



Les phénomènes de la perception dans le texte proustien

Stéphanie Fonvielle, Fabrice Marsac

► To cite this version:

Stéphanie Fonvielle, Fabrice Marsac. Les phénomènes de la perception dans le texte proustien. K. Modrzejewska (éd.). La condition humaine dans la littérature française et francophone, Pologne, Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, p. 321-332, 2011, ISBN: 978-83-7395-455-7. hal-02292013

HAL Id: hal-02292013

<https://hal.science/hal-02292013>

Submitted on 22 Sep 2020

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.

Stéphanie FONVIELLE, Université de Provence
Fabrice MARSAC, Université d'Opole

Les phénomènes de la perception dans le texte proustien

0. Introduction

Le sujet de notre contribution s'inscrit au carrefour de la littérature et de la linguistique. Nous proposons en effet d'analyser les phénomènes liés à la perception tels qu'ils se manifestent dans un passage de *A la Recherche du temps perdu*. Pour ce faire, nous prenons pour objet d'étude les Comptes Rendus de Perception, les CRP étant ces structures dont disposent les locuteurs/scripteurs (L/S) pour rendre compte de leur(s) perception(s).

Aborder la perception nous conduit du côté de la "Condition humaine", conçue dans son acception générale comme la « situation inhérente à la nature » (TLFi) de l'Homme. La perception renvoie en effet aux différents sens de l'Homme lui permettant d'appréhender, de façon subjective, le réel : mais étudiée en contexte romanesque, elle révélera aussi toute la condition de l'écrivain en devenir. Dans cette perspective, notre corpus s'est imposé de lui-même dans le sens où l'activité perceptive du héros-narrateur, en ce qu'elle nait d'une volonté d'accéder à la vérité ultime, représente un événement romanesque à part entière. Et parce que l'analyse des phénomènes de perception ne saurait faire l'économie des outils de la linguistique, nous aborderons les principales constructions syntaxiques régies par un verbe de perception. Chemin faisant, notre objectif sera de montrer concrètement comment une étude linguistique des structures perceptives peut alimenter favorablement l'étude du texte proustien.

Nous soutiendrons en effet l'idée que leur emploi varie en fonction des types de séquences textuelles qui les accueillent, ainsi que des objectifs communicationnels du narrateur. Nous vérifierons cette hypothèse au croisement de deux cadres théoriques, ceux de la Typologie textuelle et de la Sémantique des événements.

Le passage à l'étude, que nous intitulons "Scène du coucher", provient de la première section de la Recherche, *Du Côté de chez Swann*, et plus particulièrement de la première partie, *Combray*, qui revient sur l'enfance du narrateur. Nous présenterons notre analyse en deux temps : d'une part, les phénomènes liés à la perception seront abordés dans leur relation au type séquentiel auquel appartient l'extrait, à savoir à la narration ; d'autre part, une attention particulière sera portée aux principaux CRP, à savoir l'Infinitive de Compte rendu de Perception (ICP), la conjonctive *que* P et la Relative de Compte rendu de Perception (RCP¹). Mais avant de procéder à ces applications au texte proustien, une mise au point théorique s'impose qui permettra de définir l'importance de la perception chez Proust et d'aborder les spécificités sémantiques des CRP.

1. La perception et ses structures

1.1. La perception comme phénomène dans l'œuvre proustienne

En tant qu'« opération psychologique complexe par laquelle l'esprit, en organisant les données sensorielles, se forme une représentation des objets extérieurs et prend connaissance du réel » (TLFi), la perception occupe une place importante dans un roman où le héros, pour devenir écrivain, devra apprendre à (re)connaître, interpréter et analyser les signes « du monde visible (qui d'ailleurs n'est pas le monde vrai) » (JF, I : 548). Cet intérêt porté à l'activité perceptive accentue la dimension psychologique, philosophique et esthétique du roman. L'auteur y décline toute la palette sensorielle² au cœur du processus de décodage. Néanmoins, en cohérence avec le passage à l'étude (infra 2.), notre attention portera exclusivement sur les phénomènes liés à la perception auditive et visuelle.

Ces phénomènes de perception contribuent tout d'abord à révéler l'épaisseur psychologique des personnages, le héros devant déchiffrer ce que ces derniers donnent à *voir* et à *entendre*. Dans cette quête du savoir, les yeux, à la fois *brillantes rondelles de mica* et *noires ombres des idées* (JF, II : 174), représentent « comme une lézarde, comme une meurtrière [...] par laquelle on se [sent] brusquement croisé du reflet de quelque engin intérieur » (JF, II : 141). Les paroles des personnages contribuent elles aussi à cette peinture des caractères qui sont autant d'*instantanés psychologiques*. Le héros doit alors écouter pour entendre l'identité des personnages. La voix est elle-même porteuse de sens et Proust l'analyse en clinicien : « rien n'altère autant la qualité de la voix que de contenir des pensées : la sonorité des diphtongues, l'énergie des labiales en sont influencées » (JF, I :

¹ Dénomination de KLEIBER (1988) pour les relatives du type *Je le vois qui arrive*.

² Les cinq sens font chacun l'objet d'un paradigme lexical complet (BRUNET, 1983).

223). Le profil psychologique des personnages se dessine ainsi en suivant le contour phonétique associé à leurs propos, mais aussi, à un autre niveau, leur style.

Un tel processus de décodage visuel ou auditif intègre ensuite la composante philosophique du roman défini comme une exploration du monde des signes *sensibles* (DELEUZE, 2003). Ces derniers, qui naissent des sensations ou impressions provoquées par la perception, jouent aussi un rôle fondamental dans la quête de vérité du narrateur. Le décryptage de ces signes sensibles, dont l'élément déclencheur reste la perception, de quelque mode soit-elle, connaît les mêmes étapes formatrices : le ressenti d'une sensation soudaine et inattendue implique une tentative d'élucidation qui ne trouve sa résolution qu'à la fin de l'œuvre. Le héros passe donc successivement d'une perception externe (de type VOIR ou ENTENDRE) à une perception interne (de type RESENTIR) pour aboutir à une démarche cognitive (de type ANALYSER) qui ne sera couronnée de succès que dans le *Temps retrouvé*. Cette prééminence de l'activité perceptive sur l'activité cognitive pointe les limites³ d'une analyse préalablement fondée sur les données extérieures et conventionnelles de l'intelligence, « l'impression [étant] pour l'écrivain ce qu'est l'expérimentation pour le savant, avec cette différence que chez le savant le travail de l'intelligence précède, et chez l'écrivain, vient après » (TR : 880).

Enfin, les paradigmes lexicaux liés aux phénomènes de perception visuelle et auditive illustrent aussi une des composantes de l'esthétique proustienne. En effet, l'auteur multiplie les verbes de perception, notamment visuelle (voir, percevoir, regarder, apercevoir, distinguer, contempler), jouant de leur synonymie partielle en les déclinant sur une échelle qui va de la perception totale à la perception partielle. Cette (dé)gradation perceptive est poussée à son paroxysme dans certaines descriptions où, à l'image des marines d'Elstir⁴, « le peintre [a] su habituer les yeux à ne pas reconnaître de frontière fixe, de démarcation absolue, entre la terre et l'océan » (JF, II 225-226). Cette fusion tout impressionniste des éléments et des couleurs vise à subvertir le réel et dépasse si bien le monde des apparences⁵ qu'elle conduit parfois à une cécité visuelle temporaire mais nécessaire car « peindre ni ce qu'on voit puisqu'on ne voit rien, ni qu'on ne voit pas puisqu'on ne doit peindre que ce qu'on voit, mais peindre qu'on ne voit pas, [...] c'est bien beau » (JS : 282). Ainsi, ce n'est qu'une fois les limites de la perception atteintes, obligeant le héros à se détourner momentanément de son objet

³ « Tous les efforts de notre intelligence sont inutiles » (CS : 141).

⁴ L'évocation de ces deux domaines artistiques pose la problématique de la représentation scripturale d'un objet perçu simultanément dans sa globalité. La vision reste au cœur de la démarche, tant « le style pour l'écrivain aussi bien que la couleur pour le peintre est une question non de technique mais de vision » (TR : 289).

⁵ « La vie ne peut pas s'"observer", [...] les apparences qu'on observe ont besoin d'être traduites et souvent lues à rebours et péniblement déchiffrées » (TR : 290).

d'attention que « l'écrivain se rend compte [...] que lui aussi a fait son carnet de croquis sans s'en apercevoir » (TR : 295) et que du *peindre qu'on ne voit pas* émerge le *peindre qu'on voit autre*.

Une approche textuelle permet d'aborder l'impact de ces composantes, qu'elles soient psychologique, philosophique ou esthétique, sur l'identité typologique des séquences ou sur leur mode de construction interne. Une telle perspective d'approche des phénomènes de perception conduit plus précisément du côté de la description associée à l'activité de perception visuelle. En effet, dans le cadre de son articulation avec la narration, c'est notamment cette dimension perceptive qui est à l'origine de la description de type VOIR (HAMON, 1993 : 172)⁶. L'activité perceptive du héros proustien est d'ailleurs souvent rapprochée de l'acte contemplatif qui, à notre sens, suffit à caractériser la *dynamique* d'une description où alternent fascination et analyse, opérations descriptives et phénomènes argumentatifs. L'articulation entre narration et perception est quant à elle moins évidente. C'est pourquoi nous avons choisi d'analyser les phénomènes de perception dans une séquence textuelle qui relève du type narratif. Ce choix permet notamment de considérer les phénomènes liés à la perception en fonction d'une dynamique narrative qui, pour sa part, se situe plutôt du côté de l'action.

1.2. Les structures de la perception

L'intérêt des CRP réside notamment dans leurs spécificités sémantiques respectives, qui sont telles que les interprétations de ces constructions en emploi vont jusqu'à parfois s'opposer : qui dit qu'il a entendu des oiseaux chanter (ICP) ne dit pas qu'il les a entendus qui chantaient (RCP), ni qu'il a entendu que des oiseaux chantaient (*que P*) ! Ainsi nous focaliserons-nous sur leurs principales différences, susceptibles d'avoir des répercussions importantes dans leur interprétation en contexte.

1.2.1. Mode de perception⁷

Une première grande question à laquelle permet de répondre l'analyse linguistique des CRP est de savoir si le percevant a directement acquis sa perception. Sous cet angle, les CRP se divisent en deux sous-classes opposables.

⁶ HAMON (1993 : 165-198) détermine trois types de procédés relevant d'une « thématique à la fois démarcative et justificatrice » (Id. : 172) qui *naturalisent* l'insertion descriptive en la déléguant « à un personnage qui assumera [...] sa déclinaison » (Ibid.) par ses regards, sa parole ou ses actions, soit des descriptions de type VOIR, DIRE et FAIRE.

⁷ Voir notamment SCHWARZE (1974) et SCHEPPING (1985).

D'un côté, en employant une ICP/RCP, les L/S rendent compte d'événements qu'ils ont DIRECTEMENT perçus par leurs sens, sans que cette perception ait été filtrée par la raison. Cette perception, sensorielle, relève du CRPD : « nous appellerons compte rendu de perception directe [...] une phrase dont le verbe principal est un verbe de perception et qui rapporte la perception directe, non médiée par une activité cognitive, d'un thème. [...] Deux types ontologiques sont susceptibles d'être stimulus dans un CRPD, à savoir les entités et les procès » (MILLER & LOWREY, 2003 : 140). Avec *que P*, au contraire, la perception est de type épistémique : médiée par un raisonnement inférentiel ou déductif, elle est donc analysée et consciente. Les L/S rendent INDIRECTEMENT compte d'événements dont ils n'ont perçu que des indices dans la réalité, et qu'ils reconstituent : « the interpretation can consist [...] in the awareness of a state of affairs not directly seen but deduced from something the experiencer has seen » (SCHEPPING, 1985 : 137).

De cette différence fondamentale naissent nombre de caractéristiques susceptibles d'avoir une incidence dans l'interprétation de ces constructions en contexte. Une parmi les plus importantes : avec *que P*, le L/S est intellectuellement engagé, il a conscience de ce qui se passe, l'assume et ne peut donc pas le nier ; avec l'ICP, inversement, le contenu de perception étant saisi directement, il n'a pas de valeur de vérité indépendante de celle du verbe de perception et le L/S ne peut donc pas se prononcer sur la vérité de la situation (la validité de la perception dépend alors de la confiance accordée au percevant).

1.2.2. Objet de perception⁸

Une autre grande question à laquelle permet de répondre l'analyse linguistique des CRP est de savoir ce que le percevant perçoit, et comment. Ce sont alors les CRPD qui se divisent en deux sous-classes complémentaires.

Cognitivement parlant, l'ICP met en scène un événement (objet de perception dynamique), c'est-à-dire un procès dont les protagonistes sont saisis dans le vif de l'action : « ce que l'on perçoit, c'est à la fois l'entité désignée par l'objet direct du verbe de perception [...] et le procès dans lequel cette entité est impliquée » (MILLER & LOWREY, 2003 : 159). La RCP, au contraire, focalise prioritairement la perception sur le(s) protagoniste(s) avant de l'élargir au procès : « A voit B qui... always presents B as seen in the midst of activity (or state) ; it describes a visual impression in which B is the focal point, the center of an irradiating activity » (HATCHER, 1944 : 279). D'un point de vue cinématographique, nous dirions que

⁸ Voir notamment HATCHER (1944) et BARWISE (1981).

la RCP filme l'évènement en plan serré tout en procédant lentement à un zoom arrière, alors que l'ICP présente un instantané de la scène en plan large.

De cette autre différence fondamentale découlent quantité de spécificités susceptibles d'avoir une incidence dans l'interprétation des CRPD en contexte. En voici trois parmi les plus importantes : d'abord, l'attention du récepteur se portera respectivement sur l'évènement dans le cadre d'une ICP et sur le(s) protagoniste(s) dans celui d'une RCP ; ensuite, contrairement à la RCP, l'ICP permet de modifier l'ordre des choses en les présentant de manière contre iconique ; enfin, alors que la perception et l'évènement perçu dénoté par la RCP ne peuvent prendre place que dans le monde réel, l'ICP peut décrire un évènement prenant place dans un monde possible (KLEIBER, 1988).

2. La Scène du coucher : analyse linguistique à perspective littéraire

Dans la perspective d'une analyse linguistique⁹, la scène du coucher présente un double intérêt : son profil narratif qui l'inscrit dans le champ de l'action¹⁰ d'une part, les multiples références à la perception qui orientent sa tonalité subjective d'autre part. Il s'agira ainsi d'observer le rôle que jouent les phénomènes liés à la perception dans la construction d'une séquence visant à *asserter des énoncés de FAIRE*.

Une telle approche impose tout d'abord de replacer notre passage dans la séquence narrative¹¹ dont il est extrait.

2.1. Contextualisation séquentielle

Cette séquence comprend cinq macro-propositions narratives (Pn) qui jouent un rôle déterminé dans le schéma séquentiel¹². La **situation initiale (Pn1)** de la séquence renvoie au baiser maternel que le jeune Marcel reçoit chaque soir à Combray et qui favorise son endormissement. Mais un soir, la mère du héros ne monte pas lui donner ce baiser et rompt ainsi le rituel du coucher. Cette **complication (Pn2)**, en perturbant l'équilibre posé dans la situation initiale, déclenche

⁹ Voir notamment ADAM (1992, 2005) et LARIVAILLE (1974).

¹⁰ C'est d'ailleurs en partie au regard de cette dimension actionnelle liée à la narration que la description a longtemps été considérée comme une entaille décorative dans le continuum narratif.

¹¹ La séquence est une unité textuelle formée de macro-propositions dont l'agencement est contraint par le type dont la séquence relève. Nous faisons référence au schéma quinaire de Larivaille.

¹² Les différentes macro-propositions sont agencées symétriquement de chaque côté de la macro-proposition centrale (Pn3).

la mise en intrigue de l'évènement et entraîne de nombreuses réactions (Pn3) de la part du narrateur : il écrit un message à sa mère puis l'attend dans le couloir. La soirée terminée, ses parents montent et une des résolutions¹³ (Pn4) possibles de l'intrigue narrative vient du père qui accepte que sa femme dorme dans la chambre de leur fils. Cette résolution-succès clôt l'intrigue narrative et permet au jeune héros de renouer, dans la situation finale (Pn5), avec le rituel initial du baiser maternel.

Notre passage commence à la phase du dénouement-résolution (Pn4). Proust exploite le rôle de cette macro-proposition narrative pour accentuer le caractère sensationnel d'un dénouement inattendu. L'auteur ménage en effet les effets de suspense et de relance narrative en dédoublant cette phase de résolution qui propose les deux issues possibles : l'échec puis la réussite. Le narrateur voit sa mère monter, ce qui laisse présager, selon lui, un dénouement heureux. Or, la colère et le silence de la mère impliquent une résolution-échec. L'éventualité de cette dernière semble d'ailleurs confirmée, aux yeux du héros, par l'arrivée du père qui annonce un dénouement malheureux. Le paragraphe¹⁴ s'achève d'ailleurs sur un tragique « Je suis perdu ! » qui accentue l'imminence d'une résolution-échec dramatique. Contre toute attente, la résolution-succès vient du père qui, en autorisant le rituel entre le héros et sa mère, rétablit l'équilibre de la situation finale. Deux remarques s'imposent pour finir. Tout d'abord, les effets de suspense naissent d'une dynamique en chiasme : la résolution-succès idéalement associée à la figure maternelle devient en réalité résolution-échec ; *a contrario*, la résolution-échec idéalement associée au père devient en réalité résolution-succès. Ensuite, dans la situation finale, la voix du jeune Marcel fait place à celle de l'écrivain qui se remémore cet épisode du coucher et inscrit la séquence narrative dans un récit de fin de vie¹⁵.

Cette attention portée à la mise en intrigue est d'autant plus prégnante qu'elle est construite autour des phénomènes de perception.

¹³ « Cette macro-opération narrative peut être appelée "Résolution" même lorsqu'elle ne manifeste aucune résolution du problème posé ; par ce terme j'entends seulement souligner le fait que ce second déclencheur permet à la séquence de s'achever comme le premier (Pn2) assurait, de son côté, le démarrage de la séquence. » (ADAM, 1992 : 51)

¹⁴ Les marques typographiques servent l'effet de surprise, le nouveau paragraphe ouvre une perspective inattendue et accompagne visiblement la nouvelle orientation de la macro-proposition narrative.

¹⁵ Au schéma quinaire de Larivaille, Adam ajoute deux macro-propositions encadrantes : l'entrée-préface ou résumé (Pn0) et la chute ou évaluation finale (PnΩ). Cette macro-proposition « donne - de façon explicite ou non [...] - le sens configurationnel de la séquence » (ADAM, 1992 : 57). Dans cette perspective, la voix de l'auteur qui domine la fin de notre passage permet d'accroître *a posteriori* le statut narratif de la séquence qui est alors à considérer comme un évènement qu'il intègre à sa trame romanesque.

2.2. Analyse des phénomènes de perception en contexte narratif

En effet, les verbes de perception jalonnent le passage, avec une gradation qui fait sens : la perception auditive précède la perception visuelle et encadre le dénouement. Les sons proches annoncent l'imminence du dénouement au moyen du verbe *entendre* et s'éloignent finalement, inscrivant la séquence dans un temps révolu dénoté par le verbe *percevoir*. La perception visuelle glisse quant à elle progressivement du reflet d'une bougie que le narrateur *voit*, à la personne-même avec laquelle il s'établit une confrontation visuelle directe par le biais du verbe *regarder*.

Et les CRP de participer en effet à la dynamique narrative de la scène : les dénouements successifs sont annoncés par la même structure perceptive, « *entendre* + RCP » (1, 5)¹⁶ ; même constat dans le cadre de la perception visuelle, où « *regarder* + SN » (4, 9) sert à exprimer la confrontation directe ; la phase de dénouement propose cependant deux structures perceptives différentes, « *voir* + SN » (3) et « *voir* + *que* P (7). Mais les CRP participent aussi – de fait – à la création de l'imagerie générale de la scène, en en façonnant à la fois les objets et les modes de perception. La scène étant bâtie sur les phénomènes de perception, ces deux contributions des CRP (à la dynamique narrative et à l'imagerie générale) sont donc liées, raison pour laquelle nous en montrerons l'apport cognitif en commentant les occurrences dans leur ordre d'apparition.

Le premier verbe de perception de la scène du coucher (1), *entendre*, régit une RCP et évoque une perception auditive à la fois réussie (le percevant entend effectivement l'objet de perception) et passive (un son vient stimuler la perception du percevant). Il s'agit de l'établissement du lien perceptif entre Marcel et sa mère, connexion qui se fait de la mère (émission) vers l'enfant (réception). La venue de sa mère le soir pour le coucher est quelque chose que Marcel attend chaque jour avec impatience et angoisse. La scène touche trop le narrateur pour qu'il la relègue au plan d'un événement avec l'ICP ou l'inscrive dans une perspective épistémique avec *que* P. C'est pourquoi il convoque la RCP, qui a cette fonctionnalité de focaliser le zoom perceptif sur l'entité de perception en portant au second plan le procès dans lequel elle s'inscrit. La triple association du *je* narratif, du verbe de perception passive *entendre* et de la RCP zoomante favorise ainsi considérablement le plongeon cognitif du lecteur dans la perception de Marcel, mode d'écriture participatif s'il en est.

Voir constitue les deux occurrences suivantes qui évoque une perception visuelle également réussie mais passive. En utilisant *entendre* puis *voir*, le narrateur indique que son lien cognitif avec sa mère se renforce, ce qui en annonce l'aboutissement prochain. La première occurrence de *voir* (2) régissant un

¹⁶ Ces appels renvoient aux items correspondants dans le passage à l'étude.

SN passif, c'est un moyen pour le narrateur de respecter l'iconicité des événements : ce que voit Marcel à ce moment précis, en effet, c'est seulement la lumière que la bougie de sa mère projette sur le mur. Ainsi le narrateur montre-t-il au lecteur les choses de son enfance comme il les aurait vues à sa place, ce qui lui permet de le maintenir dans l'expérience cognitive à laquelle il le livre. Et c'est ainsi que le complément de la deuxième occurrence de *voir* (3), le pronom *la... elle-même*, vient clore l'iconicité du moment : maintenant, Marcel voit sa mère !

Dans l'item (5), *entendre* régit une RCP. Du point de vue qualitatif de l'imaginaire de la scène, cela constitue donc comme un recul (*entendre* > *voir* > *entendre*). En refocalisant soudainement l'attention auditive de la mère sur le père, la RCP rompt la connivence cognitive entre la mère et son fils et indique par là même l'impact négatif que cela a eu sur Marcel ; parallèlement, en dé-focalisant l'attention du lecteur du binôme mère-fils pour la faire porter sur le père – lequel se trouve pourtant hors champ cognitif, elle permet au narrateur de faire vivre au lecteur la douleur qu'il a ressentie à cet instant.

Voir est l'occurrence de verbe de perception suivante (6). L'important, ici, n'est pas le sens lexical du verbe mais son mode. Proust veut montrer combien l'attente passive du petit Marcel serait jugée inacceptable par son père, d'où l'emploi du participe présent : en n'évoquant pas ses bornes temporelles, ce mode dilate le procès, pour en faire ici le décor d'un autre événement, celui de la probable exaspération du père à la vue de son fils inactif, ce qui conduit le lecteur à visualiser et à ressentir l'inertie de Marcel, et par conséquent à anticiper comme en situation l'agacement du père.

Dans l'item suivant (7), *voir* régit *que P*. Nous savons que dans le cadre d'un CRPD, la perception est pour ainsi dire livrée telle quelle, à l'état brut. Or, le reflet d'une bougie sur un mur n'est pas terrifiant en lui-même : il faut que le percevant puisse l'associer à quelque chose de terrorisant (comme l'arrivée de son père et sa probable réaction violente en le voyant inerte) pour le trouver terrifiant par inférence pragmatique. D'où l'emploi de *que P*, qui signifie au lecteur que le terme « terrifié » n'est pas galvaudé mais le fruit d'une réelle analyse de la situation par le narrateur. Cet emploi constitue en outre un risque (bien que calculé) dans la narration : en tant que proposition au sens logique du terme, *que P* appelle la valeur de vérité VRAI ou FAUX ; or, en suspendant le pacte perceptif de la scène (puisque'il analyse sa perception), le narrateur rompt provisoirement la participation cognitive du lecteur et l'invite par *que P* à prendre position : alors, soit le lecteur estime que la situation est effectivement terrifiante (connivence épistémique), soit il juge que le côté terrifiant de la scène est exagéré (conflit épistémique).

Dans le dernier CRP que nous avons choisi d'analyser (11), *voir* régit une ICP. Le contexte expliquera cet emploi : le film iconique du reflet de la bougie de sa mère sur la muraille de l'escalier ayant déjà été projeté par le narrateur (2, 3), son objectif ici n'est plus de montrer cela mais de le poser en évènement du passé connu (thème) pour en dire quelque chose de nouveau, en l'occurrence que le mur en question n'existe plus depuis longtemps (propos) ; l'ICP est ainsi justifiée, qui présente en quelque sorte un *snapshot* de vie en plan large, sans effet de zoom. L'aspect singulier du procès dénoté par l'infinitif est d'ailleurs accru par le temps du verbe de perception qui le régit : le passé simple impose en effet de compter – donc de visualiser – une seule occurrence du procès [le reflet de sa bougie monter sur la muraille de l'escalier], quand l'imparfait aurait indiqué plusieurs occurrences de ce procès (avec un effet d'itération ou d'habitualité). Un autre point nous semble important dans l'interprétation cognitive du lien passé simple-ICP : contrairement au passé composé, ce temps véhicule une valeur psychologique de distanciation du L/S par rapport à l'évènement rapporté, comme si le narrateur indiquait ici qu'il s'est enfin libéré du poids de ce souvenir.

3. Conclusion

Avec la perception, nous avons choisi un thème intrinsèquement lié à l'humain. Dans cet objectif, nous avons montré que les L/S sélectionnent les structures perceptives en fonction du mode (naïf/épistémique) et de l'objet (entité/évènement) de perception. Chemin faisant, nous avons montré que leur emploi est directement lié aux circonstances de l'énonciation et aux objectifs communicationnels du L/S. Or, nous avons ainsi vu que ces paramètres sont fondamentalement liés aux conditions du percevant, quelle que soit la phase de la perception – acquisition, analyse ou compte rendu.

Parallèlement, en inscrivant le sujet de notre contribution au carrefour de la littérature et de la linguistique, nous avons délibérément pris le chemin d'une approche transdisciplinaire des textes de littérature, et ce dans le souci de mettre en commun les compétences de deux domaines d'études qui, bien que différents, ont pourtant le même objectif : décrypter le message !

Annexe. Scène du coucher (CS : 131-133)

Et ma mère ouvrit la porte treillagée du vestibule qui donnait sur l'escalier. Bientôt, je l'entendis [1] qui montait fermer sa fenêtre. J'allai sans bruit dans le couloir ; mon cœur battait si fort que j'avais de la peine à avancer, mais du moins il ne battait plus d'anxiété, mais d'épouvante et de joie. Je vis [2] dans la cage de l'escalier la lumière projetée par la bougie de maman. Puis je la vis [3] elle-même ; je m'élançai. A la première seconde, elle me regarda [4] avec étonnement, ne comprenant pas ce qui était arrivé. Puis sa figure prit une expression de colère, elle ne me disait même pas un mot, et en effet pour moins bien que cela on ne m'adressait plus la parole pendant plusieurs jours.

[...] Mais elle entendit [5] mon père qui montait du cabinet de toilette où il était allé se déshabiller et pour éviter la scène qu'il me ferait, elle me dit d'une voix entrecoupée par la colère : « Sauve-toi, sauve-toi, qu'au moins ton père ne t'ait vu [6] ainsi attendant comme un fou ! » Mais je lui répétais : « Viens me dire bonsoir », terrifié en voyant [7] que le reflet de la bougie de mon père s'élevait déjà sur le mur, mais aussi usant de son approche comme d'un moyen de chantage et espérant que maman, pour éviter que mon père me trouvât encore là si elle continuait à refuser, allait me dire : « Rentre dans ta chambre, je vais venir. ». Il était trop tard, mon père était devant nous. Sans le vouloir, je murmurai ces mots que personne n'entendit [8] : « Je suis perdu ! ».

Il n'en fut pas ainsi. [...] Il me regarda [9] un instant d'un air étonné et fâché, puis dès que maman lui eut expliqué en quelques mots embarrassés ce qui était arrivé, il lui dit : « Mais va donc avec lui, puisque tu disais justement que tu n'as pas envie de dormir, reste un peu dans sa chambre, moi je n'ai besoin de rien. - Mais, mon ami, répondit timidement ma mère, que j'aie envie ou non de dormir, ne change rien à la chose, on ne peut pas habituer cet enfant... - Mais il ne s'agit pas d'habituer, dit mon père en haussant les épaules, tu vois [10] bien que ce petit a du chagrin, il a l'air désolé, cet enfant ; voyons, nous ne sommes pas des bourreaux ! Puisqu'il y a deux lits dans sa chambre, dis donc à Françoise de te préparer le grand lit et couche pour cette nuit auprès de lui. Allons, bonsoir, moi qui ne suis pas si nerveux que vous, je vais me coucher. »

On ne pouvait pas remercier mon père ; on l'eût agacé par ce qu'il appelait des sensibleries. Je restai sans oser faire un mouvement ; il était encore devant nous, grand, dans sa robe de nuit blanche sous le cachemire de l'Inde violet et rose qu'il nouait autour de sa tête depuis qu'il avait des névralgies [...]. Il y a bien des années de cela. La muraille de l'escalier, où je vis [11] monter le reflet de sa bougie n'existe plus depuis longtemps. [...] Il y a bien longtemps aussi que mon père a cessé de pouvoir dire à maman : « Va avec le petit. » La possibilité de telles heures ne renaitra jamais pour moi. Mais depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir [12] si je prête l'oreille, les sanglots que j'eus la force de contenir devant mon père et qui n'éclatèrent que quand je me retrouvai seul avec maman. En réalité ils n'ont jamais cessé ; et c'est seulement parce que la vie se tait maintenant davantage autour de moi que je les entends [13] de nouveau, comme ces cloches de couvent que couvrent si bien les bruits de la ville pendant le jour qu'on les croirait arrêtées mais qui se remettent à sonner dans le silence du soir.

Corpus de référence

A la Recherche du temps perdu, 10 vol., Paris, GF Flammarion, (dir.) Jean Milly, 1984-1987
Jean Santeuil, 3 vol., Paris, Gallimard, 1952

Abréviations

CS : *Du Côté de chez Swann*
JF : *A l'Ombre des jeunes filles en fleurs*
TR : *Le Temps retrouvé*
JS : *Jean Santeuil*

Bibliographie

ADAM Jean-Michel, *Les textes : types et prototypes*, Paris, Nathan-Université, 1992.
ADAM Jean-Michel, *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*, Paris, Cur-sus, Armand Colin, 2005.

- BARWISE Jon, « Scenes and Other Situations », in : *The Journal of Philosophy*, 1981, Vol. LXXVIII, No. 7, p. 369-397.
- BRUNET Etienne, *Le vocabulaire de Proust. Etude quantitative*, 3 vol., Paris, Slatkine-Champion, 1983.
- DELEUZE Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 2003.
- HAMON Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette supérieur, 1993.
- HATCHER Anna Granville, « Je le vois sourire ; Je le vois qui sourit ; Je le vois souriant », in : *Modern Language Quarterly*, 1944, vol. 5, n°3, p. 275-301 ; vol. 5, n°4, p. 387-405.
- KLEIBER Georges, « Sur les relatives du type Je le vois qui arrive », in : *Travaux de linguistique*, 1988, n°17, p. 89-115.
- LARIVAILLE Paul, « L'analyse (morpho)logique du récit », in : *Poétique*, 1974, n°19, p. 368-388.
- MILLER Philip & LOWREY Brian, « La complémentation des verbes de perception en français et en anglais », in : *Essais sur la grammaire comparée du français et de l'anglais*, coll. « Sciences du Langage », Saint-Denis, PUV, 2003.
- SCHEPPING Marie-Theres, « The Structure of a Semantic Field : Verbs of visual Perception in German and French », in : *Meaning and the Lexicon*, Foris Publications, 1985.
- SCHWARZE Christoph, « Les constructions du type Je le vois qui arrive », in : *Linguistische Arbeiten*, 13, Max Niemeyer, 1974, p. 18-30.