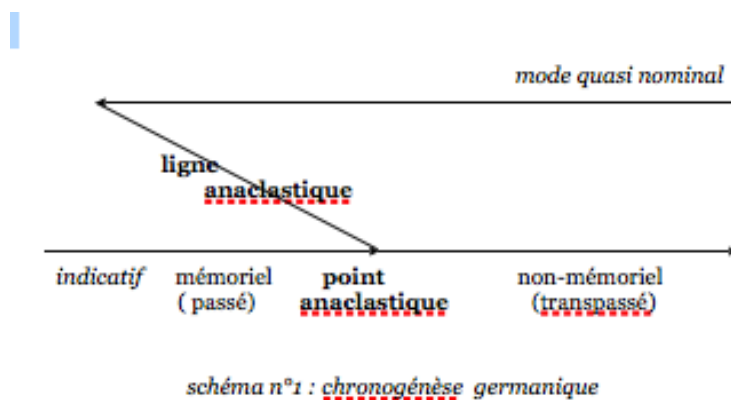


Catherine Chauche  
Université de Reims

## Anaclase et actualisation

### ***La fonction actualisante du point anaclastique dans la chronogénèse anglaise et son retentissement dans l'écriture romanesque<sup>1</sup>***

Le *point anaclastique* constitue l'une des spécificités de la chronogénèse germanique : il est « l'aboutissant »<sup>2</sup> de la *ligne anaclastique* qui, dès l'origine de l'image-temps au mode quasi-nominal, discrimine le temps *mémoriel* du temps *non-mémoriel* et divise le cinétisme ascendant de l'indicatif en deux époques, passé et transpassé<sup>3</sup> :



Véritable brisure, le point anaclastique a la fonction d'un *présent* dit *métaphysique* en raison de son état « fugitif »<sup>4</sup> et constitue le *seuil d'actualité* qui retient le flux ascendant du passé avant que ne s'amorce l'efférence du transpassé. Entre mémoire et imaginaire, ce point coïncide avec l'instant de conscience vive, ce qui lui confère paradoxalement le statut de *présent concret* en tant que lieu psychique d'où jaillit le *dire* du locuteur et ce que nous appellerons *le présent de l'écriture* ou le *dire-écrire* pour le romancier. Base éternellement fuyante, l'anaclase de l'indicatif est bien le

<sup>1</sup>Actes du XII<sup>e</sup> colloque international de l'AIPL, « Le concept d'actualisation en psychomécanique », à Bruxelles, 18-19 Juin 2009, Ed. Lambert-Lucas, Limoges, 2009, ISBN : 978 - 2 - 35935 - 004 3.

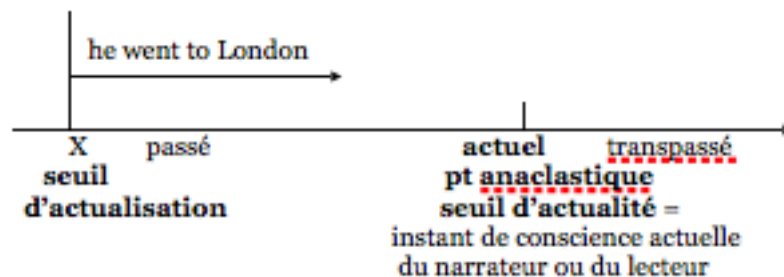
<sup>2</sup>G. Guillaume, *Leçons de linguistique, 1943-1944, B* (du 9/12/43 au 9/3/44). Inédit

<sup>3</sup> 4/12/1943,

<sup>4</sup> 16/12/1943,

lieu virtuel d'où naît et renaît le *dire-écrire* en tant que processus d'*actualisation* de la pensée de l'écrivain et entendu comme le passage du *vouloir-dire/vouloir-écrire* au *dit-écrit*. Ce passage ne peut s'envisager que si la pensée de l'écrivain, comme celle de tout locuteur, a préalablement parcouru, dans un laps infinitésimal de temps opératif, l'architecture verbale de sa propre langue pour dessiner le trajet temporel fictif de ses personnages. Ainsi que l'explique André Joly<sup>5</sup>, la pensée s'évade de l'étroitesse du *seuil d'actualité* qui correspond au maintenant du présent strict et le transcende dans un présent large qui inclut le temps de la mémoire et le temps de l'imaginaire. Ce *présent de pensée* qui circule n'importe où dans le temps virtualise le *seuil d'actualité* en posant un *seuil d'actualisation* à l'aide d'expressions lexicales comme « ce jour-là » pour évoquer les événements déjà accomplis ou « le lendemain » pour envisager les événements à accomplir. Ce qui, pour un narrateur anglophone qui choisit le prétérit, peut se présenter ainsi :

:



6

schéma n°2 : seuil d'actualisation et seuil d'actualité<sup>6</sup>

Le *seuil d'actualisation* est donc le lieu du passé dans lequel le narrateur maintient ses personnages à distance de lui-même et rapporte leur pensée, tout en relatant les épisodes de l'intrigue. Toutefois, ces êtres imaginaires parlent la même langue que le narrateur et ne peuvent contempler leur propre temporalité qu'à partir d'un *seuil d'actualité fictif*, et donc d'un *point anaclastique fictif*, identiques à ceux d'où parle ce narrateur et qui se superpose à la virtualité du *seuil d'actualisation* dans les récits au prétérit. De ce *seuil d'actualité fictif* naissent monologues et dialogues ainsi que de nouveaux seuils d'actualisation - également fictifs - qui, à leur tour, ménagent pour ces locuteurs fictifs la possibilité d'un regard rétrospectif lorsqu'ils déploient leur propre

<sup>5</sup> A. Joly, *Modèles linguistiques*, « Actuel, actualité et actualisation », p.57.

<sup>6</sup> Type de schéma proposé par A. Joly dans *L'Analyse linguistique des textes anglais*, Nathan 1989, p.31

récit à l'intérieur du récit principal. Cette distinction grammaticale entre seuils fictifs et seuils non fictifs reste cependant imprécise lorsque le narrateur, engagé dans le flux du discours indirect libre, adopte le point de vue de ses personnages sans signaler qu'il rapporte leur pensée. Ainsi se crée l'ambiguïté qui caractérise le style d'un écrivain comme Henry James dont nous proposons d'étudier la nouvelle intitulée *The Beast in the Jungle*<sup>7</sup>. Auparavant, nous reviendrons sur l'architecture de l'image-temps anglaise.

## I La chronogénèse anglaise

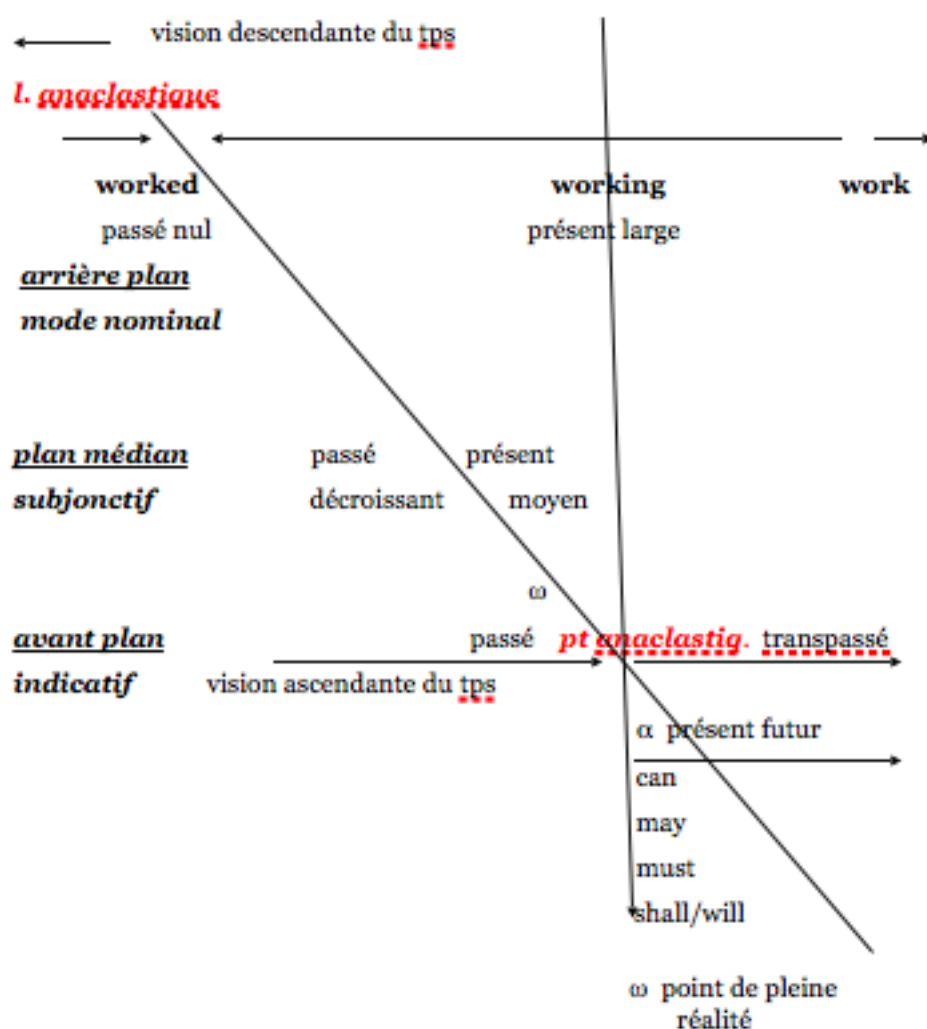


schéma n°3 : chronogénèse anglaise

<sup>7</sup> H. James, *The Beast in the Jungle*, 1903, première édition, in *Collected Stories*, Everyman's Library 1999.

Cette vue d'ensemble de la chronogénèse anglaise permet d'appréhender « le grand fait constructif » qui est à son origine. Composée d'une succession d'*anaclases* qui sont autant de séparations entre le passé à gauche et le transpassé à droite, la diagonale ou *ligne anaclastique* engendre la binarité du système verbal germanique. Le *point anaclastique*, situé à l'avant-plan de l'indicatif et « dépourvu de tout développement dimensionnel »<sup>8</sup>, sépare la visualisation ascendante du temps entre passé et transpassé de manière *catégorique* en ce sens qu'il retient le flux du passé et détermine l'ouverture du présent étroit pour constituer l'instant de conscience actuelle d'un locuteur pensant.

A l'arrière-plan du système, le mode nominal d'un *présent très large* déploie les trois phases du temps objectif descendant porteur des événements depuis l'inaccompli jusqu'à l'accompli : c'est là que se produit la collision entre visualisation ascendante et visualisation descendante du temps. Ainsi qu'on le voit dans la partie supérieure du schéma, il s'agit d'une double réplique qui est « donnée du dehors » par le temps ascendant au temps descendant. Celle-ci est d'abord imprimée à l'origine du temps descendant, qui correspond à l'infinitif *work*, et ensuite à son point d'expiration représenté dans les langues par la construction du participe passé avec comme indice en anglais la terminaison *-ed* (et en allemand la terminaison *-t-* et le préfixe *ge-*). A ce stade inaugural, les deux cinétismes temporeux sont simplement face à face mais, à mesure que l'on descend dans la perspective modale, le temps ascendant mord sur le temps descendant qui s'inverse progressivement. Au subjonctif, les deux cinétismes se répartissent entre un subjonctif descendant dit « passé » et un subjonctif ascendant dit « présent ». La course de la diagonale anaclastique se poursuit à mesure que s'additionnent les collisions successives de ces mouvements temporeux antagonistes jusqu'à l'indicatif. Lorsque ce mode est atteint, la visualisation descendante a cédé la place à la visualisation ascendante que le point anaclastique divise en deux époques auxquelles il ajoute le présent dont l'étroitesse constitue *l'actuel* ou *seuil d'actualité* du mode indicatif.

Si nous revenons au schéma n°3, à gauche du point anaclastique, le *réel* du passé (prétérit) résulte des « virtualisations actualisées » alors qu'à droite les auxiliaires de modalité *can, may, must, shall, will* expriment les possibilités de réalisation du *virtuel*

---

<sup>8</sup> G.Guillaume, 13/10/1943.

ou futur. Ces dernières se répartissent, dans la partie basse de la chronogénèse, à la droite d'une ordonnée qui n'est autre que l'amplification du point anaclastique. Si la saisie du futur a lieu non loin du chronotype  $\alpha$  qui contient une forte charge de *virtuel/inaccompli*, avec *can* et *may*, le quantum d'hypothèse est important. Mais plus l'on se rapproche du chronotype  $\omega$ , dont la charge est du *réel/accomplis*, plus l'hypothèse décroît jusqu'à atteindre les confins de la certitude avec *shall* et *will*<sup>9</sup>. Le chronotype  $\omega$  (de pleine réalité) n'est toutefois jamais atteint, le point de réalisation du virtuel devant demeurer « conciliable avec la nature de l'époque future, virtuelle par définition. »<sup>10</sup>

Retenons les trois caractéristiques qui font la spécificité de la chronogénèse anglaise:

- 1) la subjectivité de l'indicatif qui naît de la formation de la ligne anaclastique.
- 2) un virtuel nuancé par le déploiement des modaux dans la partie droite de la chronogénèse.

3) un mouvement du virtuel au réel déployé à partir de l'infinitif sur les formes impersonnelles qui rend ces trois formes aptes à recevoir des constructions personnelles avec les auxiliaires *do*, *have* et *be*. Ainsi, le temps verbal descendant apparaît convenir aussi bien que le temps ascendant à l'expression de l'activité tempérée de la personne, envisagée comme une *troisième voix* ou *voix moyenne*, ou encore *voix opérative-résultative*<sup>11</sup>. Cette voix mixte comporte l'opérativité du mouvement ascendant exprimée par les auxiliaires associée à la résultativité du mouvement descendant des formes quasi-nominales : avec *do+infinitif*, l'événement est envisagé au début de sa course descendante, le sujet se sentant « mené par un sentiment dominant dont il n'a pas l'entière maîtrise »<sup>12</sup> ; avec *be+participe présent*, la forme progressive pose le sujet dans l'intériorité de l'événement ; enfin, avec *have+participe passé*, le *present perfect* et le *past perfect* sont des constructions à la limite d'extinction du temps descendant, faisant reposer sur une personne « le poids d'une action résultant d'une action moyenne dépassée, ultérieurement accomplie. »<sup>13</sup>

---

<sup>9</sup> *Should* et *would*, conjugués au passé constituent les indices morphologiques du futur hypothétique. En effet, Guillaume ne considère pas le conditionnel comme un mode à part mais comme un futur hypothétique. Voir *Temps et verbe*, pp.56-57.

<sup>10</sup> 13/01/1944.

<sup>11</sup> G. Guillaume, *inédit*, 24 /02/1944.

<sup>12</sup> G. Guillaume, *ibidem*

<sup>13</sup> *ibidem*

## II. Lecture de la nouvelle de Henry James, *The Beast in the Jungle*.

En voici brièvement l'argument. John Marcher a passé toute sa vie à attendre qu'un événement extraordinaire survienne et transforme son existence. Vers l'âge de vingt-cinq ans, il avait confié son secret à une amie, May Bartram, discrètement amoureuse de lui. Pendant de longues années, tous deux vont entretenir une relation platonique concentrée sur l'attente de l'Événement, « the Event »<sup>14</sup>, la jeune femme jouant le rôle de gardienne du secret partagé. Ce compromis permet à John de vivre sans prendre la moindre décision et de s'adonner à certains plaisirs qui restent dans l'ombre du récit. Cependant, au fil des années, May se lasse, tombe malade et prononce avant de mourir quelques phrases énigmatiques que John Marcher ne parvient pas à interpréter. Une année plus tard, il comprend enfin que l'Événement, le bond de la Bête qui le guettait dans l'ombre, ne pouvait être que la mort de son amie et la sienne propre : à la douleur du deuil s'ajoute la conscience d'être passé à côté de l'amour et de son existence toute entière.

Le récit est livré à la troisième personne par un narrateur qui privilégie le prétérit simple. Cette prédominance, inscrit la subjectivité du protagoniste dans une ascendance qui, dans tout récit, mène au dénouement ou éventuellement à l'absence de dénouement, mais dont la perspective ultime est forcément la mort. L'intérêt grammatical de ce récit va donc résider dans la manière dont le narrateur commente l'approche de la mort et celle du constat d'échec final en tempérant l'ascendance du prétérit dans le cadre de la narration ou bien en dehors de ce cadre en insérant des dialogues.

### 1) La narration

Précisons d'abord la posture existentielle des personnages telle qu'elle est signifiée au deuxième chapitre. Une phrase suffit : « He was at all events destined to become aware little by little, as time went by, that she was all the while looking at his life, judging it, measuring it, in the light of the thing she knew...<sup>15</sup>. Dans cet extrait, la voix passive, assignée à Marcher, l'inscrit dans un flot temporel qu'il n'est pas en mesure de contrôler puisqu'il demeure sous l'empire de pulsions mystérieuse - symbolisées par l'image de la Bête - qui le tiennent à l'écart du mariage. La posture existentielle de May est, quant à elle, évaluée à la forme progressive, forme de la voix moyenne qui suppose le sujet « menant un procès qui le lui rend<sup>16</sup> » : la suite de l'histoire la montre

---

<sup>14</sup> Henry James écrit l'Événement (the Event) et la Bête (the Beast) avec des majuscules.

<sup>15</sup> p. 750

<sup>16</sup>G. Guillaume, *inédit*, 24/02/1944.

effectivement dans le rôle du guide qui meurt de ne pas avoir été compris assez tôt. Cependant, les commentaires sibyllins qu'elle émet, pour la plupart, enferment John dans des formes extensives - *present perfect*, *past perfect* -, que Guillaume situe à la voix moyenne « au moment où elle expire ».<sup>17</sup> A la fin de la nouvelle, le narrateur emploie ces formes pour livrer les conclusions qui s'imposent à Marcher : « He had seen outside of his life, not learned it within »<sup>18</sup> / « She had then offered him the chance to baffle his doom. »<sup>19</sup>. La vision résultative du *past-perfect* fige à jamais le destin de Marcher dans la tonalité du regret qui habite tout le récit.

« They looked at each other with the feeling of an occasion missed »<sup>20</sup> : cette simple phrase annonce la couleur des retrouvailles de John et May puisqu'elle amène le lecteur simultanément dans la conscience de ces deux personnages, au point anacastique du *seuil d'actualité fictif*, par le biais de l'immanence qu'impose la perfectivité du verbe « looked ». Cette focalisation sur l'intériorité de l'événement, déjà marquée du sceau de la réciprocité décalée puisqu'il s'agit d'une occasion ratée (« missed »), est immédiatement confirmée par le futur hypothétique extensif de la phrase suivante : « the present would have been so much better if the other in the far distance, in the foreign land, hadn't been so stupidly meagre ». Ici, l'ambiguïté s'installe car on ne sait pas vraiment si c'est le narrateur qui commente les circonstances qui ont précédé cet instant ou s'il intègre la réflexion de Marcher en discours indirect libre, comme une *voix off* au cinéma. La fréquence de l'enchaînement « *prétérit ou plus-que-parfait+commentaire au futur hypothétique à la forme extensive* » dans l'ensemble du récit permet de valider la seconde hypothèse sans pour autant oblitérer totalement la première. En effet, même s'il arrive au narrateur de se démarquer du protagoniste en le désignant comme « our gentleman »<sup>21</sup> ou en introduisant des incises du type « as I say »<sup>22</sup>, un certain flou énonciatif s'installe : ce narrateur, la fois complice et critique, ne serait-il pas l'ombre de Marcher? Une ombre qui favoriserait le glissement du *seuil d'actualisation* du narrateur au *seuil d'actualisation fictif* du personnage et *vice versa*. Quelques éléments connus de la biographie de Henry James conduisent même à imaginer que le protagoniste serait un double de l'écrivain lui-même qui, dans cette nouvelle, transpose sa propre relation

---

<sup>17</sup> ibidem

<sup>18</sup> p.781

<sup>19</sup> p.782

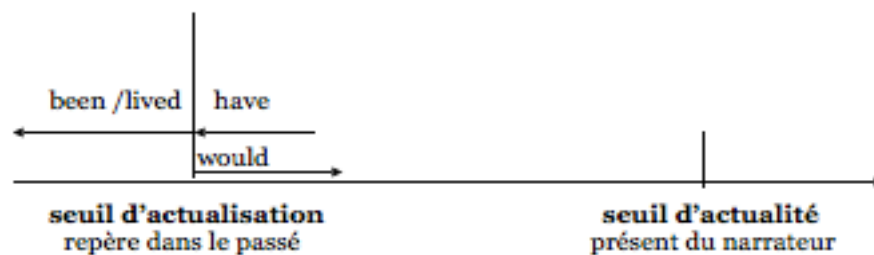
<sup>20</sup> p.740

<sup>21</sup> p.748

<sup>22</sup> p.749

avec Constance Fenimore Cooper tragiquement interrompue par le suicide de cette dernière à Venise.

Revenons plus précisément sur le futur hypothétique à la forme extensive. Cette forme aspectuelle composée, *transcendante* selon Guillaume<sup>23</sup>, permet d'envisager une hypothèse qui « a cessé de vivre à l'actualité » et « ne s'y présente plus en tension ». Henry James fera même des constructions hypothétiques le leitmotiv de son style et l'expression grammaticale de la difficulté extrême des personnages à passer à l'action, ainsi qu'en témoigne ce bref commentaire que l'on peut imputer autant au narrateur qu'à Marcher lui-même : « The real form it (the relationship between John and May) should have taken on the basis that stood out large was the form of their marrying »<sup>24</sup>. Ici, *should*, exprime un minimum d'hypothèse et charge l'événement envisagé d'une forte certitude voisine de la prédiction ; autrement dit, si Marcher avait pris en considération la réalité de ses sentiments pour May, il n'aurait eu d'autre choix que de l'épouser. Une autre citation, située à la fin de la nouvelle, en résume à la fois l'esprit et l'ambiguïté énonciative : « The escape (from his doom) would have been to love her. Then, *then*, he would have lived »<sup>25</sup>. Ces deux phrases peuvent se lire soit comme le point de vue du narrateur, soit comme le point de vue de Marcher sur son propre destin rapporté au style indirect libre. Dans le premier cas, la tournure hypothétique se représente de la manière suivante :



*schéma n°4 : cinétisme du futur hypothétique à la forme extensive.*

Dans le deuxième cas, et si l'on considère que le pronom « he » est la transposition de la première personne « I », le même cinétisme se déploie à partir d'un *seuil d'actualité fictif* en prise sur la pensée de John Marcher.

<sup>23</sup> G.Guillaume, *Temps et verbe*, Honoré Champion, 1984, p. 59

<sup>24</sup> p.749

<sup>25</sup>p.782.



Ce type de cinétisme pourrait se lire comme la *formule psychomécanique* du regret jamesien, l'effet de discordance propre au regret étant rendu par le déploiement de cinétismes opposés à partir du *seuil d'actualisation* : « would » oriente la pensée du narrateur ou celle de Marcher dans l'ascendance d'un futur hypothétique envisagé à partir du passé, ascendance toutefois brisée par la décadence des formes extensives « have lived » et « have been » qui réduisent le verbe à la forme morte de l'accompli.

Les prises de conscience douloureuses n'empêchent pas Marcher de poursuivre sa « marche » vers son destin, porté au plus près de la mort par l'élan de la narration. A ce moment ultime, il semble même délivré de l'obsession du regret puisqu'aucun commentaire au futur hypothétique extensif ne figure dans les dernières lignes du texte qui privilégie exclusivement le prétérit simple : « He saw the Jungle of his life, and saw the lurking Beast ; then, while he looked, perceived it, as by a stir of the air, rise, huge and hideous, for the leap that was to settle him. His eyes darkened – it was close ; and, instinctively turning, in his hallucination, to avoid it, he flung himself, face down, on the tomb. »<sup>26</sup> (783). Cette phrase finale livre une successivité de perceptions saisies à une cadence rapide dans leur immanence perfective exprimant l'éveil (« waking ») de Marcher sous la forme d'une hallucination forcément connue du narrateur. Ce dernier reste toutefois à distance puisqu'il prend brutalement congé du lecteur sur l'image de John qui se jette sur la tombe de May. Cette clôture, en pleine immanence verbale et au cœur de l'hallucination, consacre la mimesis à l'œuvre dans la fiction sous la forme d'une parfaite coïncidence entre le *seuil d'actualisation* du narrateur et le *seuil d'actualité fictif* du personnage. C'est alors le lecteur qui est invité à formuler et donc à *actualiser* par lui-même une conclusion qui le hisse dans la transcendance du *present perfect* ou du *past perfect*, à partir de son propre *seuil d'actualité*. A la complaisance mélancolique va se substituer une appréciation existentielle déjà esquissée dans les dialogues mais laissée à la discrétion du lecteur.

## 2) Les dialogues.

Après une évocation de leur première rencontre, James laisse à May l'initiative d'ouvrir un dialogue qui va obliger Marcher à se situer par rapport aux trois phases de la temporalité. Le passé en premier lieu : « You know you told me something I've never forgotten... it was something about yourself »<sup>27</sup> ; ce secret, livré au prétérit, fonde le récit historiquement alors que le *present perfect* annonce la tonalité des

---

<sup>26</sup> p.783

<sup>27</sup> p. 742.

conversations à venir : une série de constats qui à chaque fois surplombent le vide anaclastique puisque, dans les formes détensives, le sujet de l'énoncé se tient dans l'après de l'événement. Le présent est, quant à lui, exprimé dans sa forme simple souvent réservée à des verbes d'opinion - *think, mean, believe, judge* - qui saisissent la pensée du locuteur dans l'instant : « Do you think me simply out of my mind ? / Do I merely strike you as a harmless lunatic ? / I understand you. »<sup>28</sup>. Le futur hypothétique, est parcimonieusement employé, par exemple, lorsque May suggère la possibilité de sa propre mort par le biais d'un « it » dont le référent est son propre destin : « It *would* be the worst »<sup>29</sup>. Mais lorsqu'il s'agit d'évoquer l'Événement tant attendu, le futur est alors envisagé sous l'angle thétique : « I'll watch with you »<sup>30</sup>, annonce May employant le verbe « watch » dans le sens de « monter la garde » ; plus loin, John lui demande : « Then, tell me if I shall consciously suffer »<sup>31</sup>; « never » sera la réponse qui tombe comme un couperet et sous-entend « you *shall* never consciously suffer », comme en écho à la tournure *be + infinitif*, leitmotiv des dialogues, ainsi que nous allons le voir.

Un duo s'instaure entre le *present perfect* et la forme *to be to* dans laquelle un événement est annoncé comme inéluctable. John emploie le premier cette construction au présent pour définir l'Événement prodigieux : « it isn't something I'm to do, to achieve in the world, to be distinguished or admired for ». Mais, son amie reprend cette construction au passé pour faire basculer l'Événement dans le révolu de constats tels que « you've had it » / « You've had your experience ». Nous retiendrons surtout la formule la plus implacable prononcée par May: « One's fate's coming, of course it has come... the form and the way in your case were to have been – well something so exceptional, so particularly your own »<sup>32</sup>. Cet oracle rétrospectif sera repris en écho par le narrateur: « He had been the man of his time, *the* man, to whom nothing on earth was to have happened. That was the rare stroke – that was his visitation and he saw it. »<sup>33</sup> Là encore, l'ambiguïté énonciative souligne l'empathie du narrateur à l'égard de Marcher dont il suit le regard à l'instant précis où ce dernier comprend l'étrangeté de son destin puisque la proposition « he saw it » ne peut être émise qu'à partir du *seuil d'actualisation* d'où écrit ce narrateur. Ce qui suppose bien

---

<sup>28</sup> p.756

<sup>29</sup> p.766

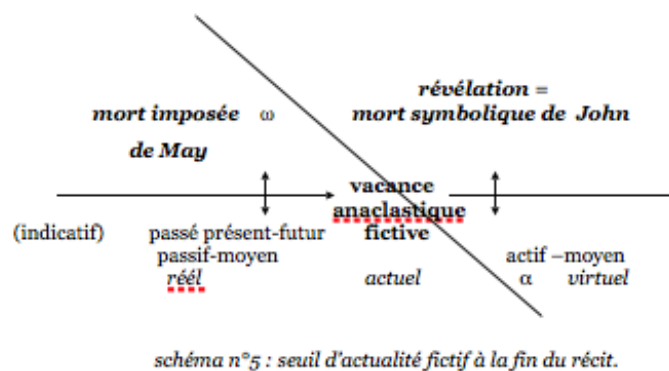
<sup>30</sup> p.746

<sup>31</sup> p.765

<sup>32</sup> p.754

<sup>33</sup> p.782

un *seuil d'actualité fictif* en filigrane, c'est-à-dire une *anaclase fictive* à partir de laquelle l'éveil de Marcher semble se produire sous les yeux du lecteur. Ces remarques nous conduisent à proposer le schéma linguistique de cet Événement dont *prétérit* et *past perfect* ont enchaîné toutes les phases jusqu'à la mort de May et celle de Marcher, symbolique ou réelle.



Ce schéma offre un gros plan sur la brisure anaclastique appelée *vacance anaclastique fictive* parce que c'est le lieu de la présence au monde à partir duquel toutes les possibilités de la chronogénèse ainsi que toutes les postures vocales sont offertes à un personnage de roman, comme à chaque existant, si nous suivons Gustave Guillaume qui entrevoit en anglais une « chronologie subtile des voix... marquant des moments chronogénétiques »<sup>34</sup>. Le sens de la complexité que déploie Henry James invite à développer quelque peu cette intuition. En effet, si nous considérons que la *vacance anaclastique fictive* coïncide avec la conscience de Marcher, ce dernier se trouve dans une posture existentielle *a priori* moyenne puisqu'elle contient en puissance le mouvement ascendant de la voix active et le mouvement descendant des voix moyenne et passive. Ainsi, lorsque John se penche sur son passé, il se place dans une posture moyenne à dominante passive puisque la mort de May (ce déjà-actualisé) lui a été imposé par le destin et le maintient dans l'aire du chronotype  $\omega$ . Sur le schéma n°6, le *moyen-passif* signifie l'expérience des limites que May a enseignée à John. Par contre, lorsqu'il contemple la possibilité du non-être avec une lucidité nouvelle, il renonce au désir de toute-puissance contenue dans l'image de la Bête pour se situer au-delà de la ligne anaclastique, dans le virtuel (ce non-encore actualisé) du

<sup>34</sup> G. Guillaume, 24/02/1944

présent futur, dans l'aire du chronotype  $\alpha$ . Sa posture existentielle est alors désignée par le terme *actif-moyen*, ce qui signifie qu'il est prêt à regarder la mort, si elle est imminente, ou qu'il ne tentera plus de l'occulter, s'il vit encore quelques années.

\*\*\*\*

Ces remarques laissent entrevoir l'hypothèse selon laquelle le cinétisme des voix verbales serait en coïncidence avec les mouvements de la chronogénèse verbale et se répartirait de chaque côté de la ligne anaclastique. Pour figurer cette hypothèse, nous ferons appel à la notion d'*existential* ou *mode d'être* que Martin Heidegger définit dans *Être et temps*<sup>35</sup> et qui désigne la manière dont un *être-au-monde* s'inscrit dans le temps. Grand lecteur de l'œuvre de Wilhelm von Humboldt, Heidegger n'avait pas envisagé clairement l'opposition langue/discours et ne disposait pas de la notion de chronogénèse qui lui auraient permis de démontrer la cohérence de ses intuitions. Nous proposons donc d'ébaucher un schéma de ce qui pourrait être la rencontre entre la chronogénèse germanique décrite par G.Guillaume et le système des existentiels proposé par Heidegger :

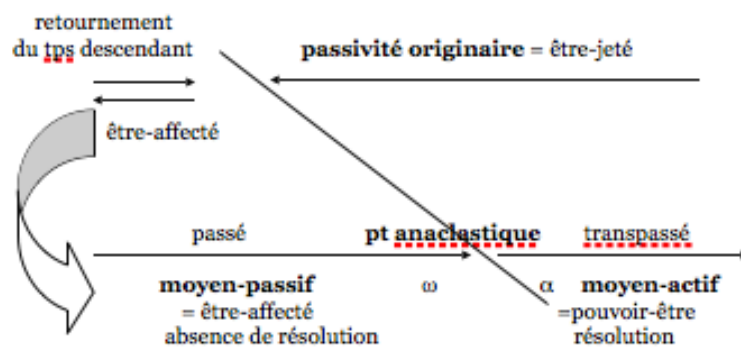


schéma n° 6 : cinétisme des voix et des temps.

La flèche supérieure qui va de droite à gauche figure le temps descendant et la passivité originaire de tout ce qui est animé ou inanimé identifié avec l'existential de *l'être-jeté-dans-le-monde*. Le retournement du temps objectif descendant en temps subjectif ascendant est représenté par la flèche verticale et tout ce qui se trouve à gauche de la ligne anaclastique ; cette partie correspond à l'*existential* de *l'être-*

<sup>35</sup> Martin Heidegger, *Etre et temps*, Authentica 1985.

*affecté*, c'est-à-dire aux affects et émotions qui sont de l'ordre de l'acquis/réel, et ressortit à la passivité. La flèche horizontale qui va du passé au point anacastique représente du temps subjectif ascendant ; on est dans la voix moyenne, c'est-à-dire l'activité tempérée par ce qui s'impose du réel ; la partie droite du transpassé ascendant est marquée par l'activité et le projet du *pouvoir-être*, autre existentiel qui tient dans sa sous-jacence la perspective de la mort. Au centre de ce cinétisme, le point anacastique est celui de la position existentielle de *l'être-au-monde* qui est sans cesse confronté à la nécessité du choix sous forme de *résolution* ou *renoncement* et nécessairement à l'éventualité de l'absence de choix. Ce point est bien le lieu grammatical de l'écriture romanesque à partir duquel l'écrivain actualise son propre *pouvoir-écrire* et le *pouvoir-être* de ses personnages.

\*

### **Bibliographie**

- HEIDEGGER Martin, *Etre et temps*, 1927, traduction E. Martineau, Authentica 1985.
- GUILLAUME Gustave, *Temps et verbe*, théorie des aspects, des modes et des temps, 1929, rééd. Honoré Champion, 1984.
- GUILLAUME Gustave, *Synthèse et analyse dans l'acte de langage, 1943-1944, série B*, inédit.
- JOLY André et O'KELLY Dairine, *L'Analyse linguistique des textes anglais*, Nathan 1989.
- JOLY André, « Actuel, actualité, actualisation », in *Modèles linguistiques*, XV, E.N.S.A.M. Lille, PUL, 1994, pp. 57-67.

### **Textes d'étude :**

- JAMES Henry, *The Beast in the Jungle* in *Collected Stories*, 1903, rééd. Everyman's Library, New York 1999.