“Temps pris”: du texte dérisoire au discours sensible

Stéphane Chaudier

▶ **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. “Temps pris”: du texte dérisoire au discours sensible . Philippe Wahl (dir.). Lire Calet, Presses universitaires de Lyon, p. 207-219., 1999. hal-01675055

HAL Id: hal-01675055
https://hal.science/hal-01675055

Submitted on 4 Jan 2018

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.

Stéphane Chaudier

Publication : « "Temps pris" : du texte dérisoire au discours sensible » *Lire Calet*, textes réunis par P. Wahl, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1999, p. 207-219.

Auteur : Stéphane Chaudier, université Lille, laboratoire ALITHILA, EA 1061

Mots-clés : Calet, « Temps pris », dérision, expression des affects, clichés / stérotypes poétique populiste

Résumé :

Le héros sans patronyme de "Temps pris" est un pauvre "bureaucrate" : une nouille. En rentrant du travail, il reçoit un "paquet de linge sale de famille" : "il écouta et entendit que son propre père faisait avec sa petite femme ce qu'encore nous appelons des trucs et des machins et que nous trouvons de la dernière gravité". Nouille ne sait pas réagir : il est dépassé par son malheur. Le silence du personnage naît de son incompétence langagière. Un tel silence s'oppose à la loquacité héroïque. Il est le signe d'un tragique sans prestige : "le fils ne se décidait pas à parler en phrases sonores". Selon un procédé éprouvé du récit naturaliste, "Temps pris" inverse le schéma tragique de *Phèdre* en le transposant dans l'univers de tout petits employés. Le père n'est pas noble ; c'est un séducteur dénaturé. Le chef de famille est un fils soumis dépourvu de virilité, à la fois privé de descendance et incapable de rendre justice à son épouse outragée.

La découverte de l'indignité paternelle interrompt le flot de phrases toutes faites du pauvre Nouille[1]. Les clichés dont il s'abreuve signifient la misère, la nullité du personnage, mais aussi le regard critique et la désinvolture du narrateur envers cette pauvre créature[2]. Toutefois l'expression de la dérision ne constitue pas à elle seule tout le plaisir de la lecture de "Temps pris". Lorsque le héros de "Temps pris" transforme une liste de commissions en une phrase qu'il se récite d'une voix "réellement caressante", ce discours, solipsiste mais enfin authentique, introduit au cœur de la nouvelle la possibilité d'une autre écriture populiste : le discours sensible.

TEMPS PRIS :
DU TEXTE DÉRISOIRE AU DISCOURS SENSIBLE.

Le héros sans patronyme de "Temps pris" est un pauvre "bureaucrate" : une nouille[3]. En rentrant du travail, il reçoit un "paquet de linge sale de famille" (TQ, 39) : "il écouta et entendit que son propre père faisait avec sa petite femme ce qu'encore nous appelons des trucs et des machins et que nous trouvons de la dernière gravité" (TQ, 37)[4]. Nouille ne sait pas réagir : il est dépassé par son malheur. Le silence du personnage naît de son incompétence langagière. Un tel silence s'oppose à la loquacité héroïque. Il est le signe d'un tragique sans prestige : "le fils ne se décidait pas à parler en phrases sonores" (TQ, 39). Selon un procédé éprouvé du récit

---

1 Le personnage pense à l'aide de stéréotypes mais ne parvient pas à les exprimer quand la situation l'exige. Il lui manque donc une *rhétorique*. Cette lacune le ravale au rang des bêtes : "il restait là, planté comme un jeune veau devant une nouvelle porte, au village." (TQ, 38)

2 Léo Sptizer note à propos du romancier Ch-L Philippe : "il manifeste, sur le mode humoristique, une sympathie résignée, à moitié critique, à moitié compréhensive, pour les erreurs nécessaires, les efforts gauches de ces individus interlopes qu'écrasent des forces sociales inexorables". *Etudes de style*, Paris, Gallimard, collection Tel, 1970, page 56.

3 "L'époux était -*primo*- de trop bonne pâte...une nouille et une andouille qui paraissait toujours tomber des nues et qui se croyait très fort." (TQ, 37). Le narrateur reprend l'insulte à son compte, et la transforme en surnom : "Nouille pensa que les bras lui en tombaient (...)". (TQ, 39).

4 Le type du vieillard libidineux appartient à la comédie et fait souvent sourire. La nouvelle n'exploite pas cette ressource comique, car le récit se focalise sur le point de vue de la victime impuissante, le fils. Dans "Temps pris" la femme, le mari et l'amant forment un trio dérisoire.

naturaliste, "Temps pris" inverse le schéma tragique de *Phèdre* en le transposant dans l'univers de tout petits employés. Le père n'est pas noble ; c'est un séducteur dénaturé. Le chef de famille est un fils soumis dépourvu de virilité, à la fois privé de descendance et incapable de rendre justice à son épouse outragée.

La découverte de l'indignité paternelle interrompt le flot de phrases toutes faites du pauvre Nouille[5]. Les clichés dont il s'abreuve signifient la misère, la nullité du personnage, mais aussi le regard critique et la désinvolture du narrateur envers cette pauvre créature[6]. Toutefois l'expression de la dérision ne constitue pas à elle seule tout le plaisir de la lecture de "Temps pris". Lorsque le héros de "Temps pris" transforme une liste de commissions en une phrase qu'il se récite d'une voix "réellement caressante" (TQ, 35), ce discours, solipsiste mais enfin authentique, introduit au cœur de la nouvelle la possibilité d'une autre écriture populiste : le discours sensible.

Sous le signe de la dérision

"Temps pris" présente une peinture hyperbolique de la médiocrité quotidienne. Le temps pris s'ajoute au malheur infini mais dérisoire des personnages. Il symbolise cette existence accablante, sans perspective, où les personnages sont pris, englués, sans espoir d'en sortir. Dans l'univers morne de "Temps pris", l'enfer, selon l'expression consacrée, c'est les autres. Des promiscuités "fétides" du métro à "l'atmosphère irrespirable" du foyer conjugal (TQ, 39), l'autre est toujours gênant, inopportun. "Ouaters bouchés"(TQ, 36), catalogues exhibant "des femmes en désordre, amputées et vêtues de linges grisâtres"(TQ, 36), "chansons déplacées de l'idiot d'à côté qui faisait marcher la T.S.F"(TQ, 38)[7] : l'expansion du nom transforme presque toujours le référent visé en une réalité sinistre.

Héros et narrateur partagent la même perception du réel. Le récit ne distingue pas toujours leur point de vue, si bien qu'on ne sait à qui attribuer l'impression que produit la maison du héros : "la sienne faisait du genre dans la rue, malgré l'eczéma de la façade qui donnait l'envie folle de la gratter"(TQ, 35)[8]. Les premiers mots de la nouvelle -"ici, où nous sommes"- indiquent que le narrateur connaît l'espace où évolue le héros. Cependant, par la manière dont il analyse cet espace, le narrateur se sépare de la masse abrutie des autres voyageurs, avec laquelle se confond au contraire le héros :

> Ici, où nous sommes, la ville a été creusée pour des trains de fer qui font un bruit de tous les diables contrefaisant le tonnerre de dieu. (TQ, 31)

La vision subjective que présente la phrase ne peut être que celle du narrateur puisque le héros du récit n'est pas encore identifié. Le trait /inhumain/ est actualisé par le choix de la préposition "pour" car le bénéficiaire du procès est non-humain, alors que "ville" contient en langue le sème

---

5 Le personnage pense à l'aide de stéréotypes mais ne parvient pas à les exprimer quand la situation l'exige. Il lui manque donc une *rhétorique*. Cette lacune le ravale au rang des bêtes : "il restait là, planté comme un jeune veau devant une nouvelle porte, au village." (TQ, 38)

6 Léo Sptizer note à propos du romancier Ch-L Philippe : "il manifeste, sur le mode humoristique, une sympathie résignée, à moitié critique, à moitié compréhensive, pour les erreurs nécessaires, les efforts gauches de ces individus interlopes qu'écrasent des forces sociales inexorables". *Etudes de style*, Paris, Gallimard, collection Tel, 1970, page 56.

7 Il s'agit sans doute de chansons d'amour qui contrastent ironiquement avec la mésentente conjugale des personnages : "tous les trois, ils se trouvèrent assis et silencieux sur les chaises de la salle à manger, *dans* les chansons déplacées de l'idiot d'à côté."(TQ, 38, nous soulignons). Les personnages sont plongés dans une atmosphère sonore qu'ils n'ont pas choisie et qui leur tient lieu d'intimité. La voix anonyme de la T.S.F s'impose sur le triste fond de l'incommunicabilité familiale.

8 Zola décrit "une muraille grise, mangée d'une lèpre jaune" (exemple cité par le dictionnaire Robert) ; Calet substitue à "lèpre" un sémème appartenant au même taxème, mais non susceptible d'un emploi métaphorique. Dans le roman réaliste, l'apparence du personnage est souvent déterminée par l'espace qu'il habite. Ainsi la femme du héros "avait attrapé l'eczéma de la maison ; elle en tenait une bonne couche sur le menton, le cou." (TQ 36).

/humain/[9]. Mais la ville moderne est-elle encore humaine ? La non expression de l'agent du procès "creuser" inscrit dans le texte la menace de la déshumanisation, toujours associée à celle de l'anonymat. Le complément faussement déterminatif "de fer" n'a aucune valeur informative ; les afférences morales de "fer" peuvent donc être actualisées. Les "trains de fer" sont ceux d'une civilisation où la vie est particulièrement dure, impitoyable. On pense au "siècle de fer" de la mythologie. Le trait /satanique/ est actualisé par "diables", dont le sens est remotivé par l'expression "tonnerre de dieu" ; l'absence de majuscule signifie indirectement l'absence ou l'identification incertaine de Dieu. Le contexte rend perceptible la paronomase "train de fer"/"train d'enfer". Ce trait /satanique/ est dénué de toute valeur positive : c'est ce qu'exprime le verbe "contrefaire" par opposition à un lexème neutre comme "reproduire". La description du métro qu'emprunte le personnage est traversée par l'isotopie de la facticité. Le narrateur note, en souvenir de la Genèse :

> Un grand nombre de lampes électriques donnent la lumière artificielle sans quoi il n'y aurait rien de fait. (TQ, 31)

Les transports en commun parisiens sont l'image d'un enfer moderne, dépourvu de tout prestige romantique. Cet enfer moderne n'a pas de sens :

> Arrivé au bout du voyage, contre un mur, ça se retourne immédiatement. La tête devient queue. C'est la même chose.
>
> C'est très utile. (TQ, 31)

Le mot "voyage", rapporté à un banal trajet en métro, prend un sens ironique : est-ce un clin d'oeil à Céline ? Le mot permet d'introduire un symbole éculé : le voyage comme figure de l'existence humaine. Un voyage dont le terme est un "mur" est un voyage vain, sans queue ni tête[10]. Les dysfonctionnements du code linguistique fournissent un indice très sûr du dérèglement de l'univers de la fiction. Ainsi le lexème "type" ne réfère-t-il plus exclusivement à des individus masculins : "C'est plein de types de tous les sexes." (TQ, 31[11]). C'est pourquoi, au moment où le narrateur présente le héros -"mon bonhomme se trouvait *là*" (TQ, 31, nous soulignons) - le lecteur est à même de donner à l'adverbe "là" son sens pleinement existentiel[12] : "là", dans cet enfer où les "types" ne sont pas de vrais types, où les "voyages" ne sont pas de vrais voyages, où même les sous ne sont pas de vrais sous[13].

Le héros, lui, n'est qu'un misérable bureaucrate, frère des innombrables gagne-petits des récits naturalistes ou populistes. On retrouve dans "Temps pris" le mépris, traditionnel en littérature, pour le comptable, "l'additionneur", le tout petit bourgeois :

> Mâchoire serrée, les poings aussi, des chiffres il s'amusait à faire l'addition mentale et en règle :
>
> ...trente-quatre et quatre-vingt-six ... quatre et six font dix - il pose son zéro et retient un - quatre et huit font douze... Ça fait cent vingt voyageurs. (TQ, 32)

Le compte rendu minutieux de cette laborieuse opération souligne l'emploi ironique de "s'amusait". Le héros, dévalorisé, s'exprime dans un argot que le narrateur ne reprend pas à son compte, comme s'il tenait à en souligner le manque de saveur :

> D'autant plus qu'au bureau, qu'il appelle burlingue et qu'il vient de quitter, il en fait énormément des additions. (TQ, 32)

---

9 "Ville : milieu géographique et social formé par une réunion organique (...) de constructions et dont les habitants travaillent, pour la plupart, à l'intérieur de l'agglomération (...)." Dictionnaire Le petit Robert.

10 "La tête devient la queue". Calet retrouve un motif philosophique déjà traité par La Fontaine dans "La tête et la queue du serpent". *Fables* , VII, 17, édition de René Radouant, Paris, Hachette, 1929.

11 Il n'est pas sûr, par ailleurs, que "tous" soit l'exact équivalent du numéral "deux".

12 Cf Michèle Perret : "Le système d'opposition ici, là, là-bas en référence situationnelle", *Etudes de linguistique française à la mémoire d'Alain Lerond*, Linx, Paris X, numéro hors série, 1991.

13 Le syntagme des "sous sans valeur" ne réfère pas seulement à l'inflation ; dans le monde de "Temps pris", rien, ou presque, n'a de valeur.

Cet anti-héros, défini par anti-phrase comme "le voyageur nous intéresse" (TQ, 33), n'inspire nulle sympathie :

> Là dessus, il eut une idée :
> " Tous puent plus ou moins de la gueule."
> Et encore une idée :
> "Mais moi alors..."
> Pour conclure, en son petto :
> "Je vais fort." (TQ, 34)

Le mélange cocasse et disgrâcieux d'italien et de français -"en son petto"- révèle combien le narrateur fait peu de cas des pensées de celui qu'il appelle, au mieux, "le pauvre garçon[14]" (TQ, 36). La dernière phrase de la nouvelle associe les adjectifs "grotesque" et "stéréotypée", comme pour signifier que le héros de "Temps pris" relève de plein droit de cette esthétique du "grotesque triste" définie par Flaubert[15] :

> Le temps était pris. Et jusque dans la gare de verre ondulé, couleur d'absinthe, jusque dans le wagon où il se perdit dans une position *assez grotesque, encore une fois, et comme stéréotypée.* (TQ, 40, nous soulignons.)

Le corps du personnage est caractérisé par un mot commun au vocabulaire médical et au métalangage littéraire : "stéréotypé". L'attitude du personnage relève d'une pathologie (on parle de la stéréotypie des schizophrènes) et s'assimile à un procédé langagier. Le cliché est donc un symptôme : privé du prestige de la grandiloquence, contrairement au lieu commun flaubertien, le cliché dans "Temps pris" fonctionne à la fois comme un effet de réel, en réduisant le langage individuel du personnage à sa dimension sociale, et comme une marque de déréalisation : le pauvre bureaucrate se réduit à ce langage dérisoire que le narrateur lui prête à loisir et lui retire au moment où le personnage en a le plus besoin, comme si le discours stéréotypé ne connaissait que la loi de l'excès pléthorique ou du manque absolu.

Les paradoxes du stéréotype

Le stéréotype fonctionne à un double niveau. Enchâssé dans le discours du personnage, il signifie son aliénation, son impuissance face à la fatalité sociale ; mais pris en compte par le discours du narrateur, il fonctionne comme marque paradoxale de la littérarité du texte. Le cliché, trouvaille d'expression devenue banale, phrase toute faite qui, vouée à tous, n'appartient plus à personne, devient le domaine d'élection, le champ d'investigation stylistique privilégié de l'écriture. La voix de l'écrivain a donc partie liée avec ce discours dérisoire qui lui est extérieur mais non étranger. Le narrateur cite les clichés, se les approprie et les déforme avec une jubilation non dissimulée. C'est pourquoi l'expression "le temps est pris", que chacun se renvoie comme une balle pour meubler la conversation[16], donne à la nouvelle son titre. Le texte de "Temps pris" n'est-il pas en effet un hymne paradoxal à cette parole toute faite, multiforme, anonyme, envahissante, véritable vademecum de l'homme moderne qui s'écroule misérablement lorsque, dans de pénibles circonstances, il ne peut l'exprimer, la faire sortir ?

> Dans cette direction d'idées toutes faites informulées, il y eut certainement qu'il avait le coeur serré et que c'était bien terrible, ah, là, là...Et aussi qu'il se demandait ce qu'il avait bien pu faire au bon Dieu ou à ses saints. (TQ, 39)

---

[14] L'étude de la dénomination fait apparaître que le héros est toujours désigné par rapport à une situation posée par le narrateur : dans le métro, il est "le voyageur qui nous intéresse" (TQ, 33) ; à la fin du texte, il redevient "l'employé qui avait le désir de se réfugier derrière ses additions" (TQ, 40). Selon le personnage auquel il est confronté, il apparaît comme "l'époux", "un monsieur qui salissait exagérément ses chemises" (TQ, 37) ou "le fils" (TQ, 39). L'absence de nom dit à l'évidence la carence d'être : le personnage est à la fois le jouet du narrateur et des autres personnages, curieusement ligués pour l'accabler.

[15] Lettre à Louise Colet du 21-22 août 1846.

[16] "-Le temps est bien pris, remarqua-t-il, et c'est pour toute la journée. (...) En effet, il était bien pris le temps, et avant que le calculateur ait pu le dire à la boulangère, celle-ci lui dit aussi qu'il était pris. Tout autant pris chez le crémier (...)" (TQ, 35).

L'idée, même informulée, se présente déjà comme toute faite. La phrase passe du lyrisme populaire -"avoir le coeur serré"- à la franche dérision : le discours stéréotypé s'épuise dans une interjection -"ah, là, là"- qui détonne dans cette phrase au discours indirect. La rupture énonciative fonctionne moins comme une marque de l'affectivité que comme un indice de l'ironie du narrateur.

La puissance du stéréotype va de pair avec l'inconstance des personnages, et tout particulièrement du héros[17]. L'acharnement du récit à vider le héros de toute épaisseur humaine finit ainsi par constituer l'intérêt de la lecture de "Temps pris". Cet acharnement est signifié par le refus de prêter au personnage ne serait-ce qu'une conscience fugitive des humbles bonheurs que procure la sensation captée :

> Sur le trottoir, dehors, il s'arrêta pour aspirer une bonne goulée de lumière mouillée, il avait cet air d'ennui qu'il ne quittait pas ou rarement. (TQ, 34)

Le lecteur est peut-être sensible à la poésie de la notation, "une bonne goulée de lumière mouillée"; mais cette heureuse appréciation du monde sensible n'a même pas la valeur d'une fugitive *inspiration*, car l'imparfait qui suit confère à l'ennui la valeur d'un état permanent, dont, comme l'indique la relative, le personnage est rendu responsable. L'épanorthose finale semble n'être qu'une restriction de pure forme. La nullité du personnage met donc en valeur les prouesses langagières du narrateur qui se plaît à reproduire, pour le désarticuler, le réservoir de lieux communs auquel se réduit la compétence du héros :

> Qu'il y eût là cent vingt personnes dans son genre ou pas dans son genre, ni chaud ni froid et une belle jambe, voilà ce que cela lui faisait.
> Chaud dans ce train, il faisait terriblement. (TQ, 33)

La coordination déviante unissant deux expressions familières synonymes, la tournure emphatique et le détachement étrange de l'adverbe "chaud" sont autant de procédés accumulés pour signifier la vacuité du personnage qui profère ces banalités. La virtuosité de l'écriture se charge ainsi de manifester la pauvreté de l'horizon intellectuel du personnage[18]. Les limites du personnage posent ainsi un problème d'esthétique dont le narrateur est conscient : c'est pourquoi, à la fin de "Temps pris", on trouve ce commentaire, présenté sous la forme d'un paragraphe isolé qui rompt la continuité de l'histoire :

> On vous veut moyen, de la taille ordinaire. On vous fait avec peu d'étoffe. Et après on vous donne des malheurs qui ne vous vont pas, qui sont un peu grands. Alors quoi ? (TQ, 40)

Qui parle ? Est-ce le héros que sa propre médiocrité révolte un instant ? Ce dernier serait alors à ce point étranger à toute idée de grandeur qu'il ferait précéder par modestie l'adjectif "grand" du modalisateur "un peu". Or l'opposition "un grand malheur/un petit malheur" ne connaît pas de gradation intermédiaire. L'accusation vague portée contre le "on" véritablement indéfini peut faire croire que ce sont les pensées du personnage qui sont directement retranscrites : "on" renvoie à la société, ou, dans une interprétation quasi pirandellienne du texte, à l'écrivain qui a créé le personnage. Cet éclair de lucidité chez le héros s'achève par une question exprimant le désarroi et la passivité : "Alors quoi ?" Il survient juste après que le personnage, au style direct, a reconnu ses limites :

---

17 La crise familiale prive le héros d'une inepte plaisanterie laborieusement préparée : "sur le palier, il se promit d'annoncer à sa femme et à son père qu'il n'avait pas d'appétit. En même temps qu'une bonne farce, c'était vrai qu'il n'avait pas d'appétit. On lui répondrait qu'il vient en mangeant et tout serait bien ainsi." (TQ, 36).Le héros se délecte par avance d'un échange convenu et regrette que "la plaisanterie de l'appétit (n'ait) pas été faite." (TQ, 40).

18 "Plus les écrivains deviennent naturalistes, plus ils s'efforcent de peindre des hommes moyens de la réalité quotidienne (...) et plus la discordance devient rude : dans le dialogue, c'est le prosaïsme insipide et plat de la quotidienneté bourgeoise ; dans la description, c'est l'afféterie distinguée à l'extrême d'un d'atelier parisien". Georg Lukàcs : *Problèmes du réalisme*, traduit par Claude Prévost et Jean Guégan, L'Arche, 1975, cité par R-P Colin, introduction à *Une belle journée*, éditions du Lérot, 1995. Calet accentue la discordance que dénonce Lukàcs : les propos stéréotypés des personnage envahissent le discours du narrateur qui les intègre à une dynamique de création littéraire.

- Ca me dépasse.

C'était l'expression juste. (TQ, 40)

Néanmoins, il semble plus probable que le discours exprime le point de vue du narrateur. Le mot "taille" et la présence d'un cliché -"on vous fait avec peu d'étoffe"- actualisent l'isotopie du vêtement et permettent la représentation métaphorique du malheur en costume : "des malheurs qui ne vous vont pas". L'élaboration d'un tel parcours sémantique relève de la compétence stylistique du narrateur, qui développe avec bonheur, et non sans humour, le constat jugé pertinent du héros : "ça me dépasse". La phrase fait aussi intervenir une axiologie qui rappelle la hiérarchie classique des genres : elle oppose les caractérisants "moyen" et "ordinaire" pour qualifier le personnage à "grand" qui se rapporte à l'événement. A un grand malheur devrait correspondre un grand personnage. Au contraire, le texte souligne fréquemment la distance maintenue entre la sphère des références culturelles prestigieuses et celle de la médiocrité quotidienne, laquelle sert de toile de fond à la fiction. C'est pourquoi, symboliquement, le héros descend à la station de métro baptisée "Ninive", en souvenir peut-être de la rue de Babylone, laquelle donne son nom à la station "Sèvres-Babylone". Au coeur de "Temps pris", Ninive convoque la figure du prophète Jonas dont Nouille, dans cet univers où la transcendance fait totalement défaut, apparaît comme l'incertain successeur.

Toutefois l'intérêt de "Temps pris" ne se limite pas à la charge contre le personnage ou contre le système qui le rend possible. Le jeu avec les clichés tourne parfois au procédé. Le mordant de la satire s'émousse, car la contemplation de la médiocrité n'engendre pas une imprécation souveraine contre la nature des choses, mais une plaisanterie :

> En recevant ce paquet de linge sale de famille, Nouille pensa que les bras lui en tombaient, il les examina rapidement l'un après l'autre : rien ne se produisit. (TQ, 39)

Le personnage est à ce point soumis à la tyrannie du stéréotype que ses gestes lui sont dictés par l'interprétation littérale -et erronée- d'une expression figurée : Nouille ou la marionnette linguistique. C'est peut-être pourquoi "Temps pris" ménage la possibilité d'une autre écriture populiste, laquelle prend corps dans un discours émanant du personnage. L'expression fugitive d'un désir, si humble soit-il, redonne au monde sensible un peu de sa beauté, beauté secrète, beauté perdue ou cachée depuis le commencement du texte.

Le discours sensible

Il est dans "Temps pris" un moment privilégié, une épiphanie peut-être, où le personnage cesse de recourir au lieu commun :

> Alors il sortit de sa poche un papier plié qu'il ouvrit, qu'il lut à voix diminuée :
>
> "Tu vas acheter un journal, des oranges, une baguette, un quart de port-salut, un flacon d'encre."
>
> Le journal, c'était pour sa femme pour le feuilleton d'amour en tranches, l'encre pour écrire des lettres violettes à la famille de province, le pain, les oranges, le port-salut pour compléter les restes de la veille et pour en faire un déjeuner.
>
> Il se parlait avec une sorte de tendresse :
>
> "Tu vas commencer par le papetier..."
>
> Sa voix était réellement caressante. Personne n'avait jamais usé de ce ton envers lui et on pouvait bien se demander où il allait chercher cela. (TQ, 34-35)

La prestation orale du héros fait l'objet d'une véritable analyse : lire "à voix diminuée", se parler "avec une sorte de tendresse", "ce ton". Le personnage s'offre un plaisir solitaire de lecture. L'isotopie de l'affectivité apparaît progressivement. De "diminuée", la voix devient "caressante"; "l'ennui" cède place à un bref moment de joie. Le personnage n'est plus dans le métro, il n'est pas encore dans son appartement : échappant aux espaces clos qui l'aliènent, il

trouve les conditions d'une présence à soi authentique dans la rue, au grand air mouillé de pluie. Ce petit moment de bonheur volé à la pesanteur du "temps pris" (temps où le héros est pris comme dans un piège) correspond significativement à un bonheur d'expression : les paroles du personnage contrastent avec les "merde" murmurés à chaque marche de l'escalier qui mène à son appartement (TQ, 35). La voix vivante du héros s'oppose aussi aux formes convenues de l'écrit : "feuilletons d'amour en tranches" ou "lettres violettes à la famille de province".

Ce court extrait consacre l'émergence d'un autre style, plus intime. Par cette parole singulière dont le "je" se présente comme le seul destinataire, le personnage goûte aux charmes que lui offre le faisceau des structures linguistiques qui composent sa discrète litanie :

- la coordination, par laquelle s'organise la diversité du réel : "un journal, des oranges, une baguette, un quart de port-salut, un flacon d'encre". Le plaisir de lire un aide-mémoire -contre l'oubli, déjà- ne tient pas aux référents évoqués, mais à leur réunion dans une phrase ;
- la périphrase aspectuelle, grâce à laquelle le procès revêt le caractère de certitude qu'offre le repérage au présent, tout en conservant, par l'emploi de l'infinitif, la virtualité qui laisse libre carrière à l'imagination : le procès est plongé dans un délicieux entre-deux, où il est presque réalisé, sans être déjà marqué par le sceau de l'accomplissement décevant : "Tu vas acheter (...)" ; "Tu vas commencer (...)."
- le sème /inchoativité/, actualisé par le syntagme "commencer par" qui donne au locuteur la rassurante impression de maîtriser le temps.

Le passage s'achève par une interrogation révélatrice :"on pouvait bien se demander où il allait chercher cela". En effet, pour la seule fois sans doute dans "Temps pris", le discours transfigure la référence au quotidien. Or le plaisir pris à l'exercice d'un tel discours affectif est constitutif du style même de l'écrivain. L'expression de l'affectivité (affectivité du locuteur et affectivité du personnage) constitue sans doute l'horizon indépassable de l'écriture selon Calet, comme le montre les premières phrases du *Bouquet*, où un soldat sans bravoure livre un témoignage, sa vision de la guerre de 1939-1945 :

> Maintenant que je m'y suis mis à raconter ce temps-là, je m'aperçois que j'en ai gros à dire. Mais il faudrait d'abord mettre de l'ordre dans tout ce qu'il y a de pêle-mêle dans ma tête. C'est drôle...c'est comme si cela ne nichait pas dans la tête, mais sur la poitrine, d'un poids de pierre, toute cette misère. Et j'en ai le cœur écrasé. (B, 9)

Le mot "souvenirs" est éliminé au profit d'une périphrase concrète : "tout ce qu'il y a de pêle-mêle dans ma tête". Le mouvement de l'écriture, par une série d'approximations, évince la référence à "la tête" au profit du "coeur". La superposition de "j'en ai gros à dire" et de "j'en ai le coeur écrasé" permet de reconstituer l'expression "j'ai le coeur gros", comme si l'affectivité, dès le début, tenait lieu de justification à l'écriture, voire de réflexion politique. Il arrive toutefois que l'expression de l'affectivité entre en conflit avec une salubre ironie. Le premier paragraphe de la première oeuvre publiée paraît de ce point de vue exemplaire :

> Je suis un produit d'avant-guerre. Je suis né dans un ventre corseté, un ventre 1900. Mauvais début. (BL, 9)

La naissance n'est pas séparation d'avec la mère, mais enveloppement protecteur : le corset, qui dissimule la grossesse, affine la taille et fait ressortir la cambrure, est une barrière supplémentaire qui isole l'enfant du monde. Ce corset est si important dans l'imaginaire du narrateur qu'il se définit lui-même avec les mots qui conviendraient pour un corset, en se présentant comme "un produit d'avant guerre". La représentation fantasmatique du corset maternel dispense donc le discours autobiographique de donner des dates, des noms, des repères plus précis. "Je suis né en 19.." serait un énoncé stylistiquement non marqué dans un tel contexte. Le refus de ce que Bernard Pottier appelle l'orthophrase[19] constitue ici la figure de style. Au moment où le lecteur s'apprête à mettre "ces détours du dire" sur le compte de

---

19 "Les détours du dire : point de vue d'un linguiste", dans *Parole - Figure - Parabole*, publié sous la direction de Jean Delorme, Lyon, P.U.L, 1987.

l'affectivité, la phrase suivante sonne comme un avertissement : "mauvais début". Mauvais début dans la vie ou mauvais début de roman ? Par ce mouvement réflexif, l'écriture amène le lecteur à se détacher du référent psychologique pour ne plus considérer que la réalité littéraire des phrases qui précèdent. Le style de Calet séduit ainsi par le rapport critique que le narrateur instaure avec ce qui semble l'élément fondateur de son discours : la dominante affective. Ce conflit empêche sans doute les oeuvres de Calet de tomber dans la sensiblerie. Il donne au texte son âpreté, et sa stimulante ambivalence.