

Groupe Hugo

PARTICIPANTS

OEUVRES

ÉTUDES

BIBLIOGRAPHIE

CHRONOLOGIE

RÉFÉRENCES

RECHERCHES

ACTUALITÉS

BIBLIOTHÈQUE

ÉQUIPE 19^e

Colette Gryner : Les temps verbaux dans *Les Contemplations*

Communication au Groupe Hugo du 23 mars 2013
Ce texte peut être téléchargé aux formats [doc](#) ou [pdf](#)

Le temps est à la fois objet du discours et constituant du discours : il est un concept philosophique, une réalité empirique, un thème de méditation, mais aussi le rythme du poème et, peut-être même, le principe de structuration de tout recueil lyrique.

Le recueil de Victor Hugo, *Les Contemplations*, est probablement celui où l'auteur affirme, de la façon la plus explicite, le caractère temporel de celui-ci, par sa composition en deux parties « Autrefois » et « Aujourd'hui », par les dates qui suivent tous les poèmes ou les termes employés dans la Préface. Mais *Les Contemplations* sont un recueil de poèmes parmi d'autres, et l'on trouverait d'autres exemples où le temps est essentiel. Notre recherche se situe donc dans une interrogation plus large qui concerne la poésie lyrique, considérée le plus souvent, à tort, comme atemporelle.

Le présent : temps de la poésie lyrique

Le présent est le temps verbal le plus communément utilisé dans la poésie lyrique. Il est défini comme le temps de base du commentaire, selon les termes de Weinrich^[1], et comme temps du discours, selon les termes de Benveniste^[2]. Mais ni Weinrich ni Benveniste n'associent clairement ce mode énonciatif au genre de la poésie même s'ils tournent autour de l'idée. Weinrich, par exemple, ne cite pas la poésie, ou le poème, dans la liste pourtant assez longue qu'il donne des genres littéraires, ou sous-genres, représentatifs des temps du monde commenté, si bien que Karlheinz Stierle en conclut que « La poésie lyrique n'est pas un discours parmi d'autres discours, pourvu d'un schème discursif propre qui, de quelque façon que ce soit, se laisserait en tout état de cause ramener à un schème pragmatique^[3]. » K. Stierle poursuit en ajoutant que l'auteur « a montré dans son livre *Le Temps* combien l'emploi des temps et la cohérence de cet emploi est l'indice de schèmes discursifs bien déterminés. Mais il est significatif que Weinrich [...] ne s'attaque absolument pas au problème de l'emploi des temps dans la poésie lyrique. Le système temporel de la poésie lyrique n'est pas donné d'avance^[4]. »

On constate donc un écart entre d'un côté ce que nous voyons, à savoir que la poésie lyrique est écrite très majoritairement avec les temps du discours, et de l'autre, ce qui est dit dans les théories linguistiques. Pourquoi cet écart ?

La première explication est qu'il existe, bien sûr, une différence de nature entre la catégorie du genre littéraire et celle du mode énonciatif. La catégorie du genre est historique, celle du mode énonciatif est linguistique. Pourtant, la difficulté à reconnaître le présent comme temps principal de la poésie lyrique provient d'une difficulté plus idéologique, en réalité, que linguistique. Elle est liée au fait que les théoriciens de la poésie à la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle –Mallarmé et Valéry- ont pensé la poésie comme un « haut langage », coupé de « l'universel reportage ». Comment

dès lors concevoir que le présent, temps utilisé dans l'usage ordinaire de la langue, soit le temps de la poésie ? La deuxième explication est que, si les structures énonciatives du récit ont été longuement étudiées, l'équivalent n'existe pas encore dans le domaine de la poésie, même si le recueil lyrique est devenu, depuis une dizaine d'années, un objet à identifier^[5]. Or, ce flou est préjudiciable à l'analyse des rapports exacts entre temps de l'énonciation et temps de l'énoncé, rapports délicats à déterminer dans la poésie lyrique comme le dit Michèle Monte, puisque l'emploi du présent y « donne l'illusion d'une coïncidence entre l'expérience et l'écriture^[6] ». Enfin, la troisième explication est que le temps verbal du présent, qui est communément employé dans la poésie, est beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît. La lecture de la littérature critique est révélatrice à cet égard des interrogations et des controverses qui animent les spécialistes^[7]. Et c'est peut-être à ce titre, comme le dit K. Stierle, qu' « il est significatif que Weinrich, dans son livre, ne s'attaque absolument pas au problème de l'emploi des temps dans la poésie lyrique. »

Le présent et le moment « regardé »

Le présent, temps dit non marqué selon Weinrich, a la particularité d'avoir plusieurs valeurs. Pour certains linguistes, seul le contexte déciderait de sa valeur. L'absence de morphème spécifique signifierait l'absence de signifié temporel : autrement dit, le présent serait atemporel. Pour d'autres, la valeur sémantique du présent est l'actualité mais il n'y aurait pas obligatoirement coïncidence entre l'événement et l'instance de discours qui le mentionne : autrement dit, il existerait d'autres paramètres que le moment de l'énonciation (E°) et le moment de l'événement (\acute{E}) pour expliquer la valeur des temps verbaux et, en particulier, celles du présent. L'introduction d'un troisième paramètre, le moment de référence (« point of reference », selon la terminologie de Reichenbach^[8]) ou moment « regardé^[9]», permettrait d'expliquer les différentes valeurs du présent. On pourrait dire ainsi que le signifié du présent est l'actualité dans la mesure où R coïncide toujours avec E° . Mais le moment de l'événement (\acute{E}) varie de position et d'étendue sur l'axe temporel : par exemple, il peut être antérieur à E° (= présent à valeur de passé), il peut être postérieur à E° (= présent à valeur de futur) ; il peut ne pas être un point mais une période (= présent de généralité). Le présent historique tiendrait ainsi de la superposition de R et de E° sa forme de présent verbal ; l'antériorité de \acute{E} par rapport à E° signifie qu'il situe un événement dans le passé ; la superposition de R et de E° donne à cet événement passé une valeur d'actualité.

L'emploi uniforme du présent dans un même poème peut donc recouvrir des nuances de sens importantes, en raison de sa capacité d'extension liée à la mobilité du moment « regardé ». On s'en convaincra avec l'exemple de deux poèmes des *Contemplations* « Relligio » (VI, 20) et « A la fenêtre, pendant la nuit » (VI, 9) qui jouent sur l'ambiguïté du présent.

« Relligio » met en scène deux personnages, Hermann et le poète, la nuit venue, qui conversent. Leur dialogue est au présent, dans le cadre d'un récit au passé simple et à l'imparfait. Hermann demande au poète : « Quelle est ta foi, quelle est ta bible ? » Le poète ne répond pas.

*Je me taisais ; il dit : -Songeur qui civilises,
Pourquoi ne vas-tu pas prier dans les églises ? -
 Nous marchions tous deux dans les bois.
Et je lui dis : - Je prie. - Hermann dit : - Dans quel temple ?
Quel est le célébrant que ton âme contemple,
 Et l'autel qu'elle réfléchit ?
Devant quel confesseur la fais-tu comparaître ?
- L'église, c'est l'azur, lui dis-je ; et quant au prêtre...
 En ce moment le ciel blanchit.*

Le présent de vérité générale « songeur qui civilises » et le présent d'habitude « pourquoi ne vas-tu pas prier dans les églises » sont suivis d'un présent d'actualité « je prie », marquant la coïncidence entre le moment de l'énonciation, le moment de l'événement et le « moment regardé ». La fiction poétique, mise en scène dans ce poème, repose sur le fait qu'Hermann ne comprend pas que le présent de son

interlocuteur, « je prie », n'a pas une valeur d'habitude. Il ne comprend pas l'attention du poète au monde présent (laquelle justifie la description d'un cadre naturel) ; il n'éprouve pas, comme lui, le sentiment du temps qui passe (« L'ombre venait ; le soir tombait, calme et terrible »), continu, sans bornes, comme relation de l'être fini à Dieu ; il ne conçoit qu'une religion abstraite. Il demande au poète : « Dans quel temple ? / Quel est le célébrant que ton âme contemple / Et l'autel qu'elle réfléchit ? » alors que le poète prie « en ce moment », dans les bois pendant que la lune monte « à l'horizon, hostie énorme ». L'emploi d'une forme verbale ambiguë, « blanchit », qui peut être un passé simple (ce serait alors le seul verbe au passé simple du poème, hormis le verbe *dire*) ou un présent, n'est pas un hasard. Dans ce texte où le cadre narratif inclut un dialogue, cette forme verbale homonyme actualise la conscience qu'on a de l'événement. L'expression « en ce moment », qui débute le vers, renforce l'impression d'un procès vu de l'intérieur, dans la durée (comme les nombreux imparfaits du poème), et non de l'extérieur, comme le ferait l'expression « à ce moment », qui conviendrait davantage avec un passé simple. Le texte se termine par la description de la montée de la lune dans le ciel, ici et maintenant : « Courbe-toi Dieu lui-même officie, / Et voici l'élévation. » La valeur d'actualité du présent est fondamentale pour comprendre cette religion immanente, cette Présence de Dieu *hic et nunc*, qui relie le présent et l'éternité, le monde commenté et le monde raconté.

Dans le poème « A la fenêtre pendant, la nuit » (VI, 9), la situation d'énonciation est indiquée par le titre : le poète regarde le ciel, à sa fenêtre. Il le décrit, le commente et émet des conjectures : du moins, telle est la fiction poétique que Victor Hugo met en scène. Mais l'unité de cette position du poète face au monde, comme l'unité du présent verbal, employé dans l'ensemble du poème, dissimule deux rapports au présent.

Dans la première partie du poème, ce que perçoit le poète se dérobe à lui (« Les nuages ont l'air d'oiseaux prenant la fuite ; / Par moments le vent parle, et dit des mots sans suite, / Comme un homme endormi »). Le présent verbal, qu'il soit utilisé avec ses valeurs d'actualité, de répétition ou de généralité, rapporte des procès qui signifient le passage, l'insaisissable ou la ruine.

*Tout s'en va. La nature est l'urne mal fermée.
La tempête est écume et la flamme est fumée.
Rien n'est hors du moment,
L'homme n'a rien qu'il prenne, et qu'il tienne, et qu'il garde.
Il tombe heure par heure, et, ruine, il regarde
Le monde, écroulement.*

Le passé n'est déjà plus, le futur n'est pas encore. Seul existe le présent : « Rien n'est hors du moment ». Mais rien de ce qui existe dans le présent ne demeure : « L'homme n'a rien qu'il prenne ... » Le passage de « tout » à « rien », la reprise de « rien » d'un sens positif à un sens négatif, conduit à la métaphore finale du « monde, écroulement ». Le monde miné, rongé, s'écroule à mesure que le temps passe, « heure par heure ». Le présent est vu comme ce qui s'accomplit et disparaît, dans un passé qui n'est plus. Le lien entre les trois mots, « monde », « écroulement », apposé au précédent, et « moment », avec lequel ce dernier rime, est signifié aussi par le rappel graphique (les deux premières lettres de « monde » et les quatre dernières de « écroulement » forment le mot « moment »). Si « rien n'est hors du moment », c'est-à-dire, si tout passe, l'univers aussi passe : le ciel, les étoiles, l'astre sont corruptibles, comme l'homme.

Dans la dernière partie du poème, le poète est toujours à la fenêtre, le temps verbal utilisé est toujours le présent mais le mouvement du temps s'inverse, comme si le poète, contemplant le temps qui passe, se tournait non plus vers le passé mais vers le futur. Le moment « regardé » ne se situe plus en amont du moment d'énonciation (fictif) mais en aval, repoussant les limites de ce moment présent vers le futur proche. « Peut-être en ce moment... » La visée temporelle du présent verbal change. Les procès au présent ne sont plus vus comme accomplis (ce qui vient d'être achevé) mais comme à venir (ce qui va arriver). Le présent, au sens philosophique, est conçu dès lors en tant que virtualité, devenir, indétermination qui est création : « Peut-être que demain le

Créateur terrible... ». Victor Hugo imagine l'univers en expansion, Dieu (ou le temps) étant le Créateur terrible qui sans cesse repousse les limites du créé vers l'Inconnu.

Temps de la coïncidence entre l'événement et l'énonciation, le présent verbal n'est, sans doute, pas atemporel. Mais il ne se réduit pas à marquer une coïncidence, dans le temps des époques, entre le moment de l'énonciation et le procès : la notion de moment « regardé » et sa mobilité nous paraît ainsi utile pour comprendre son fonctionnement.

Énonciation lyrique et métalepse du présent

L'étude du présent verbal dans la poésie lyrique pose le problème des niveaux énonciatifs du poème et du recueil. Si l'on accepte l'idée selon laquelle l'énonciateur du poème lyrique n'est pas la personne réelle de l'écrivain^[10], comme le narrateur d'un récit n'est pas la personne même du romancier, on ne peut toutefois contester le fait que l'auteur est celui qui écrit le livre et en rédige la préface. Il y aurait donc deux niveaux énonciatifs, d'une part celui des poèmes où l'énonciateur est la figure du poète (à la fois « je narrant », celui qui parle, écrit, profère, et « je narré », celui qui agit et vit, et dont les actions sont représentées), et d'autre part, celui du recueil^[11]. Dans *Les Contemplations*, ces deux niveaux sont clairement distingués. Dans la préface, qui commence par les mots « Si un auteur... », Victor Hugo s'adresse aux « lecteurs qui ouvrent son livre » ; la préface, imprimée dans l'édition originale avec un caractère différent du reste du texte, et paginée à part, en chiffres romains, est datée de « Guernesey, mars 1856 » et signée par les initiales de Victor Hugo. Dans les poèmes, le mot « auteur » n'est jamais utilisé pour désigner l'énonciateur des textes. Hugo se met en scène en tant que poète dans un monde fictionnel, lequel, on le reconnaîtra, ressemble à la vie de l'auteur mais ne se confond toutefois pas avec elle.

Ces distinctions sont importantes pour comprendre comment fonctionne la métalepse du présent dans la poésie. Le terme de « métalepse », on le sait, a été repris par Gérard Genette à la rhétorique, pour l'analyse du récit. La « métalepse narrative » est définie par l'auteur de *Figures III* comme le fait de « prendre (raconter) en changeant de niveau »^[12].

Le passage d'un niveau narratif à l'autre, écrit Gérard Genette, ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'un autre discours. Tout autre forme de transit est, sinon toujours impossible, du moins toujours transgressive^[13].

L'exemple canonique de métalepse^[14] suit le schéma suivant : « pendant que X fait... il n'est pas inutile de raconter à nos lecteurs... ». La transgression consiste dans le fait que le narrateur s'adresse à ses lecteurs en feignant d'appartenir au même monde fictionnel que les personnages, alors que la narration est à la 3^{ème} personne. Elle a aussi une dimension temporelle dans le sens où le temps mis par le personnage à accomplir telle ou telle action est censé être utilisé par le narrateur pour faire un court récit ou un commentaire. Il y a donc confusion, ou glissement, entre temps de l'énoncé et temps de l'énonciation^[15].

La métalepse suppose qu'il existe une distinction préalable entre la narration et les événements narrés. Cette distinction existe dans toute forme de récit – ainsi Gérard Genette, en reprenant son analyse de la métalepse, élargit les exemples à la peinture, au cinéma, à la télévision, aux jeux vidéo, au théâtre - mais plus largement dans toute forme de discours : il existerait donc aussi des métalepses dans la poésie, auxquelles l'emploi du présent verbal contribue.

Le poème des *Contemplations*, « Heureux l'homme, occupé de l'éternel destin... » (I, 24), écrit à la 3^{ème} personne, se termine sur une image, celle de l'homme au livre, sur lequel se penchent les anges, image qui inclut en un même présent, le temps du personnage, celui de l'écrivain et celui du lecteur.

Et, cependant, fermant leur bouche de leur doigt,

*Derrière lui, tandis que l'extase l'enivre,
Les anges souriants se penchent sur son livre.*

La construction de la phrase avec deux propositions temporelles indiquant la simultanéité, le verbe *se pencher*, employé ici avec une valeur imparfective, le présent verbal et sa valeur d'inaccompli, le tissage sonore des vers avec les assonances en /ã/ et les allitérations en /s/, tous ces éléments contribuent à donner l'impression d'une ouverture sur une durée qui dépasse le poème. Le silence requis par les anges, le doigt sur la bouche, s'associe au silence auquel retourne le poète à la fin de son poème et le livre, par transgression énonciative, est à la fois celui que lit le personnage, celui qu'écrit Hugo et celui que lit le lecteur.

Dans le poème « Un spectre m'attendait dans un grand angle d'ombre, / Et m'a dit ... » (VI, 3), c'est la présence d'un discours cité qui permet la métalepse à la fin du poème. Le discours du spectre qui occupe presque la totalité du poème, est introduit par un vers narratif mais le poète ne reprend pas la parole après son interlocuteur. Le poème se termine sur la question posée par le spectre, lequel appartient, en tant que personnage, au monde fictionnel. La question du spectre dans le dernier vers (dite « question lyrique » par H. R. Jauss dans *Pour une herméneutique littéraire*), laissée sans réponse, « Ne sens-tu pas souffler le vent mystéri-eux ? », s'adresse à un « tu » qui est le poète, mais aussi, en raison de sa position finale, le lecteur : il y a donc métalepse, puisque transgression d'un niveau énonciatif

*L'espace sait, regarde, écoute. Il est rempli
D'oreilles sous la tombe, et d'yeux dans les ténèbres.
Les morts, ne marchant plus, dressent leurs pieds funèbres ;
Les feuilles sèches vont et roulent sous les cieux.
Ne sens-tu pas souffler le vent mystérieux ?*

Au dolmen de Rozel, avril 1853.

La métalepse est aussi temporelle. La question laissée en suspens et l'emploi du présent verbal ouvrent le temps du poème sur une durée, rendue visible par le « blanc » de la page, qui appartient à la fois au monde du texte et au monde du lecteur. Sorte de temps d'outre-tombe où l'on entend le pas des morts dans le tourbillon des feuilles, c'est aussi un temps d'outre texte où, les feuilles du livre tournées, le lecteur entend le souffle de sa propre vie.

Dans les deux exemples précédents, la métalepse est située à la fin du poème. Le présent verbal par ses valeurs d'inaccompli et son extension, ouvre le procès final sur une durée qui dépasse celle du poème. Il contribue au glissement d'un niveau énonciatif à l'autre, du monde du texte à celui de l'écrivain et du lecteur.

Dans d'autres cas, la métalepse du présent est interne au poème et relève le plus souvent d'un déplacement de la référence : le présent, à valeur générale, a aussi une valeur d'actualité, renvoyant à un événement particulier, qui n'est pourtant pas représenté directement dans le poème.

Ainsi dans le poème « Joies du soir » (III, 26), lorsque le poète dit « le moment est lugubre », le présent semble avoir une valeur générale, ce que laisse supposer l'emploi de « nous » : « Mourir ! demandons-nous, à toute heure, en nous-même / - Comment passerons-nous le passage suprême ? - » Toutefois, il est aussi possible qu'il ait une autre valeur, renvoyant à un événement particulier. Le moment lugubre dont il est question fait peut-être référence à un souvenir précis, ce que suggère la suite du texte où le poète quitte la 3^{ème} personne et se tourne vers son passé : « Souvent, me rappelant le front étrange et pâle / De tous ceux que j'ai vus à cette heure fatale ».

*Mourir ! demandons-nous, à toute heure, en nous-même :
- Comment passerons-nous le passage suprême ? -
Finir avec grandeur est un illustre effort.
Le moment est lugubre et l'âme est accablée ;
Quel pas que la sortie ! - Oh! l'affreuse vallée*

Que l'embuscade de la mort !

*Quel frisson dans les os de l'agonisant blême !
Autour de lui tout marche et vit, tout rit, tout aime,
La fleur luit, l'oiseau chante en son palais d'été,
Tandis que le mourant, en qui décroît la flamme,
Frémit sous ce grand ciel, précipice de l'âme,
Abîme effrayant d'ombre et de tranquillité !*

*Souvent, me rappelant le front étrange et pâle
De tous ceux que j'ai vus à cette heure fatale,
Etres qui ne sont plus, frères, amis, parents,
Aux instants où l'esprit à rêver se hasarde,
Souvent, je me suis dit : Qu'est-ce donc qu'il regarde,
Cet œil effaré des mourants ?*

Les dernières strophes renforcent cette impression par le « brouillage » des pronoms personnels. A la question « Qu'est-ce donc qu'il regarde / Cet œil effaré des mourants ? », le poète répond, après un tiret, dans un commentaire à la 3^{ème} personne (où il emploie « il », puis « on », lequel peut signifier « je » ou « nous », comme si la scène était revécue, et enfin « un cœur » représentant le mourant), commentaire dans lequel sont intégrés un « je » et un « tu » désignant, à tour de rôle, la mort.

Ce « brouillage » existe en réalité dès le début du poème, par son titre, ironique, mais aussi par la métalepse du présent au début de la deuxième strophe.

*Le soleil, dans les monts où sa clarté s'étale,
Ajuste à son arc sa flèche horizontale;
Les hauts taillis sont pleins de biches et de faons;
Là rit dans les rochers, veinés comme des marbres,
Une chaumière heureuse; en haut, un bouquet d'arbres;
Au-dessous, un bouquet d'enfants.*

*C'est l'instant de songer aux choses redoutables.
On entend les buveurs danser autour des tables;
Tandis que, gais, joyeux, heurtant les escabeaux,
Ils mêlent aux refrains leurs amours peu farouches,
Les lettres des chansons qui sortent de leurs bouches
Vont écrire autour d'eux leurs noms sur leurs tombeaux.*

L'expression « C'est l'instant de » peut renvoyer à deux présents, celui des événements racontés à la 3^{ème} personne et celui du processus d'énonciation. Il y a donc deux présents : le présent des buveurs qui s'égaient dans cette chaumière heureuse, au coucher du soleil et qui, le soir arrivant, devraient penser à la mort ; et le présent du poète qui est censé écrire la scène et qui songe à la mort. La coexistence des deux temporalités du texte, celle des événements et celle de l'énonciation, est visible dans la façon dont les personnages sont désignés avec des mots qui appartiennent presque tous au domaine de la parole (*lettres, chanson, bouches, écrire, noms*) : ils sont des *noms* dont les *lettres* se défont et se recomposent pour dire leur mort. Le vers 7 qui ouvre la deuxième strophe « C'est l'instant de songer aux choses redoutables » n'est donc peut-être pas seulement une recommandation chrétienne dont la portée est générale et atemporelle mais l'expression de la pensée de l'auteur qui surgit soudainement et confusément dans le texte. Car ce n'est pas *après* que le poète (ou l'auteur, faudrait-il dire ici) se souvient mais *au moment même* où il écrit la première strophe.

Le début du poème prend de cette lecture un relief particulier, à l'image de ce « bouquet d'enfants » dans l'octosyllabe, qui clôt de façon étrange la première strophe sur un changement de mètre. Le merveilleux enfantin qui entoure la « chaumière heureuse », les « biches » et les « faons » ne vont pas sans la terreur des « choses redoutables ». Le chasseur et son arc tendu, les « rochers, veinés comme des marbres », double image de la mort imminente et du corps qui vieillit et périt, sont déjà

là. C'est donc le texte lui-même qui est devenu cette « affreuse vallée » où la mort s'est embusquée, cachée dans les « hauts taillis » des souvenirs les plus doux. A défaut de pouvoir répondre à la question « - Comment passerons-nous le passage suprême ? - », Hugo s'efforce d'être le passeur des « choses redoutables ». Le poème, en tant qu'acte de parole, est une histoire qui joue de sa double temporalité à laquelle contribue l'emploi du présent.

Une étude de l'emploi des temps en poésie permet de contrer l'idée que la poésie est atemporelle. Le présent verbal, temps majoritaire de la poésie, recouvre des emplois très divers, dans l'analyse desquels il nous paraît utile de prendre en compte, non seulement le moment de l'énonciation et le moment de l'énoncé, mais aussi le moment « regardé ». Probablement, est-il utile aussi de distinguer les niveaux énonciatifs dans la poésie, comme on le fait dans le récit. Certes, on peut trouver abusif de distinguer, comme nous le faisons, l'auteur et le poète, comme on distingue le romancier et le narrateur. Mais cela ne l'est, en réalité, ni plus ni moins. L'intérêt de la démarche est de mieux percevoir les jeux entre niveaux énonciatifs, même s'ils sont plus ténus que dans le roman, et de relever, par exemple, les cas de métalepse. Ainsi comprenons-nous mieux pourquoi et comment les poèmes des *Contemplations* nous touchent, en rendant sensible la perception mobile du temps qui passe et en multipliant les passages entre le monde du texte et le monde du lecteur.

Référence bibliographiques

ALEXANDRE (Didier), « Le temps du recueil », dans *Méthode !*, n° 2, « Le recueil poétique », Alexandre (Didier), Frédéric (Madelaine), Gleize (Jean-Marie), dir., Vallongues, 2002, p. 23-31.

BENVENISTE (Émile), *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Gallimard, 1966.

BENVENISTE (Émile), *Problèmes de linguistique générale*, tome 2, Gallimard, 1974.

CONFAIS (Jean-Paul), *Temps mode aspect. Les approches des morphèmes verbaux et leurs problèmes à l'exemple du français et de l'allemand*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1995.

DUCROT (Oswald) et SCHAEFFER (Jean-Marie), *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, article « Temps dans la langue », Seuil, 1995, p. 566-577.

GENETTE (Gérard), *Figures III*, Seuil, 1972.

GENETTE (Gérard), *Nouveau Discours du récit*, Seuil, 1983

GENETTE (Gérard), *Métalepse*, Seuil, 2004.

LUTAS (Liviu), « Sur la syllepse narrative. Un concept théorique négligé », dans *Poétique*, novembre 2011/4, n° 168, p. 445-466.

MELLET (Sylvie), « Le présent *historique* ou de *narration* », dans *L'Information grammaticale*, janvier 1980, n° 4.

MELLET (Sylvie), « Présent et présentification : un problème d'aspect », dans Vogeleer (Svetlana), Borillo (Andrée), Vettters (Carl), Vuillaume (Marcel), éd., *Temps et discours*, Peeters, Louvain-la-neuve, 1998, p. 203- 213.

MILLET (Claude), « Avant-propos. Circonstance : l'entre-deux lyrique », dans *La Circonstance lyrique*, Millet (Claude), dir., P.I.E Peter Lang, Bruxelles, 2011.

MONTE (Michèle), « Essai de définition d'une énonciation lyrique. L'exemple de Philippe Jacottet », dans *Poétique*, avril 2003/2, n° 134, p. 159-181.

PIER (John) et SCHAEFFER (Jean-Marie), « La métalepse aujourd'hui », dans *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, John (Pier) et Schaeffer (Jean-Marie), éd., Ecole des hautes études en sciences sociales (EHESS), 2005.

RÉCANATI (François), « Le présent épistolaire: une perspective cognitive » in *L'Information grammaticale*, n° 66, juin 1995.

SERBAT (Guy), « La place du présent de l'indicatif dans le système des temps », in *L'Information grammaticale*, 1980, n° 7.

SERBAT (Guy), « Le Temps : le temps des philosophes, des savants, des grammairiens,... et celui des sujets parlants », in *Linguistique latine et Linguistique générale*, Peeters, Louvain-La-Neuve, 1988.

SERBAT (Guy), « Le prétendu présent de l'indicatif : une forme non-déictique du verbe », in *L'Information grammaticale*, 1988, n° 38.

SCHANEN (François), « Temps, modes, aspects : réflexions générales et applications au français moderne » in *Cahiers du C.I.S.L.*, n° 3, 1981/2, Université Toulouse Le Mirail.

STIERLE (Karlheinz), « Identité du discours et transgression lyrique », in *Poétique*, novembre 1977/4, n° 32, p. 430-433.

VET (Co), éd., *La Pragmatique des temps verbaux, Langue française* n° 67, septembre 1985.

VETTERS (Carl), éd., *Le temps, de la phrase au texte*, Presses Universitaires de Lille, 1993

VETTERS (Carl), *Temps, aspect et narration*, éditions Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1996.

VUILLAUME (Marcel), *Grammaire temporelle des récits*, Paris, éd. de Minuit, 1990.

WEINRICH (Harald), *Le temps*, Seuil, 1973 (éd. Stuttgart, 1964).

[1] Weinrich (Harald), *Le temps*, Seuil, collection « Poétique », 1973 (éd. Stuttgart, 1964).

[2] Benveniste (Emile), *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, chapitre 19 « Les relations de temps dans le verbe français » (1959), Gallimard, 1966.

[3] Stierle (Karlheinz), « Identité du discours et transgression lyrique », *Poétique*, novembre 1977/4, n° 32, p.430-433.

[4] *Ibidem*

[5] *Méthode !*, n° 2, « Le recueil poétique », Alexandre (Didier), Frédéric (Madelaine), Gleize (Jean-Marie), dir., Vallongues, 2002.

[6] Monte (Michèle), « Essai de définition d'une énonciation lyrique. L'exemple de Philippe Jacottet », *Poétique*, avril 2003/2, n° 134, p 161.

[7] Voir Serbat (Guy), « Le prétendu présent de l'indicatif : une forme non-déictique du verbe », in *L'Information grammaticale*, 1988, n° 38 ; Mellet (Sylvie), « Présent et présentification : un problème d'aspect », dans Vogeleer (Svetlana), Borillo (Andrée), Vettters (Carl), Vuillaume (Marcel), éd., *Temps et discours*, Peeters, Louvain-la-neuve, 1998, p. 203- 213.

[8] Voir Vettters (Carl), *Temps, aspect et narration*, Amsterdam-Atlanta, éditions Rodopi, 1996, pages 15 à 43.

[9] Ducrot (Oswald) et Schaeffer (Jean-Marie), *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, article « Temps dans la langue », Seuil, 1995, p. 570.

[10] Nous contestons l'idée de Käte Hamburger selon laquelle l'énonciateur du poème lyrique et du roman à la première personne est « un sujet réel, authentique », un « Je-origine-réel » (*Logique des genres littéraires*, Seuil, 1986 [éd. originale, 1977, p. 56].

[11] Nous nous différencions, sur ce point, de l'analyse faite par Michèle Monte, dans « Essai de définition d'une énonciation lyrique. L'exemple de Philippe Jacottet » (*Poétique*, 2003/2, n°134), qui distingue deux niveaux actantiels, celui du locuteur qui s'adresse au lecteur, et celui des personnages, objets du discours. Cette distinction l'amène à séparer les énoncés où le poète parle de lui écrivant, de ceux où il accomplit d'autres types d'action. Or, comme le remarque M. Monte elle-même, il y a en réalité « brouillage » ou « fusion » d'un niveau à l'autre.

[12] Genette (Gérard), *Figures III*, note 4 de la page 244.

[13] *Op.cit.*, p.243-244.

[14] « Pendant que le vénérable ecclésiastique monte les rampes d'Angoulême, il n'est pas inutile d'expliquer que... » (Balzac, *Les Illusions perdues*), cité par Genette (Gérard), *op. cit.*, p.

[15] La confusion temporelle est aussi ce qui caractérise les exemples, tirés de *l'Histoire de France* de Michelet, donnés par Gérard Genette dans *Métalepse*, Seuil, 2004, p. 21-22.