Temps, mode et intrigue : de la forme verbale à la fonction narrative

Tense, Mode and Intrigue : From verbal Form to Narrative Function

Raphaël Baroni

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ml/2376>

DOI : 10.4000/ml.2376

ISSN : 2274-0511

Éditeur

Association Modèles linguistiques

Édition imprimée

Date de publication : 31 août 2015

Pagination : 125-142

Référence électronique

Raphaël Baroni, « Temps, mode et intrigue : de la forme verbale à la fonction narrative », *Modèles linguistiques* [En ligne], 71 | 2015, document 7, mis en ligne le 07 septembre 2017, consulté le 01 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ml/2376> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ml.2376>

**Temps, mode et intrigue :
de la forme verbale à la fonction narrative**

Raphaël Baroni

**1. Établir un lien entre la manifestation verbale du récit et l'intrigue
dans sa définition postclassique**

Contrairement à une idée reçue, héritée des traditions formalistes et structuralistes, la dimension verbale de la représentation de l'action, et notamment le choix des temps et des modes, est loin d'être indifférente pour définir l'intrigue du récit. En effet, la narratologie contemporaine (ou « postclassique ») insiste de plus en plus sur l'interaction entre le texte et la représentation cognitive de l'histoire que le lecteur élabore tout au long de sa progression dans le récit. Dès lors, l'intrigue n'est plus seulement la configuration globale et stable de l'histoire, qui finit parfois par se dévoiler à la fin du texte, mais elle est une matrice instable dont la forme dynamique repose sur une tension qui se noue en engendrant des virtualités et de l'incertitude dans la lecture jusqu'à la dernière ligne (cf. Baroni 2007). Ainsi que le résume Dannenberg :

La lecture du récit est nourrie par deux aspects différents de l'intrigue. Premièrement, il y a la configuration intra-narrative des événements et des personnages qui se présente comme une matrice de possibilités, ontologiquement instable, créée par l'intrigue dans son aspect encore non résolu. Celle-ci, en retour, nourrit le désir cognitif du lecteur d'être en possession du second aspect de l'intrigue : la configuration finale réalisée à la clôture du récit, lorsque (du moins c'est ce qu'espère le lecteur) une constellation d'événements cohérente et définitive sera établie. Dannenberg 2008 : 13).

La mise en intrigue, dont dépend la structuration séquentielle du récit, est donc fondamentalement inséparable de l'interaction discurs-

sive, et ce qui a pu être considéré autrefois comme une propriété immanente du discours est en fait la trace la plus évidente de sa dimension performative et du contexte pragmatique auquel il s'insère. Jean-Paul Bronckart, en inscrivant son modèle de la planification discursive du récit dans un cadre interactionniste, avance ainsi que le « statut dialogique » de la *séquence narrative* dépend de la manière dont l'auteur, pour nouer son intrigue, dispose les événements « de manière à créer une *tension*, puis à la résoudre, et le suspense ainsi établi contribue au maintien de l'attention du destinataire » (Bronckart 1996 : 237). C'est pourquoi, pour Bronckart, la « tension » constitue le cœur de la planification discursive monogérée par un auteur :

Ce projet se caractérise par l'organisation de « paquets de propositions » en phases successives, destinées à créer une tension, puis à la résoudre. Comme le notait Labov, l'objectif du narrateur est d'éviter que la clôture de son discours ne soit ponctuée d'un « et alors ? » des auditeurs. [...] L'effet attendu de la planification monogérée peut être visualisé par une feuille de papier que l'on fait bomber en son milieu ; l'importance de la déclivité produite figure l'intensité de la tension obtenue, et en conséquence l'aspect spectaculaire de la résolution ou de la chute ; si la déclivité est insuffisante, le texte sera considéré comme « plat », sans tension, sans « relief », et il risquera fort de s'attirer les remarques ou onomatopées désobligeantes évoquées plus haut (Bronckart 1985 : 51).

Ce recadrage conceptuel fondamental consiste donc à considérer l'intrigue comme une « matrice de possibilités, ontologiquement instable » dont la fonction serait de susciter un « *désir cognitif* » chez le lecteur, et les formes du discours, notamment la manière dont les procès sont représentés verbalement, jouent évidemment un rôle essentiel dans l'excitation ou la neutralisation de ce désir. Pourtant, à juste titre, les linguistes font souvent le reproche à la narratologie de ne pas avoir suffisamment tenu compte de la matérialisation verbale de l'histoire. Ainsi que l'affirme, par exemple, Dairine Ó Kelly :

comment prétendre pouvoir analyser Proust d'une façon quelque peu crédible si l'on ne s'est pas préalablement donné le temps de réfléchir sur la nature des matériaux linguistiques utilisés, par exemple à propos du verbe [...] ? L'analyse *textuelle* commence par l'analyse *linguistique* – parfois une analyse strictement « grammaticale » –, c'est là un truisme qu'il n'est jamais inutile de rappeler (Ó Kelly 2012 : 97).

Parmi les linguistes qui se sont penchés sur les rapports entre la matérialité verbale du récit et la dynamique de l'intrigue, Jacques Bres fait partie de ceux qui ont remis en avant la dimension performative de la narrativité que les modèles structuraux ont généralement tendance à négliger. En se fondant notamment sur un corpus de récits conversationnels, il a mis en évidence l'existence d'une homologie entre la structuration tensive de la phrase verbale (sujet > prédicat) et la dynamique de l'intrigue, en insistant sur le fait que le récit permettait de renverser le cours du temps, c'est-à-dire de « remettre en ascendance le passé » en le liant à l'actualité de la performance verbale. Le récit se définit alors comme le « passage du thème en puissance au thème en effet » (Bres 1994 : 111). Si l'on adopte une perspective guillaumienne, pour définir la progression temporelle du lecteur d'un roman, il importe ainsi de tenir compte de la manière dont le procès est rendu verbalement, car le temps de l'univers raconté apparaît comme une simulation du temps de l'expérience vécue, avec toutes les déformations que la médiation narrative peut apporter à cette agencement imaginaire. Ainsi que l'affirme Dairine Ó Kelly :

L'« histoire », rappelons-le, n'existe que par le truchement du récit ; le temps qu'elle met en jeu implique un temps virtuel, porteur des événements, qu'on appellera temps d'univers. Celui-ci est calqué sur le temps d'expérience : on a l'expérience de la durée, de la fluence du temps selon une chronologie, une successivité (par exemple la succession des jours, des saisons, etc.). Il appartient au discours narratif (récit), qui retrouve ce temps d'expérience imaginaire par l'intermédiaire de l'histoire, d'agencer les événements selon un ordre qui réponde à ses besoins expressifs. (Ó Kelly 2012 : 75)

La présente étude vise à établir des ponts entre la reconceptualisation de l'intrigue à laquelle nous assistons dans la narratologie contemporaine et différentes théories linguistiques portant sur les tiroirs verbaux. Il ne s'agit pas de proposer une nouvelle approche des temps et des modes, qui mériterait un travail linguistique beaucoup plus ciblé et approfondi, mais plutôt de montrer comment un choix éclectique de théories linguistiques portant sur les temps verbaux permet de mieux comprendre les liens entre la matérialité verbale du récit et la dynamique de la tension narrative.

2. La disnarration des récits virtuels et les modes alternatifs

Alessandro Leiduan, en s'inscrivant dans une perspective guillaumienne, insiste pour sa part sur la notion de « temps impliqué », rappelant l'importance de s'intéresser « à la manière dont la subjectivité du narrateur (ou celle d'un personnage) interagit avec les faits racontés et modifie la perception mentale que le lecteur se fait de leur déroulement (virtuel, actuel ou réel) » (2012 : 23). Si l'on suit cette voie, il devient alors nécessaire de tenir compte, pour décrire la dynamique du suspense, des procès formulés sur les modes infinitifs et futurs, voire impératif, conditionnel ou subjonctif. Ainsi, François Truffaut notait que pour transformer une scène banale d'un personnage prenant le taxi en une « pure scène de suspense », il suffisait que ce dernier s'écrie : « Mon Dieu, c'est épouvantable, je n'attraperai jamais mon train » (Truffaut 1975 : 16).

Ainsi que l'a montré Gerald Prince, les événements ne sont donc pas toujours narrés sur un mode indicatif, mais ils peuvent également être « disnarrés » ou « alternarrés » sur les modes subjonctif ou conditionnel :

[C]ertains facteurs [...] textuels se rattachent aux différents modes que le texte met en jeu et, tout particulièrement, à l'alternarré ou disnarré (de même qu'à son interrogation ou à sa négation), c'est-à-dire aux virtualités désignées par le texte de manière explicite, aux possibilités qui sont restées ou qui resteront, sans doute, irréalisées et dont le modèle convenu est « Ceci aurait pu arriver mais, en fin de compte, ne s'est jamais passé » ou bien « Ceci pourrait (ou ne pourrait pas) se produire au lieu de cela » ou bien encore « Si seulement x advenait plutôt que y ». Eleanor aurait pu épouser M. Slope ou Bertie Stanhope mais ce n'est pas sa destinée. Eveline décide de s'enfuir avec un amant mais, au tout dernier instant, elle change d'avis. Bel-Ami se promet de rembourser sa maîtresse mais il ne le fait pas. L'alternarré, qui renvoie au domaine du narratif et qui a des équivalents dans le domaine du descriptif (« Il aurait pu être beau mais il ne l'était pas ») comme dans celui de l'explicatif (« Elle fut surprise non par l'humidité du lieu mais par ses dimensions »), n'est certes pas essentiel au récit. Cependant, comme l'écrivait Claude Bremond, critiquant l'orientation téléologique du système proppien, il est difficile « de raconter l'histoire d'Hercule à la croisée des chemins sans le laisser explorer en imagination l'une et l'autre voie » (Prince 2011 : 15).

Marie-Laure Ryan a souligné quant à elle l'importance de ces récits virtuels au niveau de la construction de l'intérêt narratif. Elle considère

ainsi que le caractère « racontable » (*tellability*) du récit « est enraciné dans la complexité logique et conceptuelle » de l'histoire racontée, et que, par conséquent, elle dépend « d'un système sous-jacent de récits enchâssés purement virtuels » (1991 : 156). Ces récits enchâssés sont décrits comme des « constructions similaires à des récits contenus dans le monde privé des personnages » :

Ces constructions incluent non seulement les rêves, les fictions et les fantaisies conçus ou racontés par les personnages, mais aussi n'importe quelle représentation concernant le passé ou le futur : les plans, les projections passives, les désirs, les croyances... parmi ces récits enchâssés, certains reflètent des événements appartenant au domaine du factuel alors que d'autres délimitent des possibilités non actualisées (Ryan 1991 : 156).

Il ne fait guère de doute que ces « récits virtuels enchâssés » évoqués par Ryan, qui recoupent en partie ce que Prince désigne comme « l'alternarré », jouent un rôle essentiel dans la mise en relief de passages très tendus de l'intrigue, ainsi qu'en témoigne, par exemple, la prière de Jésus au Jardin de Gethsémané, qui accompagne l'un des passages les plus pathétiques de la *Passion selon Marc* :

Il leur dit : Mon âme est triste jusqu'à la mort ; restez ici, et veillez. Puis, ayant fait quelques pas en avant, il se jeta contre terre, et pria que, s'il était possible, cette heure s'éloignât de lui. Il disait : Abba, Père, toutes choses te sont possibles, éloigne de moi cette coupe ! Toutefois, non pas ce que je veux, mais ce que tu veux (Marc, 14, 34-36).

Dans ce cas, nous voyons clairement se dessiner une *alternative désirée* (exprimée sur les modes du subjonctif et de l'impératif) qui entre en tension avec une issue connue. À ce stade de l'histoire, le lecteur est alors invité à constater que le protagoniste pourrait échapper à son destin et, de plus, qu'il *désire* ardemment cette issue moins tragique, qu'il la *réclame* à son père, ce qui ne fait que souligner le *pathos* de la scène et le caractère héroïque du destin auquel se soumet le protagoniste.

3. Une typologie des temps pivots du récit à l'indicatif

En ce qui concerne les temps de l'indicatif, le passé simple représente évidemment le temps idéal pour le déploiement de l'intrigue. Parmi les premiers linguistes à avoir corrélé les temps verbaux avec la structuration du texte narratif, Harald Weinrich a souligné que

les récits racontés au passé simple étaient caractérisés par une absence de liens directs entre le contenu du discours et le contexte de l'interlocution. Il affirme ainsi que ces récits s'adressent à un lecteur qui appréhende l'histoire avec un certain détachement et, selon lui, la création de la tension narrative viserait précisément à compenser cette atonie caractéristique des contextes dans lesquels s'échangent les récits de fiction :

On remarquera que cette tension est exigée justement dans un genre qui, par sa structuration linguistique, prédispose le lecteur ou l'auditeur à un mode de réception détendu. Si le narrateur confère de la tension à son récit, c'est par compensation. Grâce à un sujet propre à impressionner, mais aussi en disposant des signaux stylistiques de manière à provoquer la tension, [le narrateur] « captive » son lecteur, il l'oblige à une attitude réceptive qui contrebalance en partie l'attitude initiale (1973 : 35).

Dans cette « économie des forces psychiques » (1973 : 34), la tension aurait ainsi pour tâche de garantir l'intérêt d'un discours au passé simple qui, à défaut de porter sur un problème actuel ou de servir une finalité pratique immédiate, devrait au moins se présenter comme un récit passionnant, apte à intéresser le lecteur et à l'impliquer dans un monde différent de son univers immédiatement accessible.

Cependant, contrairement à ce que pourraient laisser penser les modèles de Weinrich et de Benveniste, qui opposent de manière binaire le *récit* au *commentaire* ou l'*histoire* au *discours*, le récit connaît d'autres temps pivots que le *passé simple*. Dès lors, pour comprendre les effets des différents temps de l'indicatif sur la dynamique de l'intrigue, il est essentiel de commencer par tenir compte de l'existence de deux « plans » qui conditionnent le discours narratif : le plan de l'énonciation (ou plan *déictique*) et le plan de l'histoire (ou plan *diégétique*).

Le plan *déictique* correspond à tous les éléments qui se rapportent à l'action discursive, qui se déroule dans un temps et un lieu définis, et qui implique des interlocuteurs auxquels renvoient les pronoms personnels *je* et *tu*. Tous ces paramètres sont susceptibles de laisser des traces dans le discours qui forment, selon les termes de Benveniste, l'appareil formel de l'énonciation. L'absence totale de traces énonciatives peut correspondre à ce que certains appellent un « récit sans narrateur » (Patron 2009) ou des « phrases sans paroles » (Banfield 1997).

Le plan diégétique correspond quant à lui à tout ce qui, dans le texte, se réfère au monde construit par le récit et aux événements qui s'y déroulent, qui correspondent à un vécu, fictif ou réel, disjoint de la situation d'énonciation. Dans ce « monde possible », on retrouve de nouveaux agents (les personnages de l'histoire, protagoniste, antagoniste, etc.), et de nouveaux contextes spatio-temporels (temps et lieux des actions narrées).

Si l'on tient compte des différentes possibilités d'articulation entre plan diégétique et plan déictique, on aboutit à plusieurs « modes » différenciés. Ainsi que l'affirment Adam, Lugin et Revaz :

Pour construire un monde révolu passé ou fictif, on a le choix entre une diégétisation sur un mode actualisé – c'est-à-dire rattachée, liée à l'actualité d'un narrateur – et une diégétisation sur un mode non-actualisé – c'est-à-dire détachée de l'actualité de la voix énonciative. En français, ces deux modes correspondent à l'opposition du passé composé et du passé simple (Adam, Lugin & Revaz 1998 : 90).

Pour Harald Weinrich, la langue connaît ainsi deux sortes de passé : « l'un qui est immédiatement mien, que je commente, comme tout ce qui vient à ma rencontre dans la situation de locution concrète où je me trouve ; l'autre que le récit, à la manière d'un filtre, sépare de moi et distancie » (1973 : 101). Le récit au passé composé serait le « temps de la responsabilité » (1973 : 92) alors que le récit au passé simple se présenterait comme autonome, éloigné de l'actualité du discours et de la personne qui l'énonce. Si l'on tient compte de la possibilité de raconter une histoire au présent – ainsi qu'en témoigne l'existence de ce que certains grammairiens appellent le « présent historique » ou le « présent de narration³ » – il n'y aurait donc pas un, ni deux, mais trois modes de narration clairement différenciés :

1. On peut affirmer que la possibilité de construire un « monde diégétique » disjoint du cadre spatio-temporel de l'énonciation est essentielle à la définition même du récit, ce qui explique que l'opposition fabula/sujet, histoire/récit ou raconté/racontant – quelle que soit la terminologie – ait toujours été au fondement des théories narratologiques.
2. Bronckart distingue pour sa part le « récit interactif » (dominé par le PC) et la « narration » (dominée par le PS), en opposant « implication » et « autonomie » dans le rapport entre le discours et l'acte de production (1996 : 159). À ces deux formes de récit, qui mettent en jeu des mondes disjoints du discours, il ajoute les discours interactif et théorique, qui concernent au contraire des mondes « conjoints ».
3. Dans cette présentation très succincte des rapports entre récits et tension narrative, je ne m'appesantirai pas sur l'opposition qui peut être faite entre présent historique et présent de narration.

Chacun de ces « modes » se distinguent à partir de leurs temps « pivots » – imparfait (IMP), passé simple (PS), passée composé (PC) ou présent (PR) – qui définissent un *point d'ancrage*, à partir duquel s'articulent des perspectives en direction du futur – exprimé par le conditionnel (COND) ou le futur simple (FUT) – ou du passé – exprimé par le passé antérieur (PANT), le passé surcomposé (PsC), le plus-que-parfait (PQP) ou le passé composé (PC). Si l'on combine ces perspectives de locution avec les différents modes énonciatifs, nous aboutissons ainsi à un tableau à double entrée dans lequel chaque temps de l'indicatif (plus le conditionnel en tant que « futur du passé ») trouve une ou plusieurs places.

	Mode déictique	Mode diégétique lié	Mode diégétique autonome
Prospection	FUT	COND	COND
Temps-zéro	PR	PC/IMP	PS/IMP
Rétrospection	PC	PsC/PQP	PANT/PQP

3.1. Le passé simple

Weinrich affirme que la fonction principale du passé simple (PS) ne serait pas de « marquer le passé » mais de signaler « qu'il y a récit » (1973 : 100), ce temps correspondant à une sorte de « point-zéro » à partir duquel l'action ne se donne pas comme révolue, mais plutôt comme non-marquée temporellement par rapport au référentiel construit par le texte :

4. Il faudrait aussi tenir compte de toutes les formes périphrastiques du futur, du genre « je vais partir » ou « il allait partir ».

Rétrospection et prospection, ou plus exactement information rapportée et information anticipée, seront désormais réunies sous le concept de perspective de locution. Celle-ci comporte également [...] un point-zéro. Le plus souvent, en effet, le locuteur renonce à son pouvoir d'attirer l'attention de l'auditeur sur l'écart entre Temps de l'action et Temps du texte (Weinrich 1973 : 70).

Le passé simple, en s'affranchissant du présent de l'énonciation, deviendrait ainsi une sorte de *présent de l'action* en dehors du discours qui le raconte, ce qui expliquerait le sentiment paradoxal d'*actualité* que peut éprouver un lecteur immergé dans une histoire racontée au passé simple⁵. Dans ce cas, Bronckart parle aussi de repérage temporel « isochronique », qui s'oppose aux repérages « rétroactifs » ou « proactifs » :

Dans certains cas [...] les procès sont [...] présentés dans un ordre qui semble reproduire celui des événements de la diégèse ; nous considérerons alors que le cours du processus narratif et l'ordre de succession des procès se déploient « en parallèle », et que ces procès font l'objet d'un repérage isochronique (R.iso) par rapport à l'axe de référence temporelle. Mais dans d'autres cas, les procès sont manifestement présentés dans un ordre décalé par rapport à celui de la diégèse ; soit ils sont présentés comme antérieurs à la phase actuelle du cours du processus narratif, et ils font alors l'objet d'un repérage rétroactif (R.rétro) ; soit ils sont présentés comme postérieurs à la phase actuelle de ce processus, et ils font alors l'objet d'un repérage proactif (R.pro) (Bronckart 1996 : 290-291).

C'est un phénomène d'isochronie similaire qui amène Ann Banfield (1997) à souligner que dans un récit au passé, il n'est pas absurde de rencontrer un marquage déictique du type « maintenant », parce que cette actualité ne dépend pas de la parole du narrateur, mais de l'ancrage de la représentation dans le référentiel du personnage.

The sun had now sunk lower in the sky (Virginia Woolf, *The Waves*).

Une telle propriété renforce naturellement l'effet de suspense, dans la mesure où le lecteur ne peut envisager la perspective inaccomplie de l'aventure à venir, ses virtualités et son éventuel dénouement, qu'en se référant à sa situation dans le texte et en adoptant mentalement la

-
5. Ce genre de phénomène explique l'effet de « déplacement déictique » éprouvé par les lecteurs et étudié par certaines psychologues cognitivistes. Pour un résumé de ces travaux, je renvoie à la synthèse qu'en donne Sylvie Patron (2009 : 237-252).
  6. Sur ces questions, je renvoie aux travaux de Sylvie Patron (2009) sur les « théories poétiques » du récit.

perspective temporelle des personnages (et non celle du narrateur). Dans les récits rédigés à la troisième personne et au passé simple, nous avons donc l'impression, selon l'expression de Benveniste, que « les événements sont posés comme ils se sont produits à mesure qu'ils apparaissent à l'horizon de l'histoire⁷ » (Benveniste 1966 : 241).

3.2. Le passé composé

En ce qui concerne le passé composé (PC), il peut également servir de pivot pour l'action racontée, et engendrer ainsi une certaine forme de suspense. Toutefois, le lien qu'il conserve avec le plan déictique renforce le caractère révolu de l'action racontée⁸, dès lors, il est cognitivement plus difficile de se placer dans la perspective temporelle des personnages. Le passé composé est un temps typique des récits conversationnels, mais il s'utilise aussi fréquemment dans la littérature, surtout dans les histoires racontées par un narrateur impliqué dans les événements :

Alors voilà ; voilà ce qu'ils ont fait, Jérémy et Louna, sans prendre l'avis de personne. Ils ont enlevé Julie, tout simplement. Ils l'ont fait sortir de l'hosto, sous prétexte de l'emmener à la radio. Ils l'ont chargée sur une civière roulante, lui ont fait traverser des kilomètres de couloirs, Louna dans sa blouse d'infirmière et Jérémy en larmes jouant le rôle de la famille (« t'en fais pas m'man, ce sera rien, tu verras »), puis ils sont sortis, bien pénards, l'ont chargée toute dormante dans la bagnole de Louna et, fouette cocher, l'ont grimée dans ma chambre. Voilà. Une idée de Jérémy. Et ils sont fiers d'eux, maintenant, tout contents, attendant les félicitations du grand frère, parce que rapter un malade dans un hôpital, selon eux, ça doit mériter une décoration... D'un autre côté, ils m'ont rendu ma Julie (Pennac 1987 : 222).

On constate qu'un tel récit insiste davantage sur le résultat global de l'action (*ils ont enlevé Julie, ils l'ont fait sortir de l'hosto, ils m'ont rendu ma Julie*) que sur le déroulement chronologique qui a amené à ce résultat, déroulement qui doit souvent recourir à des marqueurs temporels (*puis, et, maintenant*) pour être reconstruit sans ambiguïtés. Du point

-
7. À l'inverse, on constate que les traces énonciatives sont beaucoup plus nombreuses lorsque le récit intrigue le lecteur par le biais de la curiosité, même dans les cas où le temps pivot est le passé simple, car le narrateur renonce alors ouvertement à la transparence, et la matérialité de son discours tend alors à devenir plus visible.
  8. Ce caractère révolu du récit au PC est d'ailleurs souligné par le fait que le même temps peut jouer à la fois le rôle de « temps-zéro » dans le mode « diégétique lié » et de « temps rétrospectif » dans le « mode déictique pur ».

de vue de l'aspect, une action racontée au passé simple apparaît comme complète, dès lors, l'action suivante est généralement interprétée comme découlant de celle qui la précède, alors que le procès raconté au passé composé ne situe pas précisément les actions les unes par rapport aux autres, mais il les définit globalement comme « accomplies » par rapport au présent :

— Il *lut* le journal, *but* son café, et *paya*.

Les trois actions paraissent s'enchaîner.

— Il *a lu* le journal, *a bu* son café, et *a payé*.

On peut imaginer qu'il a bu le café en même temps qu'il lisait et on ne sait pas exactement à quel moment il a payé⁹. Tout ce que l'on sait, c'est que l'ensemble des actions a été accompli en suivant un « script » qui permet de recomposer l'ordre des actions en se fondant sur leur mode d'accomplissement ordinaire, le paiement s'accomplissant généralement à la fin de la séquence.

On peut considérer que choisir le passé composé pour raconter une histoire peut servir, ainsi que l'affirme Weinrich, à souligner la subjectivité, la responsabilité ou l'implication du narrateur dans les événements, mais cet effet est obtenu au détriment de l'immersion et de la construction du suspense, qui dépend fondamentalement de l'enchaînement des actions et de notre capacité à nous replacer dans la perspective temporelle du protagoniste.

3.3. Le présent

Dans le récit conversationnel, le locuteur a souvent recours au présent narratif pour contourner le défaut d'immersion inhérent à l'usage du passé composé et pour redonner vie aux événements passés. C'est le cas dans l'extrait ci-dessous dans lequel Maupassant, pour imiter le style oral, sature son discours d'énoncés déictiques, et exploite un présent narratif pour mettre en évidence l'événement déclencheur qui va nouer le récit :

Donc hier, j'étais assise sur la chaise basse que je me suis fait installer dans l'embrasure de ma fenêtre ; elle était ouverte, cette fenêtre, et je ne pensais à rien : je respirais l'air bleu. *Tu te rappelles* comme il faisait beau, hier !

9. Notons cependant que dans le « script » [boire un café dans un bistro], on paie généralement la consommation à la fin de la séquence, ce qui peut pousser le lecteur à interpréter le dernier procès comme successif aux deux autres.

Tout à coup, *je remarque que*, de l'autre côté de la rue, il y a aussi une femme à la fenêtre, une femme en rouge ; moi j'étais en mauve, *tu sais*, ma jolie toilette mauve (Maupassant, 1886 : 129, c'est moi qui souligne).

Si le présent apparaît à première vue comme essentiellement déictique (p. ex. « tu te rappelles », « tu sais »), il faut donc souligner qu'il existe aussi des usages diégétiques (p. ex. « je remarque », « il y a ») qui sont en fait très répandus, aussi bien dans les récits conversationnels que dans la littérature, et qui marquent un déplacement du référentiel déictique dans le plan de l'histoire racontée. Le présent narratif permet ainsi d'obtenir une forme d'intensification de la représentation (souvent défini comme un effet d'*hypotypose*) et de marquage du nœud de l'intrigue. Cet usage diégétique me semble devoir être distingué aussi bien du *présent déictique* que du *présent de résumé*, avec lequel on peut parfois le confondre, bien que l'effet de distance inhérent à ce dernier neutralise presque entièrement l'effet de suspense.

Présent narratif inducteur de suspense :

Moi, ce que je vois, après avoir ouvert l'enveloppe kraft de Hadouch, me laisse tout rêveur, et mon dîner, pourtant lointain, me remonte gentiment à la bouche (Pennac 1987 : 50).

Présent de résumé neutralisant le suspense :

Acte IV : Risson dépense tous ses ronds pour acheter de plus en plus de bonbons magiques, passe naturellement de la pilule à la piquouse, décolle, sénilise à la vitesse grand V, et un matin, tout euphorique après une bonne giclée intraveineuse, il se dépouille en plein marché du Port-Royal. Gueule des maraîchers devant le strip-tease de Mathusalem ! » (Pennac 1987 : 37-38).

Il y a une différence fondamentale entre ces deux modalités narratives : dans le premier cas, le présent renvoie est rattaché à l'expérience incarnée¹⁰ du personnage, alors que le second récit se tient à distance du protagoniste et l'action rejoint plutôt le présent intemporel de l'événement pris hors de son contexte. Le présent, souvent décrit comme un temps caméléon, peut donc se rattacher soit à un présent intemporel, soit à la situation de l'énonciation, soit au point de vue incarné du protagoniste.

10. Sur cette notion fondamentale d'« expérientialité », je renvoie aux travaux de Monika Fludernik (1996).

Dans ce dernier cas, il arrive que l'usage généralisé du présent narratif ne permette d'ailleurs plus de différencier les plans diéctique et diégétique, le temps auquel le procès se réfère renvoyant indistinctement à l'action racontée et au discours qui raconte cette action, les deux plans partageant la même actualité. C'est ce que Dorrit Cohn appelle la « déviation de la narration simultanée » (2001 : 150) et qu'elle rattache aux romans homodiégétiques dans lesquels l'action semble racontée en même temps qu'elle se déroule, à travers un flux de conscience. Certes, cet effet paraît limité aux récits fictionnels, mais le télescopage des plans diégétique et diéctique peut également se rencontrer dans la presse écrite, notamment lorsque le journaliste raconte un événement inachevé dont le procès coïncide avec l'acte de communication :

Depuis vendredi, la police cantonale zurichoise a appréhendé plusieurs des occupants de la voiture de B***. Deux d'entre eux ont déjà été libérés. Mais le meurtrier court toujours. Ce dernier doit toutefois compter avec d'autres poursuivants, plus implacables. D'après Sonntags Blick, qui a suivi l'enterrement de R***, père de deux petits enfants, à Cegrane, dans le nord de la Macédoine, « la vengeance du sang », habituelle dans cette partie des Balkans, est engagée contre le Kosovar¹¹.

3.4. L'imparfait (IMP)

L'imparfait peut, lui aussi, jouer de nombreux rôles dans la mise en intrigue. Ainsi que l'a montré Weinrich, l'alternance entre imparfait et passé simple (ou le passé composé¹²) ne s'explique pas uniquement par des différences d'aspect, mais également par une valeur de contraste entre l'*avant plan* et l'*arrière-plan* de l'histoire. Selon Weinrich, la fonction essentielle de l'opposition entre imparfait et passé simple serait ainsi de donner *du relief* à l'histoire et de hiérarchiser son déroulement :

11. *Le Matin*, 14 février 2005, c'est moi qui souligne.

12. Weinrich, qui considère que le passé composé appartient au registre du commentaire, ne discute jamais l'opposition IMP/PC, mais il est évident que la notion d'arrière-plan/avant plan concerne également le récit diégétique lié. L'exemple de Maupassant cité plus haut montre qu'il est aussi possible, dans un récit qui utilise le présent diégétique, d'opposer celui-ci à des imparfaits formant l'exposition ou l'arrière-plan du récit. D'ailleurs, dans la suite de la nouvelle, Maupassant remplace rapidement le présent narratif par un Passé simple plus « littéraire ».

Dans la répartition de ces deux temps dans le récit, il n'y a d'autre loi constante que le principe de leur mélange intime ; le détail de leur distribution est abandonné au pouvoir du narrateur. En fait, sa liberté est limitée par certaines structures narratives fondamentales. [...] Dans le noyau narratif, [l'imparfait et le plus-que-parfait] sont destinés aux circonstances secondaires, aux descriptions, réflexions, et à tout ce que l'auteur désire repousser à l'arrière-plan (Weinrich 1973 : 114-11).

Pour Weinrich, l'opposition entre passé simple et imparfait (mais aussi entre passé antérieur et plus-que-parfait) permet ainsi de créer un contraste entre les actions qui font avancer l'intrigue, par rapport à d'autres formes de procès moins essentiels : description, réflexion, actions secondaires. Mais ce n'est pas seulement dans le noyau narratif que la différence entre avant-plan et arrière-plan guide l'attention du lecteur. Ainsi que l'affirme Bronckart, ce contraste permet également de différencier différentes phases du récit :

[D]ans les phases initiales et finales, les procès sont quasi de facto posés en arrière-plan, alors que dans les phases d'action et de résolution, ils sont quasi de facto posés en avant-plan, la phase de complication se caractérisant souvent par une mise en opposition locale de ces deux plans. Dès lors, et pour autant que cet établissement du contraste global soit lui-même dans une relation d'interdépendance avec les propriétés intrinsèques des procès, les phases de situation initiale et finale pourront être saturées en verbes exprimant des procès statifs et duratifs, et conjugués à l'IMP/PQP, alors que les phases d'actions et de résolution pourront être saturées en verbes exprimant des procès dynamiques et résultatifs, et conjugués au PS/PANT (Bronckart 1996 : 296).

L'imparfait est donc relativement neutre au niveau de la tension narrative, alors que le passage de l'imparfait au passé simple (ou au passé composé) représente presque toujours un signal clair de nouement en intrigue, d'imminence d'un événement énigmatique ou dramatique :

Paul montait dans la grange, attrapait des oiseaux, faisait des ricochets sur la mare, ou tapait avec un bâton les énormes futailles qui résonnaient comme des tambours.

Virginie donnait à manger aux lapins, se précipitait pour cueillir des bleuets, et la rapidité de ses jambes découvrait ses petits pantalons brodés.

Un soir d'automne, on s'en retourna par les herbages.

La lune à son premier quartier éclairait une partie du ciel, et un brouillard flottait comme une écharpe sur les sinuosités de la Touques. Des bœufs, étendus au milieu du gazon, regardaient tranquillement ces quatre

personnes passer. Dans la troisième pâture, quelques-uns se levèrent, puis se mirent en rond devant elles (Flaubert 1877 : 54-55).

On constate dans ce passage que l'usage du passé simple souligne l'imminence d'un danger, alors que les actions décrites pourraient sembler, dans un autre contexte, relativement anodines. Il faut cependant remarquer que les descriptions à l'imparfait peuvent aussi contribuer à renforcer une atmosphère inquiétante, comme dans l'indication : « un brouillard flottait comme une écharpe sur les sinuosités de la Touques », de même que toutes les notations d'arrière-plan qui se rattachent à l'expression du point de vue des personnages. Reste à signaler que, dans des cas plus rares, l'imparfait combiné à des adverbes temporels (*tout d'abord, ensuite, finalement*) peut servir à raconter une action essentielle, notamment dans les comptes rendus sportifs, qui ne retiennent que les actions décisives d'une rencontre :

Il s'en est donc fallu d'un rien pour que Stan Wawrinka ne crée la sensation dans une rencontre longue de 2h48 et se qualifie pour sa première finale dans un Masters. Le Vaudois *se procurait tout d'abord* trois balles de match dans le neuvième jeu de l'ultime set. Il se ruait à chaque fois au filet, sans parvenir à conclure, alors qu'il avait remporté le point sur ses dix premières montées dans cette manche...

Roger Federer recollait à 5-5 en convertissant la deuxième balle de break qu'il se procurait dans ce jeu, là encore sur une volée manquée par Stan Wawrinka. Le Bâlois *se retrouvait ensuite* à son tour en danger sur son engagement, mais écartait les deux balles de break que s'offrait son adversaire. Les deux compères *devaient finalement* disputer un tie-break, dans lequel Stan Wawrinka bénéficiait d'une quatrième balle de match à 6/5 (*Le Matin*, 16/11/2014).

4. Les affinités électives virtuelles entre formes verbales et fonctions discursives

Ce trop rapide survol des principales valeurs des temps verbaux pour la dynamique du récit rappelle la nécessité de tenir compte de cette dimension stylistique fondamentale dans l'analyse de l'intrigue, car le choix d'un subjonctif, d'un passé simple, d'un imparfait, d'un passé composé ou d'un présent peuvent directement influencer la manière dont nous saisissons la nature d'un procès et, par conséquent, sa fonction dans le récit, sa capacité à nouer une tension susceptible d'orienter l'attention du lecteur en direction d'un dénouement éventuel.

Réciproquement, l'analyse de la tension narrative pourrait permettre d'améliorer notre compréhension des différentes valeurs que l'on peut associer aux temps narratifs. Ainsi, Weinrich et Bronckart se fondent-ils sur la structuration de l'intrigue pour expliquer l'opposition entre avant-plan et arrière plan, au lieu de s'en tenir à la seule description de l'aspect du procès. Nous avons vu par ailleurs, notamment avec l'analyse du présent, du passé composé ou de l'imparfait, que ces temps sont plurifonctionnels. Dès lors, il serait vain de fonder une description des tiroirs verbaux sans les corrélérer, d'une manière ou d'une autre, avec les genres (narratifs ou autres) qui les actualisent et avec les fonctions spécifiques qu'ils remplissent dans des contextes particuliers.

Genette soutient qu'il est *a priori* impossible d'affirmer qu'un trait formel du récit, quel qu'il soit, possède « une fonction précisément assignable » (Genette 2007 : 420). Meir Sternberg se sert quant à lui de la métaphore du « principe de Protée » pour affirmer que « n'importe quel effet peut être produit par un nombre infini de formes, et que n'importe quelle forme peut produire un nombre infini d'effets » (Sternberg 2011 : 40). Ces points de vue, étonnamment convergents pour des théoriciens aux positions aussi opposées, expliquent en grande partie le divorce entre les perspectives formalistes et fonctionnalistes, mais je pense que ces constats ne nous condamnent nullement à faire l'impasse sur une analyse des affinités, au moins virtuelles, entre forme et fonction. Il s'agit simplement de garder à l'esprit la dépendance de la fonction discursive que peut remplir telle structure textuelle donnée vis-à-vis de son *contexte d'usage*, ce qui inclut naturellement à la fois le « co-texte », l'intertexte et le genre du récit. En conséquence, il faut souligner le danger de généraliser les pseudo-équivalences de type « forme X = fonction Y » tout en ménageant malgré tout une analyse du type : *telle forme a des affinités avec telle fonction, et elle peut produire tel effet déterminé dans certaines circonstances*. Wayne Booth souligne ainsi qu'une « technique donnée ne peut pas être jugée sur son utilité pour le roman ou la fiction, mais seulement en fonction de son efficacité dans telles œuvres particulières, ou telles espèces d'œuvres » (Booth 1977 : 111).

L'analyse fonctionnelle ne peut donc être menée jusqu'à son terme qu'en tenant compte du contexte dans lequel s'insère le dispositif textuel susceptible d'intriguer le lecteur. C'est alors, et alors seulement,

que les approches formelle et fonctionnelle peuvent fusionner, la première trouvant sa finalité dans la description des moyens déployés par un récit donné pour produire les effets décrits par la seconde : nouer ou dénouer une intrigue, surprendre le lecteur ou susciter du suspense ou de la curiosité.

Pour définir les *affinités électives virtuelles* entre une forme verbale et sa fonction dans l'intrigue, la prise en compte du genre du discours apparaît ainsi comme fondamentale : un présent dans un résumé sera neutre au niveau de l'intrigue, mais dans une narration simultanée, il pourra induire un puissant effet de suspense. De même, un passé simple inséré dans un discours journalistique ou historique servira probablement à donner plus d'objectivité à un fait raconté en le détachant de la subjectivité de l'énonciateur, alors qu'associé à une fiction, ce même temps pourra au contraire renforcer l'immersion et le suspense de la scène, en replaçant le lecteur dans la perspective temporelle des événements racontés. Sur ce point, il est frappant de constater que pour fonder son opposition entre les plans énonciatifs de l'*histoire* et du *discours*, Benveniste a pris le récit historique comme modèle, et il a par conséquent marginalisé les histoires racontées à la première personne, pourtant très fréquentes dans la littérature. En revanche, cette option l'a amené à insister sur l'effet d'objectivité qui découle de l'usage du passé simple. À l'inverse, la référence centrale de Weinrich pour les récits au passé simple est constituée par les fictions littéraires, dès lors, étant donné que la narration à la première personne est très fréquente dans ce genre de récits, il était évident que la fonction du passé simple ne pouvait pas être de souligner l'objectivité des faits, mais plutôt de favoriser l'immersion du lecteur dans un monde possible distinct de l'interaction discursive. À chaque fois, un contexte générique et discursif particulier permet d'interpréter la fonction remplie par tel ou tel temps, que l'on aurait tort d'associer à une hypothétique fonction universelle ou générale.

Université de Lausanne

Références citées

ADAM Jean-Michel, LUGRIN Gilles & REVAZ Françoise (1998), « Pour en finir avec le couple Récit/Discours », *Pratiques*, n°100, Université de Lorraine, p. 81-98.

- BANFIELD Ann (1997), *Phrases sans paroles. Théorie du récit et du style indirect libre*, Seuil, coll. « Poétique », Paris.
- BARONI Raphaël (2007), *La tension narrative*, Seuil, coll. « Poétique », Paris.
- BENVENISTE Émile (1966), « Les relations de temps dans le verbe français », *Problèmes de linguistique générale I*, Gallimard, p. 237-250, Paris.
- BOOTH Wayne C. (1977 [1961]), « Distance et point de vue. Essai de classification », dans *Poétique du récit*, R. Barthes et al. (dir.), Seuil, coll. « Points », p. 85-113, Paris.
- BRES Jacques (1994), *La narrativité*, Louvain, Ducolot.
- BRONCKART Jean-Paul (1996), *Activité langagière, textes et discours*, Delachaux & Niestlé, Lausanne & Paris.
- BRONCKART Jean-Paul et al. (eds.) (1985), *Le fonctionnement des discours*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel & Paris.
- DANNENBERG Hilary (2008), *Coincidence and Counterfactuality. Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, University of Nebraska Press, Lincoln and London.
- FLAUBERT Gustave (1999 [1877]), *Trois contes*, coll. « Le Livre de Poche », Paris.
- GENETTE Gérard (2007), *Discours du récit*, Seuil, coll. « Points », Paris.
- LEIDUAN Alessandro (2012), « Pour une nouvelle narratologie guillau-mienne », *Modèles linguistiques*, XXXIII, n°65, p. 11-40.
- Ó KELLY, Dairine (2012), « Du temps perdu au temps retrouvé: Proust face à Genette », *Modèles linguistiques*, n° 65, p. 69-98.
- PATRON Sylvie (2009), *Le narrateur*, Armand Colin, coll. « U Lettres », Paris.
- PENNAC Daniel (1987), *La fée carabine*, Gallimard, coll. « Folio », Paris.
- PRINCE Gerald (2010), « Périchronisme et temporalité narrative », *A Contrario*, n°13, Université de Lausanne, p. 9-18.
- RYAN Marie-Laure (1991), *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Indiana University Press., Bloomington.
- STERNBERG, Meir (2011), « Reconceptualizing Narratology. Arguments for a Functionalist and Constructivist Approach to Narrative », *Enthymema*, n°4, p. 35-50.
- TRUFFAUT, François (1975), *Le cinéma selon Hitchcock*, Paris, Seghers.
- WEINRICH, Harald (1973), *Le temps*, Paris, Seuil.