

Aleksander Labuda

Les Problèmes de structure temporelle dans les oeuvres épiques

Literary Studies in Poland 17, 83-113

1987

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Aleksander Labuda

Les Problèmes de structure temporelle dans les oeuvres épiques*

Le problème qui nous intéresse ici, celui du temps dans l'oeuvre littéraire, a fait l'objet de travaux si nombreux à ce jour qu'en l'abordant une fois de plus, nous nous trouvons devant un dilemme. En effet, il est difficile, dans le cadre d'un court essai, de tenter une caractérisation exhaustive de la connaissance théorique du problème. Cependant, avec la même évidence s'impose la nécessité d'une définition théorique face à cet héritage critique si riche, mais hétérogène sur le plan méthodologique et terminologique. On en arrive donc à une solution de compromis: nous essayerons de situer ces considérations par rapport aux deux positions méthodologiques fondamentales (que nous signalerons de façon fort simplifiée) qu'on peut trouver dans les études qui traitent du temps dans la littérature¹.

La première de ces positions, nous l'appellerons interprétative. Son plus éminent représentant à ce jour est Georges Poulet, auteur des *Etudes sur le Temps humain*. Chez lui, comme chez d'autres partisans de cette méthode, l'oeuvre littéraire est traitée comme porteuse de certaines thèses à propos du temps, thèses qui sont

* Par «l'épique», le polonais entend «le genre littéraire dont les traits fondamentaux sont constitués par la narration et le rapport objectif (à distance) de l'auteur à l'égard des événements relatés» (*Słownik języka polskiego – Dictionnaire de la langue polonaise*, Warszawa 1982 [note du traducteur]).

¹ Ces questions sont commentées plus amplement par K. Bartoszyński, «Z problematyki czasu w utworach epickich» (La Problématique du temps dans les oeuvres épiques), [dans:] *W kręgu zagadnień teorii powieści*, Wrocław 1967.

contenues dans l'immanence de l'oeuvre ou qui sont représentées de façon discursive par l'oeuvre. La tâche du critique est de distinguer ces thèses et de les classer. Il tente de dégager de l'oeuvre (ou du groupe d'oeuvres) la fiction littéraire temporelle qui y est contenue. En utilisant le terme «fiction», je lui confère une signification proche de celle dans laquelle l'entendait Mallarmé²: il s'agit d'une fiction cognitive et donc d'une fiction dotée d'une certaine construction intellectuelle exprimée dans la langue, d'une construction qui sert à classer, décrire et enfin à reconnaître la réalité qui nous environne. L'adjectif «littéraire» indique qu'on distingue ici, des fictions scientifiques, les fictions cognitives construites par la littérature.

Cette courte explication terminologique permet également de saisir avec plus de précision la position méthodologique présente dans les travaux du type interprétatif. Dans ces travaux – et Bartoszyński attire l'attention sur ce fait – on procède, sous couleur d'analyse de la structure temporelle de l'oeuvre «à des examens de niveaux, d'éléments très divers de l'oeuvre»³. Le terrain le plus fréquent de ces examens, c'est le niveau des «grandes figures sémantiques»⁴. Car la temporalité n'est pas considérée non plus ici, comme une des catégories qui ordonnent la structure de l'oeuvre ou la structure du monde qui y est représenté. La fiction temporelle reconstruite est mise en relation directe avec la réalité extralittéraire et avec les fictions cognitives (qui se rapportent à cette réalité extralittéraire) que proposent la philosophie, la psychologie ou les sciences naturelles. En poussant la chose jusqu'au paradoxe, on pourrait dire qu'une telle critique s'occupe du problème de la «transposabilité» réciproque des conceptions du temps représentées par le biais de la littérature dans le langage des fictions temporelles scientifiques et philosophiques, des fictions cognitives au sens large. Je n'essayerai pas ici de mettre en question le bien-fondé méthodologique et moins encore

² S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Paris 1945, p. 851: «Toute méthode est fiction, et bonne pour la démonstration. [...] Le langage lui est apparu l'instrument de la fiction [...] Enfin la fiction lui semble être le procédé même de l'esprit humain».

³ Bartoszyński, *op. cit.*, p. 41.

⁴ Le mot set de J. Sławiński – cf. «Semantyka wypowiedzi narracyjnej» (La Sémantique de l'énoncé narratif), [dans:] *W kręgu zagadnień teorii powieści*.

de nier la valeur réelle de travaux de ce type. Ils comportent une série d'observations et d'intuitions précieuses, quoiqu'elles semblent souvent faites en dépit de la méthode. Il suffit d'établir que de telles considérations seront exclues du champ actuel de nos sujets d'intérêt.

La deuxième des positions méthodologiques distinguées sera appelée l'approche descriptive. Ici, en effet, l'analyse des relations temporelles propres aux oeuvres littéraires ne transgresse pas, en principe, les frontières linguistiques de ces oeuvres, et la question capitale portera sur la structure temporelle de l'oeuvre elle-même ou seulement de certaines de ses parties constituantes que distingue la théorie littéraire. Cette question fondamentale marque aussi le champ de nos analyses. A côté de cette option méthodologique formulée de façon très générale, il convient de désigner deux points de référence assez proches par rapport auxquels seront situées nos réflexions ultérieures.

Le premier d'entre eux – et il est de première importance – est constitué par deux études de K. Wyka: «Le Temps romanesque» et «Les Problèmes de temporalité dans *Les Paysans* de Reymont»⁵, ainsi que par l'article déjà cité de K. Bartoszyński. Ces travaux revêtent une importance capitale pour toutes les réflexions qui suivirent à propos du temps littéraire. Les conclusions, les propositions terminologiques qui s'y trouvent sont devenues la propriété générale de la théorie littéraire contemporaine. Mais surtout – et ce, en dépit des suggestions contenues dans ces titres – ces travaux sont, parmi tous les ouvrages qui m'ont été accessibles, ceux qui donnent le tableau le plus complet de la problématique qui nous intéresse. Et je traite cet essai comme la «suite», en son genre, des études de Wyka et de Bartoszyński. Cet essai est en accord avec les lignes générales des conceptions émises dans ces travaux. Et si nous avons entrepris cet essai, c'est dans l'espoir que certaines précisions peuvent encore être apportées.

Le deuxième point de référence est constitué par un ensemble de directives méthodologiques formulées par des théoriciens français de la littérature, théoriciens groupés autour de la revue *Communica-*

⁵ K. Wyka, «Czas powieściowy» et «Problemy czasowości w *Chłopach Reymonta*», [dans:] *O potrzebie historii literatury*, Warszawa 1969.

tions. J'ai ici à l'esprit les études de R. Barthes, de G. Genette et surtout celles de T. Todorov⁶. Ces travaux se réfèrent directement à la linguistique structuraliste contemporaine.

Commençons par mettre de l'ordre, par établir quelques conceptions essentielles sans lesquelles il serait difficile d'aborder l'analyse des rapports temporels dans les oeuvres épiques. Nous nous baserons, pour ce faire, sur les trois grandes oppositions binaires qui sont souvent appliquées dans les études littéraires contemporaines quoiqu'elles n'aient pas toujours été clairement formulées.

La première d'entre elles, c'est l'opposition – empruntée aux linguistes – des faits linguistiques aux faits non linguistiques. La conséquence immédiate de cette opposition, c'est la différenciation d'un texte et d'une réalité extratextuelle; une autre conséquence sera l'émergence, hors d'un espace indifférencié, de cette réalité extratextuelle des éléments non linguistiques de la situation d'émission–réception (en d'autres termes: du processus de communication linguistique), des éléments non linguistiques que sont l'émetteur, le récepteur, le contact, à la différence des éléments linguistiques que sont le texte et le code linguistique. Pris ensemble, ces éléments contribuent au système complet d'émission-réception; c'est ce qu'illustre le schéma de communication linguistique proposé par Jakobson. Sur le terrain de la théorie de la littérature, on peut, de façon adéquate, appliquer à ces conceptions les constructions analytiques suivantes: 1) le texte littéraire, livre ou oeuvre complète; 2) la réalité extralittéraire; 3) l'auteur; 4) le lecteur. Tous les éléments cités ici, joints au code linguistique et au code littéraire (à la tradition littéraire) composent le schéma complet du processus réel de la communication littéraire.

La deuxième de ces oppositions traverse l'intérieur du texte. Ce sont les logiciens surtout, plus que les linguistes, qui l'appliquent. Frege, l'un des premiers, a introduit une distinction entre *Sinn* et *Bedeutung* (avant lui déjà, mais de façon quelque peu différente, J. S. Mill avait opposé la connotation à la dénotation). La distinction de Frege a été reprise par Russel qui a introduit le couple de

⁶ Il s'agit surtout des essais parus dans *Communications*, 1966, nos 4, 8 et 11. Cf. aussi: R. Barthes. *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris 1964; T. Todorov, «La Poétique structurale», [dans:] *Qu'est-ce que le structuralisme?*, Paris 1968.

termes: *meaning* et *denotation*; Black use des désignations *sense* et *reference*. J. Pelc traduit *Sinn* et *Bedeutung* par les équivalents *sens* et *nominat* quoiqu'il eût été plus logique, dans la tradition polonaise, d'utiliser *znaczenie* ('signification') et *oznaczenie* ('désignation', 'dénotation')⁷.

Prenant en considération les deux expressions «étoile du matin» et «étoile du soir», Frege indique que tout en ayant des significations différentes, ces tournures désignent une même étoile. En conclusion des considérations qui suivent et qu'il est impossible de reproduire ici, il en arrive à la définition suivante: «Le nom (mot signe, ensemble de signes, expression) exprime son sens, mais désigne, c'est-à-dire dénote son *nominat*»⁸. Grâce au sens, le mot peut être saisi, justement, comme un signe, c'est-à-dire comme un agglomérat «non transparent» signifiant/signifié. Grâce à sa fonction dénotative, il acquiert la capacité de référer au-delà de lui-même.

Sur la base des distinctions mentionnées ici, nous parlerons de deux aspects dans l'énoncé (dans le texte) qui sont opposés réciproquement – de l'aspect référentiel (selon le terme de Black) et de l'aspect substantiel. Le premier désigne justement la capacité du texte de renvoyer au-delà de lui-même, de renvoyer à une réalité extra-linguistique c'est-à-dire à un référent. Il faut ajouter que d'un point de vue linguistique, il est indifférent que l'énoncé renvoie à une réalité physique ou psychique, à ce qu'on appelle les objets réels ou à leurs représentations ou à d'autres processus mentaux.

J'emprunte le terme «substantiel» à Hjelmlev⁹. Par l'appellation «substance linguistique», ce linguiste entend aussi bien la forme phonique (ou graphique) que le sens du signe. Mais la fonction qui consiste à se désigner soi-même, la fonction poétique – telle

⁷ Cf. la traduction de J. Pelc: *Logika i język. Studia z semiotyki logicznej* (*La Logique de la langue. Etudes de sémiotique logique*), Warszawa 1967; A. Schaff, *Wstęp do semiotyki* (*Introduction à la sémiotique*), Warszawa 1960.

⁸ G. Frege (*Sinn und Bedeutung*) trad. par Pelc, *Logika i język*, p. 231.

⁹ L. Hjelmlev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris 1968. Nous le soulignons: nous n'avons emprunté que le terme à Hjelmlev. Ce linguiste rejette, en effet, la conception binaire du signe. Il considère qu'au couple opposé signifiant – signifié répond le couple 'expression' et 'contenu' et ces termes se décom-

que la veut Jakobson – peut aussi être remplie par le signe à l'aide de certaines combinaisons phoniques (par exemple par l'allitération), ainsi que par des configurations sémantiques (les figures rhétoriques). En transposant dans le domaine épique cette opposition, qui a été introduite ici, entre l'aspect substantiel et l'aspect référentiel du texte, nous obtenons une distinction théorique entre le niveau de l'énoncé et le niveau de la réalité représentée à laquelle renvoie l'énoncé épique. Cette définition, dont nous usons ici, de «réalité représentée» est une tournure métaphorique. En effet, l'énoncé ne «représente» rien, il fournit plutôt une série d'informations «sur» ou «au sujet d'»une certaine réalité, informations qui permettent la constitution, dans le psychisme du lecteur, de représentations, de figurations effectives. Ce terme est un héritage des conceptions du psychologisme en matière d'oeuvre littéraire. En l'utilisant, nous garderons en mémoire son caractère métaphorique.

Une troisième et dernière opposition sépare en deux sphères le niveau de la réalité représentée. Dans la théorie de la littérature, cette opposition est connue comme celle du plan de la narration au plan du monde représenté. Cette distinction, évidente en apparence, nécessite cependant quelques éclaircissements. C'est que l'on considère traditionnellement que la réalité épique est faite des états de choses représentés et des personnes qui agissent. Ce n'est juste que partiellement. En effet, cette réalité épique est, et ce dans une large mesure, le domaine des personnes qui s'expriment. Dans sa composition interviennent donc aussi les processus de communication qui y sont représentés: les discours des héros et, au premier chef, la narration. La totalité de la réalité représentée se désintègre en deux parties: le processus de la narration tel qu'il est représenté et le «reste» auquel nous donnerons le nom de «monde représenté». Ce dernier terme fonctionne donc en opposition, et ce, tant à l'égard du terme de «réalité représentée» qu'à l'égard du terme de «plan de la narration». Après avoir expliqué le rapport réciproque entre ces trois définitions, il faut à présent définir le concept même de narration.

posent à leur tour en 'substance de l'expression' et 'forme de l'expression', 'substance du contenu' et 'forme du contenu'. Nous nous préoccupons surtout de souligner que dans la composition de l'aspect substantiel du signe interviennent autant la forme phonique de celui-ci que sa signification.

Par narration, nous entendons ici le processus de la communication entre le narrateur et le lecteur virtuel. Le plan de la narration, c'est ce flot d'informations que porte le texte et qui réfèrent directement aux éléments de ce processus. Si l'on pose le problème de cette manière, il paraît non fondé de parler de plusieurs narrateurs ou de dire que le narrateur confie les fonctions narratives aux héros. Dans l'oeuvre épique, le narrateur est toujours un et les discours plus ou moins longs des héros se fondent dans son discours à lui selon le principe des citations. Mais ces citations sont des discours qui, primitivement, ne sont pas adressés au lecteur virtuel (comme l'est la narration), mais à d'autres personnes qui se situent sur le plan du monde représenté. Le narrateur est donc le sujet (qu'importe s'il apparaît grâce à des moyens lexicaux ou par des moyens grammaticaux) qui énonce la totalité du texte épique. La narration épique est une sorte de reproduction verbale du processus réel de la communication littéraire — pour être complet, son schéma se compose d'informations sur le narrateur, sur le lecteur virtuel, sur la situation ambiante il se compose enfin du texte lui-même, le tout répondant de façon symétrique, dans le processus réel, à l'auteur, au lecteur, à la réalité extra-littéraire et au texte de l'oeuvre.

Cette opposition assez pédante que nous venons d'effectuer n'est pas dépourvue de raison: elle révèle clairement, en effet, le statut paradoxal du texte littéraire qui fonctionne, simultanément, comme un élément de deux systèmes émetteur—récepteur. Le premier de ces systèmes, c'est le système réel: le système auteur—lecteur; le second système, c'est le processus de communication qui est représenté entre le narrateur et le lecteur virtuel. Dans la perspective auteur—lecteur, le texte littéraire constitue un fondement vital pour la réalité à laquelle il renvoie et donc aussi pour le narrateur. Mais dans la perspective du narrateur, le texte est présenté comme le produit des activités énonciatrices de celui-ci. De cette façon donc, le texte est plongé, en quelque sorte, dans deux domaines distincts de la réalité: dans le monde réel extra-littéraire et dans le monde de la fiction littéraire; c'est grâce à cela qu'il devient un pont reliant ces deux mondes.

Au fil du raisonnement que nous venons de mener, nous avons établi un réseau de termes qui permettent de distinguer, de façon

relativement précise, les éléments particuliers du processus de la communication littéraire et aussi ceux de l'oeuvre elle-même. Si l'on peut attribuer le caractère de temporalité à chacun de ces éléments, on ne peut le faire en vertu d'un seul et même principe.

La réflexion philosophique sur le temps introduit une ligne de partage entre le temps réel et la fiction temporelle (en fait, cette ligne passe entre le vécu direct du temps et toute tentative de sa description, de l'abstraction linguistique ordinaire jusqu'aux hautes abstractions telles que les formule la physique contemporaine). Des divisions encore plus détaillées décomposent ce temps réel en temps physique sidéral, en temps intersubjectif et enfin en temps subjectif. Cette division s'appuie sur la différenciation de trois manières essentielles de mesure de l'écoulement du temps: soit conformément aux exigences de la précision scientifique, soit conformément aux besoins de la *praxis* sociale, soit, enfin, sur la base du sentiment subjectif de l'individu.

Dans la tradition critique qui a eu cours jusqu'à ce jour, le temps d'une oeuvre s'exclut, en général, du domaine du temps réel. Todorov lui assigne un caractère purement fictif¹⁰. R. Ingarden et, après lui, Bartoszyński situent l'oeuvre «hors du temps». Bartoszyński écrit notamment que «l'énoncé lui-même, c'est-à-dire le texte, qui constitue le "support vital" de l'oeuvre littéraire ne possède pas, en principe, de structure temporelle»¹¹. Ce n'est pas juste, à ce qu'il semble. En effet, isolés de la situation émetteur-récepteur, le flot de sons ou la configuration de signes graphiques cessent de remplir une fonction d'information et c'est seulement en égard à cette fonction que l'appellation de textes leur revient. On ne peut parler de textes que dans le cadre de telles situations communicatives qui possèdent, elles, les traits d'un processus qui se développe dans le temps. Il n'est donc pas nécessaire d'opposer une oeuvre extra-temporelle à ses concrétisations particulières qui possèdent, elles, le caractère temporel. Et ceci est conforme au principe médiéval de non multiplication des êtres. Cependant, où que l'on situe le temps de l'oeuvre, il semble que la simple opposition: temps de l'oeuvre/temps réel vs temps fictif ne soit pas suffisante.

¹⁰ Todorov, *op. cit.*, p. 127 et sq.

¹¹ Bartoszyński, *op. cit.*, p. 42.

Mais avant d'entreprendre l'examen de cette question, il nous faut indiquer ces éléments du processus de la communication dont le caractère temporel ne sera pas pris en considération ici. Il s'agit du temps de l'auteur ou, mieux, du temps réel de la fabrication, du temps lié au processus créateur; il s'agit aussi du temps du lecteur dans lequel s'accomplit le processus de réception de l'oeuvre – ce temps est dépendant de la perception réelle de l'oeuvre. Ces temps se situent dans le domaine du temps réel et ils peuvent être l'objet d'études psychologiques ou sociologiques de l'oeuvre d'un écrivain ou d'une réception. Ces deux disciplines qui sont jusqu'à présent exercées selon des méthodes qu'on pourrait qualifier d'artisanales entreront peut-être un jour dans une théorie littéraire aux orientations maximales.

Essayons cependant de nous occuper de cette catégorie que Wyka a définie à l'aide d'un terme très juste: «le temps du milieu», qui correspond au temps de la réalité représentée dans l'oeuvre qui se décompose en deux plans: le plan temporel de la narration et le plan temporel du monde représenté (ce dernier plan, nous le désignerons également du terme de temps diégétique); occupons-nous aussi du temps de l'énoncé dans son aspect substantiel auquel nous conférerons ici l'appellation «temps immanent de l'énoncé».

Ce dernier, on s'en souvient, participe de la situation paradoxale de l'énoncé qui constitue à la fois un élément du processus réel de la communication littéraire et un élément du plan de la narration qui est représenté dans l'oeuvre. Considéré dans la perspective de la narration, le temps immanent de l'énoncé entre dans la composition du temps de la réalité représentée, mais dans la perspective auteur-lecteur, il se situe dans le domaine du temps réel. Wyka n'a pas différencié ces deux perspectives, il en résulte une contradiction dans ses argumentations. En effet, une fois, il déclare – et ce à juste titre – que «par temps de la narration, il convient d'entendre ce plan du temps conventionnel à l'intérieur de l'oeuvre sur lequel l'écrivain situe sa relation» (nous dirons, nous: pas l'écrivain, mais plutôt le narrateur). Mais un instant plus tard, il déclare que l'énoncé c'est-à-dire «une chaîne de phrases, se situe sur le plan du temps de la narration et se dénoue réellement jusqu'à sa conclusion et seule, cette chaîne de phrases et rien d'autre – pour en revenir aux paroles de Thomas Mann – “obstrue”, elle-même, le temps

réel»¹². Cette chaîne de phrases peut, bien sûr, «obstruer» d'elle-même le temps réel, à condition toutefois qu'elle se situe sur l'axe de la communication auteur – lecteur. C'est alors qu'elle apparaît comme un flot de sons organisé dans un rythme et une mélodie, flot de sons qui désigne dans une certaine mesure, à l'instar de l'oeuvre musicale, un vécu subjectif du temps chez le lecteur. Il ne faut certes pas penser que cette fonction soit remplie exclusivement par la couche sonore de l'énoncé. Elle est aussi remplie par la couche sémantique. Nous pouvons en trouver un bon exemple dans un fragment poétique d'une épître de Norwid à Włodzimierz Łubieński:

Cicero mówił – mówił nie do rzymskiej rzeszy,
 Jak chytry stron gladiator – lecz jak duch, co spieszy
 Wargami, by rytmowej wydażyły lawie –
 Więc jak natchniony – Grekiem rodzący się prawie;
 A mówił wciąż helleńskim słowem i przydechem.
 Bo była rzecz o duchu – rzecz ostatnim śmiechem
 Po wychyleniu mętnej okryta trucizny,
 Jak głazem – na nim te dwa słowa: myśl – ojczyzny¹³.

[Cicéron parlait – il ne parlait pas à la foule romaine / Comme un gladiateur rusé – mais comme un esprit pressé, / Des lèvres, de capter la lave rythmique – / Donc comme inspiré – il était presque né Grec: Et il parlait toujours avec le verbe, le souffle hellène, / Car il était question de l'esprit – sa parole, d'un rire ultime, / On la recouvrit, quand fut versé le poison trouble, / Comme d'une pierre – sur lui ces mots: la pensée de la patrie.]

Il faudrait plutôt citer cette strophe centrale du poème dans le contexte des strophes qui précèdent et qui suivent. En effet, cette strophe contraste de façon évidente avec le rythme coulant, calme, facile – aurait-on envie de dire – de ces autres strophes. Cette strophe rompt le rythme – elle vous force, en quelque sorte, à retenir votre souffle aussi longtemps qu'elle ne s'est pas dénouée, qu'elle n'a pas mis de l'ordre dans ces sens qui se mouvaient en elle. En effet, c'est ici la couche des significations et non le flot des sons qui portent ces significations qui fixe le rythme de la lecture. Ces problèmes dont il est ici question ne sont certes pas une nouveauté: la versification et les rhétoriques classiques

¹² Wyka, «Czas powieściowy», pp. 13–14.

¹³ C. Norwid, *Poezje (Poésies)*, vol. 1, Warszawa 1956, p. 41.

s'en occupent. Mais, on a postulé plus rarement ce type d'études quand il s'agissait de prose narrative. C'est que les analyses de prose sont orientées stylistiquement: ainsi, les analyses de Żeromski chez nous, de Chateaubriand en France ne sortent pas du tout des frontières de la phrase — unité rythmique. Pourtant, il semble qu'au niveau de l'énoncé (il s'agit toujours de prose), il soit possible de distinguer de plus grandes unités syntagmatiques qui projettent en quelque sorte le temps de la réception. Autre sera la caractéristique de celui-ci dans le cas d'un roman écrit d'une seule venue ou dans le cas d'un roman divisé en chapitres. L'auteur d'un roman à suspense, destiné à paraître en épisodes, jouera tout différemment encore avec le temps de la lecture. Au roman en bloc on peut opposer, par exemple, l'ensemble des maximes ou des proverbes qui organise la lecture selon le principe de passages temporels en alternance, tantôt «pleins», tantôt «vides» (N. B. on peut observer cela dans les émissions radiophoniques qui appliquent ce schéma: texte, pause musicale, texte, pause etc., c'est-à-dire qui pratiquent une poétique différente des réalisations romanesques radiophoniques). Ainsi donc, tout énoncé, même plus ou moins long, possède sa propre caractéristique temporelle immanente qui est un projet spécifique du temps de la réception (caractéristique qui est différente du temps réel de la lecture).

Passons maintenant à la problématique liée au temps de la réalité représentée. C'est à juste titre, semble-t-il, que Wyka postule l'inclusion, dans le domaine de cette problématique, de la dimension temporelle qu'il définit des termes «temps du milieu» — quoiqu'il transgresse, lui, «les frontières de la construction temporelle qui sont contenues de façon immanente dans le roman». Ce temps, au sens où Wyka l'entend «est une manifestation sociologique d'un continuum temporel général dans lequel nous sommes plongés: il ne se mesure pas selon des mesures physiques, mais selon des mesures de temps psychosociales»¹⁴. En caractérisant le rôle de ce temps dans le processus de la création littéraire, le critique indique en même temps la nécessité de prendre ce temps en considération lorsque nous désirons accomplir des classifications d'espèces et de genres sur la base de critères temporels. Essayons d'ajouter quel-

¹⁴ Wyka, «Czas powieściowy», pp. 15–16.

ques remarques à ce qu'a dit Wyka à propos du «temps du milieu».

Tout d'abord, il ne faut sans doute pas traiter ce «temps du milieu» comme une «manifestation d'un continuum temporel général». Il s'agit ici plutôt d'une certaine variante de ce qui a été défini plus haut comme la fiction cognitive, c'est-à-dire de la fiction courante du temps. Ainsi donc, il s'agit d'un ensemble de sentiments déterminé socialement et individuellement, d'un ensemble de représentations et de convictions qui ne sont pas toujours claires, que possède l'individu à propos des relations temporelles qui se passent dans le monde. Dans cette fiction courante du temps intervient une échelle de temps qui est datée conventionnellement, c'est-à-dire un système de calendrier qui a cours dans la société donnée. Halbwachs écrit dans *Mémoire et société*:

Toute société divise et façonne l'espace à sa manière propre, mais elle le fait une fois pour toutes ou selon toujours les mêmes lignes, si bien que des cadres fixes apparaissent dans lesquels cette société enferme et retrouve ses souvenirs¹⁵.

Mutatis mutandis, on pourrait aussi dire cela du temps. Tout comme il existe un horizon temporel qui est désigné par ce que Halbwachs appelle les cadres sociaux de la mémoire, horizon à l'intérieur duquel se situe, à côté des points de référence qui appartiennent strictement au calendrier, le sens social du passé proche et lointain (éventuellement du futur), de même il existe un horizon temporel défini par l'autobiographie individuelle. Cet horizon-là désigne une sphère temporelle façonnée par une échelle individuelle du temps. Cette échelle aussi intervient dans la composition de la fiction courante du temps. Comme exemple de reconstruction – d'ailleurs fort fragmentaire – de la sphère sociale de la fiction courante du temps, nous pouvons considérer les tables chronologiques que l'éditeur a placées à la fin du roman de Parnicki *Robotnicy wezwani o jedenastej* (*Les Ouvriers appelés à onze heures*).

L'analyse détaillée de la fiction temporelle n'est pas la tâche d'un théoricien de la littérature. Cette tâche revient au sociologue. Dans les études littéraires, ce concept fonctionne selon les lois

¹⁵ M. Halbwachs, *Spoleczne ramy pamieci* (*Les Cadres sociaux de la mémoire*), introd. de M. Król, Warszawa 1969, p. XVII.

d'une construction hypothétique. A ce qu'il apparaît, la chronologie présentée dans une oeuvre littéraire y renvoie justement directement.

Dans la tradition critique qui a eu cours jusqu'à ce jour, le problème du temps tel qu'il est représenté dans l'oeuvre littéraire est traité de façon descriptive. La chose, en général, se ramène à une caractérisation plus ou moins détaillée du plan temporel de la narration, du plan du monde représenté et des relations temporelles qui ont lieu entre ces plans. Mais il est plus rare qu'on se demande de quelle façon ou grâce à quoi le texte littéraire donne des informations sur ces sujets.

Par un réflexe naturel, on cherche une réponse aux questions ainsi posées chez les linguistes, surtout sous la rubrique du verbe. Mais sur le terrain de la linguistique aussi prévalait, jusqu'il y a peu, l'approche descriptive. Dans la grammaire polonaise la plus récente, qui est due à la plume de Doroszewski, le problème qui nous intéresse a été tranché en quelques phrases :

Les formes de temps expriment le rapport du moment de la parole au moment où l'action a lieu. C'est soit un rapport de simultanéité (temps présent) ou d'antériorité de l'action par rapport au moment de la parole (formes de temps du passé) ou de postériorité de cette action par rapport au dit moment (formes de temps futur). Il existe, dans la pratique, de nombreuses exceptions à ce schéma de principe¹⁶.

Suivent des exemples de ces exceptions.

Les langues françaises et anglaises se trouvent, depuis peu, dans une situation plutôt meilleure. L'anglais en est d'ailleurs redevable aux analyses que le logicien allemand Hans Reichenbach a présentées dans ses *Elements of Symbolic Logic* parus en 1948. On peut trouver une série d'observations intéressantes sur le verbe français dans les essais linguistiques d'E. Benveniste et récemment, L. Zawadowski¹⁷ a analysé de façon plus complète le système grammatical des temps français. Etant donné, cependant, les différences notoires

¹⁶ W. Doroszewski, *Podstawy gramatyki polskiej (Les Bases de la grammaire polonaise)*. Warszawa 1963, p. 238.

¹⁷ Cf. E. Benveniste, *Problèmes de la linguistique générale*. Paris 1966; L. Zawadowski: «Le Temps linguistique et les localisations temporelles en français», *Kwartalnik Neofilologiczny*, 1967, s. 4; «Préliminaires à l'étude du système verbal français», *Romantica Wratislaviensia*, 1968, vol. I: J. Tokarski, *Czasowniki polskie (Les Verbes polonais)*, Warszawa 1951.

qui existent entre les systèmes grammaticaux des langues germaniques et romanes d'un côté, des langues slaves de l'autre, les conclusions qui ont été avancées dans ces travaux ne concernent que partiellement les formes verbales polonaises; c'est le cas notamment, là où il s'agit d'une simple différenciation passé — présent — futur. Mais ces conclusions n'englobent pas cette catégorie achevé — non achevé si caractéristique des langues slaves. Comme nous ne possédons pas les compétences suffisantes pour débrouiller ce problème, nous laisserons ces catégories de côté.

Pour la suite de ces considérations, nous aurons un besoin absolu d'une distinction que Zawadowski a déjà établie dans des travaux entérieurs. Il s'agit des concepts de communication (information) et d'expression. Voilà que dans la conception de Zawadowski, le texte communique (remplit une fonction de communication) grâce à des traits linguistiques essentiels, c'est-à-dire appartenant au système linguistique. La communication peut concerner n'importe quel fragment de la réalité extratextuelle — ce peuvent être l'émetteur ou le récepteur. Mais le texte exprime un émetteur (il remplit une fonction expressive à l'égard de l'émetteur) par le biais de traits individuels n'appartenant pas à la langue¹⁸. Par conséquent, le flot d'informations que porte le texte se divise ainsi en deux canaux d'information. Le premier de ces canaux, c'est celui de la communication: les informations qu'il charrie sont décodées par le récepteur qui compare ces signes au système linguistique. L'autre canal, c'est celui de l'expression; les informations qu'il contient sont interprétées par le récepteur qui rapproche ces signes d'actes de parole concrets qu'il connaît déjà. Zawadowski dit également que le texte peut remplir une fonction expressive aussi bien à travers l'expression de la substance que par l'expression du contenu.

Dans les travaux que nous venons de citer, Reichenbach, Benveniste et Zawadowski s'occupent de la communication linguistique du temps. Mais ils ne sont pas intéressés par le problème de son expression. En outre, Zawadowski limite ses analyses à la communication de rapports temporels que réalisent ces phénomènes grammaticaux de langue que sont les monèmes aux fonctions gramma-

¹⁸ L. Zawadowski, «Les Fonctions du texte et des catégories de propositions», *Biuletyn PTJ*, 1956, c. 4.

tiques et les règles grammaticales. Les réflexions de Reichenbach et de Benveniste s'attachent aux problèmes de la communication lexicale du temps. Dans leurs conceptions, la principale catégorie qui serve à l'analyse de la communication grammaticale du temps, c'est le point zéro spatiotemporel. Zawadowski l'appelle (tout comme Bühler) le zéro déictique, Reichenbach le nomme point du discours¹⁹, Benveniste parle d'instance de discours. Le point zéro, c'est le lieu et le moment où le texte est vraiment énoncé. Ce lieu et ce temps créent les coordonnées spatiotemporelles réelles du texte.

Le verbe utilisé dans l'énoncé concret, et surtout sa finale caractéristique d'un paradigme temporel donné – c'est-à-dire un modèle à la fonction grammaticale – localise un certain fait extratextuel dans le temps. Il fait cela par le biais d'une référence au point zéro de l'énoncé. C'est pour cela justement que Reichenbach range le verbe dans la catégorie des symboles qui se retournent sur eux-mêmes – et ce dans la tradition linguistique des tournures déictiques, des déictiques.

On y compte diverses classes d'éléments et de constructions linguistiques qui se réfèrent directement à la situation émetteur – récepteur dans laquelle ils ont été utilisés: les pronoms personnels *je* et *tu*, les pronoms démonstratifs et les paradigmes temporels. De cette catégorie font aussi partie certains adverbes, entre autres ceux qui communiquent des rapports temporels: *maintenant*, *aujourd'hui*, *demain*, *hier* etc. De même que les paradigmes de temps, ces adverbes communiquent des rapports temporels qui se passent dans la réalité extratextuelle en se référant au point zéro. La localisation temporelle s'accomplit ici cependant grâce au recours à des moyens lexicaux.

Cette localisation temporelle obtenue à l'aide des formes simples du verbe et des adverbes déictiques est un cas de communication relative du temps. Mais c'est aussi un cas de communication directe. Une telle localisation peut avoir un caractère intermédiaire: quand les faits extratextuels ne renvoient pas directement au point zéro, mais à des faits qui ont été localisés antérieurement à ce point. Un exemple de cela peut être constitué par les temps composés du français et de l'anglais, mais aussi par certaines formes polonaises

¹⁹ H. Reichenbach, «Elementy logiki formalnej» (Éléments de logique formelle), [dans:] *Logika i język*.

des temps futurs et par le *plusquamperfectum* rémanent. Mais le point de référence ultime reste toujours le point zéro.

Le point zéro – souvenons-nous-en – c'est le moment et le lieu où un texte ou un exemplaire donné de signe a été énoncé. Ce point zéro n'a donc pas été donné sur l'échelle d'un temps daté conventionnellement une fois pour toutes, de façon absolue en quelque sorte. Au contraire, il est chaque fois différent, dépendant de la coordonnée de la situation temporelle concrète émetteur – récepteur. Cette communication relative du temps, qui est autant lexicale que grammaticale, ne fonctionne que dans la sphère du processus de la communication dite qui se caractérise par une coexistence maximale de tous les éléments de ce processus, et surtout par la coexistence de l'émetteur et du récepteur. Ainsi donc, les propositions des linguistes concernent en général – même s'ils ne formulent pas toujours clairement ce fait – la communication dite.

Dans le cas de l'oeuvre littéraire, nous avons affaire, d'habitude, à un texte écrit, qui fonctionne en dehors de la situation primitive de l'auteur – émetteur. La communication du temps ne peut donc s'accomplir ici sur la base du point zéro de l'auteur. Bartoszyński dit que

Le véritable fondement de la constitution du temps représenté en littérature est le temps réel du développement de la concrétisation de l'oeuvre littéraire, c'est-à-dire, en d'autres termes, le temps de lecture de l'énoncé littéraire²⁰.

Sans doute cette proposition ne peut-elle entrer en ligne de compte. En effet, le point zéro du lecteur est une donnée temporelle variable, différente pour chaque acte de lecture particulier.

Tentons d'examiner ce problème d'après l'exemple de la lettre qui constitue l'étape intermédiaire entre la communication dite courante et le processus littéraire de la communication écrite. La chose sera particulièrement évidente dans le cas de la correspondance officielle où l'on exige que la lettre contienne des données telles que la date et le lieu de l'envoi ainsi que la dénomination précise de l'émetteur et du récepteur (adresse). Bühler parle d'un champ d'énoncé subjectif qui organise le texte dit à l'aide des déictiques: *je, tu, ici, maintenant*, à l'aide des paradigmes temporels etc. L'exemple de la lettre montre que le texte écrit socialise en quel-

²⁰ Bartoszyński, *op. cit.*, p. 42.

que sorte ce champ – c'est que le prénom tout de même et, plus encore, le nom de famille renvoient au côté «socialement contrôlé» de notre individualité. Dans la correspondance, nous sommes aussi tenus à une lexicalisation du point zéro de l'énoncé ou, plus largement encore, à une lexicalisation de tous les éléments non linguistiques de la situation émetteur–récepteur, ce que nous ne devons pas faire dans le cas d'une communication dite (nous laissons de côté, ici, le problème de la communication radiophonique ou téléphonique qui est dite, elle aussi). Ce n'est qu'au moment où les coordonnées spatiotemporelles ont été verbalisées par le texte, c'est-à-dire, en d'autres termes, qu'elles ont été projetées sur l'échelle de temps datée conventionnellement de la fiction courante du temps (du temps du milieu) que devient possible une communication relative des rapports temporels de la réalité extratextuelle. Rien d'étonnant donc si les linguistes, qui s'occupent surtout de textes oraux, ont été intéressés essentiellement par la communication relative du temps. Dans les études sur les textes écrits, le centre de gravité des analyses se porte sur la communication lexicale et absolue des rapports temporels. Bien sûr, cette communication est absolue dans le cadre d'un système de calendrier qui lie l'émetteur et le récepteur. Ce système est lui-même, il va sans dire, conventionnel.

A ce point des réflexions, il n'est plus possible de parler de façon générale d'oeuvre littéraire. Nos remarques ultérieures concerneront les oeuvres épiques et plus particulièrement les romans. C'est sur le terrain du genre romanesque en effet que la problématique du temps littéraire s'exprime le plus pleinement.

Un point de départ commode nous sera fourni par le cadre conceptuel esquissé par K. Bartoszyński. D'après Bartoszyński, le temps de la réalité représentée dans l'oeuvre épique peut être examiné:

- a) sur le plan des événements représentés;
- b) en liaison avec la relation: événements représentés – plan de la narration;
- c) dans le cadre du plan de la narration;
- d) en liaison avec la relation: narration – plan de la réception²¹.

Sur la base des précisions effectuées plus haut sur la façon

²¹ *Ibidem*, p. 146.

de comprendre le terme «plan de la narration», nous pouvons effectuer des réductions des points (b) et (c). En effet, autant la situation de l'émetteur qui est représentée dans le roman (pour autant qu'elle y soit représentée) que la situation de récepteur contribuent au plan de la narration. Il est facile de mener une analogie avec ce qui a été montré dans l'exemple de la lettre. Tout comme la lettre, l'oeuvre épique verbalise d'une manière spécifique (pourquoi spécifique? nous le verrons plus tard) les éléments non linguistiques du processus de la communication. Cependant, elle ne les verbalise pas toujours tous. Ici interviennent, en principe, trois possibilités fondamentales.

La plus simple de ces possibilités, c'est la narration strictement objective, celle qu'on appelle traditionnellement – quoique le terme soit trompeur – la narration à la troisième personne. Il aurait mieux valu parler de narration sur la troisième personne si on s'accorde avec Benveniste sur le fait que le pronom non-personnel IL va désigner tout ce qui, pour l'heure, ne se trouve pas sur l'axe de communication²². Si l'on mène ainsi la narration, le seul élément du processus de communication qui soit représenté (et en même temps, paradoxalement, représentant) est l'énoncé lui-même qui implique un certain *je* qui le dit et un certain *tu* à qui l'énoncé est adressé. Le narrateur apparaît ici, pour ainsi dire, comme une pure fonction linguistique et n'informe pas de sa présence ni grammaticalement ni lexicalement. Il se comporte donc comme s'il avait admis qu'il était vu ou du moins entendu par le récepteur. *Mutatis mutandis* on peut dire la même chose de la catégorie du lecteur virtuel. Les seules informations sur leur silhouette personnelle, à l'un et à l'autre, sont portées par ce que Zawadowski appelle l'expression du texte et surtout par l'expression de la construction du contenu à l'aide des énoncés communiqués; on peut observer cela facilement dans l'exemple de la littérature dite enfantine. Il faut cependant faire des réserves: on ne peut ici parler d'expression que du seul point de vue de ce *je* qui énonce le texte. Du point de vue de l'auteur, nous avons affaire au cas que Barthes appelle l'expression conventionnalisée²³ puisque le narrateur est tout de même, en dernière instance, une construction de l'auteur.

²² E. Benveniste, «La Nature des pronoms», [dans:] *Problèmes...*

²³ Barthes, *op. cit.*, p. 60.

La seconde des possibilités réalise un modèle intermédiaire. Le narrateur ne signale sa présence (ou la présence d'un récepteur virtuel) que grammaticalement tandis que son énoncé est concentré sur le plan des événements et conserve *de facto* son caractère objectif.

Il existe, enfin, une troisième possibilité où le narrateur apparaît dans le champ sémantique de l'énoncé, où il communique sa présence tant grammaticalement que lexicalement. C'est alors que l'affaire se complique. Le *je* qui apparaît dans le texte se multiplie en quelque sorte: il désigne autant le sujet parlant que le *je* qui est objet de l'énoncé, celui qui dit et celui dont on parle. Cette situation est très bien rendue par la formule de Lacan: «Est-ce que le sujet dont je parle quand je parle est celui-là même qui parle?»²⁴ Au niveau de la narration, il convient de ne situer que ce premier *je*, celui qui parle actuellement. L'autre *je* se situe sur le plan des événements représentés quoique du côté «passerport personnel» il forme un tout avec le narrateur. On pourrait parler ici de narration retournée ou subjective – elle est réalisée par la convention de l'autobiographie.

Dans le domaine de la narration subjective, il est encore possible d'opérer une division qui dépend du type des activités narratives accomplies par le narrateur. Ce peut être un narrateur-auteur, c'est-à-dire un narrateur qui invente l'histoire qu'il transmet, soit qu'il la raconte, en narrateur-conteur, soit qu'il l'écrive, en narrateur-écrivain. Ce peut être un narrateur-rédacteur qui relate soit un texte trouvé, soit une histoire entendue; alors, l'histoire elle-même est véritable, mais sa version verbale est plus ou moins modifiée. Ce peut être, enfin, un narrateur-raconteur ou un narrateur-écrivain (dans le cas du journal, des mémoires, des lettres) qui transmet et l'histoire et la version authentique.

Peut-on parler de temps du plan de la narration dans le cas où le roman réalise un modèle de narration strictement objective c'est-à-dire dans le cas où l'image de la communication entre narrateur et lecteur virtuel n'est pas reconstruite verbalement? Il semble que ce soit possible. Deux possibilités se dessinent. La première, c'est l'expression du temps; cette possibilité sera discutée

²⁴ Je cite d'après R. Barthes, «Introduction à l'analyse structurale du récit», *Communications*, 1966, no. 8.

dans un instant. L'autre possibilité, c'est l'ordonnance temporelle qui apparaît dans l'énoncé lui-même.

De cette ordonnance décide le postulat purement technique de l'ordonnance linéaire du texte. Pour parler plus simplement, disons qu'elle résulte du fait qu'on ne peut prononcer deux phrases à la fois. C'est donc un type d'ordonnance qui est en même temps absolue et minimale – elle doit être pour le moins perceptible. Une remarque encore: elle est propre à tous les textes et pas seulement à la narration épique.

L'ordre temporel de la narration strictement objective est donc défini par deux traits fondamentaux qui résultent du postulat de linéarité: la consécuité et l'unité de perspective.

L'ordre consécutif de l'énoncé narratif correspond à la définition que Leibniz donne du temps – ordre des choses qui se succèdent²⁵. Cette ordonnance ne peut être définie dans les catégories de l'étendue temporelle. Elle concerne l'aspect substantiel de l'énoncé, elle concerne donc la division de l'énoncé en segments particuliers et la succession de ces segments. En fin de compte, il s'agit donc de l'ordre (de la succession) dans lequel le texte fournit des informations sur le monde représenté.

En ce sens, on peut dire que l'énoncé est le processus, agissant dans le temps, de fourniture de l'information, qu'il est la fable au contenu de laquelle contribue une suite d'événements verbaux qui se succèdent. Mais à l'inverse du temps aux multiples perspectives du monde représenté (du temps de la fable *stricto sensu*) le temps de la narration n'a qu'une perspective. Leurs rapports réciproques, à ces deux temps, pourraient être montrés par l'exemple d'une masse, d'un cube – le cube illustre le temps à trois dimensions de la fable et sur sa face supérieure, une feuille de papier plate placée perpendiculairement représente le temps, à deux dimensions de la narration. Sur cette feuille, le mouvement n'est possible que dans deux directions: en suivant le bord supérieur, «en avant» et «en arrière» si l'on se place dans l'axe narrateur–lecteur virtuel, et verticalement, «vers le haut» et «vers le bas» si l'on se place dans l'axe narration–monde représenté.

²⁵ Cf. H. Dreyfus le Foyer, *Philosophie générale*, Paris 1965. C'est Mme K. Falicka qui a eu l'obligeance d'attirer notre attention sur cette définition.

Aussi bien la consécuitivité que l'unité de perspective contribuent à la caractérisation temporelle de la narration subjective sans l'épuiser toutefois. Dans une narration de ce type, le champ sémantique voit apparaître des informations sur les éléments non linguistiques du processus de communication (sur le narrateur, sur le lecteur virtuel, sur la situation) et aussi, souvent, sur les rapports temporels qui ont cours entre ceux-ci.

Ces informations peuvent concerner la question de l'étendue temporelle du processus de narration. Cette étendue est signalée par des tournures du genre: «comme nous l'avons déjà dit» ou bien «nous en parlerons dans un instant» etc. Ces tournures indiquent quelque chose d'autre, elles indiquent ce phénomène qu'on peut appeler le déplacement du point zéro long de la ligne de l'énoncé: en effet, certaines parties du texte sont déjà situées clairement dans le passé et d'autres le sont dans le futur. Parfois, le processus de narration est conçu dans un cadre temporel communiqué avec précision («depuis... jusqu'à...») ou bien «pendant que...».

Il convient de situer aussi sur le plan de la narration le problème — signalé par Bartoszyński — du rapport temporel qui existe entre la situation de l'émetteur et celle du récepteur. C'est le plus souvent, de l'avis du critique, une relation disjointe: «l'époque de la réception est caractérisée comme survenant en un temps où la narration (en tant que fonction de création-composition, non en tant que fonction de reproduction) est déjà arrivée à son terme»²⁶. Il faut préciser cette affirmation. La relation narrateur—récepteur est conjointe quand le narrateur est stylisé en diseur (conteur, raconteur). La relation disjointe a lieu, par contre, lorsque le narrateur est construit sur la convention de celui qui écrit (rédacteur, mémorialiste, auteur de journal, écrivain), en exceptant toutefois certaines variétés de romans épistolaires.

Jusqu'à présent, nous avons examiné le plan de la narration considérée comme un certain processus en soi. Nous passerons maintenant à la discussion de la relation temps de la narration — temps du milieu d'une part et de la relation temps de la narration — temps du monde représenté de l'autre.

Il est relativement rare que le narrateur projette le temps de

²⁶ Bartoszyński, *op. cit.*, p. 45.

son énoncé sur une échelle de temps datée conventionnellement. Nous avons affaire à une communication absolue et lexicale du temps de la narration le plus souvent lorsque le narrateur est stylisé en auteur de journal ou en correspondant; en effet, dans ce cas, la verbalisation du point zéro de l'énoncé est en quelque sorte prévue par les règles de la convention. De cette manière, le narrateur-raconteur n'apparaît qu'exceptionnellement puisque la logique motivationnelle de la situation narrative «dite» prévoit un contact direct avec l'auditeur; la verbalisation du point zéro est donc superflue.

Etant donné le manque d'informations directes (c'est-à-dire communiquées lexicalement) sur le temps de la narration, la localisation de celle-ci dans le temps du milieu est possible sur la base de l'expression du temps contenue dans l'énoncé. Il s'agit ici tout autant de l'expression de la substance du texte que de l'expression des contenus communiqués. Ces problèmes dont il est question ne constituent pas le moins du monde une nouveauté. La localisation du texte à l'aide de son expression appartient aux méthodes philologiques traditionnelles. L'expression de la substance, ce n'est rien d'autre que ce qu'on appelle les études de la langue d'une oeuvre et sa datation sur la base des traits de langue; l'expression du contenu, c'est l'examen de ce qu'on appelle les *realia*. La datation d'un texte suit un schéma simple: a) de cette façon, on a dit (on a écrit) alors et alors, par conséquent... b) les objets qui apparaissent dans la sphère du monde représenté témoignent du lien qui unit l'oeuvre à telle époque et pas à une autre. Les études de ce type ne sont donc rien d'autre que l'établissement, sur la base de l'expression du texte, de l'horizon de la fiction temporelle dont dispose, par exemple, le narrateur de la *Chanson de Roland*. Soulignons-le une fois encore: il s'agit du narrateur et non de l'auteur réel du texte. Car ni Bédier, ni Pauphilet n'ont pris en considération l'éventualité où l'horizon temporel du sujet qui énonce la *Chanson*... aurait – peut-être – été construit artificiellement par l'auteur. En localisant ainsi le texte, l'érudit ne le situe pas, d'une certaine façon, directement dans la «réalité historique», mais il le projette dans la sphère d'une certaine fiction cognitive dont il dispose à propos de cette réalité.

Sans abandonner le problème de la localisation temporelle à l'aide de l'expression de l'énoncé, nous le transposerons dans le domaine de la problématique liée au rapport temps de la narration – temps du monde représenté. Il s'agit ici du problème de la distance épique qui, dans ce cas concret, sera analysé de la façon la plus commode dans l'exemple du roman historique. Voilà que l'expression des énoncés étrangers au narrateur localise la situation du narrateur dans le temps du milieu. On a localisé de même les énoncés des héros qui se situent sur le plan du monde représenté. La langue «contemporaine» du narrateur et la langue archaïsée des répliques qu'il cite suggérera (exprimera) une grande distance temporelle entre le plan de la narration et celui du monde représenté. Mais le cas inverse est plus intéressant: c'est celui de la réduction de la distance épique à travers l'expression du temps que portent les répliques et les énoncés du narrateur. Deux possibilités se présentent ici. Ou bien le temps de la narration se rapproche du temps des événements représentés, et ce, par l'archaïsation des énoncés du narrateur (p. ex. dans les romans de Gołubiew). Ou bien le temps des événements se rapproche du temps de la narration à travers une expression «contemporaine» des répliques (cf. Iwaszkiewicz, *Czerwone tarcze – Les Boucliers rouges*).

Evidemment, ce sont les rapports temporels communiqués par le texte qui constituent, aussi bien dans le roman historique que dans toute oeuvre épique, le fondement de la constitution de cette distance entre le plan de la narration et le plan des événements. Dans le cas où le temps de ces deux plans n'est pas défini par une communication absolue et lexicale, la distance épique est communiquée exclusivement grammaticalement, par l'intermédiaire des formes verbales au passé. Le français, comme l'a indiqué Benveniste²⁷ – et vraisemblablement aussi l'anglais – dispose même de formes passées spéciales qui ont cours dans la narration épique et qui ne fonctionnent pas dans la langue courante.

Ce sont des formes de temps auxquelles fait appel l'énonciation historique qui est, au sens où l'entend Benveniste, quel-

²⁷ E. Benveniste, «Les Relations de temps dans le verbe français», [dans:] *Problèmes...*

que chose dans le genre du récit à l'état pur²⁸. Sans entrer dans les détails, on peut dire que ce type de narration «pure» exclut le recours à toute forme qui constituerait une allusion à la situation actuelle dans laquelle se trouve le sujet de l'énoncé et que, par conséquent, sont également exclues, à côté de quelques formes verbales, toutes les tournures déictiques. Il s'agit donc ici d'une élimination maximale des traces du processus de la parole (ou de l'écriture), élimination caractéristique de la narration extrêmement objective, et ceci s'oppose à la subjectivité qui caractérise le discours, c'est-à-dire la langue courante (tant écrite que parlée).

Dans une narration de ce type, le point zéro n'est donc pas verbalisé ni grammaticalement ni lexicalement (on parle ici d'un cas modèle qui n'est jamais pleinement réalisé dans la pratique littéraire, cf. *Lalka – La Poupée* de B. Prus). La distance temporelle entre le plan de la communication et le plan des événements n'est ici signalé que sommairement, par le recours, dans l'énoncé du narrateur, à des formes de temps passé (à la troisième personne exclusivement). Par contre, les rapports temporels qui ont cours dans le domaine du monde représenté ne peuvent être construits en référence au point zéro de l'énoncé narratif (dans le texte écrit, ce point devrait être soumis à une verbalisation). Que se passe-t-il dès lors? La narration objective dispose ici, en principe, de deux possibilités.

La première, c'est la communication des rapports temporels du monde représenté en référence à un quelconque point temporel qui en fait partie. C'est le cas d'une localisation temporelle lexicale et intermédiaire. L'ordre temporel du monde représenté est projeté sur une échelle individuelle du temps, sur une échelle qui a été construite, en quelque sorte, spécialement, *ad hoc* pour l'oeuvre. C'est surtout le conte qui recourt à cette méthode, mais on rencontre aussi celle-ci sur le terrain du roman. Nous laissons maintenant de côté la question de l'expression du contenu qui localise toujours l'oeuvre dans le temps du milieu et, dans le cas du conte, dans la sphère d'un «autrefois» conçu de façon vague. Et nous ferons encore une réserve. On ne parle ici que de la communication du

²⁸ Cf. aussi G. Genette, «Frontières du récit», *Communications*, 1966, no. 8.

temps qui s'opère à travers des énoncés étrangers au narrateur. Les énoncés des héros (qui imitent le parler courant) opèrent bien sûr une communication relative du temps de façon complètement libre. Mais cela n'a lieu que si le point zéro de la réplique est défini par le narrateur.

La deuxième possibilité est réalisée quand le narrateur projette le temps du monde représenté, en le localisant lexicalement, sur l'échelle d'un temps daté conventionnellement. Le point de référence temporelle est ici le calendrier, ou plutôt les calendriers.

Il existe enfin, en dépit de ce qui a été annoncé, une troisième possibilité, qui résulte de la combinaison des deux précédentes. C'est celle qui est le plus souvent appliquée dans la pratique, car la première et la seconde n'existent, à vrai dire, que si l'on suppose des constructions analytiques modèles.

On a déjà discuté le cas que Bartoszyński dénomme comme étant celui de la «grande» distance épique. Dénomination très juste. Essayons cependant de réfléchir au pourquoi. Voilà que l'étendue temporelle (d'ailleurs non concrétisée) est ici justement si grande que le narrateur ne resserre pas le lien qui existe entre son «maintenant» contemporain du processus du conte et le «passé» de qu'on raconte. Ce lien paraît si lointain que le moment temporel de l'énoncé ne peut servir de point de référence pour la construction d'un ordre temporel des événements passés.

On pourrait aller plus loin encore dans ces propos, quoique l'hypothèse soit assez risquée et que la chose exigerait une vérification précise dans les textes épiques. Il semble en effet que dans le cas où les rapports temporels de faits extratextuels sont communiqués lexicalement par le texte, il cesse d'y avoir des oppositions fonctionnelles entre les paradigmes de temps grammatical passé, présent et futur. De cette façon s'expliquerait l'exception à l'usage normal d'une forme temporelle dans l'exemple cité par Doroszewski: «Je décolle demain à six heures du matin. Avant le soir, je suis à Paris». Cela signifierait que la communication lexicale du temps est «plus forte» que la communication grammaticale même si dans l'exemple cité, nous avons affaire à une localisation lexicale relative: en effet, «demain» communique en référence au point zéro de l'énoncé.

On peut voir cela de façon plus évidente encore dans un exemple de narration objective où le point temporel de référence se situe en

dehors du système de communication. La communication grammaticale des rapports temporels devient informativement redondante; elle est, en quelque sorte, repoussée dans la catégorie des traits expressifs du texte: en effet, elle n'informe pas sur les rapports temporels qui ont cours dans la sphère de la réalité représentée, mais sur la position temporelle du narrateur à l'égard du plan des événements.

Puisqu'il est difficile de citer ici un long extrait de texte, examinons la chose d'après un exemple qui n'est pas complètement de fiction. Disons que le narrateur a localisé la situation dans le temps du milieu soit en donnant des dates: «Un matin de juillet 1410», soit en informant que «Les armées se tenaient à quelque distance d'un village appelé Grünwald». Dès lors, la phrase «Zbyszko s'élança – s'élança – s'élançera au combat» n'informe pas tant sur la position temporelle du fait lui-même que sur la position temporelle du sujet qui parle – du narrateur. Dans le cas d'une forme de temps passé, le point zéro est localisé après les événements; dans le cas de l'utilisation d'une forme du présent ou du futur, le narrateur entre, pour ainsi dire, au milieu des événements. En général, il ne se situe là que momentanément, car, comme le dit Wyka, «il n'est pas possible de s'imaginer un roman qui soit écrit complètement au *praesens historicum*. Ce serait un monstre»²⁹. Donc, quand nous avons affaire à l'usage, dans la narration objective, d'un *praesens historicum* ou de formes de temps futur, ce n'est pas le temps de la fable qui se rapproche du temps de la narration, mais au contraire, c'est le point zéro de l'énoncé qui est fictivement situé sur le plan du temps de la fable. Et voilà, précisément, cette possibilité, que nous avons déjà mentionnée, d'un mouvement vertical dans la narration.

Cette liberté relative dans l'usage des temps grammaticaux signale, on ne peut mieux, l'horizon temporel étendu du narrateur qui connaît dans leur totalité, au moment où il entreprend ses activités narratives, le cours des événements racontés et en même temps, tout à la fois, la «grande» distance épique, car ces deux phénomènes vont habituellement de pair.

Quand la distance et l'horizon temporel sont «petits», nous nous trouvons dans des romans qui se réfèrent à la convention

²⁹ Wyka, «Czas powieściowy», p. 16.

du journal, dans certains romans épistolaires où le sujet qui construit l'énoncé ignore la conclusion des événements qu'il raconte. Dans ce type de romans qui sont stylisés en une langue courante, naturelle – à l'opposé de la langue extrêmement «littéraire» de la narration objective – un rôle considérable échoit à la localisation temporelle relative tant grammaticale que lexicale. Ici, en effet, la convention du genre exige que les coordonnées spatiotemporelles de la situation de l'émetteur soient communiquées (narration subjective), ce qui rend possible, à son tour, la communication grammaticale du temps dans le texte écrit. Une étape intermédiaire entre la narration strictement objective et la convention du journal ou la convention épistolaire est constituée par le roman autobiographique stylisé en mémoires. Ici, le narrateur dispose d'un large horizon temporel, mais il recourt à une petite distance épique: le passé est présenté comme étroitement lié au présent. La narration subjective, elle, force à la lexicalisation de la situation de l'émetteur, ce qui, à son tour, permet la construction des rapports temporels du monde représenté en référence au point zéro de la narration, lequel englobe le plus souvent un laps de temps relativement grand. Dans ce type de narration, en effet, l'élément subjectif de la fiction temporelle du narrateur s'exprime avec une netteté particulière. L'évaluation du «maintenant» ne s'accomplit pas selon le calendrier, mais selon une échelle de temps individuelle.

Nous éviterons ici les problèmes liés à l'analyse et à la description des rapports temporels qui ont cours sur le plan du monde romanesque. La problématique du temps diégétique a été traitée en détails dans les travaux de Wyka et de Bartoszyński. Répéter leurs propositions n'a donc aucun sens.

Nous tenterons par contre de conclure nos considérations par quelques remarques à propos des fonctions de composition que peut remplir dans le roman – ou, dans un sens plus large encore, dans l'oeuvre épique – le temps de la réalité représentée. Nous aurons recours, dans ce but, à la typologie générale d'énoncé que Barthes a proposée. Ce critique déclare: «on peut distinguer trois types essentiels d'énoncé: l'énoncé métonymique (le récit), l'énoncé métaphorique (la poésie lyrique, la parabole), l'énoncé enthymématique (l'énoncé intellectuel)»³⁰. La proposition de Barthes

³⁰ Barthes, «Introduction à l'analyse...»

a le caractère d'une ébauche. Nous tenterons de la développer sous notre propre responsabilité, en gardant toutefois en mémoire ses sources supposées.

Le discours enthyménatique est un type d'énoncé qui représente un ordre achronologique. Selon Aristote, l'enthymène est une des figures de rhétorique:

With regard to the persuasion achieved by proof or apparent proof, just as in dialectic there is induction on the one hand and syllogism or apparent syllogism on the other, so it is in rhetoric. The example is an induction, the enthymeme is a syllogism, and the apparent enthymeme is an apparent syllogism, and the example a rhetorical induction.

L'enthymène est donc une figure construite sur le principe d'une déduction logique:

When it is shown that certain proposition being true, a further and quite distinct proposition must also being true in consequence, whether invariably or usually, this is called syllogism in dialectic, enthymeme in rhetoric³¹.

Un exemple d'énoncé enthyménatique, ce peut être le discours scientifique. Le cours de l'exposé fait abstraction des accidents (*accidentia*) spatiotemporels et ce qui le règle, ce sont certaines catégories ordonnatrices propres à la science en question. Et ainsi, par exemple, l'organisation d'un manuel de zoologie est déterminée par le système des catégories de Linné: type, sous-type, espèce etc. qui ordonnent le monde de la faune qui est représenté. Le temps et l'espace organisent le cours de la narration de l'historien ou du géographe, mais dans ce type d'énoncé, ils apparaissent justement comme certains des nombreux concepts classificateurs et ordonnateurs qui ont été élaborés par l'histoire ou la géographie³².

Le rapport de réciprocity qui existe entre l'énoncé métonymique et l'énoncé métaphorique est caractérisé succinctement par Jakobson:

Le développement du discours peut progresser selon deux lignes sémantiques: un thème est lié à l'autre soit par la ressemblance, soit par la contiguïté. La

³¹ Aristotle, *The Works of...*, vol. 11: *Rhetorica*, Oxford 1924, B. I, chap. 2, 1356a–1356b.

³² Cf. J. Topolski, *Metodologia historii*, Warszawa 1968, surtout le chap. XXIII: «Charakter i narzędzia narracji historycznej» (Le Caractère et les outils de la narration historique).

manière métaphorique: tel est sans doute le terme qui convient le mieux dans le premier cas. La manière métonymique désignera le second, car la forme la plus concentrée de ces liens est la métaphore ou la métonymie³³.

La manière métaphorique de construction d'un énoncé — constate toujours Jakobson — est propre à l'oeuvre lyrique tandis que la façon métonymique est propre à l'oeuvre épique.

Les remarques de Jakobson à propos du caractère métaphorique des oeuvres lyriques trouvent une confirmation et une ample documentation dans l'étude de J. Cohen consacrée à la structure de la langue poétique³⁴. En définissant la langue de la poésie à l'aide de la catégorie empruntée à de Saussure, d'écart par rapport à la norme de la langue (*Ecart à la norme*), J. Cohen indique que cet écart est régi par le principe de ressemblance qui organise l'énoncé poétique tant dans son aspect phonique (la rime, les allitérations...) que dans son aspect sémantique (les figures de rhétorique).

Il semble que le roman puisse être interprété comme un énoncé métonymique en ce sens que sa composition est soumise au principe de la contiguïté spatiale et surtout temporelle. Cette affirmation est cependant trop générale pour qu'on puisse s'en contenter.

Le principe de la contiguïté peut concerner des segments particuliers (des fragments temporels) du temps diégétique. Nous disons alors que le récit est conforme à la chronologie. Cela signifie que la succession des segments de l'énoncé (la chronologie des événements verbaux) imite la succession des segments du temps de la fable. Ce type de métonymie temporelle est réalisée surtout par la narration strictement objective à laquelle ont recours, le plus souvent, les romans réalistes du XIX^e siècle. Cela ne signifie pas que dans des romans de Balzac par exemple, le temps de la narration «n'existe pas». Mais comme nous l'avons dit, ce temps de la narration est l'ordre minimal, exigé de tout texte et c'est pourquoi toute autre ordonnance qui lui est imposée voile, en quelque sorte, le temps de la narration. Cependant, même les oeuvres

³³ R. Jakobson, «Dwa aspekty językowe i dwa typy zakłóceń afatycznych» (Deux aspects de la langue et deux types de troubles aphasiques), [dans:] R. Jakobson, M. Halle, *Podstawy języka*, Wrocław 1964, p. 127.

³⁴ J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Paris 1966.

types du grand réalisme ne réalisent pas ce mimétisme idéal. Celui-ci est impossible même dans une nouvelle à la trame unique où nul flux temporel multiple d'événements se passant dans le monde représenté ne se met pas en travers du postulat de consécuitivité et d'unité de perspective des événements du texte. Ainsi donc, le mimétisme temporel idéal de la narration est sujet à un ébranlement au moment où le texte doit, dans un ordre consécutif, fournir des informations sur des faits de la fable qui sont simultanés. Un deuxième «bâton dans les roues» grâce auquel, sous le temps de la fable, perce le temps de la narration, c'est la description qui est une transposition, dans la succession linéaire du texte, de rapports spatiaux de coapparition. Ce n'est donc pas pour rien que les rhétoriciens classiques comptaient la *descriptio* au nombre des tropes stylistiques.

La métonymie temporelle peut concerner aussi le plan de la narration. Alors, le processus narratif représenté constitue le cadre de la composition du roman. Aux oeuvres qui réalisent un tel principe de composition appartiennent la *gawęda* polonaise et le *skaz* russe. Mais certaines oeuvres du nouveau roman sont aussi bâties sur un tel schéma: *L'Innomable* de Beckett, *L'Emploi du temps* et *La Modification* de Butor et aussi, antérieure à ces oeuvres, *La Chute* de Camus.

Ce dernier roman a provoqué chez nous, après sa traduction en polonais, une sorte de mode d'une prose réalisant de tels principes de construction. Une analyse remarquable de ces oeuvres a été présentée par Głowiński dans l'article intitulé «La narration – monologue énoncé». Głowiński y indique ce qui est si essentiel pour nous: que le rôle du temps de la narration est un élément qui organise la composition de l'énoncé:

Le phénomène central dans le domaine de la construction temporelle se présente comme suit: les contours précis du temps de l'énoncé coapparaissent avec le caractère non défini du temps de ces phénomènes qu'on raconte [...] Le temps raconté bénéficie du temps évoqué, il cesse d'être un temps structurel³⁵.

Il était ici question d'oeuvres qui réalisent la convention de la narration dite. Le temps de la narration écrite – nous devrions

³⁵ M. Głowiński, «Narration en tant que monologue énoncé», *Literary Studies in Poland*, 1984, vol. XII.

plutôt l'appeler le temps de l'atelier, de la fabrication dans son rôle de temps structurel constituant l'axe de la composition de l'oeuvre – apparaît dans le roman-journal et dans le roman épistolaire.

Tout comme dans la poésie lyrique, le principe de ressemblance délimite l'organisation de l'énoncé dans son aspect phonique et dans son aspect sémantique, de même, la métonymie organise la composition du roman sur le plan de la narration ou sur le plan du monde représenté.

Pour terminer ces remarques, je voudrais réexprimer celle que j'ai déjà formulée dans l'introduction: je voudrais rappeler la dette que j'ai contractée à l'égard des travaux de K. Wyka et de K. Bartoszyński qui ont fait oeuvre de pionniers et ce, pas seulement sur le terrain de la littérature critique polonaise. Je voudrais aussi souligner qu'il faut traiter ces réflexions comme étant la continuation de la problématique entreprise par ces chercheurs.

Trad. par *Elisabeth Destrée-Van Wilder*