

## La réminiscence comme événement : saillance, agentivité, transformation

Geneviève Henrot Sòstero, Università degli Studi di Padova

---

Citation: Henrot Sòstero, Geneviève (2013), "La réminiscence comme événement : saillance, agentivité, transformation", E. Ballardini, R. Pederzoli, S. Reboul-Touré, G. Tréguer-Felten (éds.), *Les facettes de l'événement : des formes aux signes*, *mediAzioni* 15, <http://mediazioni.sitlec.unibo.it>, ISSN 1974-4382.

---

En quoi la réminiscence se présente-t-elle comme un *événement* ? Quels éléments linguistiques contribuent à la configurer comme tel ? Les familiers d'*À la Recherche du temps perdu* de Marcel Proust saisissent intuitivement combien la résurgence d'un souvenir involontaire compte dans la vie du héros comme un véritable « événement » : ce « bouleversement de toute ma personne » (Proust, RTP, II : 778) est riche en conséquences pratiques, puisqu'une série d'événements de ce genre amènent finalement le protagoniste au *passage à l'acte* : c'est-à-dire à l'accomplissement de sa vocation, à l'écriture de son grand roman. Sur le plan des lois narratives (Adam 1992), la réminiscence opère donc une « transformation » radicale, en tant qu'elle métamorphose le héros, de mondain oisif et paresseux en écrivain solitaire et acharné. Car elle a, comme un puissant soulèvement géologique, le pouvoir de déstabiliser les coordonnées spatiales et temporelles actuelles, et de ramener en plein jour un passé oublié : voilà, servie sur un plateau d'argent, la matière précieuse du roman qui lui avait manqué jusque-là.

Or la réminiscence, événement cognitif naturel à l'homme, n'est pas une exclusive proustienne, loin s'en faut : on la rencontre dans nombre d'œuvres modernes et contemporaines – ces dernières, quelquefois, dans la mouvance

de Proust. Œuvrant sur un corpus de plus de 160 occurrences textuelles de réminiscences, glanées de Rousseau à Chamoiseau, la présente réflexion veut mettre en lumière, en particulier, les *constantes linguistiques* qui marquent ce type de discours événementiel.

Après avoir proposé (pour rappel) une définition analytique de la réminiscence (1.1), en soi déjà fondée sur sa saillance, on voudra d'abord montrer combien ce mini-récit s'applique de son mieux à rendre frappant, parce qu'inattendu, l'événement qu'il rapporte (1.2). Cet événement, si intime qu'il soit, se signale en effet par une grande surprise du sujet, que textualisent, dans les limites mêmes du récit, des indices de saillance voués à lui assurer à la fois son relief narratif et l'attention spéciale du lecteur (1.3). Par ailleurs, la réminiscence au sens proustien du terme est un souvenir involontaire : elle assaille le héros sans défense et le « renverse » littéralement. Un deuxième point de l'analyse mettra en lumière les procédés syntaxiques et modaux par lesquels cette agentivité du souvenir se loge plus dans les choses et leur perception que dans le sujet lui-même (2). Enfin, troisième point, il s'agira de ramener l'aspect événementiel de la réminiscence à sa conséquence narrative dans le roman, la transformation du héros et le démarrage de l'écriture (3).

## **1. Saillance**

### **1.1. Le mécanisme de la mémoire involontaire**

Voyons rapidement les traits constitutifs de la réminiscence établis sur corpus (Henrot 1991 ; Perrin 1995)<sup>1</sup>, tels qu'ils étoffent la phrase-noyau suivante :

---

<sup>1</sup> La concision exigée pour la présente publication m'interdit d'en détailler toutes les références : les citations ne seront associées qu'au nom de leur auteur. Dans son article paru dans *Poétique*, n° 102, 1995, Jean-François Perrin superpose trente scènes disséminées de Rousseau aux Goncourt afin d'en extraire les traits constitutifs communs au phénomène de la mémoire involontaire avant Proust. Tandis que la monographie *Délits/Délivrance. Thématique de la mémoire proustienne* (Henrot 1991) avait déjà posé la même question définitoire aux cent scènes dénombrées chez Proust : il en émerge une douzaine d'invariants communs, dont je rapporte ici les dix

« Telle sensation, perçue par hasard, me rappelle malgré moi tel événement oublié, produisant en moi un autre événement puissant, à la fois cognitif et affectif ». Un exemple très célèbre servira de tremplin : la serviette empesée de la « Matinée Guermantes » dans *Le Temps retrouvé* de Marcel Proust (IV, 447), qu'un parcours chiffré découpe en traits constitutifs :

(1) je m'essuyai la bouche avec la serviette qu'il m'avait donnée ; (5) mais aussitôt, comme le personnage des *Mille et Une Nuits* qui sans le savoir accomplissait précisément le rite qui faisait apparaître, visible pour lui seul, un docile génie prêt à le transporter au loin, (6) une nouvelle vision d'azur passa devant mes yeux ; mais il était pur et salin, il se gonfla en mamelles bleuâtres ; (4) l'impression fut si forte que (2) le moment que je vivais me sembla être le moment actuel ; (4) plus hébété que le jour où je me demandais si j'allais vraiment être accueilli par la princesse de Guermantes ou si tout n'allait pas s'effondrer, (2) je croyais que (8) le domestique venait d'ouvrir la fenêtre sur la plage et que tout m'invitait à descendre me promener le long de la digue à marée haute ; (3) la serviette que j'avais prise pour m'essuyer la bouche avait précisément le genre de raideur et d'empesé de (6) celle avec laquelle j'avais eu tant de peine à me sécher devant la fenêtre, le premier jour de mon arrivée à Balbec, et, (8) maintenant devant cette bibliothèque de l'hôtel de Guermantes, elle déployait, réparti dans ses pans et dans ses cassures, le plumage d'un océan vert et bleu comme la queue d'un paon. (7) Et je ne jouissais pas que de ces couleurs, mais de tout un instant de ma vie qui les soulevait, qui avait été sans doute aspiration vers elles, dont quelque sentiment de fatigue ou de tristesse m'avait peut-être empêché de jouir à Balbec, (4) et qui maintenant, débarrassé de ce qu'il y a d'imparfait dans la perception extérieure, pur et désincarné, me gonflait d'allégresse.

La réminiscence peut en effet s'analyser en dix traits constitutifs, que voici :

1. *Cause occasionnelle* ou sensation amorce : l'impression sensorielle, sollicitation externe, est ressentie comme fortuite. Elle s'exprime en un syntagme nominal en puisant dans le paradigme de la perception sensitive. Ici, l'empois tactile de la serviette.
2. *Embrayeur* : une formule-type introduit la réminiscence proprement dite et suggère le caractère quasi hallucinatoire du phénomène. Elle puise dans le

---

principaux. Ceux-ci se confirment encore dans les trente autres scènes glanées chez les auteurs postérieurs à Proust.

- paradigme des verbes d'impression ou des modalisateurs de croyance. Ici, « me sembla être », « je croyais que ».
3. *Signe mémoratif* : le sujet de la réminiscence identifie avec certitude la sensation présente à une sensation passée. Le paradigme rassemble tout morphème d'identité ou de répétition supposant le retour d'une sensation passée, qu'il soit compris dans le verbe au moyen du préfixe re-, ajouté sous forme d'adjectif « même », ou d'adverbe, par exemple « à nouveau ». Ici, « le genre de ... que ».
  4. *Commotion* : la reconnaissance de la scène passée provoque un bouleversement émotif et intellectuel. Le paradigme du sentiment éprouvé brutalement trace ici une isotopie qui relie « impression forte », « hébété », « jouissais », « me gonflait d'allégresse ».
  5. *Caractère involontaire* de la dynamique remémorative : le sujet, distrait, n'a pas cherché à se souvenir de quelque chose qu'il avait d'ailleurs « oublié ». Le paradigme de l'oubli, de la perte et de la passivité du sujet peut occuper différents postes de la syntaxe prototypique tel le prédicat (Henrot 2004). Ici, la comparaison merveilleuse au personnage des *Mille et une Nuits* qui réveille le Génie sans le savoir.
  6. *Analepse* : Genette la définit comme l'« évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où on se trouve » (1972 : 92). Elle sertit dans le récit premier la vision complète et certaine du souvenir, donnant lieu le plus souvent à une description ou mieux, à un récit second. Elle relève du paradigme du « tableau » de la scène passée. Ici, le paysage maritime de Balbec vu des fenêtres de l'hôtel.
  7. *Exhaustivité* : le sujet atteste le caractère étonnamment intégral de son souvenir (Paradigme du « J'ai tout revu ». Ici, « tout un instant de ma vie »).
  8. *Transport* par le signe mémoratif, ou *voyage dans le temps* : la conscience du temps se modifie brusquement, elle annule la durée séparant le présent du sujet de l'époque remémorée. Tantôt le sujet se sent transporté dans le passé, mais plus souvent, surtout chez Proust, de manière plus spectaculaire, il assiste à l'invasion du passé dans le présent, « irradiant une petite zone autour de moi » (Proust, RTP, IV : 452). Ce paradigme du

« Temps à l'état pur » s'actualise ici dans « passa devant mes yeux », « m'invitait à descendre », « déployait devant la bibliothèque » etc.

9. *Retour au présent* : il signale généralement la fin de la scène de réminiscence, par le recours à un paradigme du « Hélas, ce temps n'est plus ! », et une évaluation du présent plus souvent déceptive qu'enthousiaste. Ici, « maintenant ».
10. *Moment interprétatif* : la conscience du temps, une fois restaurée, livre le sujet à une *interprétation* enthousiaste ou désespérée de sa trajectoire, où la scène passée, d'abord indifférenciée, prend valeur monitoire. Ce paradigme du commentaire narratorial sur l'ébranlement et les leçons de la réminiscence n'est pas reporté dans la citation ci-dessus, pour des raisons d'espace.

Chez tous les auteurs analysés (une bonne soixantaine), la réminiscence advient donc subrepticement, dans un climat de grande surprise. Elle vient briser impromptu le ronron tranquille du récit premier, et bondit au premier plan par le moyen de nombreux indices, tels que l'adverbe temporel (1.2.), le changement de tiroir verbal (1.) ou encore, la formation d'une métaphore d'agression (1.4).

## **1.2. Aspect temporel de soudaineté**

Dans la cohésion du discours, l'entrée en scène de la réminiscence se marque par un connecteur argumentatif chargé d'opérer une brusque césure (« mais », « or », « cependant », « seulement », « pourtant », « si », à valeur oppositive ou contrastive). Il est souvent accompagné d'un connecteur temporel destiné à faire surgir un nouvel événement qui semble devoir faire « sursauter » le récit (« aussitôt », « alors », « tout à coup », « brusquement », « soudain », « quand », « dès que », « à ce moment même »). Ces connecteurs temporels soulignent le caractère subit, rapide, brutal, imprévu de l'action de la mémoire, et thématisent une coïncidence en forme de chevauchement entre la scène en cours et celle qui débute : « dès que », « aussitôt que », « au moment où », ou

bien « à peine », comme en (1). Ce faisant, ils démarquent aussi la frontière initiale de la nouvelle séquence enchâssée :

(1) Mais à *peine eus-je touché* le premier bouton de ma bottine, ma poitrine s'enfla, remplie d'une présence inconnue, divine, des sanglots me secouèrent, des larmes ruisselèrent de mes yeux [...] *Je venais d'apercevoir*, dans ma mémoire, penché sur ma fatigue, le visage tendre, préoccupé et déçu de ma grand-mère. (Proust, RTP, III : 152-3 – dans cette citation et dans celles qui suivront, l'emphase est la nôtre)

Cet exemple permet déjà d'observer le jeu des temps verbaux, en termes de relief, de séquentialité et de fréquence, tels qu'ils apparaîtront dans les prochains exemples.

### 1.3. Relief des tiroirs verbaux

La réminiscence vient plaquer sur le foyer du récit (tel qu'il est mis au point par l'énonciation), en surimpression, un moment passé qui avait sombré dans l'oubli. Ce brutal télescopage des cadres spatio-temporels entre le moment actuel et le passé qui ressurgit vient bouleverser le « jeu » des tiroirs verbaux sur les axes aspectuels antériorité / postériorité et accompli / inaccompli : surgit le contraste entre une configuration temporelle de récit premier réglée sur le point actuel ( $t_0$  du récit premier), et une configuration temporelle de récit analeptique réglée sur un point antérieur ( $t_1$  du récit second) ; ce contraste permet de « découper » dans l'étoffe de la narration ce qui revient à la scène passée et ce qui constitue l'événement focalisé par le récit premier :

(2) On servit. Mais lorsque le Rêveur *eut* devant lui, sur son assiette, un morceau de monstrueux turbot, la légère odeur de la marée *évoqua*, dans son esprit enclin aux correspondances subites, ce coin de la côte bretonne, ce très misérable village de marins où il *s'était attardé*, l'autre automne, jusqu'à l'équinoxe, et où il *avait assisté* à de si furieux coups de mer. (Coppée)

En outre, la surprise de l'événement brouille la vue. Non seulement elle vient superposer une vision passée à une vision présente, mais elle dérègle aussi le

cadrage et la profondeur de champ de la scène : elle passe du grand angle au zoom, et joue d'une mise au point qui révisé – ou bouleverse – avant-plan et arrière-plan (Weinrich 1973, Desclés *et al.* 1987, Ricœur 1983-5, Gosselin 1986), faisant saillir au passé simple, temps favori du premier plan de la narration (Adam 1991, Moeschler *et al.* 1998), la vision inattendue et la commotion dont elle est responsable :

(3) L'air du bal était lourd; les lampes pâlissaient. On reflua dans la salle de billard. Un domestique monta sur une chaise et cassa deux vitres; au bruit des éclats de verre, Mme Bovary tourna la tête et aperçut dans le jardin, contre les carreaux, des faces de paysans qui regardaient. Alors le souvenir des Bertaux lui arriva. Elle revit la ferme, la mare bourbeuse, son père en blouse sous les pommiers, et elle se revit elle-même, comme autrefois, écrémant avec son doigt les terrines de lait dans la laiterie. Mais aux fulgurations de l'heure présente, sa vie passée, si nette jusqu'alors, s'évanouissait tout entière, et elle doutait presque de l'avoir vécue. Elle était là; puis autour du bal, il n'y avait plus que de l'ombre, étalée sur tout le reste. Elle mangeait alors une glace au marasquin, qu'elle tenait de la main gauche dans une coquille de vermeil, et fermait à demi les yeux, la cuiller entre les dents. (Flaubert)

Chez Proust, Flaubert et bien d'autres auteurs, le saut de l'imparfait au passé simple indique le plus souvent le contraste entre un état d'oisiveté, de distraction ou d'habitude, et l'éveil d'une impression ou d'une sensation inattendue. D'autant plus que la valeur contrastive des tiroirs verbaux (« mise en relief » de l'événement sur le fonds neutre du « décor ») s'accompagne fréquemment d'une opposition aspectuelle de fréquence : itérativité de l'imparfait (répétition, habitude, monotonie) *versus* singulativité du passé simple (« ce souvenir-là », « unique », « inattendu », « bouleversant »).

#### **1.4. Les figures de la « frayeur »**

L'événement, dans la surprise qu'il provoque, s'inscrit, chez plusieurs auteurs, à fleur de peau, dans les frissons de sa victime. Par une métonymie de la conséquence pour la cause, il crispe le corps même du héros proustien : « je frissonnai », « je tressaillis », « terrassé », en proie à « une sorte d'étourdissement, avant que j'eusse le temps de me ressaisir ». Non contente

de troubler l'équilibre et de pousser à la chute, la surprise de l'événement pénètre plus profond, elle agresse le corps et assiège ses organes : « Je sentis au cœur une légère morsure » – quand ce ne sont pas des « substances vénéneuses qui agissaient directement sur mon cœur ». Chez Michaux : « Non les souvenirs nous reviennent rarement comme des supports, plutôt comme des plaies ». Chez Maupassant :

(4) La main tremblante, le regard brumeux, j'ai relu tout ce qu'il me disait, et *dans mon pauvre cœur sanglotant*, j'ai senti une *meurtrissure si douloureuse* que je me suis mis à pousser des gémissements comme un homme dont on *brise les membres*.

L'attaque du souvenir fait vaciller tout l'être et l'enserme dans son cruel étai.

La réminiscence, figure particulière du récit d'événement intime, garantit sa visibilité par un éventail de valeurs combinées qui marquent le coup, en même temps qu'ils démarquent la séquence narrative du discours premier qui l'enrobe : ruptures temporelles, modulations aspectuelles, tropes de la surprise et de l'agression. Sa saillance locale jouit enfin – surtout chez Proust – d'un éclairage favorable dû à sa fréquence et à sa distribution dans le reste du texte : une présence multipliée, réticulaire, fuguée, filée ou diffuse affûte évidemment l'attention clinique du lecteur. Mais son caractère involontaire s'exprime encore grâce à d'autres marques, syntaxiques cette fois, liées à un traitement particulier de l'agentivité.

## 2. Agentivité

Un roman de la mémoire ne pourrait-il pas se construire sur la récurrence d'une phrase toute simple qui dirait « Je me souvi(e)ns », comme cette litanie qui scande, par exemple, *Le Salon du Wurtemberg* de Pascal Quignard ? Le schéma de la phrase minimale apte à signifier « par défaut » l'acte de se souvenir pourrait s'écrire selon la formule de la phrase transitive canonique suivante :  $N_0 + V + N_1$ , dans laquelle  $N_0$  correspondrait au Sujet par excellence,



ici le « je » lyrique, le Verbe signifierait en substance « réactiver, ressusciter, revivre », et N<sub>1</sub> ouvrirait la classe des Objets de souvenirs.

## **2.1. Configuration agentielle**

Or un petit sondage statistique dans notre corpus révèle rapidement que les deux prédicats prototypiques d'une telle phrase, conjugués à ce passé simple qui met si bien au premier plan de l'attention l'événement de la mémoire (« je me rappelai » / « je me souvins »), apparaissent peu dans l'expression de la mémoire involontaire. Ils laissent le champ libre à un lot de constructions syntaxiques récurrentes qui convergent vers un même effet de sens en discours, pour se poser en véritable stylème de la réminiscence. « Je me souvins de X » ou « Je me rappelai X » se réduisent tout au plus, chez nos auteurs, à des noyaux de structure profonde qu'un ensemble cohérent de transformations défigure pour les reconfigurer autrement en surface. Non point un Agent animé, instigateur et contrôleur du procès, qui réactive un Objet-souvenir, mais plutôt une Cause agentielle inanimée qui réactive un Objet-souvenir dans le siège d'un Expérienceur passif. Le personnage remémorant n'est plus l'Agent, mais tout au plus l'Objet, le Bénéficiaire ou la Victime, ou mieux encore le Siège de l'expérience mnémonique (Fillmore 1973, 1975, Anderson 1973, Donaldson 1973, Pottier 1987, 1993).

## **2.2. Constructions syntaxiques**

La réminiscence assaille le personnage malgré lui : cette passivité sans défense s'exprime syntaxiquement grâce à une constante démotion du sujet (Guillaume 1929) vers des positions syntaxiques subalternes de la sphère du prédicat (accusative, mais surtout dative et locative). Elle est responsable de nombreuses constructions moyennes (Stefanini, Melis 1990), passives (Schøsler 2000) et impersonnelles (Maillard 1991) ; ou bien de constructions actives, mais qui trouvent le moyen de libérer le poste sujet de son Agent

attendu, pour accueillir autant d'éléments méritant d'être thématisés, et mis en relief : la sensation-amorce, le noyau du souvenir, le sentiment qui accompagne sa venue, le tableau qu'il reconstruit...

Selon Fillmore (1975), les cas s'inscrivent dans une hiérarchie et cette hiérarchie sert à guider le fonctionnement de certains processus syntaxiques, en particulier la procédure de choix du sujet : étant donné le cas qui, en vertu de la hiérarchie des cas, est supérieur aux autres, c'est son syntagme nominal qui sera choisi comme sujet de la phrase à la forme non marquée. La hiérarchie en question pose, par ordre décroissant de priorité, les rôles suivants : Agent, Expérienceur, Instrument, Objet, Source, But, Lieu, Temps. Pour toute phrase, le cas qui est en tête de la série actualisée donnera le sujet de la phrase. Pour les verbes psychologiques, on remarque que l'Expérienceur précède l'Instrument (ou « cause ») et l'Objet (ou « contenu »). Or, de ce point de vue, on observe que les phrases disant le choc de la réminiscence sont marquées stylistiquement d'une manière ou d'une autre : elles font pivoter les cas de la Cause et de l'Expérienceur autour de verbes de sensation ou de sentiment, grâce à l'actualisation de constructions tantôt actives à cause agentive, tantôt passives ou moyennes.

### **2.2.1. Constructions actives à cause agentive, ou la construction « impressionniste »**

En termes de formules, si  $N_0$  est l'homme-qui-se-souvient et  $N_1$  le souvenir, leur séquence profonde  $N_0 + V + N_1$  se transforme donc en  $N_1 + V + N_0$ , grâce à un paradigme de verbes tels que : « ressaisir », « frapper » (5), « secouer », « alléger », « pénétrer », « envahir », « éveiller », « ressusciter », « infliger », ou encore « précipiter » (6) :

(5) Mais déjà ces sensations *m'avaient ressaisi*, ramené assez loin du moment actuel, afin qu'eût tout le recul, tout l'élan nécessaire pour *me frapper* de nouveau, l'idée qu'Albertine était morte. (Proust, IV : 62)

(6) Les relents de l'éther flottaient lin, tentacules renifleurs, avides de chair vivante. Comment savoir, alors, qu'ils traverseraient les âges, pour conserver intacte cette aptitude à *précipiter* le négrillon dans le tracas d'une file d'attente devant une infirmerie ? (Chamoiseau)

Mais le sujet recule plus souvent encore en position dative (destinataire) ou locative (lieu, siège) : j'y vois une insistance sur deux aspects voisins du rôle dévolu au protagoniste, d'une part celui de destinataire, point d'aboutissement du procès qui en fait tantôt un bénéficiaire tantôt une victime, d'autre part celui de lieu servant de théâtre à l'événement du souvenir, que ce lieu soit seulement visé (directionnel, ventif) ou proprement investi (locatif) :

(7) *Dans toute âme* qui de bonne heure a vécu, le passé a déposé ses débris en *sépultures* successives que le *gazon de la surface* peut faire oublier ; mais, dès qu'on se replonge *en son cœur* et qu'on en scrute les âges, on est effrayé de ce qu'il contient et de ce qu'il conserve : il y a *en nous* des mondes ! (Sainte-Beuve)

(8) Ô fagots de mes douze ans, où crépitez-vous maintenant ? (Michaux)

La prépondérance de la cause agentive sur le sujet lyrique s'exprime également, à la voix active, dans des tournures factitives du type faire + infinitif :

(9) Je fus tiré de mes réflexions par le gazouillement d'une grive perchée sur la plus haute branche d'un bouleau. À l'instant, ce son magique *fit reparaître à mes yeux* le domaine paternel ; j'oubliai les catastrophes dont je venais d'être témoin, et, transporté subitement dans le passé, je revis ces campagnes où j'entendis si souvent la grive. (Chateaubriand)

Cet exemple montre combien la tournure factitive est de celles qui permettent de poser la sensation (« ce son magique ») en cause agentive sujet, de repousser le sujet lyrique en position locative (« à mes yeux »), dans un même degré d'impuissante soumission que s'il était sujet d'une tournure passive (« je fus tiré »).

### 2.2.2. Constructions passives : le sujet victime

La voix passive développe en effet une discrète symétrie avec la voix active : le sujet lyrique, en position de sujet logique, n'est bien sûr pas l'auteur d'une action, mais encore une fois le patient d'une intervention, la victime d'une agression, le théâtre d'une perception, le récepteur d'une sensation qui, venue de l'extérieur, l'investit, hors de toute esquive :

(10) Des sensations isolées sont parfois furieusement ranimées. La photographie d'une rue de Rotterdam, que je tenais à la main, je dus la jeter précipitamment loin de moi, *étant soudain infecté par une odeur de hareng*, et le goût détesté, insupportable, de rollmops oublié depuis trente-cinq ans se retrouvait intact dans ma bouche et ne la quittait plus. Je ne l'eusse pas mieux senti si j'en avais réellement tenu un morceau sur la langue. (Michaux)

Mais plus fréquemment encore que l'activité de la cause agentive ou la passivité du sujet, le caractère involontaire d'événement de mémoire est confié à cette diathèse intermédiaire qu'est la voix moyenne.

### 2.2.3. Constructions moyennes : le sujet théâtre

Les linguistiques qui se sont le plus intéressés aux tours pronominaux dans les années 1970 / 1980 (en particulier Ruwet, Zribi-Herts, Stéfanini et plus tard Melis), réservent l'expression de voix moyenne ou médio-passive à une seule des quatre valeurs de la voix pronominale, aux côtés du réflexif, du réciproque et du neutre. Le terme (se)-moyen tel qu'il est utilisé par les linguistes transformationalistes tire apparemment son origine du terme anglais « middle verbs », employé notamment par Harris pour désigner les formes du type « this book sells well » (« ce livre se vend bien »). Il est donc détourné de son acception traditionnelle comme système morphologique de désinences verbales (grec, latin), pour décrire en termes de syntaxe les différentes constructions pronominales.

Dans la voix pronominale, le partage entre le sujet agent et le sujet patient n'est pas établi d'office comme dans les voix active et passive. Les différents types

de verbes pronominaux reposent principalement sur la spécification des rôles incorporés et subsistants. On distingue en français les constructions où le sujet du verbe en construction pronominale correspond au sujet de la phrase active équivalente (on parlera de « tours subjectifs »), de celles où il correspond à son objet (« tours objectifs »), et de celles où il ne remplit aucune véritable fonction (« tours neutres ») (Geniušienė 1987, Melis 1990). Les incorporations permettent l'expression de la coréférence entre sujet du verbe et pronom clitique (pour les tours subjectifs), effectuant une boucle de retour du procès sur le sujet et la promotion d'un argument non agent en position de sujet topique. Ce sont précisément ces aspects qui semblent convenir à l'expression de la mémoire involontaire :

(11) Un visage se *dessina* dans le ciel brouillé, brodé de frondaisons, qui était tout ce qu'il voyait. Il était couché dans une berceuse oscillante que surmontait un baldaquin de mousseline. Ses petites mains émergeaient seules des langes d'une blancheur liliale qui l'enveloppaient de la tête aux pieds. (Tournier)

Le souvenir involontaire gagne, avec le tour pronominal moyen, l'avantage d'une mise en scène échappant totalement au contrôle de tout agent. De plus, présenté comme en train d'advenir et non comme engrangé d'avance, le tour pronominal montre le procès comme orienté vers son terme, tandis que le tour passif renverrait à l'état final résultant du procès. Seule la forme pronominale semble donc pouvoir exprimer passivement quelques effets de sens tels que les « valeurs de possibilité, de *conatum*, de durée concrètement vécue » : elle s'accorde bien avec l'effort de la pensée demandé au héros pour ramener des profondeurs le souvenir involontaire réticent et prêt à fuir, quand, au contraire, la mémoire volontaire est entraînée à obéir et produit sur commande des images toutes faites, mais insipides.

Point commun à toutes les voix rencontrées dans nos contextes, la relation inversée entre les cas profonds et les positions syntaxiques m'a paru particulièrement apte à signifier le caractère involontaire de la mémoire, puisqu'elle a pour principal effet de lui refuser un Agent. Elle constitue à mon sens un trait stylistique fondamental de ce thème, car elle touche à l'économie

première de la phrase, à savoir la gestion actancielle du prédicat et des rôles profonds qui s'y rattachent.

### 3. Transformation

Il ne fait plus de doute que la nature du phénomène dispose la réminiscence à éveiller la stupeur chez le protagoniste. Il nous reste encore à montrer comment, par sa fonction narrative, celle-ci destine l'événement de mémoire à être, non une simple distraction locale et sans lendemain, mais un *acmé* de la diégèse, après quoi le héros se trouve irréversiblement transformé. On voit par quels procédés nos auteurs configurent en intrigue le thème de la mémoire pour en faire le moteur d'un « coup de théâtre ». Aussi faut-il maintenant asseoir notre réflexion sur les caractères spécifiques du texte narratif.

La séquence narrative se reconnaît, comme on sait depuis Aristote, à la succession orientée de cinq macro-propositions (1. Une situation de départ, 2. Un élément perturbateur, 3. L'action, 4. Le rétablissement de l'équilibre, 5. Une situation d'arrivée, avec évaluation) (Adam 1992). La troisième macro-proposition (l'action proprement dite) a charge de transformer le protagoniste. Or personne n'a défini plus simplement qu'Aristote l'exigence de transformation qui consiste en un passage du malheur au bonheur, ou du bonheur au malheur (dans le cas de la tragédie, par exemple). L'action n'a d'autre ambition que celle de transformer profondément l'état existentiel du personnage, de métamorphoser ses sentiments. C'est, chez Michaux, « une espèce de dégel intérieur, accompagné de frissons », « un effritement général du monde sans limites [...] contre quoi rien, rien ne peut se faire ». Ou chez Proust, le « Bouleversement de toute ma personne » des premières intermittences du cœur, ou « Alors ma vie fut entièrement changée » de l'amant endeuillé. À écumer les effets de saillance disséminés dans notre corpus, c'est ainsi toute une marée de mini coups de théâtre qui revient dans nos filets.

Mais par son facteur de reconnaissance, la mémoire involontaire ne se contente pas de transformer (de « retourner », comme un gant) le sentiment du

héros. Elle éclaire aussi sa conscience et l'enrichit d'une découverte occultée jusque-là. La seconde transformation, corollaire de la précédente, « renverse » le héros de l'ignorance au savoir. Quel savoir ? Un savoir éthique : la vérité de son caractère (chez Proust, jalousie, paresse, cruauté, égoïsme, lâcheté) ou les mobiles de ses actions (chez Zola, cette « angoisse d'un homme poussé à des actes où sa volonté n'était pour rien »). Un savoir esthétique, la substance de l'œuvre à venir : « Ô mon enfance, vous voilà ! » (Musset), « poussière d'innombrables atomes qui s'élève et redemande à briller » (Sainte-Beuve). Ou encore, chez Anatole France :

(12) Ô magie de Jacques Callot ! Le petit cahier que je feuilletais réveilla *en moi* tout un monde évanoui, et je sentis s'élever dans mon âme comme une poussière embaumée au milieu de laquelle paraissaient des ombres chéries.

Maintenant, ce qui distingue la *Recherche* des autres œuvres, c'est l'emploi romanesque qui est fait du pouvoir qu'a la réminiscence d'accomplir ce renversement. Chez les autres auteurs, le renversement narratif se limite (dans la très grande majorité des cas) aux frontières modestes du micro-récit, de l'épisode en soi : tout l'événement s'enclenche et se conclut dans l'espace de la page, et le protagoniste en récolte aussitôt l'enseignement. Chez Proust, par contre, ces savoirs résistent longtemps à l'appel des réminiscences. La plupart des grands motifs eux-mêmes, de la *madeleine* aux *pavés*, ne se terminent-ils pas de façon répétée sur une interrogation cruciale ? Comme si l'appel de la félicité était un ambassadeur un peu hâtif, un peu pressé, de cette leçon qui se dérobera encore longtemps. Car il est un savoir du troisième type qui, chez Proust, sourd peu à peu de toutes les réminiscences enchaînées les unes aux autres, en éveille l'intrigue et les configure en récit. C'est celui de la culpabilité du héros. Comme le recommandait justement Aristote pour la tragédie, le passage du bonheur au malheur est « dû non à la méchanceté mais à une grande faute du héros » à l'égard de personnes chères dont le profil tant aimé habite – justement – le fond des paysages de réminiscence (Henrot 1991). Dans un corpus arpentant deux siècles et demi, Proust a donc ceci de particulier qu'il a su le premier exploiter le potentiel événementiel de la réminiscence à deux niveaux de structuration de son récit : comme ses

devanciers et ses successeurs, au niveau microtextuel de l'épisode singulier, mais comme personne avant lui, au niveau macrotextuel du cycle romanesque : d'une suite de micro-événements, il a su faire un macro-événement, à savoir « Comment Marcel devient écrivain ».

### Références bibliographiques

Adam, J.-M. (1992) *Textes : Types et prototypes*, Paris : Nathan.

Anderson, J. M. (1975) « La grammaire casuelle », *Langages* 38 : 18-64.

Aristote (1980) *La Poétique*, par R. Dupont-Roc, J. Lallot, T. Todorov, Paris : Le Seuil, « Poétique ».

Chamoiseau, P. (1996) *Une enfance créole II. Chemin d'école*, Paris : Gallimard, « Folio », 157-158.

Chateaubriand, R. de (1951[1849-1850]) *Mémoires d'outre-tombe*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I.

Coppée, F. (1889) « À table », *Annales politiques et littéraires*, 27 janvier 1889.

Desclés J.-P. et Z. Guentchéva (1987) « Fonctions discursives du passé simple et de l'imparfait », in J. Greisch (éd.) *Le Texte comme objet philosophique*, Paris : Beauchesne.

Donaldson W. D. jr. (1973) *French Reflexive Verbs. A Case Grammar Description*, The Hague-Paris : Mouton.

Fillmore, Ch. S. (1975) « Quelques problèmes posés à la grammaire casuelle », *Langages* 38 : 65-80.

Fillmore, Ch. S. (1977) « The case for case reopened », in P. Cole., J. M. Sadock (éds.) *Grammatical Relations (Syntax and Semantics, 8)*, New-York : Academic Press, 59-81.



Flaubert, G. (1951[1856-1857]), *Madame Bovary, Œuvres*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

Gaätone, D. (1998) *Le passif*, Gembloux: Duculot.

Genette, G. (1972) *Figures III*, Paris : Seuil.

Geniušėnė, E. (1987) *The Typology of Reflexives*, Berlin: Mouton de Gruyter.

Gosselin, L. (1996) *Sémantique de la temporalité en français*, Gembloux : Duculot.

Guillaume, G. (1929) *Temps et verbe*, Paris : Champion.

Henrot, G. (1991) *Délits/Délivrance. Thématique de la mémoire proustienne*, Padova : CLEUP.

Henrot, G. (2004) « Mémoire et voix moyenne. Ou comment dire l'involontaire », *Bulletin d'Informations Proustiennes* 35 : 77-92.

Maillard, M. (éd.) (1991) *L'impersonnel, mécanismes linguistiques et fonctionnement littéraire*, Grenoble : CEDITEL.

Maupassant, G. de (1974[1883]) *Suicides, Contes et Nouvelles*, t. 1, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

Melis, L. (1990) *La voie pronominale. La systématique des tours pronominaux*, Gembloux-Paris : Duculot.

Michaux, H. (2001) *Voyage en Grande Garabagne, Œuvres complètes*, t. II, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».

Moeschler, J. (éd.) (1998) *Le temps des événements. Pragmatique de la référence temporelle*, Paris : Kimé.

Perrin, J.-F. (1995) « La scène de la réminiscence avant Proust », *Poétique* 102 : 193-213.

Pottier, B. (1978) « Les voix du français. Sémantique et syntaxe », *Cahiers de lexicologie* n° 33-2 : 3-39.

Pottier, B. (1987) *Théorie et analyse en linguistique*, Paris : Hachette.

Pottier, B. (1993) *Sémantique générale*, Paris : PUF.

Proust, M. (1987-1989[1913-1927]), *À la recherche du temps perdu*, édition de J.-Y. Tadié, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 vol.

Quignard, P. (1986), *Le Salon du Wurtemberg*, Paris : Gallimard, « Folio ».

Ricoeur, P. (1983-5) *Temps et récit I-II-III*, Paris : Seuil.

Riegel, M., J.-C. Pellat, R. Rioul (1994) *Grammaire méthodique du français*, Paris : PUF.

Ruwet, N. (1972) *Théorie syntaxique et syntaxe du français*, Paris : Seuil.

Sainte-Beuve (1986[1834]) *Volupté*, Paris : Gallimard, « Folio ».

Schøsler, L. (2000) *Le passif*, Copenhague : Études Romanes 45.

Tournier, M. (1972[1969]), *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris : Gallimard, « Folio ».

Weinrich, H. (1973[1963]) *Le Temps*, Paris : Seuil.

Zola, É., *La Bête humaine* (1967[1890]), in *Œuvres complètes*, Paris : Club du Livre précieux, t. 6.

Zribi-Hertz, A. (1982) « La construction “se-moyen” du français et son statut dans le triangle moyen-passif-réfléchi », *Lingvisticae Investigationes* VI. 2 : 345-401.

Musset, A. de (1973[1836]), *Confession d'un enfant du siècle*, Paris : Gallimard, « Folio ».