Analyse syntaxique et rhétorique de la fiction : un exemple

Autor(en): **Peitrequin, Raymond**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): **2 (1979)**

Heft 1

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-870899

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

ANALYSE SYNTAXIQUE ET RHÉTORIQUE DE LA FICTION : UN EXEMPLE

Analyse syntaxique: une distinction et un critère formel

L'analyse syntaxique s'efforce de plus en plus de dépasser le cadre de la phrase pour s'intéresser au discours, sous ses multiples formes. C'est sans doute à ce souci que l'on doit, en grammaire anglaise, l'intérêt porté à la distinction entre le présent historique et le commentaire simultané[1]. Le linguiste américain Martin Joos, en particulier, dans son ouvrage sur le verbe anglais, a montré que le choix de l'aspect verbal n'obéit pas aux mêmes règles dans l'un que dans l'autre[2]. Si l'on admet que le temps grammatical est une catégorie déictique, on peut dire, en simplifiant à l'extrême, qu'il établit une relation entre le moment où se produisent les actions et le moment où elles sont rapportées, le «point de vue». Dans le récit conventionnel au passé, ce point de vue peut être conçu comme un point fixe d'où l'on considère, par une sorte de regard en arrière, des actions antérieures. Cette convention, on le remarquera en passant, s'applique même au roman d'anticipation. Dans cette perspective, ce qui est proprement narratif est au passé non-duratif: c'est l'élément dynamique. Ce qui est descriptif et sert de toile de fond — élément statique — est au passé duratif[3]. Les règles qui régissent le choix aspectuel restent les mêmes au présent historique, dont l'ordonnance implique la même réduction ponctuelle des éléments narratifs. Mais il n'en va pas de même dans le commentaire simultané, qui implique, lui, un déplacement du point de vue parallèle au déroulement des actions rapportées, une succession de coups d'œil, si l'on veut, s'inscrivant dans la même durée. C'est ainsi que paraissent avec l'aspect duratif non plus seulement les éléments descriptifs, mais des éléments de caractère dynamique et proprement narratif. Ou peut-être faudrait-il dire qu'à ce niveau les éléments sont encore à l'état brut, non triés, non ordonnés selon les critères de la narration, qu'elle soit au présent ou au passé. L'essentiel, en tout état de

cause, est que le commentaire simultané semble aller de pair avec l'expérience, chez le locuteur, de la durée vécue, de cette même durée dans laquelle s'inscrivent les actions rapportées.

Rhétorique de la fiction: une hypothèse

Cette distinction entre présent historique et commentaire simultané n'a guère retenu l'attention des critiques ou des théoriciens de la narration. Elle ne semble pas apparaître dans les ouvrages consacrés à la rhétorique de la fiction. Dans l'étude qu'il a consacrée à l'emploi des temps dans la narration, et qui traite, elle, du commentaire simultané, Christian Paul Casparis signale la catégorie de l'aspect verbal parmi les trois «phénomènes de l'emploi du présent» qu'il a délibérément laissés de côté, se privant ainsi d'un critère formel important, plus important sans doute que ceux qu'il a retenus[4]. Car la distinction entre le présent historique et le commentaire simultané, si on la fait reposer essentiellement sur l'opposition aspectuelle, paraît s'appliquer utilement à l'analyse de la technique narrative. Il y a, à côté du présent historique tel qu'il apparaît dans la littérature dès le moyen âge[5], une forme plus moderne, plus expérimentale, qu'on pourrait appeler, puisque qu'elle tient de l'artifice, le pseudo-commentaire simultané. La valeur expressive en est résolument distincte de celle de la forme traditionnelle. La marque distinctive en résiderait dans le choix de la forme aspectuelle.

Pseudo-commentaire simultané: un exemple

L'exemple en est emprunté au célèbre roman de F. Scott Fitzgerald, *Gatsby le Magnifique*. Il suffira de rappeler que dans *Gatsby* le narrateur, Nick Carraway, rapporte, dans un ordre qui n'est pas toujours chronologique, les événements auxquels il a été mêlé pendant l'été précédent et qui ont conduit à la mort de Gatsby. C'est essentiellement à la première fête à laquelle Nick ait participé chez Gatsby qu'est consacré le troisième chapitre, où se trouve notre exemple. La structure de la première partie du chapitre est simple, du moins en apparence. En trois paragraphes sont évoquées, admirablement, les fêtes somptueuses que donne Gatsby. Le temps employé est le passé, un passé exprimant la

répétition [6]. Trois paragraphes plus loin, Nick commence le récit de sa première soirée chez son richissime voisin[7], récit qui constitue la plus grande partie du chapitre. L'emploi des temps et des aspects y est celui de la narration conventionnelle au passé. Mais ce sont les trois paragraphes intermédiaires qui vont retenir notre attention.

D'emblée on est frappé par l'emploi inattendu du présent. Il s'agit d'un passage dont la réussite frappe à la première lecture, dont l'effet s'inscrit durablement dans la mémoire. Plusieurs critiques en ont dit les qualités[8]. Certes Fitzgerald a recours ici à toutes les ressources du langage, mais ne serait-ce pas à quelques traits syntaxiques que ces lignes doivent une bonne part de leur magie, de leur originalité et de leur pouvoir?

> By seven o'clock the orchestra has arrived, no thin five-piece affair, but a whole pitful of oboes and trombones and saxophones and viols and cornets and piccolos, and low and high drums. The last swimmers have come in from the beach now and are dressing up-stairs; the cars from New York are parked five deep in the drive, and already the halls and salons and verandas are gaudy with primary colors, and hair shorn in strange new ways, and shawls beyond the dreams of Castile. The bar is in full swing, and floating rounds of cocktails permeate the garden outside, until the air is alive with chatter and laughter, and casual innuendo and introductions forgotten on the spot, and enthusiastic meetings between women who never knew each other's names.
>
> The lights grow brighter as the earth lurches away from the sun, and now the orchestra is playing yellow cocktail music, and the opera of voices pitches a key higher. Laughter is easier minute by minute, spilled with prodigality, tipped out at a cheerful word. The groups change more swiftly, swell with new arrivals, dissolve and form in the same breath; already there are wanderers, confident girls who weave here and there among the stouter and more stable, become for a sharp, joyous moment the center of a group, and then, excited with triumph, glide on through the sea-change of faces and voices and color under the constantly changing light.
>
> Suddenly one of these gypsies, in trembling opal, seizes a cocktail out of the air, dumps it down for courage and, moving her hands like Frisco, dances out alone on the canvas platform. A momentary hush; the orchestra leader varies his rhythm obligingly for her, and there is a burst of chatter as the erroneous news goes around that she is Gilda Gray's understudy from the *Follies*. The party has begun.[9]

> Vers sept heures arrive l'orchestre, non pas un petit orchestre de cinq exécutants, mais une pleine fosse de hautbois, trombones et saxophones, de violes, de clarinettes et de piccolos, de tambours altos et basses. Les derniers nageurs sont rentrés de la plage et s'habillent dans les chambres; les autos de New York sont garées, cinq de front, dans l'allée, et déjà les galeries, les salons et les vérandas s'égaient de couleurs, de cheveux coupés suivant d'étranges modes et de châles qui éclipsent tous les rêves de Castille. Le bar fonctionne à plein rendement et les cocktails flottent sur des plateaux dans le parc qu'ils imprègnent de leurs parfums, si bien que bientôt l'air se met à vibrer de bavardages et de rires, d'insinuations nonchalantes, de présentations sitôt oubliées que faites et d'enthousiastes rencontres entre femmes qui n'ont jamais connu leurs noms respectifs.
>
> Les lumières s'avivent à mesure que la terre accomplit l'embardée qui la détourne du soleil: à présent l'orchestre joue une musique jaune-cocktail et le chœur des voix monte d'un ton. De minute en minute, le rire devient plus facile, s'épanche avec plus de prodigalité, s'écoule comme d'une coupe qu'un mot joyeux suffirait à renverser. Les groupes changent plus rapidement, s'enflent de nouveaux arrivés, se dissolvent et se reforment, le temps de prendre haleine; déjà on voit des vagabondes, filles confiantes qui font la navette ici et là, au milieu de gens plus corpulents et plus pondérés, deviennent pendant un instant vibrant et gai le centre d'un groupe, puis, animées par leur triomphe, s'éloignent en glissant sur l'océan changeant des visages, des voix et des couleurs sous la lumière qui change sans cesse.
>
> Soudain une de ces gypsies, vêtue d'une robe qui la transforme en une tremblante opale, cueille un cocktail dans l'atmosphère, l'avale d'un trait pour se donner courage et, agitant les mains comme le danseur Frisco, danse seule sur la plate-forme de toile. Un silence se fait; l'obligeant chef d'orchestre altère pour elle le rythme et les chuchotements se propagent comme une onde quand circule la nouvelle, fausse d'ailleurs, que c'est la doublure de Gilda Gray, l'étoile des Folies. La fête a commencé.[10]

Il faut tout d'abord remarquer l'ambivalence du présent (présents simples et parfaits du présent) dans le premier paragraphe. Précédé comme il l'est par des passés exprimant la répétition, dans l'évocation des fêtes données par Gatsby, il en garde une coloration de généralité. L'interprétation hésite entre le général et le particulier (A chaque fête vers sept heures... Ce soir-là

vers sept heures...). Mais c'est indubitablement une fête particulière qu'anime soudain la danseuse du troisième paragraphe. L'ensemble fait donc office, entre autres, de transition, fort habile, du général au particulier, du général de l'introduction au particulier de ce qui constitue l'essentiel du chapitre.

Mais qu'en est-il de la distance narrative? Au début du chapitre, si Nick évoque ce qu'étaient les fêtes de Gatsby pour lui en sa qualité de voisin (« La musique s'épanouit aux soirs de cet été dans la maison de mon voisin...», «l'après-midi je regardais ses invités...»; "There was music from my neighbour's house through the summer nights...", "in the afternoon I watched his guests...")[11], il est certain que la vision implique déjà la distance critique prise par le narrateur. Cette distance critique se retrouve dans l'évocation de la première fête[12]. Elle n'est pas la même, cependant, dans les trois paragraphes intermédiaires et c'est, selon notre hypothèse, le choix de l'aspect verbal plus que l'emploi du présent qui détermine cette modification, ou plus exactement cette abolition de la distance narrative. Ce choix de l'aspect obéit aux règles du commentaire simultané, non à celles du présent historique. Les indices sont peu nombreux: quelques verbes au présent duratif ou au parfait du présent, quelques adverbes[13].

Il ne faut pas oublier, toutefois, que ceci s'inscrit dans le cadre de la fiction: dans le pseudo-commentaire simultané, c'est un peu comme si le narrateur choisissait de rétablir momentanément les conditions de son expérience même de témoin. Le pseudo-commentaire simultané, davantage encore que le présent historique, a un caractère direct, intense, parce qu'il abolit la distance entre l'action et le narrateur, redevenu témoin, parce qu'il installe action et témoin dans la même durée[14]. Que signifient ici l'emploi du temps et le choix de l'aspect? Que Nick recrée passagèrement l'expérience, à l'état brut, de celui qui, quelques mois plus tôt, s'est trouvé plongé dans cette magie éphémère. Le passage du passé au présent et au choix aspectuel propre au commentaire simultané, c'est le passage d'une sphère de conscience à une autre. Et le passage en sens inverse s'opère avec le retour au passé dans le récit qui suit. Paradoxalement, le témoin, bien qu'il ne soit jamais mentionné dans les trois paragraphes en question, y est plus immédiatement présent, par sa voix sensible aux fluctuations du temps psychologique. Le sens de la durée qui sépare l'arrivée de l'orchestre et l'éclat de la musique «jaune-cocktail», le sens de l'attente, en dépit de l'agitation croissante, rend plus frappante encore l'accélération soudaine du troisième paragraphe.

L'art de Fitzgerald consiste donc aussi, dans ce brillant début de chapitre, en l'utilisation novatrice, instinctive sans doute, des ressources du système verbal anglais, et tout particulièrement des variations aspectuelles[15].

Raymond PEITREQUIN.

NOTES

[1] On oppose, en anglais, *historic present* ou *dramatic present* à *running commentary, contemporary comment, current report* ou *simultaneous narration.*

[2] Joos, Martin: *The English Verb*, Madison, 1968, pp. 126-132.

[3] Joos oppose «background» à «plot-advancing».

[4] Casparis, Christian Paul: *Tense without Time*, Berne, 1975, pp. 137-138.

[5] Voir Steadman, J. M.: *The Origin of the Historical Present in English.*

[6] «On week-ends his Rolls-Royce became...»
«En fin de semaine, sa Rolls se transformait...»

[7] «I believe that on the first night I went to Gatsby's house...»
«Je crois bien que le premier soir où j'allai chez Gatsby...»

[8] En particulier, John S. Whitley dans *F. Scott Fitzgerald: The Great Gatsby*, Londres, 1976, pp. 23-25.

[9] *The Great Gatsby*, Penguin, pp. 46-47.

[10] *Gatsby le Magnifique*, Le Livre de Poche, pp. 66-67.
Notre étude porte sur le texte anglais. Le français ne disposant pas des mêmes possibilités aspectuelles que l'anglais, il manque à la traduction une dimension, sur le plan syntaxique en tout cas. «A présent l'orchestre joue...» paraît, et c'est significatif, bien inattendu et maladroit, dans ce contexte.

[11] Penguin, p. 45. Livre de Poche, p. 65.
On remarquera, dans la traduction française, à laquelle nous empruntons toutes nos citations, le curieux passage du passé simple à l'imparfait.

[12] Penguin, p. 47. Livre de Poche, p. 67.

[13] La démonstration a un caractère trop technique pour figurer ici en détail. En gros, elle repose sur le rapport entre les formes «has arrived», «have come in now and are dressing» et «and now the orchestra is playing». Une sorte de preuve par l'absurde permet d'exclure le présent historique, dans lequel le rapport entre les deux paragraphes serait boiteux. Un test formel, la mise au passé en conservant tels quels les aspects, montre aussi que le rapport est insatisfaisant.

[14] Les critiques se demandent souvent si, dans le présent historique, ce sont les actions qui se rapprochent du narrateur ou le narrateur qui se rapproche des actions. C'est un faux problème si l'on admet qu'il n'y a pas, dans le présent historique, abolition de la distance, mais simple transposition au présent des choix aspectuels propres à la narration au passé. La perspective reste la même et c'est ce qui compte.

[15] Il conviendrait, bien entendu, de vérifier l'hypothèse sur d'autres exemples. Voir, en particulier, Katherine Mansfield, *Collected Short Stories*, *Spring Pictures* et, chez N. Hawthorne, un exemple intéressant qui combine présent historique et commentaire simultané (*The Snow-Image and Uncollected Tales*, *Main-Street*, The Centenary Edition, vol. XI, pp. 49-82).