [...] Personne ne parle ici ; les événements semblent se raconter eux-mêmes. Le temps fondamental est l'aoriste, qui est le temps de l'événement hors de la personne d'un narrateur.

Nous avons, par contraste, situé d'avance le plan du *discours*. [...] toute énonciation supposant un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière. (Benveniste, 239-242)

4. « C'est le mérite d'Émile Benveniste d'avoir montré [...] qu'il fallait faire intervenir l'énonciation pour analyser l'indicatif. En effet, les locuteurs ont à leur disposition en français non pas un mais deux systèmes des 'temps', le discours et le récit : le premier suppose un embrayage sur la situation d'énonciation, le second l'absence de débrayage. » (Maingueneau, 1990 : 31)

5. Nous tenons à signaler notre adhésion à la terminologie genettienne relevée dans ce paragraphe: « Il nous faut donc dès maintenant, pour éviter toute confusion et tout embarras de langage, désigner par des termes univoques chacun de ces trois aspects de la réalité narrative. Je propose [...] de nommer *histoire* le signifié ou contenu narratif [...] *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et *narration* l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place. » (Genette, 1972: 72). Pour une analyse du récit, voir *Communications*, n° 8, 1966.

6. Lettre à L. Colet, 16 janvier, 1852 in Flaubert, 1963.

7. I. est le sigle qui fait référence à l'ouvrage de Nathalie Sarraute *Ich Sterbe*.

8. Banfield s'éloigne de E. Benveniste lorsqu'elle affirme : « Pour justifier l'existence du 'récit' comme catégorie autonome [...] aucun des traits propres au récit n'est compatible avec ceux qui caractérisent le discours. Mais [...] la première personne échappe à cette généralisation, [...] les faits amènent à inclure le récit à la première personne dans la catégorie du récit. » (Banfield, : 227).

Par voie de conséquence, nous devrions, sans doute, associer l'incipit de *L'Usage de la parole* au discours, étant donné qu'un narrataire est, apparemment, interpellé par un *vous* désignant le lecteur. Qu'il s'agisse de deux énonciateurs ou d'un seul « simulant avec intention didactique un jeu de questions réponses » (Maingueneau, 2000 : 86), cela ne changerait rien au marquage d'un tel fragment.

Si, au contraire, nous envisageons le dialogue « non comme moyen mais comme fin en soi » (M. Bakhtine, 1970 : 295), le renversement de la conception narrative établie agit en faveur d'une nouvelle règle de construction textuelle. Car, « le dialogue n'est pas une introduction à l'action mais l'action elle-même » (*ibid.*).<sup>9</sup> La primauté du dialogue, substituant l'intrigue, n'est pas sans effet, étant donné les limites floues séparant le récit du discours lorsqu'on *raconte comme si on commentait*. Le récit, dépourvu alors de toute linéarité, acquiert sa consécration narrative par le biais de divers éléments qui contribuent à sa mise en forme.

Le présentatif *c'est* sert à confirmer cette théorie, puisqu'il n'ouvre pas l'incipit sur un cadrage narratif à valeur descriptive. Repérant, plutôt, le référent par rapport à la situation d'énonciation, il déclenche un mécanisme interprétatif qui lui accorde une *valeur existentielle*. Fréquemment employé à l'oral, et de ce fait compatible avec une structure de dialogue, le présentatif trahit les traces d'un sujet de conscience.

Pour nous, *c'est* est doublement existentiel, parce que le contenu propositionnel des énoncés sous la portée du présentatif pose l'existence des objets de discours, *et* présuppose celle du sujet à l'origine de cette référenciation *et* aussi parce que le dire active des mécanismes inférentiels qui posent l'existence du sujet de conscience. (Rabatel, 2000b : 58)

Dès lors, le présentatif souligne une focalisation<sup>10</sup> sur le sujet et sur son énonciation. Émergent deux niveaux de consciences d'une subjectivité qui s'interroge. Repliée sur elle-même, l'instance narrative est, à la fois, focalisateur et énonciateur :

*C'est* joue sa « petite musique », en agrégeant à sa gauche et à sa droite des informations sous la portée de l'énonciateur-focalisateur, le plus souvent des mouvements perceptifs et / ou délibératifs qui donnent de la consistance au PDV, créant un univers médiatisé par le focalisateur, invitant à des mouvements interprétatifs multiples, vers l'aval comme vers l'amont du texte. *C'est* est donc un instrument privilégié de cohésion (syntaxique) et de cohérence (sémantique) textuelles. » (Rabatel, 2000b : 65)

Si « une question directe représentant la conscience ne peut être interprétée que comme représentation d'une conscience réflexive » (Banfield, 1995 : 303), le présentatif « construit l'énonciateur comme étant à la source d'un acte perceptif/cognitif » (Rabatel, 2000b : 61). *L'incipit* de *L'Usage de la parole* illustre bien cette idée. En effet, sous la rection du présentatif, les énoncés au présent se distinguent du fait qu'ils sous-tendent soit une visée globale à valeur épistémique, soit une visée sécante à valeur perceptuelle.

9. Cette analyse du dialogue chez Dostoïevski convient bien au texte sarrautien ; nous savons combien cet écrivain a influencé Nathalie Sarraute.

10. Nous préférons garder le terme *focalisation*, dans le sens de « centre d'intérêt », comme centre focal à mettre en rapport avec l'activité de voir où il importe de séparer le sujet et l'objet du processus (Bal, 1977 : 119), face au terme *point de vue* de Rabatel pour qui ce choix « signifie une rupture avec Genette : Le PDV concerne les phénomènes d'expression linguistique de perceptions. [L'approche] énonciative du PDV, à partir de la référenciation des objets du discours coréférent à l'énonciateur [conduit] : 1) à rejeter la notion de focalisation externe (en absence d'un focalisateur spécifique) ; 2) à considérer la focalisation zéro comme un authentique PDV du narrateur non comme une absence de focalisation ou une somme de focalisations variables ; 3) à remettre en cause nombre de dérives concernant le PDV du personnage, qui n'est pas toujours empreint de subjectivités, et celui du narrateur, qui n'est pas systématiquement « omniscient » (Rabatel, 2000 : 52). Si nous adhérons aux remarques signalées par Rabatel, nous trouvons toutes fois dangereux d'utiliser un terme, comme celui de point de vue, qui pourrait nous pousser à confondre mode et voix, même si parfois la coïncidence est possible.

Le regard porté sur le focalisé, *Ich Sterbe*, en libère deux faces. Celle qui, appartenant à l'univers de l'apparent, présente l'objet comme forme achevée, extérieure au sujet de conscience, envisagée globalement. Il s'agit de la représentation conceptuelle du focalisé, véhiculée par un *présent omnitemporel*. De ce fait, « le temps du point de vue se présente comme le temps de l'extraction de la proposition » (Vogeleer, 1994):

Ce sont des mots allemands. Ils signifient je meurs. (I : 11)

Nous considérons le *présent omnitemporel* comme une variante du *présent non-actuel* dans la mesure où:

Dans le cas du PR, le paramètre tpv (temps de point de vue) de l'accès épistémique à p coïncide avec l'instant d'énonciation to (tpv = to) (I<sub>pv</sub> sait que p à tpv = to). Autrement dit, p est disponible pour I<sub>pv</sub> au moment tpv = to sous la forme d'une connaissance qui a été acquise, d'une manière ou d'une autre, à un instant antérieur à tpv = to et qui est extraite par I<sub>pv</sub> de sa base de connaissance au moment tpv = to. Le temps tpv se présente donc comme le moment de l'extraction de p. (Vogeleer, 1994 : 42)<sup>11</sup>

Mais, si pour le *présent non-actuel* « dans l'état sait (I<sub>pv</sub>, p), le point initial de cet état est très éloigné de to » (Vogeleer, *ibid.*), pour le *présent omnitemporel*, d'une part, il n'y a pas de point initial, pas de limite temporelle puisque cela correspond à une vérité admise, et que la généralisation y est encore plus grande que dans le *présent non-actuel*. D'autre part, le caractère continu est garanti alors qu'il ne l'est pas pour le *présent non-actuel*.

Le résultat de cette perspective dans l'incipit de *L'Usage de la parole*, renvoie à un univers stable, facile à cerner. Un mécanisme fiduciaire procure au sujet de conscience un halo d'autorité, agencé par la R<sub>pv</sub> épistémique.

Par contre, la focalisation s'applique, également, à activer un foisonnement de sensations enfouies. Le focalisé, *Ich Sterbe*, apparaît comme manque à combler, comme sensation perdue à revivre. Engagé dans la quête, le sujet de conscience accède à une situation en cours qui se développe dans un univers où l'espace et le temps se télescopent. Au niveau du ressenti, s'annonce un événement à venir.

Mais d'où ? Mais pourquoi tout à coup ? (I: 11)

Le contexte ancré dans le présent nous permet, malgré l'absence de verbe, d'envisager, dans ce cas, un présent actuel où la situation continue permet un accès perceptuel « à n'importe quel instant de l'intervalle te » (Vogeleer, 1994 : 45). L'instant perçu entraîne une interprétation indécidable pour ce qui est de ses contours temporels (inchoative et/ou imperfective) sous les paramètres tpv = te et to = te.

Pour *Ich Sterbe*

On peut considérer que le premier point de l'accès perceptuel à e coïncide avec l'instant d'énonciation to, qui est localisé à l'intérieur de l'intervalle te. (Vogeleer, 1994 : 44)

Bref, le sujet de conscience s'apprête à revivre la sensation au fur et à mesure qu'elle surgit. Aussi, constitutive d'un système référentiel indispensable à l'assise de tout *sens*,<sup>12</sup> sur une prise de vue<sup>13</sup> qui opère une prise de connaissance, la focalisation charpente le texte réflecteur d'une réalité où l'apparent et le latent cohabitent. Dans *Ich Sterbe*, l'alternance du voir et du savoir vise le tiraillement d'un sujet de conscience, écartelé, *témoin hypersensible en quête de tropismes*, traversé de mouvements qu'aucun mot ne peut nommer.

11. Les sigles signalées par Vogeleer renferment les significations suivantes : p (proposition), I<sub>pv</sub> (individu responsable du point de vue), tpv (temps du point de vue), to (temps de l'énonciation), te (temps de la situation), R<sub>pv</sub> (relation point de vue).

12. Chez l'auteur des *tropismes* il s'agira toujours d'un sens pluriel et incernable.

13. Guidé par la définition cinématographique que nous fournit le dictionnaire et selon laquelle une prise de vue est "Tournage d'un plan, entre le déclenchement de la caméra et son arrêt", nous décidons d'employer ce terme comme "plan qui nous est dévoilé au moment de la focalisation".

Or, le présentatif, marqueur de focalisation, répond à la nécessité de percer l'agencement d'une désignation directe qui contribue à poser la singularité de cet univers, dissimulé sous des dehors apparents. Les énoncés au présent, sous la portée de *c'est*, acquièrent des valeurs précises. Alors qu'un présent omnitemporel, de visée globale rend manifeste une valeur épistémique, un présent actuel, de visée sécante, laisse paraître une valeur perceptuelle.

Cataphorique, *c'est* inaugure un univers de discours où, interpellé par le narrateur (énonciateur), le lecteur (co-énonciateur) s'allie à celui-là en tant que focalisateur. C'est une mise en éveil des sens que le présentatif permet de doublement activer, puisque le lecteur est entraîné à vivre une expérience unique, et, est à la fois enjoint à en esquiver les trompe-l'oeil.

Anaphorique, *c'est* renvoie à un référent explicité dans le moment et le lieu de l'énonciation. Le présentatif fait appel à un univers préexistant, l'univers des tropismes.

Pseudo-déictique, *c'est* signale un sujet de conscience-focalisateur scindé en énonciateur et en co-énonciateur.

En définitive, si un focalisé raconté et un focalisé représenté se succèdent, par la juxtaposition de ses différentes valeurs, *c'est* condense la focalisation sur la plan du dire et du dit.

Ich Sterbe. Qu'est-ce que c'est ? Ce sont des mots allemands. Ils signifient je meurs. Mais d'où ? Mais pourquoi tout à coup ? Vous allez voir, prenez patience. Ils viennent de loin (comme on dit : « cela me revient ») du début de ce siècle, d'une ville d'eau allemande. Mais en réalité ils viennent d'encore plus loin... Mais ne nous hâtons pas, allons au plus près d'abord. (I : 11)

Seule l'organisation textuelle, qui résulte de la focalisation, autorise l'absence d'ancrage temporel. Manifestement, chez Nathalie Sarraute, les tiroirs temporels n'assurent pas le déroulement linéaire du récit. Au contraire, ils contribuent à instaurer un ordre qui a ses propres lois.

Le recours à l'opposition premier plan/arrière-plan (Weinrich, 1973), appliquant au récit le respect des conventions de forme traditionnelle, ne peut nous surprendre que si l'on s'attache à une valeur extra-textuelle.<sup>14</sup>

Donc au début de ce siècle – en 1904, pour être plus exact – dans une chambre d'hôtel d'une ville d'eau allemande s'est dressé sur son lit un homme mourant. Il était russe. Vous connaissez son nom : Tchekhov, Anton Tchekhov. C'était un écrivain de grande réputation, mais cela importe peu en l'occurrence, vous pouvez être certains qu'il n'a pas songé à nous laisser un mot célèbre de mourant. [...] Tchekhov, vous le savez, était médecin. Il était tuberculeux et il était venu là, dans cette ville d'eaux, pour se soigner, mais en réalité, comme il l'avait confié à des amis avec cette ironie appliquée à lui-même, cette féroce modestie, cette humilité que nous lui connaissons, pour « crever ». « Je pars crever là-bas », leur avait-il dit. Donc il était médecin, et au dernier moment, ayant auprès de son lit sa femme d'un côté et de l'autre un médecin allemand, il s'est dressé, il s'est assis, et il a dit, pas en russe, pas dans sa propre langue, mais dans la langue de l'autre, la langue allemande, il a dit à voix haute et en articulant bien « Ich Sterbe ». Et il est retombé, mort. (I : 11-12)

14. « Prétendre expliquer le rôle d'un temps verbal dans un texte en le ramenant à une valeur précontextuée, c'est nier le niveau de textualité. En lui accordant une valeur extra-textuelle [...], on nie que le scripteur puisse élaborer une représentation en s'appuyant, entre autres, sur les temps verbaux. [...] Le texte manifeste un usage propre dans le cadre de (larges parce que fondées sur des potentialités) contraintes grammaticales » (Portine, 1998 : 101).

La mise en relief (Weinrich) garantie par le couple imparfait/passé-composé, définit le récit traditionnel. Aussi, l'entrecroisement du présent discursif ne vient aucunement contrecarrer les conventions narratives.

Ce fragment qui, en bonne et due forme, relève de caractéristiques propres au récit, n'acquiert cependant sa véritable fonction que dans le rouage textuel. L'emploi réitéré de *donc* lui fournit un cadrage accompagné d'un effet de tension. L'indice textuel s'avère être un marqueur de focalisation. Et, dans la mesure où il rend concret et visible le fragment focalisé comme récit, il soumet celui-ci, de but en blanc, au *souçon*. On pourrait dire qu'il s'agit d'une intrusion du récit dans le discours. Ce phénomène révèle souvent une intentionnalité qui porte atteinte à l'instance narratrice. L'effet n'est pas tant, dans le cas qui nous occupe, d'anéantir le narrateur, ou bien l'énonciateur lui-même, que d'évider le récit par la réitération. Si l'amenuisement du récit devient manifeste, c'est qu'un discours surplombant oblige sans cesse le lecteur à reprendre l'histoire en amont. L'enlèvement dans l'apparent y est, donc, contrecarré au profit d'une nouvelle perception du texte et une mise à distance de l'histoire.

Il est intéressant de s'arrêter à l'usage de l'imparfait dans l'énoncé suivant :

C'était un écrivain de grande réputation, mais cela importe peu en l'occurrence, vous pouvez être certains qu'il n'a pas songé à nous laisser un mot célèbre de mourant. *Non, pas lui, sûrement pas, ce n'était pas du tout son genre*. Sa réputation n'a pas ici d'autre importance que celle d'avoir permis que ces mots ne se perdent pas [...]. (I : 11)

Alors que récit et discours se côtoient laissant paraître la convention la plus traditionnelle du récit, l'imparfait, souligné dans la citation, à la suite du présent discursif pose problème. De toute évidence, il désigne les pensées subjectives. Mais celles-ci sont difficilement attribuables puisque l'oralité de l'énoncé s'allie mal au récit à la troisième personne, dans ce passage. L'attribution de l'énoncé est, en effet, ambigu.<sup>15</sup>

Face à une réflexion du narrateur à propos de son *personnage*, Tchekhov serait, donc, focalisé interne d'un narrateur (focalisateur-énonciateur). Par contre, si le lecteur n'a pas de mal à repérer un second énonciateur, Tchekhov, c'est parce l'imparfait permet le débrayage sur un autre sujet de conscience. Dans ce cas, on aurait affaire à des « phrases sans parole » (Banfield : 1995), ou encore, à un monologue narrativisé (Cohn : 1981). Or aucune des deux explications ne semble tout à fait convenir à la stratégie énonciative de Nathalie Sarraute.

Si chez Nathalie Sarraute, comme chez Dostoïevski,

La conscience de soi du héros est [...] toute pénétrée de dialogue : en chacun de ses aspects elle est tournée vers l'intérieur, s'adresse intensément à elle-même, à l'autre, au tiers. En dehors de cette façon vivante de s'adresser à elle-même et aux autres elle n'existe pas, même pour elle-même. C'est en ce sens qu'on peut dire que l'homme est chez Dostoïevski UN SUJET AUQUEL ON S'ADRESSE. Quelqu'un de qui on ne peut parler et à qui on peut seulement s'adresser. [...] On ne peut maîtriser l'homme intérieur, le voir et le comprendre en faisant de lui l'objet d'une analyse neutre et détachée, on ne peut pas le maîtriser non plus en se fondant avec lui, en s'intégrant à lui par sympathie. On ne peut l'aborder et le révéler – ou, plus exactement, l'obliger à se révéler lui-même – qu'en communiquant avec lui, en dialoguant avec lui. Et on ne peut dépeindre l'homme

15. « Tel est le paradoxe du PDV : il rend compte de la subjectivité de certaines perceptions et pensées, dans des énoncés comportant troisième personne, et temps du passé –alors que la subjectivité est couplée avec le syncrétisme traditionnel du je-ici-maintenant. Avec le PDV, on se trouve face à des pensées à peine verbalisées, voire des perceptions qui, à première vue, paraissent purement objectives. En effet, alors que c'est toujours le narrateur qui raconte, certaines perceptions ou certaines pensées à peine verbalisées renvoient au personnage, quand bien même ce dernier, littéralement parlant, ne dit rien » (Rabatel, 2000a : 93).

intérieur [...] qu'en dépeignant sa communication avec l'autre. C'est seulement dans la communication, dans l'interaction d'un homme et d'un autre que se découvre « l'homme dans l'homme », pour les autres et pour lui-même. (Bakhtine, 1970 : 295)

alors, le concept de sujet de conscience propre à l'auteur, permettrait de mieux comprendre toute la portée de l'énoncé : *Non, pas lui, sûrement pas, ce n'était pas du tout son genre*. L'imparfait contribue au marquage de focalisation d'une conscience, celle du narrateur-énonciateur, où pour un instant le dessus est pris par les mots de l'autre qui le pénètrent.

C'est bien dans un rapport dialogique de tension avec une conscience autre, celle de Tchekhov, que le sujet de conscience se donne à voir. Nous retrouvons là un procédé récurrent chez l'auteur; chaque perception sur l'autre ouvre le focalisateur à l'intuition de l'autre qu'il intègre à sa propre conscience. L'observateur finit par être happé par l'image qu'il voit et les sensations ou les voix qu'il perçoit. Ce phénomène se produit progressivement, presque à l'insu de celui qui *perçoit*. Au fil de l'engrenage textuel, une voix autre, plurielle, évince celle du narrateur-énonciateur. La présence de ce discours autre à l'imparfait, qui sournoisement se glisse dans le récit, est l'indice d'un processus d'usurpation grandissant au cours de la narration.

Aussi l'altérité des énonciateurs que l'instance narratrice s'acharne à montrer et qui, de par cette monstration même la constitue, est-elle rendue possible par l'absence d'ancrage temporel. En effet, dans *Ich Sterbe*, il n'y a pas de temps-pivot structurant, le récit n'est pas donné dans une perception propre au roman *homophonique* ou *monologique*, mais dans plusieurs perceptions télescopées qui se chevauchent et qui coexistent dans l'espace intérieur, et donc illimité, du sujet de conscience. *Ich Sterbe* est à intégrer dans le roman *poliphonique* ou *dialogique* qui coïncide avec la tendance que Judge présente sous le terme « système multifocal » (Judge, 1998 : 229). Le recours à une diversité de temps verbaux permet de mettre en oeuvre, dans ce genre de roman, « une multiplicité de points de vue ».

Chez Nathalie Sarraute, les tiroirs temporels ne servent pas l'opposition des plans mais plutôt la mise en place d'un sujet de conscience éclaté. L'incomplétude qui résulte de cette pluralité n'affecte pas seulement le sujet en tant que tel - un sujet impossible à saisir comme objet de référence - mais la narration elle-même. L'usage de l'imparfait dans l'exemple suivant en est révélateur :

Mais peut-être... quand il soulevait la dalle, quand il la tenait au-dessus de lui à bout de bras et allait l'abaisser sur lui-même... juste avant que sous elle il ne retombe... peut-être y a-t-il eu comme une palpitation, un à peine perceptible frémissement, une trace infime d'attente vivante... *Ich Sterbe*... Et si celui qui l'observait, et qui seul pouvait savoir, allait s'interposer, l'empoigner fortement, le retenir... Mais non, plus personne, aucune voix... C'est déjà le vide, le silence. (I : 17)

Dans cet avant-dernier paragraphe de *Ich Sterbe*, l'imparfait joue un rôle double. D'une part, il relève de l'emploi pseudo-itératif signalé par G. Genette (1972).<sup>16</sup> On retrouve la même scène, de nouveau sous une structure de récit traditionnel (imparfait/passé-composé) et présent discursif depuis le début du jusqu'à *Ich Sterbe*. Effectivement, la mise en focus par *mais peut-être* (Nolke : 1993) dirige l'attention du lecteur sur un déjà vu qui rend compte, apparemment,

16. « L'importance de ce mode, ou plutôt de cet aspect narratif est encore accentuée par la présence, très caractéristique, de ce que je nommerai le *pseudo-itératif*, c'est-à-dire de scènes présentées, en particulier par leur rédaction à l'imparfait, comme itératives, alors que la richesse et la précision des détails font qu'aucun lecteur ne peut croire sérieusement qu'elles se sont produites et reproduites ainsi [...]. Dans tous ces cas et quelques autres encore, une scène singulière a été comme arbitrairement, et sans aucune modification si ce n'est dans l'emploi des temps, convertie en scène itérative. Il y a là évidemment une convention littéraire [...] qui suppose chez le lecteur [...] une « suspension volontaire de l'incrédulité » (g. Genette, 1972 : 151-152). Dans le fragment que nous analysons, l'itération ne porte pas sur une scène mais sur un type de récit, infléchi par l'engrenage textuel.

d'une itération. Or ce n'est pas tant la même *histoire* qui se répète mais le même type de récit traditionnel qui revient occuper le devant de la scène textuelle. D'autre part, véhiculé par une structure hypothétique, depuis *Ich Sterbe* à *aucune voix*, l'imparfait procure au temps de la situation d'énonciation et au temps du point de vue (Vogeleer : 1994) une ouverture sur un hors temps qui laisse une perception en attente. Les points de suspension, marqueurs eux aussi de focalisation, contribuent également à cette sensation. Dès lors, si par son réinvestissement dans le texte, cette *clôture narrative* infléchit l'engrenage énonciatif qui le précède, signalant en contrepoint la possibilité de virtualités autres, d'une certaine façon, l'envers et l'endroit d'une même réalité nous est donné. Il ne s'agit pas tant de deux *histoires* à clôture différente mais, plutôt, d'un type de récit qui peut-être manipulé par le lecteur comme il l'a été par le narrateur lui-même.

Le présent, qui se caractérise par une absence de désinence temporelle, est une forme flexible mais, par là même complexe, puisqu'elle convient à toutes sorte de situations. La diversité de rôles qu'il joue dans *Ich Sterbe* s'accorde autant que l'imparfait à rendre une vision multifocale de la narration. L'exemple suivant est significatif :

Sage. Modeste. Raisonnable. Toujours si peu exigeant. Se contentant de ce qu'on lui donne... Et il est si démuni, privé de mots... il n'en a pas... ça ne ressemble à rien, ça ne rappelle rien de jamais raconté par personne, de jamais imaginé... c'est ça sûrement dont on dit qu'il n'y a pas de mots pour le dire... il n'y a pas de mots ici... Mais voilà que tout près, à sa portée, prêt à servir... [...] un mot dont ce médecin se sert couramment pour constater un décès, pour l'annoncer aux parents, un verbe solide et fort : *sterben*... merci je le prends, je saurai moi aussi le conjuguer correctement, je saurai m'en servir comme il faut et sagement l'appliquer à moi-même : *Ich Sterbe*. [...]

Ce qui en moi flotte... flageole... vacille... tremble... palpite... frémit... se délite... se défait... se désintègre... Non, pas cela... rien de tout cela... Qu'est-ce que c'est? Ah voilà, c'est ici, ça vient se blottir ici, dans ces mots nets, étanches. Prend leur forme. Des contours bien tracés. S'immolise. Se fige. S'assagit. S'apaise. *Ich Sterbe*. (I :12-14)

Dans ces pages, l'apparition d'une variété de tiroirs temporels participe à une multifocalisation de la narration et révèlent, donc, des énonciateurs à profusion. Nous n'allons analyser, ici, que le présent.

Le parallélisme entre le segment au présent - depuis *sage* jusqu'à *il n'en a pas* -et l'énoncé à l'imparfait (I :11), que nous avons déjà analysé, - *non, pas lui, sûrement pas, ce n'était pas du tout son genre* -, est saillant. Les deux tiroirs partagent comme caractéristique une valeur actuelle de visée sécante. Mais le présent instaure, toutefois, une différence.

À l'imparfait, le type de focalisation, racontée ou représentée, est indécidable. La première, encadrée par le commentaire du narrateur, reflète d'une conscience réflexive puisque « parler de quelque chose suppose toujours que l'on en ait une conscience réflexive » (Banfield, 1995 : 297), serait un psycho-récit. La seconde serait un monologue narrativisé. Si l'intrusion d'un énonciateur autre donne l'impression de traverser la conscience du narrateur de façon sournoise, c'est bien parce que l'ambiguïté règne.

Par contre, au présent la conscience autre est clairement représentée à travers un monologue narrativisé. On participe d'une conscience non-réflexive, Tchekhov. L'énonciateur autre, mis en relief par la focalisation n'évince pourtant pas le narrateur-énonciateur. La dissonance se précise par la manifestation de la conscience réflexive du narrateur qui au présent présent narratif, rapporte les faits : *voilà que tout prêt à sa portée [...] un mot dont ce médecin allemand se sert couramment pour constater un décès*. On retrouve, comme pour le récit traditionnel imparfait/passé-composé (I :11), un infléchissement de ce récit au présent par un présent

métadiscursif : *merci, je le prends [...]Ich Sterbe*. Ainsi, cette espèce de chassé-croisé, l'alternance du récit et du discours qui l'infléchit rompt toute linéarité narrative.

Reste à signaler, un présent narratif particulier en ce qu'il n'est pas historique. Définit par Hamburger (1986 : 117) comme *tabulaire*, le présent signale une focalisation racontée où le psycho-récit marque l'accomplissement de l'usurpation de la conscience du narrateur par la voix de l'autre, qui le traverse et l'anéantit : *ce qui en moi flageole [...] Ich Sterbe*. Le sujet de conscience n'est plus qu'une réalité anonyme, non pas celle du quotidien récusée, mais celle qui se maintient au niveau du ressenti. La sensation prend de l'ampleur, *s'assagit*<sup>17</sup> et atteint son comble, retrouvant le mot de l'autre, *Ich Sterbe*. La réalité intérieure déformée sous l'effet d'une dilatation extrême, d'un grossissement artificiel, ne trouve plus de support que dans le texte qu'elle sert à construire.

Faisant obstacle à l'enlèvement dans l'apparent, un présent métadiscursif surplombe et clôt *Ich Sterbe*. Un sujet de conscience et un texte éclatés se livrent dans les mécanismes d'une focalisation complexe parce que plurielle. Nathalie Sarraute,<sup>18</sup> arrive à épurer son œuvre tissant de nouvelles intrigues au sein de mouvements destinés à délivrer les entrelacs du texte et de l'univers intérieur. Un sujet dévoilé par ce qu'il ressent s'estompe au profit d'un engrenage où il est pris irrésistiblement. Simple support, habité par la sensation qui le traverse, il est devenu *l'appareil amplificateur*, la pièce de sondage au service d'une prospection dans l'apparent. Et, si la sensation s'empare du sujet et qu'elle envahit le texte, le mot finit par supplanter le sujet en ce qu'il charrie le mouvement du texte.

#### BIBLIOGRAPHIE

- BAKHTINE, M. *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Paris, Ed. L'âge d'homme, 1970.  
 BAL, M. *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1987.  
 BANFIELD, A. *Phrases sans parole*, Paris, Seuil, 1995.  
 BENVENISTE, E. (1966) *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1988.  
 BENMUSSA, S. *Nathalie Sarraute, qui êtes-vous ? Entretiens avec Nathalie Sarraute*, Lyon, La Manufacture, 1987.  
 COHN, D. *La transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1981.  
 FLAUBERT, G. *Extraits de la correspondance ou Préface à la vie d'un écrivain*, présentation et choix de G. Bollème, Paris, Seuil, 1963.  
 FLEISCHMAN, S. « Temps verbal et point de vue narratif », *Études littéraires*, 25, 1992, pp.117-135.  
 GENETTE, G. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.  
 HAMBURGER, K. (1977) *Logique des récits*, Paris, Seuil, 1986.

17. Il est intéressant de remarquer le passage de l'adjectif *sage*. (I : 12) qui dénote le sujet de conscience Tchekhov, au verbe au présent où les mouvements internes sont pris dans l'avènement de leur accomplissement : pénétration progressive de la conscience autre dans le sujet.

18. «Ce dont je parle est une sorte de conscience ouverte. Quand j'écris je suis obligée d'avoir cette conscience ouverte, sans limites, dans laquelle s'engouffre ce qui, normalement, reste au-dehors, vous effleure à peine. Prenons par exemple une certaine façon désagréable de prononcer une voyelle: "la vaaaalisse". Cette voyelle s'empare de moi. Elle s'introduit en moi, dans cette conscience ouverte qui n'est pas ma conscience quotidienne [...] mais quand j'écris, cette voyelle s'introduit dans cet espace vide que je deviens, ce néant, et occupe toute la place. Elle se déploie et un chapitre entier lui est consacré. [...] Elle occupe tout le chapitre, un chapitre entier jusqu'au moment où, épuisée, elle disparaît. Alors arrive quelque chose d'autre qui occupera le chapitre suivant. C'est ce que je veux dire par cette espèce de vide, de vide dans lequel tout s'engouffre... pas tout, non pas tout... mais s'engouffre la chose qui, tout d'un coup, dilate la conscience et prend possession de toute la place ». (propos de Nathalie Sarraute repris in Simone Benmussa, 1987: 119).

- MAINGUENEAU, D. *L'analyse du discours*, Hachette, 1991.
- Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, 1990.
- NOLKE, H. *Le regard du locuteur*, Paris, Ed. Kimé, 1993.
- PORTINE, H. « L'alternance présent / imparfait », *Poétique*, 1998, pp. 97-108.
- RICOEUR, P., *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1984.
- RABATEL, A. « Fondus enchaînés énonciatif », *Poétique* 126, 2001, pp. 151-171.
- « De l'influence de la fréquence itérative sur l'accroissement de la profondeur de la perspective », *Protée*, 2000<sup>a</sup>, pp. 93-104.
- « Valeurs représentative et énonciative du 'présentatif' c'est et marquage de point de vue », *Langue française*, 128, 2000b, pp. 52-73.
- SARRAUTE, N. *L'Usage de la parole*, Paris, Gallimard, 1980.
- VOGELEER, S. « Le point de vue et les valeurs des temps verbaux », *Travaux de linguistique*, 29, 1994, pp. 39-55.
- WEINRICH, H. *Le temps*, Paris, seuil, 1973.