



**HAL**  
open science

## Les temps et le temps du Verbe dans Sido

Jean-Philippe Dupuy

► **To cite this version:**

Jean-Philippe Dupuy. Les temps et le temps du Verbe dans Sido. Cahiers Colette, 1995, 17, pp.113-129. hal-00448944

**HAL Id: hal-00448944**

**<https://hal.science/hal-00448944>**

Submitted on 25 Jan 2010

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Le Temps et les temps du Verbe dans *Sido*

De tous les discours, l'autobiographie est certainement celui qui reconnaît le plus ouvertement le rôle essentiel du Temps<sup>1</sup>. Car l'autobiographie, définie par P. Lejeune comme «*récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité*»<sup>2</sup>, ne se conçoit que dans et par le Temps.

C'est lui qui l'autorise -l'autobiographie s'inscrit toujours dans la durée, le Temps de mon passé-, lui aussi qui vient donner un sens aux hésitations de l'instant, aux événements incohérents du vécu : «*Je ne sais, remarque Paul Valéry, si l'on a jamais tenté d'écrire une biographie en essayant à chaque instant d'en savoir aussi peu sur l'instant suivant que le héros de l'ouvrage en savait lui-même au moment correspondant de sa carrière. En somme, reconstituer le hasard à chaque instant au lieu de forger une suite que l'on peut résumer, et une causalité que l'on peut mettre en formule*»<sup>3</sup>. Car, qu'il le veuille ou non, l'autobiographe sait ce qui s'ensuit et c'est bien ce qui «*dicte le choix des faits à retenir, des détails à relever ou à écarter, selon l'exigence de l'intelligibilité préconçue*»<sup>4</sup> : le Temps impose et permet l'émergence du sens.

Enfin, et c'est là un point essentiel, l'autobiographe n' a de cesse de se mesurer, par delà le Temps, à celui qu'il fut : tentatives d'identification ou de distanciation, mise en évidence d'une permanence ou d'une métamorphose, la confrontation -implicite ou explicite- paraît inévitable entre le héros d'hier et le scripteur d'aujourd'hui.

L'autobiographie trouve ainsi dans le Temps sa condition première, sa signification aussi bien que sa problématique.

--:--:--

Sans appartenir au genre autobiographique au sens strict<sup>5</sup>, *Sido* paraît à l'évidence accorder au Temps une fonction essentielle, si bien que l'oeuvre tout entière peut être appréhendée à travers l'emploi et la distribution des T/temps.

Procédons d'abord à quelques observations globales, de l'ordre de l'évidence, sur l'inscription du récit dans le Temps.

Le Temps s'organise, dans *Sido*, en trois grandes zones, inégalement représentées, passé, présent (le moment contemporain du processus d'écriture), et futur : si le passé est constamment raconté, le présent régulièrement évoqué, seules quelques notations ont trait au futur:

«*Vous croirez sans peine qu'à l'appel de "Sido" le vent du Sud se levait devant les yeux de mon âme, tors sur son pas de vis...*» (p.26)<sup>6</sup>.

«*Je ne parlerai pas de mes colères, qui me viennent de lui*» (p.38).

«*Je ne mentionnerai pas ici les autres portraits...*» (p.53).

On le constate dans ces quelques exemples, le futur recouvre en fait deux moments distincts et se rapporte à deux instances: au futur du scripteur, qui précise ce dont il parlera -ou plutôt, ici, ne parlera pas- s'oppose le futur du lecteur, par lequel on imagine comment l'oeuvre sera reçue ; mais dans les deux cas, le futur, c'est toujours le texte, à écrire ou à lire : il n'est pas, dans *Sido*, de *vie* future.

Les allusions au présent de l'énonciation sont très nombreuses<sup>7</sup>:

«*Je la chante de mon mieux. Je célèbre la clarté originelle qui en elle...*» (p.22).

«*J'épèle en moi, ce qui est l'apport de mon père, ce qui est la part maternelle*» (p.38).

«*Cela me semble étrange, à présent, que je l'aie si peu connu*» (p.36).

Le présent, c'est le Temps du scripteur qui hésite, s'interroge, cherche à comprendre, qui se justifie et s'explique ; pas plus que le futur, il ne nous dévoile l'auteur, dans ses activités extra-littéraires, mais toujours le scripteur et l'oeuvre: le présent est exclusivement moment d'écriture, moment de l'écrivain qui médite sur son oeuvre et sur son passé:

«*Là, j'ai de quoi rêver, de quoi m'émouvoir* » (p.54).

Le **passé** enfin, qui reste le matériau essentiel, presque exclusif de *Sido*, peut se scinder en trois zones, inégales là encore.

**1.** Le Temps qui précède la naissance du narrateur n'est qu'un passé mentionné : allusions à l'enfance de sa mère (p.22), au premier mari de *Sido* (p.44), au petit Léo de six ans (p.60) ; cinq lignes consacrées au passé militaire du Capitaine Colette (p.41) : le Temps paraît presque commencer, dans *Sido*, avec l'enfance du narrateur ; tout autre sera la démarche de Marguerite Yourcenar, par exemple, qui dans *Archives du Nord* ou *Souvenirs Pieux* part en quête de ses plus lointains ancêtres : l'une se veut témoin d'un vécu, quand l'autre se fait historienne.

**2.** Le passé évoqué, dans *Sido*, c'est avant tout l'enfance de la narratrice, et plus précisément cinq années.

Aucun épisode ne présente explicitement Gabrielle Sidonie Colette avant l'âge de huit ans, la relation de l'enfance ne paraissant débiter qu'au moment où le héros est apte à voir, comprendre, emmagasiner sensations et souvenirs. C'est bien là, d'ailleurs, l'unique occupation de son enfance, regarder sa mère vivre, observer le monde, pénétrer «*l'aimable vie policée de nos jardins* » ou goûter aux «*deux sources perdues* » ; écouter aussi:

«*Tu m'écoutes* »(p.25).

«*Tu entends* »(p.17).

«*Ecoute sur Moutiers* »(p.17).

«*J'ai vu, me contait-elle, moi qui te parle...* »(p.24).

«*Tu l'entends? Tu l'entends ?* »(p.50).

Sans cesse interpellée, rappelée à son devoir d'attention, l'enfant devient le témoin émerveillé, cet interlocuteur privilégié à qui *Sido* montre, raconte, explique le monde.

Aucun épisode ne se situe, d'autre part, entre quatorze et vingt ans ; le narrateur s'en explique en partie:

«*Ma douzième année vit arriver la mauvaise fortune, les départs, les séparations. Réclamée par de quotidiens et secrets héroïsmes, ma mère appartient moins à son jardin, à sa dernière enfant* » (p.31 ).

Ce qui apparaît clairement ici, c'est la liberté de la narratrice, liberté de choisir le moment où ses rapports avec sa mère et avec la nature ont été les plus étroits. Car il ne s'agit par pour elle de s'instituer biographe familiale : nul souci d'exhaustivité dans *Sido*, mais une évocation subjective, partielle et partielle, de quelques personnages parmi lesquels on a vécu. A travers eux transparaissent surtout , en filigrane, l'enfant et la narratrice : l'une voit, l'autre parle et se souvient d'avoir vu. «*Chanter de [son] mieux* », certes, mais aussi «*posséder les secrets d'un être à jamais dissous* », «*départager* » en soi «*lyrisme paternel, humour, spontanéité maternels* », c'est-à-dire tout à la fois se comprendre à travers eux et les montrer à travers soi.

3. Dernière zone du passé, celle qui se situe entre le mariage de la narratrice (à vingt ans) et le présent de l'écriture (à cinquante-six ans) : la plupart des événements ne sont que cités, son mariage (p.6), ses débuts d'écrivain (p.37), ses vingt-deux ans (p.28), la mort de son père (p.55), les quarante-quatre ans de Léo (p.64), l'année 1925 -*vingt ans après la mort* de son père- (p.41), la fin de la vie de sa mère (p.31 et 64).

Deux épisodes seulement sont développés : l'entrevue avec Mme B. (p.52 à 54), et la visite de Léo (p.65 à 69). Le premier de ces deux épisodes met en place trois Temps: le présent de l'écriture (*elle nomme ainsi ce qui demeure...p.52*), le passé de l'entrevue (*je m'avisai alors...p.53*), et le passé de l'enfance (*Vous êtes justement ce qu'il a souhaité d'être. Lui, il n'a pas pu p.53*) ; quant au second, s'il superpose de même présent de l'énonciation (*qu'il appelle son manteau...p.66*), passé de la visite (*Il s'assit, mouillé... p.65*) et passé plus lointain de l'enfance (*depuis toujours, quand on le tourne comme ça... p.68*), il ajoute un repère temporel supplémentaire, celui du passé du voyage de Léo à Saint-Sauveur (*j'ai poussé la porte...p.68*). Cette superposition de repères chronologiques repousse dans le lointain le monde de l'enfance, l'éloigne du présent ou du passé récent ; d'où ce voeu du scripteur qui souhaite annuler le Temps:

«*Nom naïf d'une chaude terrasse, au flanc du chateau ruiné, arceaux de rosiers maigris [...], accourez* »(p.67).

Mais, simultanément, le Temps de l'enfance devient comme le point d'ancrage de tout ce qui est advenu ; rien ne semble exister que par le passé . Ainsi les deux moments de sa vie d'adulte que le scripteur choisit de développer ne tendent-ils qu'à réactiver le passé : l' "esprit" de son père est bien présent, même si la grille s'est tue...

Il reste à examiner comment s'ordonnent linéairement dans *Sido* passé, présent et futur. Aucune organisation chronologique, ni bien sûr entre les trois parties (qui s'opposent thématiquement), ni même à l'intérieur de chacun des trois chapitres : l'enfant a onze ans à la page 9, huit ans aux pages 20 et 71, dix ans page 25... Et ce souci de briser la chronologie s'affirme dès les premières lignes du récit:

«*Ainsi parlait ma mère, quand j'étais moi-même, autrefois, une très jeune femme. Mais elle avait commencé, bien avant mon mariage, de donner le pas à la province sur Paris. Mon enfance avait retenu des sentences [...]*» (p.5).

Ce travail sur le Temps, permanent dans *Sido*, permet deux types d'effets, selon qu'il juxtapose passé et présent, ou qu'il associe un passé avec un autre passé.

\*Par la juxtaposition immédiate du passé et du présent, le scripteur s'attache à mesurer les effets du Temps, sur lui, les autres, les lieux ou les choses. Parfois, le Temps paraît s'annuler, et le passé renaître dans le présent:

«*C'est à cause d'elle , par tendresse invétérée, que dès le matin et du fond du lit je demande [...]*»(p.17).

«*Sa main blanche ne saurait m'échapper, surtout depuis que je tiens mal mon pouce, en dehors, comme lui, et que comme cette main mes mains froissent, roulent, anéantissent le papier avec une fureur explosive. Et la colère donc...Je ne parlerai pas de mes colères, qui me viennent de lui*» (p.37).

«*C'est lui qui voulait se faire jour, et revivre quand je commençai, obscurément, d'écrire [...]*»(p.36).

Il en va de même pour Léo:

*«Il le retrouve aisément, revêt le petit corps agile et léger qu'il n'a jamais quitté longtemps, et il parcourt un domaine mental où tout est à la guise et à la mesure d'un enfant qui dure victorieusement depuis soixante années»* (p.65).

*«Ce sage, je l'ai vu cent fois franchir la fenêtre , d'un bond réflexe, à chaque coup de sonnette qu'il ne prévoyait pas »* (p.80).

On retrouve ici la figure autobiographique du "encore aujourd'hui", alors que son symétrique, le "déjà alors" paraît étrangement absent de *Sido*<sup>8</sup> : le scripteur ne tente pas en effet d'analyser le passé à la lumière du présent, mais traque inversement le passé jusque dans ses conséquences actuelles ; le mouvement n'est pas du présent vers le passé, mais bien du passé vers le présent : son objectif n'est pas de chercher à comprendre ce qu'il est devenu mais plutôt de retrouver une enfance.

Parfois, il est vrai, le scripteur souligne les transformations qu'implique le Temps: le portail ne grince plus, Mme Billette est morte depuis vingt ans...Mais cette "distanciation" se manifeste davantage dans le constat d'une évolution intellectuelle ou psychologique:

*«Maintenant que je la connais mieux »*(p.23).

*«Cela me semble étrange, à présent, que je l'aie si peu connu »*(p.35).

*« Je frissonnai, et crus frémir de jalousie, alors qu'il s'agissait seulement d'une résonance poétique, éveillée par la magie du secours efficace scellé d'or...»*(p.7).

Finalement, ce qui change avec le Temps, c'est moins le réel que son appréhension subjective :

*«Il y avait dans ce temps-là de grands hivers, de brûlants étés. J'ai connu, depuis, des étés dont la couleur, si je ferme les yeux, est celle de la terre ocreuse, fendillée entre les tiges du blé ou sous la géante ombelle du panais sauvage, celle de la mer grise ou bleue. Mais aucun été, sauf ceux de mon enfance, ne commémore le géranium écarlate et la hampe enflammée des digitales»*(p.12).

Si nostalgie il y a -elle est plus rare qu'on ne le croit, nous le verrons -, elle réside ainsi plus dans le regret d'une aptitude à l'émerveillement que dans la constatation attristée des méfaits du Temps.

\*Deuxième type d'effets, celui qui procède de l'absence systématique de toute organisation chronologique : on constatera en effet que les épisodes s'enchaînent le plus souvent thématiquement, soit que l'anecdote nouvelle vienne confirmer celle qui l'a précédée (cf. par exemple p.8: critique des Vivenet / critique de l'enfant), soit qu'elle s'y oppose, ce qui se révèle plus fréquent<sup>9</sup>:

p.21 refus d'offrir des roses / sacrifice d'une belle fleur

p.61 un enfant qui n'exige rien / un enfant qui réclame des noisettes

p.74 des frères pacifiques / des frères bourreaux

Ce type d'organisation non chronologique trouve en partie sa justification dans les buts avoués du scripteur : « *Je la chante de mon mieux...J'épèle en moi ce qui est l'apport de mon père, ce qui est la part maternelle* ». Car il ne s'agit pas de rédiger une biographie véritable, mais d'évoquer, de célébrer, de comprendre. Rien n'impose dès lors une orientation chronologique qui risquerait de rigidifier sans raison le propos.

Mais plus encore, cette liberté de construction confère au récit une double vérité.

Vérité d'abord du souvenir: « *La mémoire nous livre tout en désordre, à tout moment du jour. On imitera ce désordre. Il n'y aura pas d'itinéraire précis dans l'exploration de notre passé* » annonce J. Green au début de *Partir avant le jour*<sup>10</sup>. Le désordre chronologique paraît ainsi rendre compte du fonctionnement même du souvenir ; le récit y gagne en "naturel" : il semble se faire confiance à l'adresse d'un lecteur pour qui l'on prétend inutile de reclasser, de réorganiser<sup>11</sup> : on le voit, la composition même du récit détermine son mode de réception.

Vérité aussi de l'enfance, la libre organisation des micro-récits renvoyant une image de spontanéité, d'imprévisibilité, d'éternité. Dérouler le Temps, c'est fixer des limites, enclore le bonheur entre un début et une fin, marquer, qu'on le veuille ou non, des évolutions, des glissements ; ignorer l'ordre chronologique, c'est au contraire, en quelque sorte, dilater un moment unique, stable, éternel puisqu'à l'abri du devenir : telle est bien, en effet, l'enfance...Ainsi la désorganisation du Temps détermine-t-elle étroitement le sens global de *Sido* : c'est par elle que le passé redevient éternel.

-:-:-

L'étude du Temps ne saurait se concevoir sans celle des moyens linguistiques qui structurent chronologiquement le récit : essayons en particulier de souligner les oppositions que manifestent les trois chapitres de *Sido* (*Sido (ch.1)*, *Le Capitaine* et *Les Sauvages*) quant à l'emploi des temps.

**I-** Des trois sous-corpus, *Le Capitaine* est celui dans lequel la trace du scripteur est la plus visible<sup>12</sup> : c'est lui qui parle, qui juge, qui analyse, et, lorsqu'il délègue sa parole à autrui, c'est rarement au Capitaine, mais plutôt à certains de ses compagnons d'armes (ph.116), à Sido (ph. 143 à 153), à Mme B. (ph. 317 à 358).

« *Un homme qui parlait volontiers* », nous affirme-t-on... Pourquoi dès lors lui prêter si peu la parole ? Certainement parce que, au regard du scripteur-ou de l'enfant-, le Capitaine ne prononce, à la différence de Sido, aucune *sentence* exemplaire (sauf peut-être « *allez dire au mari de ma fille, au docteur R..., que, s'il ne sauve pas cet enfant, ce soir, il aura cessé de vivre* ») ; certainement aussi parce que le Capitaine s'adresse presque exclusivement à Sido; et le seul dialogue entre le père et l'enfant est empreint d'une violence à peine contenue:

« *Ecoute ça, me disait mon père. [...]Hein ? interrogeait mon père. Je crois que cette fois-ci!... Eh bien, parle* ».

Si la parole de Sido reste mémorable, ce sont plutôt les silences du Capitaine que le scripteur se plaît à commenter:

« *Il n'a conté, à aucun des siens, cette parole, cette heure où il espéra mourir [...] Il ne nous a jamais dit, à nous, comment il gisait...* »

A l'enfant séduit par la parole maternelle semble ainsi s'opposer l'adulte qui cherche à deviner ce que le père a su taire:

«*Il chante. "Elle" oubliera peut-être aujourd'hui de lui demander s'il a pu emprunter*».

La spécificité de ce sous-corpus réside en partie, on le voit, dans la place essentielle qu'y tient un scripteur qui s'attache davantage à comprendre qu'à montrer ou à raconter : plus que le père, plus que l'enfant, c'est le scripteur qui apparaît finalement comme le personnage central du *Capitaine*, rôle que lui confèrent explicitement les premières phrases :

«*Cela me semble étrange, à présent, que je l'aie si peu connu. Mon attention, ma ferveur, tournées vers Sido, ne s'en détachaient que par caprices* ».

II- A la "parole accaparée" du *Capitaine* vient s'opposer la "parole déléguée" des *Sauvages*<sup>13</sup> : le discours direct, qui occupe ainsi plus de la moitié du texte, traduit presque toujours les propos des deux frères, enfants (épisodes des pruneaux, de Mathieu M., des lectures...) ou adultes (Léo racontant son voyage à Saint-Sauveur). On entend certes la voix de la mère («*Des sauvages...Des sauvages...disait-elle*») et celle du narrateur (qui sert d'interlocuteur à Léo) : elles ne paraissent cependant que marginales face à l'importance du discours fraternel, qui suffit, semble-t-il, à dessiner leur visage.

D'où le paradoxe suivant : le scripteur s'intéresse essentiellement, dans *Le Capitaine*, à ce qu'a tu un père «*qui parlait volontiers* », il consacre *Les Sauvages* aux propos de deux frères qui n'aspiraient qu'au silence:

«*[...]sauf la liberté totale de rêver et de se taire...*»

«*Le cadet [...] n'y accepta qu'un rôle muet* »

«*[...]et disparaît sans avoir dit un mot* »

«*Mais les us et coutumes de l'enfance, -réserve, discrétion, liberté,- sont encore vigoureux entre nous [...]* ».

Deuxième constatation : alors que la voix du scripteur ponctuait sans cesse *Le Capitaine*, elle s'amenuise dans *Les Sauvages*, pour produire une relation du passé beaucoup plus dégagée du présent de l'écriture ; l'objet du récit n'est pas de comprendre, d'analyser aujourd'hui qui furent autrefois ces «*sauvages aux pieds légers* », mais plutôt d'illustrer, à travers une suite d'anecdotes ou de dialogues, «*les us et coutumes de l'enfance* ».

Ce qui fait enfin, au plan temporel, la spécificité la plus remarquable des *Sauvages* par rapport aux deux chapitres précédents, c'est surtout son sur-emploi du premier plan<sup>14</sup>, exprimé par le passé simple et le passé antérieur<sup>15</sup>: le scripteur des *Sauvages* tend ainsi à présenter le passé sous la forme d'une suite, discontinu et non chronologique, de micro-récits singuliers (les pruneaux, Saint-Sauveur, le mariage de la soeur...), "fermés" sur eux-mêmes, qui se succèdent sans jamais se recouvrir. La conséquence est double:

- le Temps qui en résulte apparaît discontinu, morcelé, à l'image du réel nécessairement successif : c'est le Temps de l'objectivité, celui de l'historien qui situe les faits sur la ligne événementielle.

- Les événements, étroitement enclos à l'intérieur de leurs limites temporelles, semblent accéder à une sorte de logique : «*Par son passé simple, le verbe fait implicitement partie d'une chaîne causale, il participe à un ensemble d'actions solidaires et dirigées*»<sup>16</sup> remarquait justement R. Barthes.

Ce qui émerge finalement des *Sauvages*, ce n'est pas le passé mais certains épisodes du passé : ce qui prévaut, ce n'est pas l'interprétation subjective d'une enfance ou le regard rétrospectif qui juge et évalue, mais la relation plus "objective" de quelques épisodes significatifs qui s'opposent ou se complètent. Par son aptitude à situer, délimiter, organiser, le Passé Simple vient affirmer que le passé est définitivement révolu : c'est toute l'enfance du narrateur qui se trouve ainsi rejetée dans l'Histoire...

**III-**La spécificité de *Sido*(Ch.1) réside dans un sur-emploi de l'arrière-plan, et en particulier de l'Imparfait<sup>17</sup>, auquel on attribue traditionnellement certaines valeurs:

\*entrant en opposition avec le Présent, l'Imparfait permet de situer le procès dans le passé.

\*pourvu d'un aspect imperfectif<sup>18</sup>, l' Imparfait ne fixe pas les bornes du procès, qui paraît commencer avant et se terminer après sa profération (d'où l'expression de la concomitance).

\*situant le procès hors de la ligne chronologique des événements singuliers, l'Imparfait est susceptible de traduire l'itération :

Ces valeurs rendent compte, on le constate, de certains emplois de l' arrière-plan dans *Sido*(Ch.1). Cependant, quelques Imparfait, considérés a priori comme itératifs, ne recouvrent en fait que des "pseudo-itératifs", c'est-à-dire des «*scènes présentées, en particulier par leur rédaction à l'imparfait, comme itératives, alors que la richesse et la précision des détails font qu'aucun lecteur ne peut croire sérieusement qu'elles se sont produites et reproduites ainsi, plusieurs fois, sans aucune variation* »<sup>19</sup>. Les exemples abondent...

«*Oui, contait ma mère, des mariés de quatre jours! Quelle inconvenance!* »

Le "pseudo-itératif" est là manifeste, le mariage des Vivenet interdisant toute possibilité de répétition.

Plus généralement, *Sido*(Ch.1) ne peut se lire, selon nous, comme un véritable récit itératif: «*tout récit itératif, remarque G. Genette, est la narration synthétique des événements produits et reproduits au cours d'une série itérative composée d'un certain nombre d'unités singulières* »<sup>20</sup>. Or, la notion même de série d'unités paraît profondément étrangère à *Sido*(Ch.1).

Dès lors, si la succession continue des Imparfait ne trouve pas son origine dans le récit itératif, comment se justifie-t-elle ? L'Imparfait, rappelions-nous, situe le procès en marge de l'axe chronologique, en dehors de la ligne événementielle : on ajoutera que, dans la plupart de ses emplois, l'Imparfait ne prend pas en compte les conditions chronologiques du procès (*quand, depuis quand, jusqu'à quand, depuis combien de temps, pendant combien de temps...*) mais considère uniquement son essence. C'est en ce sens que l'on peut considérer l'Imparfait comme un temps achronique, dans la mesure où il n'inscrit pas le procès dans la successivité chronologique, mais le situe "perpendiculairement" à l'axe événementiel<sup>21</sup>.

Quelles conséquences implique cet emploi permanent de l'Imparfait achronique dans *Sido*(Ch.1)?

\* Alors que le PS délimite, organise, classe, borne, l'Imparfait dissout, noie, gomme les contours des événements : on accède ici avec l'Imparfait, non plus au Temps de l'Histoire mais au Temps de la mémoire, qui superpose, mêle, assimile. En ce sens l'Imparfait, plus encore que l'absence d'organisation chronologique que nous avons notée



en première partie, permet de mimer le cheminement du souvenir, cette mémoire qui « nous livre tout en désordre, à tout moment du jour ».

\*Dépourvu de limites, situé hors du Temps, le souvenir paraît s'inscrire dans l'éternité : n'est-ce-pas là en fait le but du scripteur, que de tenter de fixer le passé ? « J'aurais volontiers illustré ces pages d'un portrait photographique. Mais il m'eût fallu une "Sido" debout, dans le jardin, entre la pompe, les hortensias, le frêne pleureur et le très vieux noyer » Faute de photographie, le scripteur utilisera massivement l'imparfait : même immobilisation, inaltérable permanence<sup>22</sup>...

\*Opposé, dans *Sido(Ch.1)*, ni au présent de l'énonciation, ni à la succession diégétique, l'Imparfait fictionnalise le récit: l'absence de repères chronologiques précis tout autant que la ritualisation impliquée par le pseudo-itératif donnent au texte une dimension quasi mythique. L'Imparfait permet ainsi à *Sido(Ch.1)* d'apparaître comme l'extension, par delà le Temps, des récits "merveilleux" de Sido. Jean Peytard, analysant dans *Sido* l'axe sémique de la communication, en arrive aux mêmes conclusions:

«Ce déplacement de contenu décrit en fait la situation médiatrice de Sido, captant les messages de la nature, du cosmos, et les transmettant, après les avoir codés sous forme de contes (ou de sentences) à son interlocuteur privilégié, sa fille. Qui, à son tour, métamorphose certains éléments du conte en mythe. Echange de paroles, paroles prenant source dans la parole »<sup>23</sup>

D'où la dualité de *Sido(Ch.1)* : récit mythique et merveilleux, récit autobiographique aussi qui fourmille en détails toponymiques, patronymiques, botaniques.... Et c'est bien cette intrusion du réel (sous sa forme la plus matérielle) à l'intérieur du mythe qui distingue *Sido(Ch.1)* des deux chapitres suivants.

\*La suppression des repères chronologiques qu'implique l'utilisation permanente de l'Imparfait n'est pas sans conséquences sur la **dimension poétique** de *Sido(Ch.1)* : «Ce qui arrive en poésie, note P. Ricoeur, ce n'est pas la suppression de la fonction référentielle, mais son altération profonde par le jeu de l'ambiguïté »<sup>24</sup>. Privés de bornes, les époques, les événements se confondent, se superposent dans un (dés)ordre que ne régit ni la chronologie, ni la logique rationnelle : ordre du poétique, qui reconnaît à l'ambiguïté le don de dire le réel.

-:-:-:-

Nous l'avons constaté, nos deux approches successives de la temporalité s'opposent et se complètent tout à la fois.

L'étude du Temps souligne l'unité du corpus : négligeant le présent et, plus encore, le futur, *Sido(Ch.1)*, *Le Capitaine* et *Les Sauvages* s'attachent pour l'essentiel au passé, et particulièrement à cinq années de l'enfance de G. Sidonie Colette ; d'autre part, le refus de toute structure chronologique semble, dans les trois sous-corpus, au service des mêmes desseins : traduire dans l'organisation même du texte l'image d'une enfance *sans limites*, restituer "syntaxiquement" la libre émergence des souvenirs.

L'analyse des temps permet, semble-t-il de dépasser cette apparente unité pour souligner ce qui détermine la spécificité de chaque sous-corpus ; car si le Temps reste identique, sa perception et sa traduction linguistique diffèrent :

- les anecdotes et dialogues, qui constituent l'essentiel des *Sauvages* (emploi dominant du Passé simple), organisent, morcellent, délimitent le Temps ; Temps de l'historien, du chroniqueur, qui situent objectivement des événements.

- dans *Le Capitaine*, le scripteur met en regard présent et passé (sur-représentation du monde commenté) : Temps du regret voire du remords, Temps de la distance entre un héros d'hier et un scripteur d'aujourd'hui.

- à l'inverse, par un emploi quasi constant de l'arrière-plan (et particulièrement de l'imparfait), *Sido(Ch.1)* recrée le mythe d'une enfance atemporelle : la distance est abolie, le passé revécu -ou rêvé.

Il resterait à interpréter cette hétérogénéité : de *Sido(Ch.1)* aux *Sauvages*, le passage d'une approche poétique et mythique à une perception plus rationnelle et historique des événements ne serait-il pas l'ultime reflet d'une enfance irrémédiablement perdue ?...

## NOTES

<sup>1</sup>A la suite de Weinrich, on distinguera le temps grammatical du Temps chronologique. On trouvera davantage de précision sur les différents concepts utilisés ici dans DUPUY, J.P. *Analyse sémio-linguistique informatisée d'un texte littéraire : Les Nouvelles orientales de Marguerite Yourcenar*, Thèse de Doctorat, Besançon, 1993, p.280 et sq.. Une version plus complète du présent article (accompagné de documents statistiques) est disponible au musée Colette ( Saint-Sauveur en Puisaye 89520)

<sup>2</sup>LEJEUNE, P, *L'autobiographie en France*, Colin, Paris, 1971, p.14 (c'est nous qui soulignons).

<sup>3</sup>VALERY, P., *Tel Quel II*

<sup>4</sup>GUSDORF, G, « Conditions et limites de l'autobiographie » in *Formen der Selbstdarstellung, Festgabe für Fritz Neubert*, Berlin, Duncker und Humblot, 1956, p.112.

<sup>5</sup> P. Lejeune note chez Colette l'absence de tout *pacte autobiographique*: on classera plutôt *Sido* dans les textes "d'inspiration autobiographique".

<sup>6</sup> Les numéros de pages renvoient à l'édition du *Livre de Poche* n°373 (Colette *Sido* suivi de *Les vrilles de la Vigne*).

<sup>7</sup> cf. par exemple p. 18, 23, 31, 35, 45, 61...

<sup>8</sup> cf. LEJEUNE, P., op.cit., p.74.

<sup>9</sup> Menacée par l'abondance des micro-récits, la cohésion est très souvent renforcée par des connecteurs argumentatifs (*mais, cependant, quant à, ainsi...*)

<sup>10</sup>GREEN, J., *Partir avant le jour*, Paris, Grasset, 1963, p.9.

<sup>11</sup> En réalité, le scripteur modifie à maintes reprises l'organisation interne de *Sido* (cf. Colette, *Oeuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, NRF Gallimard, Paris, 1991, Tome III, p. 1467 ).

<sup>12</sup> Le scripteur (Colette se présentant en train d'écrire) apparaît dans 65% des phrases dans *Le Capitaine* contre 52% dans *Sido(Ch.1)* et 44% dans *Les Sauvages*.

<sup>13</sup> Alors que les phrases au discours direct ne constituent que 35% dans *Le Capitaine* -et 45% dans *Sido(Ch.1)*-, ils représentent 56% dans *Les Sauvages*

<sup>14</sup> Alors que *Sido(Ch.1)* et *Le Capitaine* présentent respectivement 51 et 73 verbes au Passé Simple ou au et Passé Antérieur (sur 1049 et 873 verbes), le chapitre 3 *Les Sauvages* en utilise 156 à ces mêmes temps (sur 864 verbes).

<sup>15</sup> On suit ici les propositions, contestables mais fort éclairantes, de Weinrich (*Le Temps*, Seuil, Paris, 1973).

<sup>16</sup> BARTHES, R., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Gonthier, 1965, p.30.

<sup>17</sup> *Sido(Ch.1)* : 51 verbes appartenant au premier plan contre 347 appartenant à l'arrière-plan ; *Le Capitaine* : 73 appartenant au premier plan contre 256 à l'arrière-plan; *Les Sauvages* : 156 appartenant au premier plan contre 203 à l'arrière-plan.

<sup>18</sup>«L'aspect imperfectif est lié à l'emploi de deux temps, le PR et l'Imparfait.[...] On constate donc que l'Imparfait n'exprime pas du tout la durée » CO VET, "La notion de monde possible et le système temporel et aspectuel du français", *Langages*, Paris, Larousse, dec 1981 (n°64), p.116.

<sup>19</sup>GENETTE, G., *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p.152.

<sup>20</sup>GENETTE, G., op.cit., p.157. Rappelons que Genette distingue le récit itératif («raconter une seule fois (ou plutôt en une seule fois) ce qui s'est passé n fois » du récit répétitif («raconter n fois ce qui s'est passé une fois »).

<sup>21</sup> d'où les imparfaits dits *descriptifs, itératifs, fictionnels, de validité restreinte*.

<sup>22</sup>M. Mercier ("La solitude, inexpugnable innocence" in *Europe* n°631, nov 1981, p.8) considère que «l'usage de l'imparfait [...] introduit une condamnation sans appel : l'inaltérable n'est pas de ce monde ». L'usage de l'Imparfait nous paraît précisément cet espoir de restituer un passé inaltéré.

<sup>23</sup>PEYTARD, J., *Syntagmes I*, Paris, Les Belles Lettres, 1971, p.223

<sup>24</sup>RICOEUR, P., *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p.282.