

F. CHAPIRO, A. HUPÉ, D. SAADOUN, G. BARTHÉLEMY

Le Temps vécu

Woolf, Nerval, Bergson

programme 2013-2014

DUNOD

Le pictogramme qui figure ci-contre mérite une explication. Son objet est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit, particulièrement dans le domaine de l'édition technique et universitaire, le développement massif du photocopillage.

Le Code de la propriété intellectuelle du 1^{er} juillet 1992 interdit en effet expressément la photocopie à usage collectif sans autorisation des ayants droit. Or, cette pratique s'est généralisée dans les établissements

d'enseignement supérieur, provoquant une baisse brutale des achats de livres et de revues, au point que la possibilité même pour

les auteurs de créer des œuvres nouvelles et de les faire éditer correctement est aujourd'hui menacée.

Nous rappelons donc que toute reproduction, partielle ou totale, de la présente publication est interdite sans autorisation de l'auteur, de son éditeur ou du Centre français d'exploitation du

droit de copie (CFC, 20, rue des Grands-Augustins, 75006 Paris).



© Dunod, Paris, 2013
ISBN : 978-2-10-059289-0

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L. 122-5, 2° et 3° a), d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (art. L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

LES AUTEURS

Florence Chapiro, ancienne élève de l'École normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, agrégée de Lettres modernes et licenciée en Philosophie, est professeur en CPGE commerciales au lycée Jacques Amyot de Melun et en CPGE scientifiques au lycée La Fayette de Champagne-sur-Seine.

Elle a dirigé cet ouvrage et a rédigé l'introduction au thème du Temps vécu, l'étude sur *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf, la comparaison des œuvres et la dissertation corrigée.

Aurélien Hupé, ancien élève de l'École normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud et agrégé de Lettres modernes, est professeur en CPGE littéraires au lycée Léon Blum de Créteil.

Il a rédigé dans cet ouvrage les fiches de synthèse, la méthodologie des épreuves et le résumé corrigé.

Daniel Saadoun, agrégé de Philosophie, est professeur de Chaire supérieure en CPGE commerciales et scientifiques au lycée Saint-Louis à Paris, ainsi qu'à l'Institut de sciences politiques de Paris.

Il a rédigé dans cet ouvrage l'étude sur l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* d'Henri Bergson.

Guy Barthélemy, ancien élève de l'École normale supérieure de Fontenay-Saint-Cloud, agrégé de Lettres modernes, a consacré sa thèse à Nerval. Il enseigne en CPGE littéraires et scientifiques au lycée Champollion de Grenoble.

Il a rédigé dans cet ouvrage l'étude sur *Sylvie* de Gérard de Nerval.

Nous tenons à remercier chaleureusement Roland Échinard, ancien élève de l'École normale supérieure de la rue d'Ulm, agrégé de Philosophie, professeur en CPGE littéraires au lycée Léon Blum de Créteil. Il a eu l'extrême générosité d'offrir à F. Chapiro son haut patronage pour la partie introductive, scellant une étroite collaboration entre littérature et philosophie, qui nous semble absolument nécessaire dans les filières qui sont les nôtres.

TABLE DES MATIÈRES

Partie 1 – La notion de temps vécu	1
Introduction au thème : le temps vécu	3
Fiche 1 - Le vocabulaire du temps vécu	31
Fiche 2 - Temps et narration : « Discours du récit » de Gérard Genette	37
Fiche 3 - Temps et littérature	43
Fiche 4 - Temps et histoire des idées : Introduction aux <i>Études sur le temps humain</i> de Georges Poulet.....	54
 Partie 2 – Étude des œuvres	 63
1 Virginia Woolf, <i>Mrs Dalloway</i>	65
1 Gérard de Nerval, <i>Sylvie</i>	127
3 Henri Bergson, <i>Essai sur les données immédiates de la conscience</i>, chapitre II : « De la multiplicité des états de conscience. L'idée de durée »	170
4 Comparaison des œuvres	197
 Partie 3 – Méthodologie des épreuves	 221
1 Le résumé	223
2 La dissertation	236
3 L'épreuve orale	259
Glossaire.....	263

La notion de temps vécu

Introduction au thème : le temps vécu	3
Fiche 1 – Le vocabulaire du temps vécu.....	31
Fiche 2 – Temps et narration : « Discours du récit » de Gérard Genette	37
Fiche 3 – Temps et littérature.....	43
Fiche 4 – Temps et histoire des idées : Introduction aux <i>Études sur le temps humain</i> de Georges Poulet.....	54

INTRODUCTION

Introduction au thème : le temps vécu

1 Entrée en matière

Un joli proverbe pourrait nous servir de prolégomènes au problème du temps : « Les hommes disent que le temps passe quand le Temps dit que ce sont les hommes qui passent. » En effet, qui observe l'autre, qui lui sert de référent, le surpassant ? Et surtout, que veut dire « passer » ? Autrement dit : **qui a raison au sujet du temps, celui qui le sent et le vit, donc qui a l'intuition* du passage et perçoit la durée, ou celui qui le pense, le crée, donc possède la logique* de ce passage** ? Une des premières difficultés qui se présente à l'esprit dès que se pose cette question est celle de l'objectivité* et du point de repère : qui peut déterminer la nature du temps et le mesurer de manière exacte, voire vraie ? L'homme, à n'en pas douter, voit le temps qui passe et peut faire un compte de ce déroulement, mais c'est le plus souvent pour constater qu'il en est physiquement affecté, qu'il vieillit, qu'il se détériore ou bien évolue. La sensation du temps rime souvent avec celle de la perte, avec ce que les Latins appelaient le *tempus fugit*¹. Du coup, l'homme semble le moins à même de comprendre, d'isoler ou de fixer ce flux sous forme d'instant, qui serait l'unité du temps, ou d'en déterminer une logique. C'est **qu'il perçoit le temps dans son corps, l'éprouve par sa conscience, comme un continuum dont il participe, tandis que l'idée de Temps le mesure de l'extérieur, n'étant pas affecté par le passage.**

Alors, dans le proverbe cité, le Temps se rengorge de la présomption humaine à être un observateur objectif du temps et il renvoie les ombres que nous sommes à leur finitude*, à leur mouvement, donc à la relativité du temps vécu par l'être conscient. « L'homme passe comme une ombre », dit un vieux refrain médiéval, exprimant la nature éphémère de l'être humain. **Ainsi peut-on mettre en concurrence deux options majeures sur la nature du temps : celle, objective, d'une mesure transcendante ou extérieure au passage du temps (Dieu ou la montre vraie) qui seule aurait le surplomb nécessaire pour appréhender la logique du temps, comme une abstraction intelligible*, hors**

1. Littéralement, cette expression signifie que le « temps fuit », mais elle est depuis utilisée pour désigner les postures artistiques ou littéraires qui déplorent le passage trop rapide du temps, entretenant avec ce même temps un rapport nostalgique.

mouvement, donc hors durée, et celle, subjective, des existants qui l'expérimentent (temps vécu), dont le mode d'être est l'immanence* et le passage ressenti du temps.

Si j'évoque le temps, on pensera volontiers au temps objectif et mesuré, saisi de l'extérieur sous forme d'instants précis (ou plutôt précisés), donc aux secondes, minutes, heures et jours qui défilent, nous servant de repères pour nous orienter dans nos journées, pour honorer notre ponctualité au travail, en cours, à un dîner, donc à ce temps découpé que nous partageons tous. Quand quelqu'un nous demande combien de temps dure un film qu'on a vu, on ne répond pas de la « sensation » du temps qui nous a semblé passer pendant la séance, on ne pense pas le temps comme relatif, mais l'on se réfère spontanément à une norme comptable reconnue, valable pour tous. Notre interlocuteur exige de nous un rapport objectif, extérieur à la perception du temps. **On appréhende alors le temps sous le prisme d'un minutage reconnu par la société et qui se mesure sur des instruments** (cadrans solaires, montres, horloges etc.). Il se réfère alors à des calculs et des repères hors de nous qui ont commencé par se rapporter à la position du soleil dans le ciel (entre autres), donc à un phénomène universellement observable et physique. Le but étant manifeste : **se dégager de la partialité de notre sensation du temps pour prendre mesure sur l'observation raisonnée de la nature.** La division en vingt-quatre heures a été décrétée plus ou moins arbitrairement pour avoir un point de référence commun, par commodité sociale et institutionnelle. Aujourd'hui, le temps est mesuré sur une horloge atomique¹.

Les civilisations modernes n'ont cessé de vouloir coller au plus près d'une mesure exacte, scientifique et comptable du temps, alors même que les grands scientifiques comme Einstein démontraient la relativité du temps (qui dépend du référentiel, c'est-à-dire du point de vue de l'observateur, dans la loi de relativité restreinte de 1905). Remarquons que nous possédons tous non pas un seul mais plusieurs instruments de calcul du temps (montres, réveil, téléphones portables etc.) comme si cela pouvait nous amener à une objectivité sur la mesure du temps. Notre civilisation moderne a accentué le besoin de repérage (temps d'attente affiché sur les bus ou dans un couloir d'hôpital), de comptage (notre rétribution salariale se calcule à l'heure et non au résultat de notre travail), mais parallèlement, **ce temps « exact », instantané, ce temps du monde auquel nous nous référons sans cesse a beau devenir de plus en plus précis scientifiquement, il ne nous en laisse pas moins déçus, troublés, munis du sentiment que « notre » temps vécu n'a pas été le même que celui compté.**

1. Ou plus précisément : en France, le temps légal est calculé sur une vingtaine d'horloges atomiques.

2 Le problème humain du temps ou le temps vécu comme temps de l'homme

L'homme entretient avec le temps un rapport conflictuel, complexe, malheureux, voire tragique, car pour lui, **logique et intuition du temps se font la guerre, instant* et durée entrent en collusion**. Contrairement à l'animal qui subit le passage du temps sans en être affecté ou conscient, l'homme regarde le passage, l'interroge, le conteste. L'homme est celui pour qui la question du temps n'est jamais résolue car elle **participe et de l'objectif et du subjectif** : elle tire par là même sur nos limites sensibles comme intellectuelles. Par exemple, nous faisons tous l'expérience tout à la fois de l'irréversible (le café qui refroidit a perdu sa chaleur), donc du présent qui meurt, de l'instant qui passe sans retour mais aussi éprouvons-nous le retour du passé, la récursivité du temps, dans la sensibilité, par la mémoire : monde physique et sensibilité ne nous rapportent pas de la même manière à la question du temps et l'homme ne saurait se débarrasser ni de son corps ni de son esprit. Alors qu'une machine peut préciser le temps de manière très minutieuse, alors qu'elle a accès à l'assurance de la répétabilité du calcul (un des critères de la scientificité), pouvant descendre bien en dessous de la seconde dans ses mesures, celui qui vit dans le temps subit le passage de la microseconde sans pouvoir la percevoir exactement, l'isoler. Nous avons la sensation du temps quand et alors même qu'il nous échappe en tant que mesure : l'instant court toujours plus vite que nous. Il semble que le comptage du temps (donc l'objectivation, la science du temps) ne soit qu'une forme d'éternelle reconduction du problème humain de la temporalité* (qui est le caractère de ce qui existe dans le temps). En effet, quand on mesure le temps, nous ne savons pas forcément quoi privilégier, puisque nous en avons plusieurs perceptions, puisqu'il se présente à nous sous différentes formes de réalités. **Que faudrait-il mesurer¹ ? L'instant ou la durée, le point ou la ligne, la discontinuité ou la continuité, le présent ou l'infini ?** Et si d'aventure je parvenais à mesurer le pur instant, le temps-point parfait, comment repasserais-je à la ligne, à la continuité du temps, la ligne temporelle, le vecteur, le flux ? Si l'on impose la mesure du temps comme seulement objective, on tombe sur de passionnants et lourds problèmes de logique, mais on ne réduit pas pour autant l'obstination humaine à exprimer son « sentiment » du temps. C'est au point que nombre de films de science-fiction, de récits populaires ou fantastiques, ont mis en scène cette finitude de l'homme eu égard à la mesure du temps par la création de personnages qui maîtrisent le temps, son passage (voyages dans le temps, personnages maléfiques qui incarnent les « maîtres du temps », qui ne vieillissent pas, héros qui peuvent arrêter le temps ou remonter les heures, défiant la loi du passage d'un avant vers un après), incarnant

1. Dans *Les Confessions*, Augustin (IV^e siècle après Jésus-Christ) soulève cet ardent problème de la mesure qui se confronte à la question de la nature du temps, car avec ce dernier : « je mesure mais je ne sais pas ce que je mesure », XI, 26.

ainsi une capacité extrahumaine ou inhumaine, qui risque bien de nous brûler les ailes si nous cherchons à l'acquérir. **Qui touche l'essence* du temps, au point de pouvoir le faire reculer ou avancer à sa guise, ralentir ou accélérer, transgresse les frontières de l'humanité¹.** Toutes ces histoires ou contes se terminent tragiquement pour celui qui est parvenu à détenir la mesure exacte et le contrôle du temps, comme s'il s'agissait d'une connaissance qui nous détruit. Il semble que ces récits nous disent que l'homme ne touchera jamais à la source du temps, que jamais il ne fera s'immobiliser le flux dans lequel il est pris, en tenant dans sa main le pur instant. Notons que certains physiciens cherchent sans cesse à infirmer la théorie de la relativité restreinte d'Einstein, en prouvant que certaines particules pourraient aller plus vite que la vitesse de la lumière (les neutrinos, par exemple). Mais à chaque fois, c'est l'échec et on doit une nouvelle fois constater que la vitesse de la lumière est une limite des choses existantes, de la physique des particules. On ne peut pas remonter le temps...

L'homme ne saurait s'extraire de la chronologie parce qu'il peut la maîtriser en pensée : on remarquera combien dans son « vécu », au sein de sa sensibilité, se manifeste une abondance de passions qui le mettent en rapport avec le temps en confrontant justement temps objectif et subjectif. Car quand nous percevons le temps, nous le jugeons, nous l'apprécions en fonction d'une opération de comparaison permanente entre mesure de l'instant présent et immersion dans la durée, entre calcul et perception. Quand nous donnons l'heure à quelqu'un qui nous la demande, il n'est pas rare qu'il en soit au moins étonné (« déjà ! », « c'est tout ? »), qu'il l'accueille par une réaction passionnelle et non pas seulement par sa raison qui enregistrerait la mesure de l'instant. **Ces passions du temps nous situent en porte-à-faux vis-à-vis de la notion objective de temps**, comme si la mesure de l'heure, au lieu de nous servir de repère, nous renvoyait irrémédiablement à l'impatience, la mélancolie, la nostalgie, le désespoir ou l'espoir, la colère voire la fureur, le regret, le remords, la prévoyance, la fidélité, l'inconstance, la tranquillité, l'urgence... Traduisons ces passions en équations temporelles : **l'impatience** est liée à la perception d'un temps trop long ou lent par rapport à l'idée que nous nous en faisons ; **la mélancolie** exprime un rapport triste au passage du temps qui se déverse sans laisser de joie, s'écoulant alors comme un vide (un vague à l'âme) ; **la nostalgie** voudrait le retour du temps passé, donc privilégie la profondeur temporelle par rapport à l'instant présent ; **l'espoir ou le désespoir** sont des passions (prophétiques) qui nous mettent en rapport avec le temps futur pour le magnifier ou le noircir ; **la colère** confronte un souhait passé préféré à une situation présente ; **regret et remords** interrogent les rapports entre temps et volonté, le premier en déplorant que la volonté ne soit pas advenue comme

1. On pourra ici penser au mythe de Faust, à la célèbre histoire du *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde ou encore à *La Peau de chagrin* de Balzac : trois personnages y sont en quête d'immortalité, d'éternelle jeunesse, d'arrêt du temps qui passe. Aucune de ces histoires n'a une issue heureuse...

réalisation dans le temps, le second en déplorant que le désir se soit manifesté dans la temporalité (ce sont deux passions qui voudraient changer ce qui est advenu, qui voudraient se rendre maîtresses du temps qui passe) ; **fidélité, prévoyance, inconstance et tranquillité** (passion de la sagesse, du surplomb par rapport à l'irréversibilité du temps) déterminent un état d'âme vis-à-vis de la durée : on rejette ou préfère alors ce qui se maintient dans le temps, on refuse le temps ou on l'accepte comme dimension de la finitude humaine ; **l'urgence** est une passion qui perçoit le temps objectif comme trop court, donc qui provoque une accélération des actions, une volonté d'accentuer la vitesse de nos existences. Contrairement à la tranquillité, l'urgence est une passion connotée négativement : c'est comme si on voulait se rebeller eu égard au rythme du temps qui nous incombe.

Si nous avons tendance à nous révolter face au passage du temps, c'est que notre perception du temps ne s'arrête pas au calcul et à un référent objectif et collectif. Pour l'homme, le temps est une sensation, une condition de l'expérience à laquelle nous sommes tous soumis (universellement, disons), et sur laquelle notre nature d'être conscient peut faire retour. La conscience nous permet de faire obstruction à la mesure du temps, de la refuser, de la déplorer ou d'y adhérer. De ce fait, la temporalité protéiforme et différenciée de l'être conscient va déboucher sur d'âpres conflits entre hommes au sujet de l'usage à faire du temps humain. Pour l'homme qui veut agir, le temps n'est pas un absolu normé donné et dicté par un Dieu-Temps, mais une matière dont il faut s'emparer. Lorsqu'il déborde de la mesure objective, le temps devient un point de vue relatif qui ne se laisse pas ressaisir en une vérité absolue et qui nous fait entrer en désaccord les uns avec les autres. En l'homme, les conceptions du temps semblent se confronter en un sens très simple et empirique* : nous éprouvons tous qu'une multitude de rapports nous relie au temps, car il relève de l'expérience sensible. Pensons aux grands conflits qui se rapportent au problème du temps : jugé trop rapide pour les uns (au point que certains slogans appellent aujourd'hui au ralentissement du temps, le *slow*, lequel critique la vitesse croissante du capitalisme mondialisé¹), il paraît excessivement lent aux autres (appel à l'accélération des actes, des prises de décision, à la productivité accrue, au profit, voire à prévoir et devancer les cours de la bourse, les réactions des économies...) et les dresse en rivaux politiques, sociaux, etc.

1. Du point de vue d'une conception physique, objective du temps, il ne faut pas confondre temps et vitesse : la vitesse n'est qu'une dérivée par rapport au temps. En tant que scientifique, vous pourrez exploiter ces considérations dans vos réflexions. Il faudra donc se demander de quoi l'on parle lorsque l'on postule une accélération du temps...

3 Le temps vécu, un problème politique et social

Se rejoue donc dans la sphère économique et sociale la question du temps vécu, de la subjectivité qui prévaut dans notre rapport au temps. Qu'il s'agisse de guerre (intervenir vite ou prendre le temps de la réflexion) ; d'économie (appliquer ou non des mesures qui engagent certaines prévisions, des projections dans le temps, ce qui fit écrire au célèbre Keynes pour contrer le rigorisme économique de court terme : « à long terme, nous serons tous morts ») ; de morale (« la fin justifie les moyens » ou encore « il faut laisser du temps au temps », autrement dit, sur quelle base temporelle fonde-t-on sa morale ?) ; d'éducation (laisser faire le spontané ou construire le futur par le présent : le présent d'un enfant est-il le résultat d'un bon développement inné ou bien le résultat d'un choix éducatif qui lui ferait acquérir ce qui n'était pas programmé ?), la plupart de nos actions se rapportent à la perception du temps, à un jugement subjectif que l'on porte sur lui, à une représentation que l'on s'en fait. Encore faudrait-il que certains reconnaissent qu'ils adoptent sur la temporalité un point de vue subjectif, partial, choisi, et non objectif ou vrai.

Souvent, dans les débats politiques, c'est au nom d'une logique qui s'exprime sous forme de vérité que parlent les représentants du peuple : ils ne proposent pas un choix eu égard à la dimension temporelle (long terme, court terme, traditionalisme, révolution, innovation, rupture etc.) mais imposent leur mesure comme la seule vraie. Or, toute mesure proposée ne conçoit pas le temps humain (vécu) de la même manière : d'aucuns pensent qu'on a prise sur le temps, d'autres postulent le contraire (le fatalisme se réclame d'un temps déjà « écrit », prévu, donc advenu dans un esprit extérieur au temps), ce qui peut conduire à opposer révolution et conservatisme. Ou encore : les adultes ont l'habitude de considérer que les jeunes gens ont une vision erronée du temps, qu'ils le mesurent mal, car ils penseraient trop au présent et pas assez à l'avenir, parce qu'ils ne prévoient ni ne comprennent les conséquences désastreuses de leurs actes, cultivant un goût pour la vitesse accélérée du temps et pour le changement impulsif (cf. le film *La Fureur de vivre*, réalisé en 1955 par Nicholas Ray, avec James Dean). Pour ces adultes, c'est comme si le raisonnable se définissait nécessairement par la lenteur, l'inertie de la conservation. Le conservatisme entretient un goût du passé, il enfle cette dimension en amont de nous-même, en même temps qu'il érige une peur du futur (la société va devenir folle, se détériorer, se déliter si l'on laisse telle ou telle loi passer au Parlement). Et ce serait vrai s'il y avait une vérité morale du temps, donc un patron vérac du temps humain, mais discutable si le temps est davantage subjectivité, prise de position dans l'existence, matière plastique dont nous disposons chacun (et tous ensemble) pour lui imprimer une mesure qui soit la nôtre, des valeurs, des engagements. **Le temps peut donc apparaître comme problématique dans le sens où se confrontent à son sujet une dimension objective et une force subjective, la construction sociale de la mesure du temps et la sensation individuelle de son passage, ou pour reprendre des**

termes déjà employés : s'affrontent dans le temps une appréhension logique et une intuition. Politiquement, cela revient à penser que l'histoire humaine se construit ou non selon un dessein sage, divin, imperturbable et préétabli ou bien par des saillies de hasard, des effets d'aubaine, des bifurcations qui manifestent la liberté humaine dans le temps.

On découvre donc, en observant la dimension subjective de la perception du temps, qu'il a fallu se mettre d'accord sur le temps, donc imposer aux sociétés une construction institutionnelle, culturelle et pratique du temps, à travers, par exemple, l'institution d'un calendrier. D'ailleurs, on remarquera que le calendrier révolutionnaire, qui prit place après 1789 en France, visait à instituer des « temps nouveaux », à marquer la capacité d'innovation politique et sociale dont la Révolution s'était rendue capable. Ou encore, notons à quel point l'éducation scolaire des enfants se fonde sur le rappel permanent des heures précises avec des sonneries, des rappels au calme, des partitions entre « temps de classe » et « temps de récréation » : on leur apprend qu'il y a un temps pour chaque chose, que le temps se découpe, se compte, les préparant déjà à la partition économique entre temps de travail et loisir. **Imposer une certaine vision du temps, c'est influencer sur la construction de l'homme et des sociétés.** Sur ces questions de liens entre temps social et temps individuel, on ira lire le philosophe allemand contemporain Hartmut Rosa et son *Accélération, une critique sociale du temps* (2005), mais surtout on écoutera la belle explication qu'en donne Frank Burbage dans une conférence¹ intitulée *La Fureur de vivre*. Hartmut Rosa nous permet de **questionner le rapport entre temporalité et société en analysant la passion que nous éprouvons pour la vitesse accélérée dans nos modernes et actuelles sociétés libérales et capitalistes.** Ainsi, il montre la différence fondamentale entre le temps traditionnel et le temps chez les modernes : on ne vit pas le temps de la même manière, cette analyse allant dans le sens de notre **constat de subjectivité en matière de temps, y compris dans la structure pensée et collective que constitue la société.** Pour Hartmut Rosa, la modernité est sortie du temps de répétition des sociétés anciennes (rituels, culture des cycles, des coutumes etc.) Pour nous libéraux, le présent est moins ou plus du tout attaché au passé (donc pris dans un continuum), nous le vivons sous le mode de l'événement, de la nouveauté, de l'instantanéité. La cassure entre présent et passé nous entraîne vers une perception de l'avenir comme toujours différent de notre présent, qu'il faudrait toujours rattraper et partant désirer. D'où l'effet d'accélération (quand on est en voiture sur une route qui change sans cesse, on a l'impression d'aller plus vite) qui conduit à des passions de l'urgence extrême mais aussi à des effets de panique, que l'on

1. À consulter en podcast sur le site de l'Université Populaire du Dix-huitième, www.up18.org. Cette Université a été créée par Nathalie Chouhan, Frank Burbage et Sophie Wahnich : elle offre des cours et des débats qu'elle a la générosité de mettre en ligne. Nous ne saurions assez vous conseiller d'aller les écouter.

peut tous observer dans les prises de décision politiques¹. On notera que ce qui est de plus en plus valorisé dans le champ politique de l'action des dirigeants n'est pas leur sagesse, leur maturation et leur prise en compte des paramètres du long terme (temps continu), mais le spectacle hypermédiatisé de la rapidité de leur prise de décision (temps séquencé, visant l'instantané). C'est comme si le bon chef d'État était celui qui décide d'engager ses troupes le plus rapidement possible, qui accélère tout débat, toute réflexion : d'où l'invalidité des arguments politiques (journallement retournés dans un revers de main par les journalistes) qui se réclament de l'histoire, du danger de la répétition des erreurs passées, donc qui veulent démontrer qu'il y a un temps qui nous précède et devrait nous servir d'aiguillon pour penser le présent (pensons aux guerres d'Irak et d'Afghanistan qu'il devient indécent de prendre pour exemple pour ralentir, repenser, repenser l'intervention militaire de l'Occident dans les pays arabes...).

Nous modernes, nous voulons et nous pensons plus rapides, plus efficaces, plus productifs, cela nous conduisant sans cesse à accélérer la cadence, à préférer le changement à la continuité². Cela nous libère-t-il pour autant du passé, nous fait-il gagner du temps et préparer l'avenir ? Pas forcément, dans la mesure où existe un paradoxe du gain de vitesse dans le temps : on n'a jamais l'impression de maîtriser le temps, d'en gagner, car l'on est comme enfermé dans le subjectivisme eu égard au temps où le temps se met à nous paraître toujours trop court et pas assez productif, au point qu'un crédit de temps se retourne en éternel débit de temps. Le sentiment d'urgence contamine tous nos rapports au temps. **Il faut donc se méfier de ce qui nous apparaît comme purement intuitif (notre perception libre et personnelle du temps) et se révèle en fait tissé d'économie (rapport à la rentabilité de la marchandise qui se répercute sur la rentabilité du temps humain), de rythmes sociaux, voire de perceptions anthropologiques ou culturelles du temps.**

Socialement et politiquement, il convient toujours de se demander quel est ce temps qu'on mesure ou croit mesurer, qui le calcule pour nous, qui le décrète de l'extérieur et en livre une représentation commune pour nous pousser à agir de telle ou telle manière. Autrement dit, il faudrait peut-être faire valoir la nécessaire **confrontation entre intuition et institution du temps, entre**

1. Au moment où nous écrivons ces lignes (avril 2013), l'actualité est saturée par l'attentat du marathon de Boston. L'effet de panique et d'accélération s'y exprime à tous niveaux : l'information est transmise sans être vérifiée (comme si nous avions besoin d'être informé à la minute), devant du coup être maintes fois corrigée ; on coupe sans réfléchir tous les réseaux de téléphones portables (problème manifeste dans un pays si soucieux des libertés individuelles...), on tue les « terroristes » dans la foulée. Cet événement permet d'observer une gestion politique qui fonctionne dans la panique, l'urgence, adoptant un diktat d'accélération de la prise de décision et de la prise de parole du Président Obama. On peut interroger les rapports entre temps et politique en se demandant si l'événement (surprise de l'instantané) doit commander à la réflexion, l'action et, partant, à la loi.

2. C'est au point que nos deux derniers présidents de la République ont adopté les slogans de « rupture » pour l'un (Nicolas Sarkozy) et « le changement, c'est maintenant » pour l'autre (François Hollande), deux mots d'ordre qui marquent la discontinuité, la volonté de faire « événement politique ».

temps vécu et temps compté, car le temps nous engage bien au-delà d'une mesure : il nous façonne et nous positionne dans la société et dans le monde. Il y aurait peut-être un **danger intellectuel et existentiel, politique et social, à considérer qu'il y a une vérité absolue du temps que l'on devrait admettre et ne jamais questionner parce qu'elle serait la bonne, qu'elle soit prétendue purement subjective ou au contraire uniquement objective**. Dans un cas, certains diront : on n'a pas à discuter du temps, car il dépend de nos intuitions singulières ; d'autres prétendront au contraire qu'on n'a pas à questionner le temps car il relève d'une mesure exacte et sociale, la seule bonne, qui doit être reconnue par tous. Or, pour montrer que **le problème du temps vécu n'est pas qu'une question individuelle ou sensible**, on pourrait prendre appui sur une affirmation du philosophe Karl Marx (1818-1883) : « La religion est l'opium du peuple »¹. Par ces mots restés célèbres, il n'invalide pas tant l'existence de Dieu qu'il ne met en question une structure d'oppression créée par la société de classes et dont il va montrer qu'elle implique un certain rapport contraint au temps pour l'homme aliéné. Obéir à la religion, réfléchit Marx, c'est accepter une certaine idéologie qui impose d'entretenir un rapport au temps qui ne cesse de se comparer et de se dévaluer vis-à-vis d'une notion extra-temporelle, l'éternité*. Ce que la religion endort, c'est notre rapport au temps vécu présent, à nos sensations présentes, spontanées, car elle nous engage à faire un pari de transcendance* selon lequel la question du futur ou plutôt de l'éternité (le Salut) prévaut absolument sur toute logique du présent (et partant de la souffrance du corps, de la contrainte politico-sociale). Donc, la religion endort notre sensation du temps vécu qui se perd, se compte, pour privilégier l'espoir d'un temps vrai et absolu, celui de l'au-delà. Persuadés de choisir *hic et nunc* hors temps, les hommes décident d'actes qui les engagent dans une certaine perception, une vision idéologique partielle, une dimension du temps dépendante en amont d'une série de représentations et de croyances. Le problème du temps vécu nous conduit à interroger les représentations du temps, c'est-à-dire l'articulation, la dialectique entre temps senti et temps compté, intuition et logique, empirique et objectif.

4 Petit voyage dans la représentation du temps

Une des premières représentations que les hommes aient donnée au temps a pris les traits d'une divinité nommée Chronos². C'est dire qu'on a eu besoin de personnifier le temps (comme si cela nous rassurait de l'imaginer sous des traits humains divinisés), de le concevoir comme une unité surplombante, censée impulser le temps cyclique pensé par les Grecs. Si le temps implique pour l'homme mouvement et finitude* (donc passage), alors le point de repère

1. *Critique de la philosophie du droit de Hegel*, 1843.

2. Il ne faut pas confondre ce Dieu du temps de la mythologie orphique avec le Cronos de la mythologie d'Hésiode, qu'on connaît pour être le père de Zeus qui mangeait ses enfants.

pour le comprendre serait idéalement une entité extérieure au temps, immobile et immortelle, qui ne subit pas le temps et que nous pourrions commodément évoquer et invoquer sous l'égide d'une image « tota simul »¹, c'est-à-dire « toute d'un coup ». Dans les religions monothéistes, **Dieu est hors temps dans la mesure où c'est lui qui crée le temps : il n'a donc ni début ni fin, il est une permanence.** Cette question est radicalement mise en avant chez **Augustin dans *Les Confessions***² où il s'intéresse (en rupture avec l'antiquité) au caractère créé et fini du temps, c'est-à-dire au fait qu'il n'y a pas création de l'homme à un certain moment du temps, mais création du temps par Dieu. Un des attributs du temps et partant de celui qui vit dans le temps est la finitude dont Dieu ne saurait être affecté. Par là même, **Augustin sort du temps mythique ou mythologique où il y aurait une sorte de temps avant le temps. Pour Augustin, le temps n'englobe plus dieux et homme (à travers le destin, par exemple), mais le temps est ce qui distingue l'homme de Dieu.** C'est pour sa création que Dieu a forgé le temps. C'est pourquoi **le grand concept qui s'oppose à la temporalité devient l'éternité** (et non plus l'immortalité comme chez les Grecs), laquelle se représente sous forme de point fixe, d'immobilité parfaite qui jamais ne se vectorise ou ne devient une ligne. L'éternité n'a pas de durée : elle est parfaitement close sur elle-même, hors mouvement. **Corollairement, on pourrait avancer que le temps vécu est un temps qui implique une durée, qui est perçu par un point de vue fini et partial, donc qui est soumis à un début et à une fin, à un incessant passage.**

Ces quelques remarques éclairent une volonté humaine originelle de se figurer le temps comme une unité, une totalité, sous le regard d'un œil parfait qui observe le passage des hommes, une dimension hors existence, voire une pure abstraction. Ainsi, un poète comme Lamartine (1790-1869) écrit-il dans *Le Lac* : « Ô Temps, suspends ton vol... » Il s'adresse au Temps comme à une transcendance qui pourrait arrêter le mouvement, défier les lois du périssable. On pourrait dire que la pensée du temps a souvent cherché à concevoir ce qui faisait la vérité du temps, sa formule, son essence : donc à extraire le temps du temps (le mouvement de la temporalité) et partant à simplifier la question de la mesure du temps pour l'homme. Un philosophe comme Aristote (IV^e siècle avant Jésus-Christ) a bien insisté sur l'idée que le temps se compte par un mouvement et que lorsque cesse le mouvement, il n'y a plus de temps. C'est au point que pour Aristote, la mesure du temps se confond avec la mesure du mouvement (*Physique*, IV, 11, 219b), il en parle comme du « nombre du mouvement des choses », donc d'un temps du monde physique que l'on observe. L'histoire des sciences, la modernité surtout, n'ont eu de cesse de se deman-

1. Expression que nous empruntons à la *Somme théologique* de Thomas d'Aquin (XIII^e siècle), I, question 10, art. 4, passage où il reprend les éléments de la *Physique* d'Aristote.

2. Pour approfondir sur Augustin, on se reportera au livre XI des *Confessions*. Il sera rapide et essentiel de le lire dans la mesure où ce grand philosophe et théologien marque d'un sceau irréversible la question du temps, ayant pu apparaître comme préphénoménologique. En effet, retenez qu'Augustin est le premier à faire du temps un temps de l'âme (donc vécu) et non du monde.

der si l'essence du temps, cela pouvait vouloir dire quelque chose, si les mots « essence » et « temps » n'étaient pas contradictoires, **si l'on pouvait nombrer le temps et ce qu'il fallait nombrer. En effet, peut-on radicalement disjoindre le temps et l'expérience sensible ?** Nous verrons dans notre parcours que le philosophe Kant fait du temps une « forme a priori de la sensibilité » : le temps (comme l'espace) est un prérequis pour que se fasse une expérience humaine. Il n'y a pas de perception hors temps et espace, pas d'entité abstraite du temps à concevoir en tant que telle. La prière de Lamartine « Ô Temps suspend ton vol », l'arrêt du temps demandé au Temps pour profiter du temps n'a donc pas de sens pour Kant : hors temps, on ne perçoit plus et partant, on ne jouit ni ne souffre plus du temps (et du corps).

5 Les deux grandes options sur le temps¹

On pourrait donc dire – tout en étant parfaitement conscient de l'extrême schématisation d'une telle proposition – qu'il y a **deux grandes directions observables au sujet du temps dans l'histoire des sciences et de la philosophie**. Sur ce sujet, des liens extrêmement forts existent entre les représentations mathématiques d'une part (en particulier la question de l'infini et du continu) et les réflexions philosophiques d'autre part : nous laissons cette piste ouverte pour les étudiants curieux de la science mathématique (nous ne saurions prétendre à une maîtrise de ces aspects passionnants et fondamentaux des enjeux scientifiques² de la question). Pour esquisser un schéma global sur le traitement du temps, nous aurions donc **d'un côté, un temps qui serait celui du monde et qu'on pourrait compter, distinguer de la durée** (comme le fait Descartes dans les *Principes de philosophie* I, chap. 57³) **pour le contenir** (le localiser, le réduire comme à sa fraction minimale) **dans la mesure de l'instant, du point**. On placera Aristote comme le grand initiateur, dans sa *Physique*, de ce temps nombrable, temps du mouvement des choses hors de moi, que reprend un Thomas d'Aquin (XIII^e siècle) ou un Descartes (XVII^e siècle). **D'un autre côté, on aura une appréhension du temps comme relevant du temps intérieur, perçu et vécu, donc de la durée, de l'affection de l'homme par le passage**. Augustin pourra nous servir de brèche pour ouvrir cette voie d'un temps qui nous mesure plus que nous ne le mesurons. Alors que pour Aristote le passage se passe dans le monde, du point de vue d'Augustin, par un mouvement

1. En ces temps de plagiat généralisé, nous tenons ici à signifier notre dette au professeur Jean-Luc Marion qui nous a initié aux questions du temps en un cours mémorable de l'année universitaire 2004-2005. Que grâce lui soit rendue.

2. Renvoyons donc à la lecture du philosophe et mathématicien Bernard Bolzano (XVIII^e - XIX^e siècles), en particulier l'ouvrage *Les Paradoxes de l'infini* (surtout les pages 131-138). Nous remercions vivement Roland Échinard pour ses lumières indispensables et ses passionnés conseils en la matière.

3. Pour lecture, on ira lire l'édition Vrin des *Principes de la philosophie*, 2009, p. 142-143, où Descartes distingue le temps, qui serait un mode de pensée (donc hors monde), de la durée qui serait un attribut des choses mêmes. La démarche de Descartes est clairement anti-empiriste.

d'introjection, le temps se dilate dans la conscience. **On bascule d'un temps qui nombre un passage hors de moi à une perception intérieure de la durée, donc à une temporalisation de l'âme.**

Pour comprendre le décrochage conceptuel que permet Augustin, citons sa remarque la plus célèbre des *Confessions* au sujet du temps : « Ce mot, quand nous le prononçons, nous en avons, à coup sûr, l'intelligence et de même quand nous l'entendons prononcer par d'autres. Qu'est-ce donc que le temps ? Si personne ne m'interroge, je le sais ; si je veux répondre à cette demande, je l'ignore. » (XI, 14,17) Augustin met ainsi le doigt sur l'une des contradictions flagrantes de l'interrogation humaine sur le temps : **je vis la chose dont on me parle et je ne parviens pas à la ressaisir, à savoir intellectuellement ce qu'elle est parce que je ne fais pas que l'observer mais j'en suis affecté.** Pour Augustin, on ne peut pas traiter le temps comme une chose du monde, il faudrait changer de perspective à son sujet. En effet, malgré toutes les représentations unificatrices et objectivantes du temps, on se rend compte qu'on ne parvient pas à l'isoler¹ comme on montre du doigt une chose du monde non plus qu'à en donner une image unifiée, une totalité logique. C'est sans doute le signe que le temps n'est pas un attribut extérieur de l'existence humaine, mais qu'il lui est consubstantiel. Ainsi, le temps va peu à peu se comprendre comme la conscience elle-même au sens où la temporalité ne saurait être extraite de la conscience puisqu'elle la définit. **La temporalité épouse alors la subjectivité et, chez Augustin, la finitude** (aspect que l'on retrouvera chez Baudelaire, qui relie lui aussi perception du temps et finitude humaine). Pour l'homme, l'unité du temps n'est pas à l'extérieur de lui, elle n'est possible que par la conscience, comprise comme flux et non réduite à l'intellection d'une idée du temps. La pensée augustinienne montre que la sensibilité est la matière même du temps, qu'il s'agit irrévocablement d'une question sensible. On ne peut pas s'adresser au temps abstraitement, lui parler, comme le fait Lamartine (symboliquement), car le temps, c'est nous-même ! On pourrait le dire de cette manière : il n'y a pas de temps en dehors de la conscience du temps. Il n'y a pas de perception du temps sans la conscience, il n'y a pas d'expérience sans le temps.

Pour poursuivre cette voie de l'intuition du temps, cette mise en lumière des liens entre temps et expérience, on pourra avancer que le temps kantien est lui aussi du côté de l'introjection, de la perception de la durée, donc fondamentalement relié à l'expérience sensible. Dans la *Critique de la raison pure* (1781 et 1787 pour la seconde édition)², on pourrait avancer que **la thèse de Kant**

1. Par exemple : qu'est-ce que le présent ? Quand puis-je saisir l'instant présent en le séparant du passé, sans ressentir déjà qu'il passe, donc qu'il est passé ? Si j'essaie de dire « maintenant », l'adverbe tombe quand j'ai déjà fini de penser que l'instant était présent. C'est pourquoi Augustin a eu besoin de penser une présence du passé et une présence de l'avenir pour tisser un continuum entre passé, présent et futur : le temps ne s'arrête pas pour qu'on le perçoive, il ne cesse jamais sa course. Pour Augustin, l'instant n'est donc pas un point, mais un vecteur qui diffuse vers le passé d'un côté et en direction de l'avenir de l'autre.

2. Pour une lecture précise (et recommandée !), on se reportera tout particulièrement à la section « Esthétique transcendantale » de la *Critique de la raison pure*, qui traite de l'espace puis du temps.

au sujet du temps hérite en partie de l'option augustinienne d'un temps considéré comme temps intérieur, comme participant de l'expérience, et non comme temps objectivé du monde. Rappelons la distinction que Kant fait entre phénomène et chose en soi, opposition qui lui permet d'étayer son tribunal de la raison pure, c'est-à-dire son travail de délimitation de la puissance de la raison qu'il appelle « critique ». Pour lui, on ne peut pas tout connaître : notre puissance de connaissance se réduit aux phénomènes et laisse de côté les choses en soi tout simplement parce qu'on ne peut connaître que par expérience, quand les choses se manifestent dans et par la sensibilité. Ainsi Kant pense-t-il l'homme comme assigné à l'intuition empirique. Si l'on ne connaît pas une chose « atemporelle » (comme Dieu) c'est parce qu'on ne peut pas en faire l'expérience. On peut bien, en revanche, la penser. Si l'on prétend connaître Dieu ou l'âme, on fait un usage dogmatique et non critique de la raison, car l'on ne s'est pas au préalable interrogé sur le « pouvoir propre » de notre raison. C'est à l'aune de cette partition entre connaissance du phénomène et intellection que Kant va demander de quoi relève le temps, si l'homme en fait l'expérience, si l'on peut le connaître ou bien si l'on doit l'appréhender comme un concept.

Le coup de force de la philosophie kantienne est de réfuter tout à la fois l'idée que je puisse avoir une connaissance du temps mais aussi que je puis le penser comme un concept hors des choses. Cela l'amène à concevoir le temps comme une « forme *a priori* de la sensibilité », ce qui l'entraîne à poser que « le temps n'est rien » qu'on puisse connaître ni concevoir en soi, puisqu'il est un réceptacle de l'expérience. On ne fait pas à proprement parler l'expérience isolée du temps (« le temps ne peut être perçu en lui-même, mais seulement à travers les phénomènes », Première analogie de l'expérience), car il s'impose comme une condition (subjective) de notre intuition humaine, un *a priori* de notre expérience. C'est pourquoi il est défini comme une « forme » pure, qui ne change pas, qui donne son unité à la représentation du phénomène perçu. **Le temps n'est donc pas un concept hors perception (on ne peut pas l'abstraire d'une représentation sensible), mais il n'est pas non plus un phénomène. Il est ce qui rend possible la perception interne du phénomène.** Au temps, Kant adjoint l'espace (lui aussi « forme *a priori* de la sensibilité »), mais il pose un ordre, une hiérarchie entre ces deux formes : le temps précède l'espace puisqu'il implique l'ordre de la perception, donc une sorte de parcours sensible qui lui seul peut nous donner l'intuition d'un espace. Le temps rend possible la perception de l'espace, sa mesure. Or le temps, lui, ne dépend pas de l'espace, il est le sens le plus interne, qui surdétermine la forme qu'est l'espace (sens externe). Si Kant se dégage d'une science du temps objectif, on remarque aussi qu'il n'épouse pas complètement la représentation qu'en donne Augustin. En effet, Kant pense le temps hors changement, en le concevant comme forme et non comme intuition. Du coup, tous deux se retrouvent **sur la même ligne en montrant que le temps est antérieur aux objets perçus, mais pour Augustin,**

le temps est lui-même changeant tandis que pour Kant, le temps n'est pas le lieu d'un changement mais une structure permanente.

Il y aurait un autre éclairage intéressant pour comprendre le statut du temps chez Kant¹, c'est de le rapprocher et de le distinguer du temps chez Newton (qui est pour Kant « la » référence concernant la connaissance de la nature). On sait que chez Newton le temps est absolu. Comme l'espace à trois dimensions, il est bien une sorte de « réceptacle », de « cadre » dans lequel s'inscrit toute chose. On pourrait par extension lui appliquer la définition de « sensorium dei » que Newton formule pour l'espace absolu : c'est-à-dire un aspect de l'essence de Dieu correspondant à sa façon d'être en relation avec ce qui n'est pas lui, c'est-à-dire « la sensibilité de Dieu ». Cette conception des choses est complètement cohérente avec l'usage des mathématiques que fait la physique newtonienne (espace continu, indépendant de son contenu, isotrope, à trois dimensions/temps continu, indépendant de son contenu, orienté, à une dimension). Mais elle pose en revanche de redoutables problèmes métaphysiques et théologiques. Pourquoi trois dimensions d'espace plutôt que quatre ou douze ? Pourquoi une direction privilégiée du temps ? Ce n'est pas tant comme « cadre » que cela pose problème que comme « condition » (correspondant ici à l'existence préalable d'une structure déterminée) : comment accepter que Dieu lui-même soit en quelque sorte un être « conditionné » par une structure de sa sensibilité ayant des formes spécifiques dont la nécessité ne semble pas pouvoir être analytiquement, rationnellement justifiée ? Des questions de ce genre (déjà anticipées par exemple par Augustin quant au statut de l'éternité...) sont au cœur de la correspondance Leibniz-Clarke. Ainsi Leibniz ne voit pas comment Dieu aurait pu choisir de créer le monde à l'instant t plutôt que t' dans la mesure où ces instants seraient strictement indiscernables en l'absence de tout contenu... Cela l'amène à définir, au contraire de Newton, le temps (et l'espace) comme « conséquence » (des relations entre les substances) et non comme condition... lui faisant du même coup perdre son aspect de « cadre ».

On peut de ce point de vue comprendre la solution de Kant comme une transformation du « sensorium dei » newtonien en « sensorium hominis » : le temps n'est plus « absolu » mais relatif aux formes (particulières) de la sensibilité humaine tout en restant à la fois, *a priori*, « cadre » et « condition » des phénomènes (et non plus de l'Être en général). C'est une façon de concilier des lignes de pensée augustinienne quant au lien entre temps et sujet, et newtonienne quant à l'antécédence logique du temps sur les choses (perçues).

1. Cet éclairage est proposé par M. Roland Échinard, agrégé de Philosophie, professeur en CPGE littéraires au lycée Léon Blum de Créteil.

6 La phénoménologie ou le temps comme temps vécu par la conscience

Pour véritablement continuer et **radicaliser la thèse augustinienne d'un « temps de l'âme », temps passant, dilaté, durant, il faudrait mentionner le philosophe Husserl**, lequel nous fait historiquement basculer dans une conception moderne de « temps vécu », révoquant définitivement une conception du temps comme objectif, comme temps du monde. Le temps est alors saisi dans la conscience, comme immanence et non comme forme de l'expérience. Son maître ouvrage en la matière sont les *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (1905 et additifs jusqu'en 1910) : il y rejette le temps objectif pour creuser une conception subjective de la temporalité, fondée sur la perception de la durée. Partant d'une réfutation des thèses de Brentano, il impose une théorie de la « rétention » du présent et de l'« impression originale ». Brentano concevait que toute représentation est maintenue en nous grâce à l'imagination qui permettrait le passage puisqu'elle reproduit ce qui a disparu, donc la perception précédente, en lui offrant l'indice du passé. Pour lui, c'était donc l'imagination qui permettait d'expliquer la perception d'un présent relativement à un passé. Mais Husserl conteste ce rôle de l'imagination : pour lui, elle ne peut pas me donner l'impression d'une durée, elle ne peut que me faire croire qu'une perception passée est en réalité présente. Du coup, Husserl montre qu'il faut maintenir l'exigence d'une pensée du temps conçu comme durée mouvante, durant, justement, refusant de jamais évincer le problème du passage à l'intérieur de la durée. En effet, il apparaît à Husserl que nombre de penseurs du temps n'ont pas compris que le présent n'est qu'une limite et qu'il n'est donc jamais présent. Ils n'ont pas prêté attention au **flux non-sécable de la conscience, à une perception du temps non pas comme temps présent du monde mais comme temps durant de la conscience**. Husserl met en avant la continuité pour montrer que le temps ne saurait être une accumulation d'instantanés qui ferait passer à une perception de durée. **Pour qu'il y ait durée perçue, Husserl montre qu'il doit y avoir dans une perception – en toute logique – tout à la fois du présent et du passé**, car l'on ne perçoit pas le temps sans la présence de l'avant/après, sans la comparaison ou la modification (passage d'un état à un autre). L'instant est donc pris dans le passé¹, il n'est perçu que parce que j'ai perçu un passé proche de ce présent. On pourra aller lire les pages² sur la comparaison entre la perception du son et celle du temps qui sont très éclairantes : pour entendre un son, **il faut qu'il y ait un déploiement, une durée, une tenue de la note, donc une « durée écoulée », un avant et un après qui soient tenus dans la même impression**. La

1. Un autre grand nom de la phénoménologie, Heidegger, donnera privilège non pas au passé mais au futur pour comprendre la perception du temps. Le tout est de comprendre qu'Husserl aussi bien qu'Heidegger « déprésentifient » le temps, pour proposer deux extases du temps qui ne sont pas selon le présent, et qui ne sont pas selon le monde (physique) puisque dans ce monde, il n'y a que du présent.

2. *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Épiméthée, PUF, 1996, pp. 37-39.

comparaison entre le son et le temps est d'autant plus fondamentale qu'Husserl se figure parfois la conscience comme une « voix », laquelle serait la matière pure de la conscience. On ne perçoit donc pas un instant isolé et présent mais un instant qui dure : notre conscience est prise dans un déroulement (de type vocal) qui, quand elle perçoit, tient ensemble et à proximité un passé, un présent et un futur.

Mais attention, on ne doit jamais (ce serait une impasse logique) considérer qu'il y a un commencement, un début isolable¹ de cette perception (ce serait une représentation fausse), car cela nous ferait retomber sur le problème de l'instant chimérique, celui qui s'arrêterait et ne passerait pas le temps d'être perçu. Le problème de la perception de l'instant est ici réglé par un changement de la nature de l'instant : **le philosophe imbrique tout instant dans la rétention du passé, montrant que l'instant est une limite jamais atteinte, car je n'ai pas le temps d'être frappé par lui dans la mesure où il est pris dans la continuité du passage.** Cependant, Husserl pense qu'il y a bien une « impression originaire » du temps perçu, mais qu'elle est prise dans une succession qui fait qu'elle ne m'apparaît pas d'un coup, qu'elle n'est jamais seule présente à moi (ce serait penser l'instantané) : elle a un « caractère d'écoulement »² qui la fait tenir, durer. Le temps qu'elle m'impressionne, il y a déjà une autre « impression originaire » qui m'est parvenue. Autrement dit, **l'impression est sans cesse perçue dans une succession définie comme une « continuité de rétentions »**³. **C'est ma conscience qui produit le temps par « impressions originaires », ma conscience étant le lieu de la « rétention du temps »** : on voit ici à nouveau combien Husserl donne un privilège à la notion de passé dans sa conception du temps. **L'instant est retenu et c'est cette retenue qui permet la perception du temps, puis, quand cette retenue faiblit, c'est la mémoire qui prend le relais** (comme chez Augustin). Du coup, on peut dire que la perception du présent est forcément corollaire à la perception d'un passé (proche de ce présent), de même qu'il faut être sur une crête pour voir les deux côtés de la montagne. Chez Husserl, le présent se définit par la rétention, ce qui lui permet de rayonner de part et d'autre de lui-même, d'être compris comme une extase⁴

1. Si l'on pense qu'il y a un instant clos sur lui-même, il faut sans cesse se reposer la question de son statut de point de départ. C'est comme si chaque instant était un nouveau Big Bang, c'est-à-dire reconduisait en lui-même le problème du commencement du commencement, de la création ou de l'origine du temps. On retombe sur le problème d'une vision continuiste ou discontinuiste du temps, opposition que l'on trouvait entre Descartes (penseur de la recréation de l'univers par Dieu qui doit sans cesse réintervenir pour créer le temps) et Leibniz (penseur de l'infini pour lequel Dieu ne donne qu'une « pichenette » de départ pour laisser se dérouler un temps infini).

2. *Leçons [...]*, paragr. 10-11, p. 41.

3. *Ibid.*, p. 45.

4. Dans les théories phénoménologiques, le mot « extase » s'écrit souvent « ek-stase », empruntant à la philosophie de Martin Heidegger. Dire que le temps est extatique ou « ek-statique » signifie qu'il est en dehors de lui-même, le préfixe grec « ek » commutant avec le latin « ex ». L'ek-stase temporelle implique que le temps est dépassement, qu'il ne peut se contenir dans les limites d'un seul instant. Aussi, on pourra parler d'ek-stase du passé, du présent ou du futur. Sartre comme Merleau-Ponty retravailleront cette notion heideggérienne.

simultanée de ce qui était pensé comme les trois temps de l'âme (passé, présent et futur) et qui devient une sorte de simultanéité continue, une durée. On passe radicalement de l'instant-point à l'instant-flux, unité non contradictoire avec la nature du temps qui est passage et non saut d'un instant à l'autre.

Ainsi, **Husserl tourne-t-il l'étude du temps vers la perception du passage, du continuum, de la durée, rompant avec la logique de l'instant et la prééminence du présent**, lesquelles lui semblent relever d'une approche objective et non subjective du réel, d'une approche qui nie les spécificités de la conscience humaine. On pourrait convenir que dans le monde, dans notre expérience quotidienne, le présent domine : on pourrait même dire que dans le monde, il n'y a que du présent quand on veut calculer le temps, mesurer l'heure qu'il est, et que ce présent passe de manière irréversible en abrogeant sans cesse la réalité du passé pour s'annuler lui-même et devenir le futur. La phénoménologie questionne cette préséance du présent pour penser le temps, Sartre allant jusqu'à dire que « quant au présent instantané, chacun sait bien qu'il n'est pas du tout »¹, dans la mesure où si je cherche à l'isoler, je suis conduit à faire une division à l'infini qui ne me fera jamais tomber sur un point, une unité immobile. **Cette révocation de l'instant implique que la question du temps soit désormais comprise comme un problème de perception du temps par la conscience** et partant un problème de nature de la conscience. Il ne s'agit plus de penser le temps passant à l'extérieur de nous, ce temps du monde que nous pourrions dire « temps au présent » et qui serait enregistré par une conscience objectivante, présente à elle-même, close sur elle-même. Du coup, pour Sartre, il devient essentiel de poser que **le « temps vécu », compris ici comme temps vécu par la conscience (ou produit par elle) est un temps « abord(é) comme une totalité »², permettant d'« accéder à une intuition de la temporalité globale »³**. D'entrée de jeu, dès le début de son chapitre sur la temporalité, Sartre vise à asseoir une position et une vue phénoménologiques sur la question du temps, c'est-à-dire une conception qui considérerait le phénomène temporel dans sa totalité non-sécable dans la mesure où il est perçu par une conscience définie comme « présence au monde » et non pas regard sur le monde. Il importe donc **qu'il impose la notion de « temporalité », c'est-à-dire d'un temps caractérisé par l'existence d'une conscience, contre une notion physique et instantanéiste du temps**. La phénoménologie s'affirme à un moment de l'histoire des sciences et de la philosophie où l'on oriente la réflexion sur l'étude des phénomènes en tant que tels, ce qui a des incidences essentielles sur le privilège donné à une représentation du temps comme vécu. Le temps est totalité, donc unité, mais distinguée radicalement de l'instant, comprise alors comme lien et articulation entre ce qui est et ce qui n'est plus ou pas encore (donc entre les trois ek-stases du présent, du passé et du futur comme un tout), comme la

1. *L'Être et le néant*, chap. II, « La Temporalité », Tel, Gallimard, 1943, P. 142.

2. *Id.*

3. *Id.*

conscience, qui n'est jamais ce qu'elle est, explique Sartre. En redéfinissant la conscience comme ouverte, comme « diasporique »¹, sujette à la néantisation, **Sartre transforme la réflexion sur le temps pour en faire l'explication et la structure de la liberté humaine.**

Notre grand philosophe existentialiste du XX^e siècle révoque tout aussi bien la conception cartésienne que la théorie bergsonienne du passé en montrant qu'ils le pensent comme « coupé du présent » parce qu'ils ne prennent pas en compte la nature propre de la conscience humaine qui existe hors d'elle-même. Chez Sartre, la perception du temps découle d'une théorie de la conscience qu'il refuse de réduire à un en-soi, à de l'être, à de l'identité déterminée, donc à un réceptacle fixe et objectivant qui enregistrerait la réalité. L'en-soi, c'est l'être qui n'est que ce qu'il est, comme l'objet dont le propre est d'être quelque chose de défini avant même d'exister, pleinement lui-même, s'opposant au néant. L'en-soi ne se regarde pas, il n'a pas de conscience, donc il est aussi privé de liberté (celle de définir son être). Au contraire, **l'homme n'est pas défini** (chez lui, l'existence précède l'essence), **il n'est pas clos sur lui-même, sa manière d'être est le pour-soi, qui caractérise les êtres doués de conscience, qui restent ouverts, incomplets, libres**, sans cesse voués à se fonder. **La conscience humaine est montrée comme en constante articulation avec du néant et non pas opposée au néant comme l'objet.** Pour Sartre, elle doit sans cesse se créer à partir de ce néant et contient en elle-même un principe de néantisation qui implique qu'elle ne puisse pas pleinement adhérer à elle-même. Il faut la comprendre comme reposant sur un manque. Elle a une nature intentionnelle d'ouverture à l'altérité que Sartre répercute sur la perception du temps vécu comme temps total (unité infinie) et non comme temps « insulaire »², suite d'instant isolés. De même que je ne suis pas moi-même un plein comme l'objet, je ne puis percevoir sur le mode de l'être, de la plénitude de l'instant qui ne serait que lui-même. Pour ne pas être caduque et illogique, une pensée du temps doit le concevoir comme temps vécu, celui perçu par la conscience, qui peut donc articuler des temps auparavant pensés comme contradictoires (passé, présent et futur) parce qu'autrefois pensés comme clos sur eux-mêmes sur le modèle de l'instant-point.

L'homme, parce qu'il est conscience, est celui qui se temporalise, se projette dans la dimension temporelle, n'étant pas ce qu'il est. La structure ek-statique du temps rencontre celle du pour-soi. En effet, on pourrait même aller jusqu'à dire que le pour-soi se définit par la temporalisation : « le pour-soi ne peut être, sinon sous la forme temporelle »³. **D'un point de vue physique, le présent nie le passé et l'avenir le présent, mais d'un point de vue phénoménologique (vécu), ces dimensions temporelles sont liées parce qu'il y a du néant dans la conscience, une puissance de néantisation qui nous interdit de nous trans-**

1. *Ibid.*, p. 172. C'est-à-dire que la conscience est à la fois unie et éclatée comme s'est pensé le peuple juif.

2. *Ibid.*, p. 144.

3. *Ibid.*, p. 172.

former en en-soi et qui partant nous temporalise. La conscience ne coïncide pas avec elle-même, elle affirme une « inconsistance d'être »¹ qui la rend capable de temporaliser, de créer de la perspective, du devenir, de l'horizon temporel, donc du possible. Le pour-soi voudrait bien être un en-soi, mais c'est ce manque d'être qui explique qu'il se révèle comme libre dans et par la temporalité : il est en quête d'être, ni identique à son passé ni à son avenir. Il n'est plus ce qu'il était, et il n'est pas encore ce qu'il sera : grâce au temps, l'homme ne coïncide jamais avec lui-même.

Chez Sartre, la conscience est transcendante* (en un sens très spécifique de ce terme qui ne recoupe plus l'opposition habituelle immanent/transcendant, et qu'on peut aller voir dans le glossaire), elle se déporte vers ce qui n'est pas elle, ce qui permet de comprendre le fonctionnement de la temporalité consciente (ou de la conscience comme temporelle), du temps vécu qui est un rapport de soi à ce qu'on n'est pas et partant une explication de la liberté de l'homme, c'est-à-dire du fait que l'on n'ait pas un destin (temps figé et [dé]fini) et que des possibles nous restent constamment ouverts. Autrement dit, le sens n'est jamais complètement donné, jamais clos, pour l'existence humaine. Comme l'écrit Sartre dans la deuxième partie de son étude de la temporalité, « Ontologie de la temporalité » : « la temporalité ne peut que désigner le mode d'être d'un être qui est soi-même hors de soi ». Prenons l'exemple du passé humain pour montrer qu'il n'est pas « coupé du présent », donc qu'il n'est pas « fini », tout simplement parce qu'il est pris dans la totalité temporelle infinie : on peut dire qu'à mesure qu'on vieillit (donc que le temps objectif passe irrévocablement), il existe une « totalité toujours croissante de l'en-soi »² dans le pour-soi, qui correspond à la vie biologique qui avance. On ne peut pas nier le passé vécu, mais l'on peut montrer que cet en-soi ne devient notre identité (une totalité finie) qu'à notre mort, donc qu'il ne devient véritablement un en-soi que lorsque le temps s'arrête. **Cela veut donc dire que le passé de l'homme n'est jamais clos, figé, à proprement parler « passé ». Le passé de la conscience est lui aussi pris dans la totalité qui est elle-même vécue sur le mode du projet, du non définitif** (c'est pourquoi Sartre parle de « totalité toujours croissante »). Le pour-soi n'est pas (sauf mort, quand il devient pur en-soi), c'est pourquoi il se temporalise sans cesse. Le pour-soi agit en donnant un sens à son passé mais qui n'est pas le sens d'un en-soi clos et définitif. On comprend pourquoi Sartre a besoin de se figurer le temps comme unité tout en laissant une part de transcendance, de déport à cette totalité qui fait que l'homme, se choisissant, peut aussi (re)choisir son passé, lequel n'est pas déterminé comme le serait un instant isolable qui meurt.

Si notre passé était passé (déterminé) comme celui d'un pur en-soi, il serait fatalité et on ne pourrait pas le changer, c'est-à-dire que l'on ne pourrait

1. *Ibid.*, p. 114.

2. *Ibid.*, p. 150.

pas changer son sens et qu'on devrait conclure que l'homme n'est pas libre. Sartre fait de la nature de la conscience la clé de voûte de tout son système : la conscience, parce qu'elle s'articule à du néant, explique parfaitement le problème de la temporalité humaine, tout à la fois totalité et ouverture infinie à du renouveau, à du changement, à une « reprise » du passé. Le temps qui passe ne nie pas ma liberté, au contraire, il la rend possible. Il importe donc que Sartre révoque souvent la notion de « destin », lequel serait une temporalité close et déterminée, une totalité propre à l'en-soi. Or, la temporalité telle que pensée par Sartre va conduire à proposer un concept retentissant et dialectique de la liberté, lié à celui de « projet » : on a besoin d'une temporalité totale et ouverte (unifiée et infinie) pour penser la liberté sur fond de déterminisme, sur fond d'histoire. La temporalité sartrienne permet d'envisager comment je suis pris dans l'étoffe temporelle sans acquérir les caractéristiques de l'irréversible, du figement, du pur déterminisme. J'ai beau avoir un passé, ce passé ne m'aliène pas, ne me caractérise pas comme un objet défini par son essence, comme un être sans liberté : ce passé – parce qu'il est celui d'une conscience qui projette et se projette – peut sans cesse se rejouer, se redéfinir, dans les choix de l'action toujours renvoyée à une responsabilité et non circonscrite dans une fatalité morale.

Remarque

On pourra mettre à profit cette analyse du passé sartrien pour expliquer les choix des personnages de *Mrs Dalloway* et le rapport du héros de Nerval à l'action. Le roman de Woolf fait apparaître, par-delà l'afflux prépondérant des souvenirs passés, une structure d'ouverture qui permet à ceux qui font retour sur leur passé de bifurquer sensiblement, de se réengager sur une autre ligne du réel, de faire comme si d'autres choix étaient possibles. En se souvenant, les personnages de Woolf font exister une liberté, une responsabilité de leurs choix. Par exemple, alors que le personnage principal, Clarissa, aurait tout pour s'affirmer comme figée dans un caractère de mondaine superficielle qui a fait un mariage de raison au lieu d'un mariage d'amour avec Peter Walsh, vous pourrez montrer comment le personnage va acquérir une densité par le regard conscient et « vécu » à nouveau porté sur son passé. C'est au point que le roman offre à ce personnage sa densité aux moments mêmes où se rencontrent son passé et son présent en une étrange forme de puissance et de coïncidence. Alors que le passé pourrait la figer, la déshumaniser, la déresponsabiliser, il la fait entrer dans le champ de l'existence sensible, ouverte. Clarissa n'a pas définitivement décidé que Peter n'était pas pour elle : on sent vibrer une hésitation, un frémissement qui la rend à nouveau libre, consciente que son choix n'était pas une fatalité, un destin. Ce qui compte, c'est de faire sentir à quel point les personnages peuvent donner un sens à l'existence qui n'est pas celui d'un objet ou d'une mécanique (comme le sens que donnent à leur existence les personnages réifiés, ceux qui ont tout misé sur la réussite sociale) : c'est un sens libre, ouvert, que l'on peut rejouer dans le présent parce qu'il est sans cesse articulé à du passé et du futur. Peter est un personnage qui assume avec authenticité sa nature de pour-soi, il ne recherche pas le confort de l'être, de l'essence de l'en-soi : c'est pourquoi il est le personnage le plus attachant, qui doute le plus et dont la fin du roman

affirme cette « authenticité » (véritable concept sartrien par lequel la conscience choisit le monde, se choisit comme liberté sans succomber aux sirènes de l'être).

Par contre, vous montrerez que chez Nerval, le passé est figé, révolu, constitué sous une forme fatale ou de rêve, qui ne peut revenir que sous la forme la plus figée et idéalisée du passé : la nostalgie. Vous pourrez aussi commenter en ce sens toutes les références à la mythologie ou à l'histoire (au passé).

Pour en finir avec l'approche phénoménologique du temps, nous évoquerons la *Phénoménologie de la perception* de Maurice Merleau-Ponty, où la coexistence entre conscience et temporalité se voit encore une fois réaffirmée, au point que ce philosophe pose que le temps et le sujet « communiquent du dedans »¹. Cela revient à se débarrasser une fois de plus du temps comme temps du monde, du dehors, temps qui s'écoulerait hors de nous et dont on serait un « observateur fini »². Pour Merleau-Ponty, le temps est « du dedans ». Insistons sur le fait que, tout comme Sartre, il intitule son chapitre sur le temps « La Temporalité », traitant la question du temps comme celle de la conscience du temps. Il s'agit pour lui d'empêcher qu'on ne fasse basculer les représentations du temps objectif, celui des choses du monde, dans l'intériorité, dans le temps vécu. Pour l'homme qui perçoit et vit le monde, le temps n'est pas constitué, il n'existe nulle part comme un plein à l'extérieur de lui. **Car il n'y a de temps que dans la conscience du temps, donc il n'y a de temps que de temps vécu, tout simplement parce que c'est la conscience qui « déploie ou constitue le temps »**³ (Sartre parlait de « temporalisation » de la conscience). Et pour cause : « Le temps n'est [...] pas un processus réel, une succession effective que je me bornerais à enregistrer. Il naît de *mon* rapport avec les choses. »⁴ Ainsi, comme l'affirme Merleau-Ponty, il faut comprendre la conscience comme « contemporaine de tous les temps »⁵, ce qui **nous ramène à l'exigence sartrienne de concevoir le temps comme une totalité et surtout pas comme une suite d'instants qui s'infirment ou s'annulent l'un l'autre. En effaçant un instant après l'autre, on ne perçoit pas le temps, qui a un rapport avec notre expérience du monde.** Poser l'instant passé avant l'instant présent qui précède le futur, c'est spatialiser le temps et dénaturer la conscience (qui n'a pas de lieu), ce contre quoi veut lutter Merleau-Ponty, allant jusqu'à montrer **qu'il n'y a pas de temps dans la nature mais que je l'y introduis par l'action de ma subjectivité.** Le temps n'existe donc pas comme spatialisé, constitué *a priori* : tout dépend de mon rapport intime avec le monde, d'un « contact ».

Du coup, Merleau-Ponty pense comme Sartre que le passé et l'avenir ne doivent pas être conçus isolément comme des présents successifs qui s'enchaînent en s'annulant, mais qu'ils offrent au temps « une possibilité de non-être qui s'ac-

1. *Phénoménologie de la perception*, Tel, Gallimard, 1945, p. 469.

2. *Ibid.*, p. 470.

3. *Ibid.*, p. 474.

4. *Ibid.*, p. 471.

5. *Ibid.*, p. 475.

corde avec leur nature »¹, c'est-à-dire qu'ils existent dans le présent sur le mode du « non-être de l'ailleurs »², donc selon un principe de néantisation. C'est pourquoi la conscience peut se comprendre comme « contemporaine de tous les temps »³ et non comme percevant isolément une dimension du temps. Et Merleau-Ponty d'en conclure symétriquement que : « le monde objectif est trop plein pour qu'il y ait du temps »⁴. Le temps vécu est le seul temps qui existe en tant qu'il n'est pas sur le mode de l'être, mais qu'il incarne une dimension temporelle de la subjectivité, la temporalité. Chez Merleau-Ponty, le temps est caractérisé comme « une dimension de notre être »⁵ : il se donne dans mon « champ de présence »⁶. Le temps relève alors de l'intuition au sens d'une évidence de présence : le temps existe parce que je le vis, parce que je l'ai vécu, au point que notre phénoménologue parle du temps comme apparaissant « *en personne* »⁷, métaphorisant la dimension temporelle comme incarnée, charnelle pour l'homme. En fait, on ne pense le temps comme passage que parce qu'on l'a d'abord vécu comme tel. On vit donc le temps avant de le concevoir ou de s'en faire une représentation, position qu'on pourra mettre à profit dans l'analyse des textes littéraires au programme qui ressaisissent d'abord la sensation du temps avant son enregistrement ordonné.

Dialoguant avec la notion husserlienne de « rétention », Merleau-Ponty rejoint la totalité infinie du temps sartrien, la corrélation d'une structure unifiée et ouverte de la temporalité consciente. Il se met à penser une rétention de rétention, c'est-à-dire un principe d'inclusion infini des perceptions les unes dans les autres. Cette rétention infinie d'un phénomène dans l'autre permet de comprendre qu'« à chaque moment qui vient, le moment précédent subit une modification »⁸. Nous voici à nouveau en présence d'une théorie phénoménologique qui explique pourquoi le passé humain, le passé vécu par la conscience n'est pas figé mais ouvert, pris dans un processus infini et continu de modification. Celle-ci n'est pas une négation logique ou magique de ce qui s'est passé, mais elle exprime la vraie nature de la temporalité humaine qui est lien à la liberté et chez Merleau-Ponty à la « présence au monde », manière d'habiter le monde comme un « réseau » et non comme une ligne, ce qui fait écrire à notre philosophe que : « le temps n'est pas une ligne, mais un réseau d'intentionnalités »⁹. Se trouve une fois de plus révoqué l'instant, une fois encore annihilée une conception linéaire, plate et close du temps. Le réseau fonctionne horizontalement et verticalement, vers l'avant et l'arrière, par diffusion,

1. *Ibid.*, p. 471.

2. *Id.*

3. *Ibid.*, p. 474-475.

4. *Ibid.*, p. 471.

5. *Ibid.*, p. 475.

6. *Id.*

7. *Ibid.*, p. 476.

8. *Id.*

9. *Ibid.*, p. 477.

pénétration de l'un dans l'autre. Il n'est pas sans nous rappeler le temps woolfien, qui s'exprime dans le passage d'une sensation à l'autre. Ainsi l'homme habite le monde comme il habite la temporalité : s'extériorisant, s'exprimant sous forme d'ek-stase, d'intentionnalité, d'ouverture multiple à ce qui n'est pas lui. Chez Merleau-Ponty, cette structure temporelle de la conscience va permettre de penser mon rapport dans le monde avec autrui, sous la forme d'une co-présence et non d'une rivalité des consciences (comme chez Sartre). C'est à travers la temporalité comme dimension de l'être que les consciences que nous sommes se rejoignent, au point que Merleau-Ponty parle d'« enlacement »¹ des temporalités. Mon monde s'en trouve alors élargi, permettant de penser ensemble « corporéité » et « socialité », monde subjectif et monde collectif, ma conscience et celle d'autrui.

Remarque sur Sartre et Merleau-Ponty à propos de Bergson

La phénoménologie d'un Sartre ou d'un Merleau-Ponty permettent de dépasser les contradictions logiques d'une conception du temps comme instant, présent, discontinuité. Le temps apparaît comme une « ek-stase » temporelle, c'est-à-dire qu'il se déporte et ne peut être contenu dans les limites de l'instant. C'est au sujet de ce problème que l'un comme l'autre récusent la théorie bergsonienne du temps : Sartre lui reproche d'avoir isolé le passé (*L'Être et le néant*, p. 145) et Merleau-Ponty de s'être *in fine* éloigné d'une « intuition authentique du temps » (*Phénoménologie de la perception*, p. 475). Vous pourrez, au cours de l'année, aller lire et approfondir ces contradicteurs du bergsonisme.

7 L'homme et le problème du passé : l'ambivalence de la mémoire

Remarque

Nous allons à présent donner une inflexion différente à la question de « temps vécu » en écoutant un sens particulier du participe passé « vécu », qui consisterait non plus à en faire un « temps de la conscience » (vécu équivalant alors à perçu, senti), mais à le comprendre comme « révolu », c'est-à-dire au sens de vécu comme « ayant été vécu » par l'homme. Cette inflexion implique de s'intéresser à la faculté de la mémoire humaine, celle qui enregistre le temps sous forme de souvenirs et peut les diffuser dans le présent.

La question de la mémoire implique celle du problème de la liberté et du déterminisme : est-ce que le passé n'aliène pas l'homme par son poids, son caractère tragique et irréversible ? Ou bien n'est-il pas la matière de ma vie, un réservoir de désirs et de rêves de jeunesse qui embellissent ou narguent la vieillesse ?

Dès notre enfance, nous ne cessons de poser des questions sur ce qui disparaît et nous nous montrons au départ dépourvus de « logique temporelle ». En effet, il faut expliquer à l'enfant ce qu'est demain comme ce qu'est hier, le rendre attentif au fait qu'il se construit pour lui *nolens volens* un « passé », un

1. *Ibid.*, p. 495.

amas de « temps vécu ». L'enfant a parfois l'air de saisir une suite de présents et de coller aux choses, donc de vivre l'instant sur un mode de plénitude. C'est qu'il ne vit pas originellement le passage du temps sur un mode tragique, car l'enfant croit qu'il va retrouver ce que le temps lui a fait perdre, que les choses peuvent recommencer. En mûrissant, nous prenons peu à peu conscience de l'irréversibilité des phénomènes physiques, des effets délétères du temps sur nos vies, de la mort des choses et êtres qui nous sont chers. La littérature s'est emparée de ce thème du temps qui passe, du nécessaire apprentissage existentiel de la finitude, de la mortalité : elle a montré la douleur de comprendre que le passé est passé que ce soit dans la poésie (élégies, discours aux morts, *carpe diem*, vanité) ou dans le roman, qui est le genre où la durée et partant le passé sont les plus problématiques et problématisés. Le héros de roman semble mettre du temps à se rendre compte d'une terrible vérité : il n'est plus/ne peut plus être ce qu'il était.

À l'école, on nous habitue à représenter le temps sous forme d'une ligne-vecteur, d'un fléchage vers l'avenir, d'une chronologie¹ qui avance et laisse derrière elle le passé. L'enseignement même de l'histoire repose sur l'idée qu'un passé s'amoncèle en arrière de nous, sur lequel nous pouvons réfléchir. C'est cette représentation qu'il faudrait profondément questionner, car nous venons de voir, grâce aux perspectives phénoménologiques, qu'elle ne recouvre pas complètement ce que c'est **qu'être un homme conscient dans le temps, c'est-à-dire une existence qui peut faire retour sur elle-même (contrairement à l'animal) et qui est affectée par le temps, prise dans une dimension temporelle multidimensionnelle qui fonctionne avec des ponts, des passages, des retours**. Autrement dit, si l'on apprend à l'enfant à comprendre la perte d'un côté (le temps physique et objectif qui se perd), on n'est pas assez cruel pour ne pas lui montrer la **puissance du souvenir**, en l'initiant à la capacité humaine de cultiver son passé par des rituels, des mises en forme de la mémoire (cérémonies, anniversaires, commémorations etc.) Parfois, on apprend le souvenir à l'enfant sous la forme des « leçons à tirer de l'expérience », les maximes qu'il faudrait fixer pour qu'elles lui servent dorénavant d'aiguillon moral : « tu ne feras plus la même bêtise », il s'agit alors d'une **mémoire de la crainte ou de la culpabilité** qui l'invite à s'amender, se corriger, le passé fonctionnant comme un censeur, un guide moral. Mais on peut aussi pousser l'enfant à comprendre ce que c'est que la nostalgie, le moment où l'on se met à désirer (et non plus craindre) le retour du passé pour le goûter à nouveau. On pousse alors l'enfant à conserver, à noter, à ne pas laisser le temps filer sans en garder trace. D'ailleurs, il serait facile de montrer à quel point le gain technologique de nos sociétés modernes s'est efforcé d'accroître le besoin de la trace temporelle en

1. Ce terme doit être médité : étymologiquement, il renvoie à l'idée de « logique » du temps ou « science » du temps. La chronologie est d'ailleurs une science historique, qui débouche sur ce qu'on appelle un « raisonnement chronologique », qui prend en compte la succession linéaire des époques. Ce terme relève donc d'une appréhension objective (ou à visée objective) du temps, de l'histoire des hommes.

la rendant matériellement plus fidèle, « vraie » : la photographie, le film sont autant de moyens de chercher à contrer la fuite du temps, en tout cas la finitude, le dépérissement de la chair. Est-il vrai qu'une photographie *est* mon passé, qu'elle me permet d'y retourner, de le revivre ? Autrement dit, est-ce que le passé est une matière inerte, figée, ou bien est-ce qu'on ne pourrait pas comprendre le passé de l'homme sur une autre modalité ? Le roman est un genre littéraire qui met justement en scène le rapport de l'homme à son passé à travers la narration. Très souvent, il s'agit d'observer l'évolution temporelle d'un personnage pour montrer ce qui le lie ou le délie au temps vécu passé. L'alternative est alors des plus simples : suis-je fidèle ou traître à mon passé (à mon éducation, à mon milieu d'origine, à mes valeurs, à mes idéaux) ? Et si je me tiens à ce passé, de quelle manière y suis-je attaché ? Le personnage de roman incarne le problème de la liberté sur fond de déterminisme : c'est à la fois celui dont on connaît le passé (contrairement au personnage de théâtre, dont on ignore l'enfance, en général) mais c'est aussi celui à qui le romancier laisse l'infime ou l'immense possibilité de « faire quelque chose » de ce passé.

Au sujet de l'ambivalence de notre rapport au passé, à ce temps vécu qui croît en arrière de nous et semble nous figer, nous déterminer, nous appesantir, on pourrait mettre à profit le début de *La Seconde considération intempestive* (1874) de Nietzsche (1844-1900). Dans ce texte puissant et polémique, Nietzsche se propose d'examiner, comme il l'annonce dans le sous-titre, l'« utilité et [...] l'inconvénient des études historiques pour la vie ». En effet, **qu'est-ce que l'homme gagne à étudier son passé, à cultiver le souvenir individuel ou collectif, à ériger cette véritable idolâtrie moderne de la mémoire que constate Nietzsche, laquelle le conduit *in fine* à sacraliser les études historiques ?** Ce que va montrer ce texte, c'est que l'historicisme est contradictoire à la vie car il regarde sans cesse en arrière pour comprendre le présent. Il se rapporte donc à ce qui se passe comme s'il s'agissait d'en dégager une connaissance et non de le vivre, de figer et non d'épouser le mouvement. Pour Nietzsche, plus on s'intéresse à son passé comme on s'exercerait à des fouilles archéologiques, plus on le laisse venir nous hanter sous forme de symboles à déchiffrer, de cérémonies et de culte historique (toutes approches fatalistes et mortifères du temps) auxquels on s'oblige, se soumet, se contraint, et, du coup, moins l'on se montre doué pour la vie, sa force motrice et plastique, qui nous permet d'agir, d'entrer dans la dimension du devenir. L'historicisme cherche donc à traiter le temps comme source de vérité, d'affirmation de principes de rationalité, de cause et d'universalité : il nous détourne de la vie.

Dans la *Seconde considération intempestive*, Nietzsche s'adresse d'abord et directement à l'homme (en lui disant « tu ») pour lui montrer qu'il vit la temporalité sous forme tragique, comme irréversible. L'existence humaine se définit comme « un imparfait à jamais imperfectible »¹, le temps est vécu sous la

1. *Seconde considération intempestive*, GF, 1988, p. 76.

bannière de ce qui passe, de ce qui est passé sans plus pouvoir être changé. Or, la misère de l'homme ne tient pas tant dans le fait qu'il ne peut plus changer son passé (il en va de même pour l'animal), que dans la conscience qu'il a de ne pouvoir le faire. Dans l'ouverture de cette « considération », notre philosophe oppose le rapport d'immédiateté que l'animal entretient avec le temps au temps vécu par l'homme. Pour le premier, le temps compté équivaut au temps vécu¹, le temps du monde épouse le réel, il y a adhérence de l'animal au temps, ce qui implique que pour lui, il n'y a pas de perception du temps. L'animal est « attaché au piquet de l'instant »², ce qui fait qu'il n'y a pas pour lui de durée, de « temps vécu », mais un temps-point, immobile, éternel, puisque l'animal n'a pas conscience du passage : il oublie à mesure même qu'il vit. Pour Nietzsche, cela en fait un être heureux (terme qui peut sembler polémique mais sur lequel le philosophe insiste), dont l'homme serait jaloux, car l'animal ne peut pas être hanté par son passé et son poids mortifère (il n'a donc pas d'histoire). Au contraire, pour l'homme le temps vécu se détache de la perception et de la jouissance de l'instant, car il fait retour, se regardant revenir, parce qu'il est vécu par un être conscient. Vivre hors le temps vécu, c'est-à-dire le temps conscient, ce serait donc être heureux. On peut en conclure que la vie dans le temps est pour l'homme une vie de malheur. En effet, l'homme « se souvient » et brise la linéarité du temps, le passé n'est donc jamais révolu pour la conscience qui se ronge de remords et de regrets, basculant alors dans la possibilité du ressentiment. Le temps qui fait retour sous la forme du souvenir s'accumule et nous alourdit. Une existence, parce qu'elle a une mémoire, se retrouve sans cesse freinée par l'arrière et par l'épaisseur du passé auquel on ne cesse de donner un sens pour *in fine* se rendre prisonnier d'une logique qui nie la vie. Nietzsche, avec désinvolture et provocation, reproche à l'homme de cultiver son rapport historique au temps et de refuser d'oublier.

Il concilie donc tout à la fois la notion d'irréversibilité du passé et celle de retour du passé. Le temps vécu n'est pas fini : il revient nous hanter pour nous mettre en porte-à-faux vis-à-vis de la « vie » (au sens du sous-titre de l'ouvrage, donc de la vie comprise comme force vitale, comme « volonté de puissance »), pour nous interdire d'adhérer à l'action, de la vouloir, de la désirer, de l'assumer pleinement. On pourrait dire qu'on retrouve chez ce philosophe au sujet du rapport humain au temps ce qu'il dit du « ressentiment » cultivé par la religion. Pour lui, le dogme religieux nous pousse à ne pas aimer la vie, à la renier, à aller la réduire dans le moindre de nos désirs, le moindre recoin, pour l'inverser en puissance de mort, en haine de soi comme vivant. Car la religion impose un idéal « ascétique » qui vise à nous dégoûter de la vie et à nous faire croire que la morale est une, unie, unifiée, véridique. La culture figée du passé (historicisme), la tendance que le philosophe observe à privilégier

1. Nietzsche ajoute : « C'est ainsi que l'animal vit d'une façon *non historique* : car il se réduit dans le temps, semblable à un nombre, sans qu'il reste une fraction bizarre » *Id.*

2. *Ibid.*, p. 75.

les « devoirs de mémoire » (pourrait-on dire de manière anachronique) sont pour lui des aspects négatifs et mortifères de la société sur les hommes, un des avatars de la structure de Vérité (idéaliste et transcendante) que l'on impose à l'immanence que nous sommes. En les tournant vers le passé, en les rendant conservateurs (au sens d'un conservateur de musée) du temps vécu, les forces du ressentiment empêchent l'homme de choisir la vie, le devenir. Et l'homme, évidé de sa puissance de vie, se met à « ruminer » le passé, à le dresser autour de lui comme des idoles à adorer et des barricades qui le protègent du risque d'exister, de choisir la vie.

C'est ici que l'on pourrait brièvement expliquer le **concept d'éternel retour chez Nietzsche** (surtout abordé dans son *Zarathoustra* et repris dans *La Volonté de puissance*) dans la mesure où ce concept se réfère très directement à la question du temps. Il ne s'agit pas d'un éternel retour à la manière antique, pensé comme un cycle fini et parfait, un retour du même ordonné pour toujours. Une telle conception est aux antipodes de ce que nous venons de voir sur la défiance qu'entretient Nietzsche eu égard au culte du passé, à la culture de ce qui s'est produit en amont de nous et se trouve dénoncé comme fonctionnant comme une source de culpabilisation, car il est sous-entendu que nous ne serions jamais à la hauteur de ce qui a été (c'est pourquoi nous devons le conserver et l'adorer, en entretenir la mémoire). L'éternel retour nietzschéen n'est donc pas l'affirmation d'une perfection du cosmos, Nietzsche révoquant la croyance idéaliste selon laquelle il y aurait un plan providentiel, absolument bon, c'est-à-dire une fin à l'univers. Si la fin parfaite existait, elle serait déjà advenue. Donc, il s'agit de débarrasser l'homme de la culpabilité, du poids du passé, et surtout de lui faire comprendre le devenir (c'est ce que Zarathoustra entend quand il parle du « ciel de la contingence »). Ainsi Nietzsche parle-t-il d'éternel retour du même : chaque événement se répète. Par ce concept, il s'agit de provoquer les hommes pour leur montrer que si l'on ne se donne pas le vertige, la téméraire hypothèse, que nous pourrions vouloir que les choses reviennent à l'identique, c'est qu'on n'a pas vraiment, authentiquement voulu et accepté ce qui est (l'immanence). L'éternel retour est un pari conceptuel qui rejaillit sur la force vitale de nos actions, car c'est en fait un appel à se dépasser soi-même : il pousse la volonté de puissance à se détacher des anciennes nostalgies (de l'être, de la transcendance, de la finalité, de la sacralisation de l'histoire) pour adhérer au devenir. La volonté de puissance va donc ainsi atteindre l'*amor fati* (amour du destin, en latin), c'est-à-dire une forme d'adhésion à l'immanence du devenir. On aime le destin de l'éternel retour car il nous permet de nous déprendre des illusions mortifères et idéalistes du temps figé des mauvais historiens. L'éternel retour est lié à l'existence vivante, qui serait un appel à la création, à une volonté liée à la vie et à sa puissance, revenue de tout ressentiment. La pensée de l'éternel retour permet de ne pas être un Sisyphe condamné, car on se ressaisit de la puissance du vouloir, ce qui fait écrire à

Nietzsche : « la doctrine du retour éternel, marteau dans la main de l'homme le plus puissant. »

On pourra très largement utiliser cette radicale et sensible **mise en garde de Nietzsche eu égard à notre rapport à la culture figée du temps passé, à la prépondérance donnée au temps vécu compris comme mort** (qui donne privilège dogmatique à la vieillesse sur la jeunesse, figurant systématiquement le sage comme un vieil homme, par exemple, et le jeune comme un écervelé). Ces sarcophages de la mémoire nous empêchent de nous libérer et d'utiliser notre puissance, la « force plastique », qui consiste à pouvoir se reprendre dans l'histoire, se transformer, à pouvoir utiliser le passé - et non pas s'en débarrasser comme on coupe les racines d'un arbre ! Et pour cela, l'oubli est nécessaire, au moins en partie. *Mrs Dalloway* et *Sylvie* permettent de questionner le rapport entre le temps vécu passé, le temps des souvenirs et de la mémoire, et notre présent, nos décisions, notre projet (ou projection) vers l'avenir. Requestionner le passé pour refuser de plus le voir comme une fatalité (une divinité qu'on ne pourrait qu'honorer, des ancêtres qu'on ne devrait que sanctifier) mais l'affirmer comme une matière dont on peut jouir¹ ou rediriger le sens, c'est retrouver ce que la phénoménologie d'un Sartre ou d'un Merleau-Ponty posait.

Le passé de l'homme, cet irréversible qu'on doit assumer, revient, c'est notre tragédie, comme le montre Nietzsche, mais c'est aussi notre grandeur, notre possible et inaliénable liberté (pour Sartre) à donner du sens. **On n'a pas à « racheter » son passé (perspective religieuse), à le conserver sous forme de mémoire morte pour battre sa coulpe, mais à le ressaisir comme vivant et modifiable.** Par ces mises à distance du culte du passé comme passé et non comme temps vécu (au sens de conscient), ces auteurs permettent au temps de reprendre sa dynamique, incitant l'homme à voir comme il est libre et responsable (Sartre), puissant et vivant dans le temps (Nietzsche) à partir du moment où il accepte la dimension du devenir. Hegel a écrit qu'il « n'est de vérité que devenue », qu'elle n'est donc pas d'abord posée comme un objet que l'on puisse contempler ou atteindre quelque part. On pourrait lui emprunter sa formule pour montrer qu'il n'est de temps que vécu au sens de « plongé dans la matière de la vie », au sens de temps vivant qu'un homme a entrepris d'habiter. Le cheminement dans le temps est la définition même du temps pour l'homme, comme chez Hegel le cheminement du vrai appartient au processus du vrai. Le temps vécu, c'est un rapport à soi en mouvement, une manière d'advenir à soi, de se comprendre dans une totalité infinie et non comme une petite coquille vide orientée de l'extérieur. La temporalité, la vie dans le temps (donc le temps vécu et non pas mort ou figé), c'est notre manière d'entrer dans le devenir. Il s'agit d'épouser cette dimension de l'existence qui fait qu'on n'a pas de fin, pas de finalité, qu'il demeure en nous un principe ouvert, sans équilibre possible.

1. Cette piste est ô combien présente dans *Mrs Dalloway* : Clarissa et Peter sont montrés comme des existences qui habitent leur passé, cultivent leurs souvenirs et sont capables de jouir des sensations présentes parce qu'ils les insufflent de ce qu'ils ont vécu.

Le vocabulaire du temps vécu

Remarque

Cette fiche constitue une première approche de la notion au programme : le temps vécu. On peut commencer par se demander à quelle aire sémantique appartient cette notion particulière, c'est-à-dire quels sont les mots généralement utilisés pour parler des problèmes qui touchent de près ou de loin au temps vécu, celui qui serait senti, éprouvé par l'homme, saisi par sa conscience. Il va sans dire que ces définitions et acceptions variées ne sont qu'un point de départ pour réfléchir plus avant. Le vocabulaire ne suffit pas pour problématiser : il n'est qu'une base visant à l'approfondissement et à la nuance. L'essentiel résidera dans les références philosophiques et littéraires des textes au programme et leur mise en perspective critique et comparative. Mais s'impose aussi une certaine compétence dans la formulation des notions liées au temps chez tel ou tel auteur présenté dans l'introduction, ne serait-ce que pour réinvestir ses concepts. Il en va donc d'un apprentissage incontournable de doctrines précises qui permette, au sein de la dissertation, d'effectuer des distinctions et de servir la rigueur de l'argumentation.

1 Temps et temps vécu

Quand bien même le programme insiste sur la notion de « temps vécu », il ne faudra pas manquer l'articulation, la dialectique, les rapports entre « temps vécu » et temps. Qu'est-ce que l'un nous apprend de l'autre, lequel prime ? En effet, on ne fera jamais tant valoir la spécificité de la notion de « temps vécu » qu'en la distinguant d'une approche plus large du temps, qui eût été un programme moins ancré dans la perception humaine.

Mettre en avant une dimension de « vécu » dans le temps, c'est présupposer une disjonction entre d'un côté un temps objectif, celui des choses passant dans le monde, un temps logique, chronologique, et d'un autre côté une vision plus intérieure, sensible, intuitive du temps en tant qu'il est vécu par une conscience humaine. Cette opposition entre temps pensé et temps vécu n'est pas une distinction parmi d'autres, mais un problème central au sujet de notre programme. C'est toute une vision du réel, une conception de la philosophie, de la science et de l'homme qui sont engagées dans cette distinction.

Autrement dit, votre travail notionnel, conceptuel aussi, ne vise pas à catégoriser les dimensions du temps mais à faire valoir leur inscription dans une épistémologie, une philosophie et une anthropologie : il faudra montrer que telle conception du temps est privilégiée pour fonder tel ou tel système, idée ou vision de l'homme. Que l'on se retrouve dans une œuvre philosophique ou littéraire, le temps détermine notre rapport à la sensibilité ou à l'intelli-

gibilité, à notre subjectivité ou à notre capacité à nous élever au-delà de l'expérience. On retrouve, en tout état de cause, l'une des grandes oppositions qui ont forgé les lignes de l'histoire de la pensée : rationalisme/empirisme, logique/intuition, pensé/perçu, vrai/relatif etc.

■ À retenir

En face du temps vécu, il faudra faire surgir et problématiser le temps mesuré, objectif, celui de la physique et des choses du monde. La question de la perception intuitive du temps ne saurait s'affranchir d'une conception d'un temps irréversible qui passe, celui des choses, où le passé est nié par le présent, lui-même nié par le futur. La conception physique du temps privilégie la mesure de l'instant et le point de repère du présent pour le calcul du temps. Au contraire, la perception du temps implique un constant va-et-vient, un mélange entre les différentes dimensions temporelles à travers le souvenir par exemple.

2 Le temps et ses vocables

1. Les mots du temps

- **Les noms et les adjectifs** : seconde, heure, jour, période, époque, durée, instant, moment, laps, passé, présent, futur, éternité, immortalité, permanence, pérennité, chronologie, anachronique, diachronie, synchronie, intempestif (qui n'est pas de notre temps), à contretemps, contemporain, concomitant, synchrone etc.
- **Les verbes** : accélérer, durer, ralentir, passer, temporaliser, avancer, reculer, fixer, dilater, prévoir, prévenir.
- **Les proverbes sur le temps** : « Le temps, c'est de l'argent » ; « Tout vient à point à qui sait attendre » ; « Le temps ne fait rien à l'affaire » ; « Mieux vaut tard que jamais » ; « Rien ne sert de courir, il faut partir à point » ; « Pierre qui roule n'amasse pas mousse ».
- **Les mythes ou personnages se référant au temps** : Chronos, Mathusalem, Faust, Dorian Grey, Achille (choix d'une vie longue et sans gloire ou courte et glorieuse).

2. Les notions liées au temps :

- irréversible, destin, tragique, fatalité, inexorable, irrévocable ;
- fugace, éphémère, périssable, finitude, mortalité, immanence, instant ;
- éternité, immortalité, perfection, être, essence ;
- durée, mouvement, succession (contraire de simultanéité ou coexistence), infini, évolution.

3 Le temps vécu et ses contradictions : le problème du temps humain

■ À retenir

Pour penser une notion, il est impossible de ne pas convoquer et de ne pas examiner son contraire ou du moins ses obstacles, ses impasses conceptuelles et ses contradictions internes, donc les alternatives qui peuvent apparaître dans le questionnement. Non seulement faut-il soulever des oppositions pour faire montre d'esprit dialectique (et partant dissertatif), qui a longtemps été à l'honneur dans les études et la rhétorique, mais cela permet également de travailler à se rendre capable d'argumenter un point de vue et son symétrique, c'est-à-dire les objections qu'on pourrait opposer à une hypothèse de départ. Comment bien défendre une thèse sans évacuer les objections possibles ? Ce serait ignorer qu'on pût soi-même être réfuté. Dans une dissertation – pur exercice d'argumentation – il faudra parfois en passer par la position du réquisitoire pour comprendre et appuyer son plaidoyer. Toute argumentation sort grandie et renforcée de l'affrontement avec son objecteur le plus épineux. Aussi demeure-t-il indispensable de savoir nommer et définir les alternatives à la conception d'un temps comme vécu.

N.B. : au sujet du temps, on retrouve un affrontement fondamental entre ce qu'on pourrait appeler une représentation physique du temps, objective (fléchée et irréversible), qui veut comprendre le passage du temps du monde et une représentation intime, intérieure, vécue, qui fait du temps une durée perçue par la conscience et/ou le corps. Demandez-vous si cette concurrence de vues peut être utile à votre raisonnement et montrez-en les principales querelles.

- **Les oppositions sur les représentations du temps :** Immobilité/mouvement ; durée/instant ; fini/infini ; sécable/insécable ; tout (totalité)/partie (séquence, moment) ; ligne/point ; continuité/discontinuité ; conscient/mondain ; absolu/relatif ; compté, mesuré/éprouvé ; temps/événement ; histoire/mythe (cycle, répétition) ; éternité/finitude.
- **Les oppositions sur la perception du temps :** sensible/rationnel ; empirique/intelligible ; expérience/déduction ; intuitif/logique ; vécu/pensé, compris ; perçu/conçu ; finitude/absolu ; intellectuel/corporel ; physique (au sens de la science physique), objectif, extérieur/intérieur, intime, subjectif.
- **Les oppositions sur la « morale » du temps :** conservatisme/révolution ; lenteur/urgence ; action/patience ; mesure/intensité ; vivre l'instant (cigale)/conserver, prévoir, projeter (fourmi) ; thésauriser/dépenser ; prodigue/cupide ; réfléchi/impulsif ; passionné/raisonnable ; décidé/hésitant ; téméraire, impétueux/calme, circonspect, prudent.

- **Les oppositions sur les rapports de l'homme au temps :** mémoire/oubli ; nostalgie/action ; souvenir/projet ; cultiver/innover ; ancien/moderne ; passéiste/novateur ; retenir/laisser partir.

4 Quelques éléments du vocabulaire sur les sciences ou pseudo-sciences du temps

N.B. : nous n'allons pas ici expliquer en profondeur les notions ou les domaines scientifiques mentionnés, mais nous les énumérerons afin de vous ouvrir quelques pistes que vous pourrez travailler avec vos professeurs de mathématiques et de physique. En outre, nous évoquons quelques postures comme l'eschatologie qui se prétendent une analyse vraie des causes eu égard à une certaine conception de la temporalité.

- **La chronobiologie :** science qui explique que l'être vivant possède des rythmes biologiques internes (et non pas sociaux ou acquis). On remarquera combien les sciences expérimentales se sont servies de ces théories pour adapter une activité (question des rythmes scolaires selon les moments de concentration cérébrale de l'enfant) ou un traitement (faut-il prendre telle molécule le matin ou le soir pour qu'elle ait des effets optimaux ?) aux paramètres temporels. Vous pourriez mettre à profit la notion scientifique d'« horloge biologique interne », en vous demandant si elle existe universellement pour telle espèce, si elle dérive d'une adaptation du vivant à un milieu ou encore si elle est objective ou subjective (intuitive, sentie). A-t-on en nous une structure temporelle objective, qui va nous pousser à agir de telle ou telle manière, se dressant en véritable cause des comportements humains ?

Par exemple : on a longtemps représenté la femme comme assujettie biologiquement à des rythmes plus manifestes et déterminants que l'homme (pour la question de l'enfantement notamment), ces rythmes seraient – selon certaines représentations – dépendants des marées, des lunes, des cycles naturels (ce qui influa sur la représentation de la femme comme sorcière ou comme magicienne, celle qui comprend la Nature). Que pensez-vous d'une telle association entre temporalité naturelle et déterminisme biologique ?

- **La théorie de l'évolution :** théorie biologique qui analyse la diversité des espèces dans le temps. Du coup, un moment de l'évolution de telle espèce s'explique par un même ensemble qui serait « l'histoire naturelle ». Lamarck et Darwin ont incarné des pensées évolutionnistes de type dit « transformiste » : l'idée-force en est que les espèces (les plus simples comme les plus complexes) dérivent les unes des autres, donc qu'il y a une continuité dans la nature. Alors que Lamarck cherche à démontrer qu'il existe une loi d'adaptation fonctionnelle (plus un organe est sollicité dans un organisme, plus il va se fortifier) et une loi d'hérédité des carac-

tères acquis (on transmet ce qui est le plus utile et performant), Darwin veut sortir de ce qu'il interprète comme un « finalisme ». En effet, si l'on suit les thèses évolutionnistes de Lamarck dans leur implication sur la représentation du temps, il faut conclure que le temps avance selon un progrès permanent, donc en tendant vers une cause finale de l'univers, un bon dessein, idées qui ne sont pas à proprement parler défendues par Lamarck, mais qui sous-tendent la loi d'adaptation fonctionnelle. Cette loi présuppose en partie qu'il y a une finalité présente dès l'origine, que le temps perfectionne l'espèce (perspective téléologique). D'une certaine manière, on pourrait aller jusqu'à dire que certaines défenses scientifiques de la notion de progrès au sens d'amélioration seraient des laïcisations de la notion religieuse de providence, selon laquelle l'ordre de la nature obéit à un bon dessein divin. Darwin pose au contraire que les espèces ne s'adaptent pas à l'environnement selon un progrès temporel téléologique : quand elles mutent, ce peut être l'effet de « lois aveugles de la nature ». La nature ne relève pas tant de causes finales (selon une fin ordonnée *a priori*) que de causes efficientes qui laissent une part à l'accidentel dans l'explication des mécanismes biologiques.

N.B. : on comprend donc que s'oppose une vision ordonnée de la chronologie et de l'évolution de la nature à une vision plus erratique qui permet d'envisager la causalité scientifique sur un autre modèle que la cause finale de l'univers plus ou moins explicitement rattachée à la question d'un Dieu (d'un vouloir de l'univers).

- **L'eschatologie :** pour rester dans les problématiques qui précèdent, on peut parler de cette façon d'interpréter le monde qu'est l'eschatologie et qui renvoie à l'idée qu'il existe une fin des temps qui décide du présent. Cette position sur le temps apparaît tout particulièrement chez les premiers penseurs chrétiens dans la mesure où le christianisme pense une vie terrestre tout entière tendue vers l'attente d'une fin des temps et d'un jugement dernier. Du coup, privilège est ici donné à la fin (futur) sur le présent, tout est dirigé vers ce qui remettra ordre à ce qui peut présentement apparaître comme désordre. En effet, selon cette doctrine, seule une fin de la temporalité humaine (qui est chute, mort, finitude) peut rétablir une perfection de l'ordre de l'éternité puisqu'on sort du temps. L'eschatologie est donc une espèce de téléologie (science des fins ou buts). Alors que la téléologie interprète de manière générale une chose selon sa finalité (par exemple, une action est bonne ou mauvaise selon le but qu'elle poursuit), l'eschatologie fait de cette finalité suprême la fin des temps. Chaque chose du monde temporel ne prend son sens qu'en regard au regard intemporel de Dieu.
- **La relativité :** la physique newtonienne pense le temps et l'espace comme deux structures immuables et distinctes l'une de l'autre. Ce temps dit newtonien est conçu comme universel et parfait (on se réfère à lui dans les calculs sur la picoseconde). C'est au point que Newton a eu besoin

(comme Descartes) de répondre à ses adversaires qui lui opposaient des variations dans les phénomènes physiques que Dieu réintervient ponctuellement pour « arranger » l'univers si celui-ci se désordonne. Il assimile le temps à une idée de perfection. Au contraire, Einstein va coupler l'espace et le temps pour créer une notion d'espace-temps à quatre dimensions qui permet d'expliquer les phénomènes physiques fluctuants sans intervention divine. D'après la théorie de la relativité restreinte, il n'existe pas de temps universel et immuable sur lequel tous les observateurs pourraient se mettre d'accord. Le temps est relatif au référent, à sa position et à sa vitesse. Einstein montre que si l'on s'approche de la vitesse de la lumière, les cadres de l'espace et du temps ne sont plus fixes et se courbent, modifiant l'espace-temps de départ. Ainsi, on pourrait imaginer qu'en tendant vers la vitesse de la lumière, un observateur verrait le temps se dilater et se ralentir jusqu'à sembler immobile au moment où la vitesse atteint à son maximum.

- **La thermodynamique** : d'abord définie comme science de la chaleur ou des machines thermiques, la thermodynamique devient, sous l'influence de Boltzmann, une théorie visant à comprendre l'équilibre des phénomènes physiques. Le premier principe de la thermodynamique (ou principe de la conservation de l'énergie) explique qu'une énergie se conserve : l'énergie totale d'un système thermique isolé reste constante. Le deuxième principe de la thermodynamique s'intéresse à la dissipation ou dégradation de l'énergie, c'est-à-dire à des procédés physiques irréversibles. Cette évolution implique que le temps est un vecteur qui avance et ne peut pas revenir en arrière. Ainsi, le phénomène physique de dissipation de l'énergie exemplifie le caractère irréversible du temps. Il figure scientifiquement la destruction du passé pour faire exister le présent.

Temps et narration : « Discours du récit » de Gérard Genette

La question du temps possède des implications spécifiques dans le domaine littéraire : comment la littérature représente-t-elle le temps ? Chaque genre répond à cette question de manière spécifique. De façon schématique, nous pourrions dire que la poésie a plutôt tendance à décrire l'instant en l'approfondissant, le théâtre à réduire le temps à un épisode signifiant et conflictuel (l'événement ou la catastrophe) et le roman à inscrire son intrigue dans la durée. Ainsi, il convient d'étudier la manière dont les genres narratifs (nouvelle, roman, conte, fable, épopée...) représentent cet objet temporel qui leur est spécifique : la durée.

Au sein de la critique littéraire, c'est le domaine de la « narratologie » qui s'efforce d'éclairer les rapports qu'entretiennent narration et temporalité. En tant que science de la narration, la narratologie se donne pour but d'étudier les mécanismes narratifs à l'œuvre au sein des œuvres littéraires. Parmi ceux-ci, elle examine les moyens par lesquels la narration compose avec le temps. C'est l'auteur critique Gérard Genette qui a le plus travaillé à éclaircir ces phénomènes. Né en 1930, Gérard Genette est, aux côtés de Roland Barthes et de Tzvetan Todorov, l'une des figures françaises de la « nouvelle critique », d'influence structuraliste. Il a écrit de nombreux ouvrages traitant de « poétique », c'est-à-dire d'étude de l'art littéraire comme création verbale. Dans l'un de ses livres les plus célèbres, *Figures III* (Seuil, 1972), Genette propose, au sein d'un chapitre intitulé « Discours du récit », de recenser, à partir de l'exemple d'*À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, un certain nombre de mécanismes narratifs, qui serviront dès lors de base à toute approche narratologique. Sur les cinq domaines d'étude retenus par Gérard Genette (« ordre », « durée », « fréquence », « mode », « voix »), les trois premiers traitent des rapports entre narration et temps.

Dans l'introduction de son long chapitre « Discours du récit », Genette commence par faire la distinction entre trois entités fondamentales, dont nous aurons besoin au cours de cette présente étude : « l'histoire » est le contenu narratif d'un récit (Genette utilise dans le même sens la notion de « diégèse ») ; le « récit » est l'énoncé narratif lui-même au sein duquel on raconte une histoire ; la « narration » est l'acte narratif qui produit le discours. Pour résumer cette distinction fondamentale, nous pourrions dire que la narration est l'action d'un narrateur, le récit est le discours du narrateur et l'histoire est l'ensemble des événements contenus dans le discours du

narrateur. Après avoir différencié ces niveaux narratifs, Genette peut désormais éclairer les mécanismes qui touchent spécifiquement au temps au sein du genre narratif. Il commence ainsi par distinguer le « temps de l'histoire » (ou temps de la diégèse) et « temps du récit ». Le temps de l'histoire désigne le temps à l'œuvre au sein des épisodes narrés, tandis que le temps du récit recouvre le déroulement linéaire de la lecture. Pour donner un exemple, nous pouvons dire que dans *Madame Bovary* de Flaubert, le temps de l'histoire couvre vingt années, de l'année 1827, date à laquelle Charles Bovary entre au collège de Rouen, à l'année 1847, date de la mort de Charles Bovary. Quant au temps du récit, il est bien sûr variable en fonction de la vitesse de lecture de chacun, mais disons qu'il est possible de lire le roman en quelques jours. Après avoir différencié ces deux temporalités, Genette étudie l'ensemble des relations qui peuvent unir temps de l'histoire et temps du récit : il peut s'agir de rapports d'*ordre* entre la succession des événements dans la diégèse et leur disposition dans le récit ; de rapports de *durée* entre l'étendue de temps recouverte par les événements narrés et la longueur de texte pour les relater dans le récit ; de rapports de *fréquence* entre les événements narrés et leur traitement (répétitif ou non) dans le récit.

1 Ordre

Dans cette étude, Genette explore les rapports discordants entre l'ordre des événements dans le temps diégétique et l'ordre des événements transposés dans le temps du récit. « Étudier l'ordre temporel d'un récit, c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments temporels dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire »¹. L'auteur postule d'abord un état hypothétique de concordance parfaite entre l'ordre des événements diégétiques et l'ordre de ces mêmes événements narrés dans le récit. Il imagine ainsi un récit parfaitement linéaire qui ne se permettrait jamais de revenir en arrière ou de se projeter en avant, afin de respecter la succession temporelle des événements diégétiques. Mais ce genre de récit est assez rare. La grande majorité des récits contiennent des effets de discordance entre succession diégétique (dans le temps de l'histoire) et succession narrative (dans le temps du récit), que Genette appelle des « anachronies narratives ». Les discordances dans la succession des événements se réduisent principalement à une rétrospection (dans le temps du récit) d'un événement qui s'est passé avant (dans le temps de l'histoire) ou à une anticipation (dans le temps du récit) d'un événement qui s'est passé après (dans le temps de l'histoire). Genette nomme la première discordance « analepse », qu'il définit comme « évocation après coup

1. Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 78.

d'un événement antérieur » ; il nomme la seconde discordance « prolepse », qu'il définit comme « évocation d'avance d'un événement ultérieur »¹.

Ces discordances de succession entre le temps diégétique et le temps narratif peuvent aussi se distinguer en fonction de leur « portée », c'est-à-dire de leur distance temporelle à partir du moment où le récit s'est interrompu pour faire place à l'anachronie narrative, mais aussi en fonction de leur « amplitude », c'est-à-dire de la durée recouverte par l'étendue de l'épisode anachronique. Si l'analepse ou la prolepse possèdent une portée large et dépassent les bornes du récit que constituent l'incipit (début) ou l'explicit (fin) du récit, alors on parlera d'anachronies « externes ». Si au contraire, elles possèdent une portée plus restreinte et s'inscrivent au sein des bornes du récit, alors on parlera d'anachronies « internes ». Par exemple, dans *Madame Bovary*, l'évocation rapide du mariage des parents de Charles et de la naissance de celui-ci en 1812 constitue une analepse externe car elle renvoie à un épisode diégétique antérieur à la borne initiale du récit, à savoir l'entrée de Charles au collège de Rouen en 1827. Au contraire, le chapitre VI, qui traite de l'enfance et de l'éducation d'Emma, constitue une analepse interne puisqu'Emma est plus jeune que son mari et qu'ainsi son éducation au couvent est postérieure à l'entrée de Charles au collège de Rouen. Il existe encore des cas où la portée de l'anachronie est large et dépasse les bornes du récit, mais où l'amplitude est assez importante pour qu'elle chevauche une des bornes du récit. En effet, une analepse peut commencer avant l'incipit d'un récit, mais durer assez longtemps pour finir après celui-ci. De même une prolepse peut commencer avant l'explicit du récit, mais durer assez longtemps pour finir après celui-ci. Il s'agira alors d'anachronies « mixtes ». Ces anachronies, qu'elles soient internes, externes ou mixtes, peuvent encore être « partielles » ou « complètes » selon leur degré de rattachement au récit principal. Les anachronies partielles ont une faible amplitude et n'accomplissent pas la jonction avec le récit : en ce cas, les analepses internes ou mixtes ne durent pas assez pour rejoindre l'instant présent du récit, les analepses externes pour rejoindre l'incipit du récit, les prolepses internes pour rejoindre l'explicit du récit et les prolepses externes ou mixtes pour rejoindre l'instant de la narration (le moment où le narrateur compose son récit). Les anachronies partielles se closent ainsi sur une ellipse. Au contraire, les anachronies complètes ont une grande amplitude et accomplissent la jonction avec le récit (c'est-à-dire l'instant présent du récit pour les analepses internes ou mixtes, l'incipit pour les analepses externes, l'explicit pour les prolepses internes et l'instant de la narration pour les prolepses externes ou mixtes). Les anachronies partielles ne proposent ainsi aucune solution de continuité avec le récit.

1. *Ibid.*, p. 82.

Les anachronies narratives peuvent encore être « homodiégétiques » si elles portent sur un contenu diégétique identique à celui du récit premier (c'est le cas de l'analepse externe narrant la naissance de Charles), ou « hétérodiégétiques » si elles portent sur un contenu diégétique différent de celui du récit premier (c'est le cas de l'analepse interne narrant l'éducation d'Emma, alors perçue comme un nouveau personnage introduit dans la diégèse). Genette prend alors en considération le statut particulier des anachronies internes homodiégétiques, qui encourent le danger d'interférer avec l'action du récit premier, puisqu'en tant qu'anachronies internes, elles recouvrent une durée diégétique narrée par le récit premier, et qu'en tant qu'anachronies homodiégétiques, elles traitent d'une action identique à celle du récit premier. Le critique fait alors la distinction entre les anachronies internes homodiégétiques « complétives » qui viennent combler (de manière rétrospective ou anticipatrice) une lacune, c'est-à-dire une ellipse du récit premier, et les anachronies internes homodiégétiques « répétitives » qui reprennent ou annoncent de manière redondante un épisode diégétique évoqué ailleurs dans le récit.

2 Durée

Dans cette étude, Genette explore les rapports de durée relative entre temps de la diégèse et temps du récit. En d'autres termes, la durée des événements diégétiques équivaut-elle à celle de la lecture ? Il est bien évident que cette interrogation se confronte à l'impossibilité de mesurer précisément la durée objective du temps du récit, puisque contrairement au cinéma ou à la musique, il n'existe pas de rythme « normal » de la lecture et que celui-ci diffère d'individu à individu. Au mieux pouvons-nous prétendre que le théâtre expérimente avec le dialogue une forme « d'isochronie » (coïncidence temporelle entre temps diégétique et temps de la représentation) puisqu'il faut autant de temps aux personnages pour prononcer leurs paroles qu'aux spectateurs pour les écouter. La durée du temps de la lecture étant subjective et variable, Genette propose un critère rythmique fondé sur la « vitesse », c'est-à-dire un rapport entre temps (durée des événements dans la diégèse) et espace (longueur du texte dans le récit). En ce sens, un récit « isochrone », qui ne ferait subir aucune discordance de rythme entre la diégèse et la lecture, serait contraint de conserver un rapport constant entre la durée de l'histoire et la longueur du récit (par exemple, un jour de vie du personnage équivaldrait toujours à deux pages de texte). À ce titre, il n'existe aucune œuvre rigoureusement isochrone. Genette conclut donc à la nécessité d'effets de discordance rythmique entre temps de la diégèse et temps du récit, ce qu'il nomme des « anisochronies » : « Un récit peut se passer d'anachronies,

il ne peut aller sans *anisochronies*, ou, si l'on préfère (comme c'est probable), sans effets de *rythme* »¹.

Pour recenser ces effets de discordance rythmique, Genette propose une gradation logique, au sein d'un continuum. Il distingue ainsi :

- la *pause*, où le temps de l'histoire est nul, tandis que le temps de récit progresse. Genette résume ainsi cette discordance : le temps du récit est infiniment supérieur au temps de l'histoire ($TR_{\infty} > TH$). La description est le meilleur exemple d'une telle discordance rythmique, puisque la diégèse n'y avance pas (le narrateur ne relate aucune action nouvelle) mais le récit progresse (la longueur du texte grandit) ;
- la *scène*, où le temps du récit équivaut à peu près au temps de l'histoire ($TR = TH$). Le dialogue romanesque correspond bien à ce type de concordance, puisque le temps des personnages se rapproche alors du temps des lecteurs ;
- le *sommaire*, où le temps du récit est inférieur au temps de l'histoire ($TR < TH$). Il s'agit d'un résumé de diverses actions diégétiques sous la forme d'un récit rapide entrant peu dans les détails ;
- l'*ellipse*, où le temps du récit est nul, tandis que le temps de l'histoire progresse. Le temps du récit est alors infiniment inférieur au temps de l'histoire ($TR < \infty TH$). Il s'agit d'un saut dans le temps, comme si le récit passait sous silence un ensemble d'actions diégétiques.

Genette remarque lui-même que son énumération des diverses anisochronies n'est pas complète et qu'il manque un cas qui serait le symétrique du sommaire : il s'agirait d'une « scène ralentie » où le temps du récit serait supérieur au temps de l'histoire ($TR > TH$). Mais Genette ajoute alors que la scène ne peut être ralentie que par des éléments extra-narratifs (qui ne relatent pas des actions), c'est-à-dire du discours ou une description. Ainsi, la scène serait simplement entrecoupée de multiples pauses narratives, au lieu d'être narrativement ralentie. Il faut donc se contenter de quatre cas d'anisochronies.

3 Fréquence

Ce que Genette appelle la « fréquence narrative » recouvre les relations de répétition qui unissent les événements diégétiques et leur inscription dans le récit. En effet, le récit peut choisir de respecter ou de ne pas respecter la fréquence des événements de l'histoire. « Entre ces capacités de répétition des événements narrés (de l'histoire) et des énoncés narratifs (du récit) s'établit un système de relations que l'on peut a priori ramener à quatre

1. *Ibid.*, p. 123.

types virtuels, par simple produit des deux possibilités offertes de part et d'autre : événement répété ou non, énoncé répété ou non »¹.

Genette énumère ainsi les quatre cas de figure offerts :

- Le récit raconte une fois ce qui s'est passé une fois (1R/1H). Ce cas classique où la singularité de l'énoncé narratif répond à la singularité de l'événement diégétique, est appelé par Genette « récit singulatif ».
- Le récit raconte n fois ce qui s'est passé n fois (nR/nH). Ce cas rare où le récit raconte autant de fois l'événement que celui-ci s'est répété revient au « récit singulatif », puisque les répétitions du récit ne font que répondre aux répétitions de l'histoire. Genette affirme ainsi que le récit singulatif se définit par l'égalité du nombre entre les occurrences des événements diégétiques et celles des énoncés narratifs.
- Le récit raconte n fois ce qui s'est passé une fois ($nR/1H$). Ce cas rare où le récit raconte plusieurs fois un seul et même événement, renvoyant à l'idée d'obsession ou de rituel narratif, est appelé « récit répétitif ».
- Le récit raconte une fois ce qui s'est passé n fois ($1R/nH$). Ce cas de sommaire narratif où le récit raconte en une seule fois un événement qui s'est souvent répété est appelé « récit itératif ».

1. *Ibid.*, p. 146.

Temps et littérature

Remarque

Cette fiche se propose de vous donner des exemples extérieurs aux œuvres du programme qui vous permettent d'étayer une thèse dans la dissertation ou encore d'enrichir votre point de vue sur le thème et les textes au programme. Le temps vous est certes compté pour vous préparer, mais parfois, une œuvre ou une pensée extérieures peuvent vous permettre de formuler vos vues générales sur la question et de répondre au sujet posé le jour du concours. Par ailleurs, nous entendons ici traiter des œuvres connues et reconnues, d'un patrimoine littéraire et artistique qui puissent correspondre à ce que vous avez déjà pensé ou étudié au lycée. En définitive, il s'agit de réinvestir des connaissances que vous avez déjà en sommeil dans votre mémoire pour les mettre à profit pendant l'année.

1 Temps et littérature : quelques généralités

Rappel : il y a trois grands genres que vous connaissez bien qui sont la poésie, le théâtre et le roman. Au sein même de ces genres existent bien entendu des sous-genres ou catégories comme la comédie, la tragédie ou le drame en ce qui concerne le genre théâtral par exemple. Nous nous en tiendrons à examiner le rapport que ces trois grands genres qui charpentent la littérature entretiennent avec le temps. En parlent-ils, l'utilisent-ils comme matériau fictionnel, l'érigent-ils en conflit, en problème, en mystère ? Autrement dit, de quelle manière le temps est-il pensé par la littérature ?

1. Temps et théâtre

On pourrait dire qu'en général une pièce de théâtre est brève (environ deux heures de représentation), mis à part les expériences d'un Musset avec son « théâtre dans un fauteuil » (donc qui ne vise pas à être représenté sur scène et s'affranchit des contraintes de brièveté temporelle) ou d'un Claudel avec *Le Soulier de satin* (qui, mis en scène, dure environ onze heures, défiant les lois du spectacle théâtral et de l'attention soutenue du spectateur). Le théâtre appelle un resserrement de la durée pour créer ce que l'on appelle une « tension dramatique », mais plus fondamentalement, le théâtre, en tant qu'il est physiquement représenté, matériellement incarné (et ce, depuis la tragédie grecque), se fonde sur une volonté de *mimesis** entre temps de la fiction et temps de la représentation, donc sur une exigence de vraisemblance entre l'action représentée et le temps qu'est censée durer cette action. C'est pourquoi on vous a souvent expliqué et appris que la règle des « trois unités », impératif du théâtre classique (XVII^e siècle), était le contraire même de

L'artifice dont on l'accuse : requérir une unité de temps, d'action et de lieu, c'est rendre la pièce d'autant plus vraisemblable pour le spectateur qu'elle épouse ses conditions matérielles d'observation.

Le temps au théâtre est donc un matériau pour le dramaturge, qui lui permet de ramasser l'action de sa pièce et partant d'intensifier sa signification morale, de compresser le temps comme un ressort pour donner plus d'impact et de puissance à ce que d'aucuns appellent des « coups de théâtre » et qu'Aristote dans sa *Poétique* nomme des péripéties. Le temps ainsi resserré pour minimiser la durée devient un support à la question posée, une façon de penser le rythme et le sens de l'action et non la question principale de la pièce. Le temps théâtral n'est pas l'objet du conflit montré sur scène (sauf très rare exception). Bien sûr, les héros de tragédie se confrontent à la question du temps pour agir, à des conceptions conflictuelles du temps (faut-il privilégier instant présent [amour charnel, par exemple] ou éternité [salut, gloire] ?) ; bien sûr, le temps tragique est un temps fatal, commandé par une finalité (un destin) déjà prévue, tandis que le temps de la comédie est un temps de la vie, des choses matérielles, temps concret souvent retranscrit en termes de gain (d'argent, d'honneurs etc.). Mais ces remarques montrent que le théâtre s'arrête bel et bien au seuil de notre question, celle du temps vécu, car le théâtre (sauf exception comme la *Trilogie* de Beaumarchais qui contient trois pièces suivant l'évolution dans le temps de personnages grâce à des ellipses temporelles entre les œuvres) ne crée pas de profondeur temporelle, de temporalité, de temps vécu par la conscience d'un personnage, en lien avec des sentiments eu égard à ce temps, donc en lien à une sensibilité.

La poésie serait-elle alors davantage le genre de la temporalité vécue, sentie, celle qui pleure le temps passé et espère ou s'effraie de celui à venir ?

2. Temps et poésie

On définit souvent la poésie comme le genre du lyrisme, comme un langage qui plonge dans la sensibilité du poète et intensifie les sentiments vécus. Depuis son origine, elle a partie liée avec le langage des dieux (Platon), avec le sublime, l'élévation, le culte. Il ne faut pas oublier que la poésie est le genre de l'éloge, de la révérence, de la gloire des dieux, des rois et des puissants dont la femme-muse n'est qu'une déclinaison. Le poète chante une image de perfection. C'est pourquoi Nietzsche a dit avec provocation mais justesse que « les poètes sont les valets de l'histoire », comme si leur parole était servile, destinée à figer, à immobiliser, à magnifier, voire à immortaliser les sujets dont elle fait l'éloge ou le blâme (car que l'on dise le Bien ou le Mal absolument, on fige de toute façon). Pour Nietzsche, le poète est celui qui entretient l'illusion d'un absolu et qui aime briller au passage, tel un « paon ». C'est pourquoi dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, il le désigne aussi comme un « menteur », qui veut nous faire croire à une vérité et plus encore

à la Vérité, c'est-à-dire à la possibilité du point de vue transcendant et au surplomb de l'éternel sur la dérisoire vie humaine. Le poète entretient l'illusion qu'il y a un au-delà au « temps vécu », à la vie de la conscience.

La poésie a donc des liens avec le temps arrêté (« Ô Temps suspends ton vol » dit le célèbre poème « Le Lac » de Lamartine¹), avec la volonté de laisser une trace de grandeur ou de corruption (poésie glorieuse ou satirique) pour les générations futures (« Je te donne ces vers afin que si mon nom/ Aborde heureusement aux époques lointaines », écrit Baudelaire dans le poème XXXIX des *Fleurs du mal*). Or, pour laisser trace, il faut transformer le périssable en éternel, la matière en idéal, la femme, « ombre passagère », en « Statut aux yeux de jais, grand ange au front d'airain ». La poésie possède également une nature proprement picturale d'immobilisation, d'essentialisation, utilisant les images comme alphabet de sa langue mystique, suspendant le cours irréversible des choses périssables en les sculptant dans les mots éternels. Alors, bien sûr, on pourrait montrer que la poésie évoque souvent la nostalgie ou l'espoir, semblant nous projeter dans une temporalité vers l'arrière ou l'avant, tirant alors l'arc de la sensibilité pour lui faire contempler le souvenir ou la prophétie. Mais on pourrait aussi arguer que cette représentation du temps passé ou futur que veut atteindre la poésie, quoiqu'elle soit sensible, ne fait qu'en donner une image figée. Ce n'est pas le temps qu'accueille le poème mais son symbole, son tragique, sa forme. On a alors accès à une idée de passé, à une structure d'avenir, mais non au temps vécu. C'est pourquoi la poésie célèbre et reconnaît les puissances de l'Art qui pourrait éterniser ce que la vie humaine ne peut retenir. Le rêve du poète, ce serait donc de défier le temps, de sortir du temps pour offrir la pure et belle image d'une parfaite immobilité. La femme serait belle pour toujours, notre enfance à jamais intacte et pure, notre roi toujours le plus grand, notre lande toujours la plus magnifique : la poésie s'évade dans les *tempus fugit* (« le temps fuit ») et les *ubi sunt*². Elle est le genre du temps désincarné car c'est un temps qui rêve de ne plus passer, de ne plus mourir, de nous tirer de l'immanence et de la finitude pour nous donner une forme transcendante de beauté et d'éternité.

On pourra donc considérer que le grand ébranlement de la poésie du XIX^e siècle, ce qu'on a appelé la « révolution moderne » défendue par un Rimbaud, un Verlaine ou un Apollinaire, n'est ni plus ni moins qu'un refus de ce temps absent du temps, de ce temps momifié, trop beau et trop mort. Dans la poésie moderne, il y a une revendication de mouvement, de déséqui-

1. Extrait du recueil *Les Méditations poétiques*, 1820.

2. Littéralement, le latin dit : « Où sont ? ». Mais on peut gloser cette expression par « que sont devenu(es) ? » nos amours, notre jeunesse etc ? Il s'agit d'exprimer par cette déploration la perte du passé et d'entretenir un sentiment de nostalgie, qui décale le regard vers le passé en regrettant celui-ci. On trouve ce sentiment tout particulièrement exprimé dans l'élégie (chant de la perte).

libre (surtout compris comme rythmique, formel), de passage vécu comme passage et non comme sacre du passé, de finitude, de laideur et d'imperfection revendiquées comme existentielles. Le poète n'est alors plus celui qui sait et éternise, il est celui qui enlève aux choses leur vernis de vérité et de certitude pour les montrer comme inconnues, passantes, éphémères. Le poète constate alors la fuite sans pouvoir rien fixer (comme dans le poème « Aube » des *Illuminations* de Rimbaud).

Par sa brièveté formelle et son legs mystificateur (sublimant et éternisant), la poésie a bien l'air de vouloir s'éloigner du temps comme temps vécu par l'homme fini, conscient et périssable. La poésie célèbre, élève, sort de la temporalité pour accéder à une forme d'idée ou d'idéal du Temps, qui nous ferait atteindre la transcendante immobilité.

3. Temps et roman ou le roman comme genre de la temporalité

Par conséquent, c'est le roman qui va se révéler comme le genre qui aborde vraiment la question du temps vécu, de la temporalité incarnée dans les consciences que sont les personnages de roman. Alors qu'au théâtre le temps est matériau du sens construit et efficace de la pièce, alors que dans la poésie le temps est comme suspendu et sublimé, le roman s'impose comme le genre de la lecture intime, longue, où la fiction peut durer des années, où nous pouvons sentir mimétiquement le temps passer. Le roman est le genre le plus plastique, qui peut embrasser une durée fort étendue sans invraisemblance, sans butée poétique, et ainsi dérouler une existence de personnage sous nos yeux, de la naissance à la mort. En cela, il s'inscrit parmi les fictions qui utilisent le temps comme matériau du sens, ainsi qu'au théâtre, mais, au lieu de le resserrer pour le réduire au minimum, il étire le temps pour montrer les effets des changements, de la vie et de ses aléas sur la volonté et les sentiments des personnages. Sans la durée de l'histoire narrée (qui entretient des liens plus ou moins serrés avec le temps de la narration, les sauts temporels étant possibles), on ne pourrait pas évaluer les conséquences des choix du personnage. Le temps romanesque passe pour éprouver la conscience qui vit le temps : nous ne sommes pas dans l'affirmation resserrée d'une essence du héros de tragédie (par exemple), mais dans l'épreuve vivante d'une existence jetée dans le monde sans vérité qui la transcende.

En effet, nous aimerions montrer que, plus encore qu'un matériau fictionnel, le temps vécu est pour le roman une véritable question qui débouche sur le problème du point de vue et de la relativité. Le temps n'est donc plus un élément de la fiction mais un problème humain qu'elle se propose de penser. C'est ici que l'on pourrait à nouveau faire valoir l'opposition entre **temps objectif** et **temps subjectif**. Si toute fiction s'intéresse au temps objectif par rapport auquel se situe l'action (théâtre, cinéma, ballet), le roman est

le genre de l'introspection de la conscience, d'une conscience mise en rapport avec le monde, qui se manifeste comme un regard singulier, un point de vue sur l'histoire, une subjectivité problématique (car elle ne détient pas une vérité, un absolu). Le roman confronte le temps objectif de l'histoire au temps subjectif, vécu par la conscience du personnage.

Avec le roman, le temps objectif, l'Histoire des hommes sont dialectisés par le temps subjectif, la conscience située du héros (située dans une époque, un milieu, une famille). Au XIX^e siècle en France, on pourrait même avancer que nos plus grands romans (en tout cas les plus complexes) sont des démystifications de l'Histoire comme une et universelle, ce sont donc des fictions qui montrent la relativité du point de vue et la subjectivité de la sensibilité d'un personnage vis-à-vis de tel ou tel événement. Le roman contredit toute prétention à l'universel, donc au temps objectif, à une mesure collective de la durée comme des phénomènes et de leur sens. Il réfute l'idée que nous sommes tous partie prenante d'un temps objectif et historique qui pourrait se ramasser en un point de vue unique et surplombant, un point de vue vrai. Par exemple, au sujet de la guerre, le roman, à travers son voyage dans une ou des consciences singulières, montre qu'il n'y a pas la Guerre, que ce prétendu événement collectif se diffracte en mille points de vue, en éclats de temps subjectifs. Pensons à la célèbre scène au début de *La Chartreuse de Parme* (1839) de Stendhal où Fabrice assiste à la bataille de Waterloo en ne cessant de se demander s'il est « dans une vraie bataille ». Outre l'évident comique de ce passage (Fabrice conclut qu'il ne pourra jamais être un héros parce qu'il n'a pas de moustache...), on voit à quel point Stendhal moque toute prétention à l'héroïsme et partant à tout absolu. Autrement dit, le point de vue sur l'histoire (le temps vécu et subjectif) est la négation du temps objectif, qui ne serait qu'une illusion idéaliste (et relevant d'une certaine idéologie politique). Dans le roman, le fait qu'on vive le temps selon une subjectivité, dans les méandres et doutes d'une intériorité, relativise l'Histoire universelle en perception intime et vécue de l'événement. Fabrice, c'est un faux héros, ou bien, comme le dirait Sartre, un héros qui n'est pas ce qu'il est, qui se problématise, se déporte et fait éclater l'absolu en esquisses.

Le roman du XIX^e siècle affirme le règne du point de vue et de sa relativité, il fait émerger notre conscience moderne occidentale, qui va s'affranchir des grands mythes (vrais et adorés) pour s'immerger dans une conception du temps comme temps vécu et singulier et non plus traiter le temps comme temps objectif de l'histoire et de nos ancêtres. Cela n'empêche pas le roman de retrouver du général ou de l'universel (dans de rares cas pour ce dernier), mais cela ancre ce genre dans la question problématique de notre rapport intime au temps.

2 Quelques œuvres célèbres de la littérature sur le temps

1. L'Odyssée d'Homère (VIII^e siècle avant Jésus-Christ)

Stricto sensu, *L'Odyssée* est une épopée, c'est-à-dire un récit mythique en vers racontant les exploits d'un héros, destiné à la déclamation publique. Cela dit, notre tradition littéraire a largement montré que cette forme historique de la narration avait peu à peu conduit au genre romanesque, lequel implique une transformation sociale de la lecture et une mise en cause de la croyance aux mythes et de l'héroïsme.

Quel rapport au temps ce grand récit mythique permet-il de penser ? Rappelons que *L'Odyssée* est précédée d'une *Illiade*, qui narre la guerre de Troie (qui dura dix ans) opposant Grecs et Troyens. Le second volet auquel nous nous intéressons raconte le retour d'Ulysse (un des héros grecs, mais pas le plus brillant ni le plus important) en sa patrie, Ithaque. Ce chemin de la reconquête de son pouvoir et des retrouvailles avec sa femme Pénélope et son fils Télémaque dure lui aussi dix ans. Précisons que ces vingt années d'épreuves avaient été prédites : le temps de l'épopée est donc un temps-destin, un temps déjà prévu, qui ne fait qu'affirmer la volonté et la suprématie des dieux sur les hommes. Ulysse n'échappe donc pas à cette dimension divine de la temporalité qui s'abat sur ses actions, mais il incarne aussi les prémices du héros à venir, celui qui par sa « ruse », son « intelligence », vient à bout des épreuves du sort et parvient même parfois à prendre à ce temps déjà écrit ce qu'il ne voulait pas lui laisser. Pensons à l'épisode des sirènes : par une ruse, Ulysse entend ce chant que nul mortel ne peut entendre sans perdre la vie. Insistons aussi sur le fait qu'Ulysse incarne les valeurs humaines, mortelles, un héroïsme qui accepte une part de finitude : quand il quitte Calypso, c'est parce qu'il a refusé l'immortalité (temps des dieux) qu'elle lui offrait pour préférer son devoir, le retour vers sa femme, l'affrontement avec les rivaux, donc le risque.

Par conséquent, on peut dire que *L'Odyssée* est à la fois une parfaite incarnation de la pensée cyclique et fatale du temps grec, mais qu'elle va offrir à ses successeurs des brèches pour concevoir un héros qui, à de brefs instants, se confronte à quelque chose qui ressemble à un choix. Celui-ci n'est pas encore pensé comme un choix libre, puisque le temps est clos sur lui-même (fini et cyclique) : il n'y a donc pas de possibles temporels à proprement parler mais des affirmations plus ou moins glorieuses du héros dans les équations qui lui sont tendues par les dieux.

2. Pierre de Ronsard (1524-1585), un symbole de la Pléiade et du *carpe diem*

Nous avons laissé de côté la grande ère des Latins et des Médiévaux, mais nous allons voir qu'au XVI^e siècle (en France), grâce aux humanistes relisant les textes antiques, l'Occident va hériter d'une certaine représentation du temps. En effet, c'est au poète latin Horace (I^{er} siècle avant Jésus-Christ) que Ronsard est censé avoir emprunté son célèbre *carpe diem*, qui se traduit littéralement par « cueille le jour », même si on peut aussi référer cette maxime à l'épicurisme (continuateur du philosophe Épicure). L'injonction invite l'homme à profiter du moment, du jour présent, donc à tirer toute la substantifique moelle de l'instant, à l'immobiliser, en quelque sorte. N'oublions pas que la philosophie d'Épicure vise à une forme d'immobilité, d'équilibre parfait, d'ataraxie (absence de trouble) : sa représentation du temps hérite forcément de cette pensée du *cosmos*, d'un univers pensé comme stable, parfait, fini et ordonné. Puisque l'on n'est pas dans une perspective chrétienne de la vie après la mort qui implique de consacrer son présent à son salut, Horace, quant à lui, invite à comprendre la fugacité de l'existence humaine, son éphémérité, ce *tempus fugit* qui devrait nous conduire à faire fructifier le temps. Ce dernier devient un matériau à façonner, une manière d'habiter éthiquement le monde (et non de profiter de tout et n'importe quoi : il ne s'agit donc pas d'un appel à la licence).

Ronsard, que vous connaissez pour sa « mignonne allons voir si la rose »¹ ou pour son « quand vous serez bien vieille le soir à la chandelle »², conclut avec Horace : « cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie ». Sa position est étonnante puisqu'il est à n'en pas douter un croyant sincère, mais elle incarne un versant lumineux de la foi chrétienne qui fait de la vie et du temps un don de Dieu qu'il serait dommage de laisser perdre. La vie est bien comprise comme périssable, vanité des vanités, mais elle semble pouvoir être reprise sous la forme d'un « bon plaisir », comme celui d'Épicure, lié au souverain bien et à la gloire de la beauté et de l'amour. D'une certaine manière, le *carpe diem* est une façon d'extraire le temps du temps : ce qui compte, c'est de contrer le passage, de laisser une trace immortelle aux désirs mortels. Car en définitive, on retrouve au sujet de Ronsard ce que l'on a esquissé précédemment sur la poésie : il s'agit de cultiver la célébration, l'élévation, d'écrire une poésie qui dure contre un temps qui fuit.

3. Charles Baudelaire (1821-1867)

L'un de nos plus célèbres poètes parvient à incarner à lui seul toutes les contradictions et dialectiques de notre héritage gréco-latin et de notre

1. Extrait du recueil *Les Odes*

2. Extrait des *Sonnets pour Hélène*

christianisme très largement augustinien. On pourrait montrer que Baudelaire est tout à la fois platonicien (recherchant un Ciel de la perfection), c'est-à-dire qu'il pense l'Idée, l'immobilité, dont la poésie pourrait ressaisir la forme sous l'égide de l'idéal, mais il est aussi augustinien, constatant la chute, le dépérissement de la chair, l'implacable finitude du temps humain incarné dans le spleen, le Mal, la corruption. Toute la poésie de Baudelaire procède d'une tension entre désir de perfection immobile (temps des antiques, celui du cosmos) et imparfait infini (temps augustinien de l'âme déchue). Ainsi, nous pourrions émettre l'hypothèse que Baudelaire est celui qui exemplifie le mieux la dialectique entre temps objectif (du monde, de la nature) et temps subjectif (intérieur, relatif), entre temps subi et temps senti. Pour reprendre le titre du recueil majeur de notre poète, on pourrait avancer que le temps vécu est le « mal » dans le sens où c'est notre entrée dans le temps par le péché originel qui crée la corruption de la chair, qui entraîne la dérégulation. D'un autre point de vue, la « fleur » serait la perfection immobile extraite du temps comme à partir du plomb on peut faire de l'or, ce qui fait écrire à Baudelaire d'une manière provocatrice mais surtout revendicatrice : « tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or¹ ». S'adressant ainsi à Dieu, on peut comprendre qu'il associe la temporalité et la finitude à la boue et l'or à la poésie capable d'Idéal, donc d'immobilisation du temps sous forme de perfection instantanée.

Dans *Les Fleurs du mal*, le poète Baudelaire travaille le motif du temps dans deux directions : en dialecticien qu'il est, il alterne justement les deux conceptions du temps pour l'homme, celle du temps comme extérieur (objectif, irréversible, implacable) et l'autre du temps incrusté dans la chair (temps vécu, douloureux, qui me dédouble, me divise d'avec moi-même). D'un côté, l'impérieuse cruauté du temps qui passe, personnifié, hors de nous, qui nous surplombe : « Horloge, Dieu sinistre, effrayant, impassible/ Dont le doigt nous menace et nous dit : « Souviens-toi « » (« L'Horloge »), que nous percevons comme un compte à rebours qui nous conduit vers la mort, irrémédiablement. C'est cette dévoration du temps objectif qui fait écrire à Baudelaire dans « Le Goût du néant » : « Et le temps m'engloutit minute par minute ». D'un autre côté, surgissent dans ses poèmes des perceptions intériorisées du temps, comprises et analysées dans leur relativité, leur épaisseur subjective : « Tant l'écheveau du temps lentement se dévide » (« *De profundis clamavi* »). L'ennui (l'un des sept péchés capitaux repris sous forme de paresse, qui revient à un dégoût de la vie) ralentit le temps, le fait passer au compte-gouttes, véritable torture où il semble s'arrêter pour nous laisser seul avec notre misère, contemplant notre inévitable déchéance. On retrouve cet étirement tragique de la temporalité vécue dans le deuxième « Spleen » : « Rien n'égale en longueur les boiteuses journées/Quand sous

1. Ébauche d'un épilogue pour la deuxième édition des *Fleurs du Mal* (1861).

les lourds flocons des neigeuses années/L'ennui, fruit de la morne incuriosité/Prend les proportions de l'immortalité. » Par contre, le désir, les élans de l'amour et de la chair sont comme des brûlures : le temps semble alors s'accélérer. Ce qui domine dans *Les Fleurs du Mal*, c'est l'inévitable inadéquation entre temps objectif et temps subjectif, entre ce qui passe et ce que je ressens du passage : la vitesse dépend de ma perception du temps et le tragique de la vie humaine consiste dans le fait que je ne sois jamais dans une sensation d'équilibre, de joie, d'adéquation au temps et à ses rythmes. Baudelaire incarne un versant noir et augustinien du christianisme, qui serait l'exact envers du *carpe diem* : quoi que l'on fasse chez Baudelaire, on ne parvient jamais à jouir du temps, car notre temporalité, notre temporalisation consistent en notre finitude.

On pourrait même aller jusqu'à dire que chez Baudelaire, le temps vécu est pire ennemi que le temps objectif : ce qui est pire que la mort (temps objectif et irréversible de la physique), c'est la conscience de la mort. La pire tragédie humaine est de vivre dans le relatif, le contingent, la torture de se voir déchoir : le temps nous rend heureux comme malheureux, notre subjectivité n'accueille pas toujours de la même manière le temps vécu, ce qui fait que rien n'est sûr, rien n'est absolu. Or Baudelaire l'affirme bel et bien : qu'il soit bon ou mauvais, il cherche l'Idéal, l'absolu, ce dont on pourrait être sûr et qui serait immobile dans sa pureté. Le temps vécu baudelairien est celui de la chair qui sent, qui aime et qui meurt. On ne peut pas sortir de la dialectique du temps (qui est tout à la fois la fleur et le mal), de l'emprise de la temporalité sur notre conscience. Dans cette mesure, Baudelaire ouvre toute une brèche à la modernité : il marque sa poésie du sceau de l'épaisseur temporelle tout en la libérant des carcans poétiques du *carpe diem* ou de la sublimation qui arrêtaient le temps. L'Idéal n'est qu'une limite, une butée poétique, tout comme l'instant et son immobilité sont des limites conceptuelles à la pensée de la temporalité humaine, du temps vécu.

4. Balzac (1799-1850) et Zola (1840-1902) : le retour des personnages et l'allongement du temps romanesque

Nous ne saurions rendre ici compte des conceptions temporelles de ces deux grands romanciers du XIX^e siècle. Nous les rapprochons parce que l'un comme l'autre a proposé une somme romanesque, *La Comédie humaine* et les *Rougon-Macquart* qui impliquaient une poétique romanesque en rapport au temps : le retour des personnages. En effet, de nombreux personnages, sans forcément être des figures centrales de ces fictions, vont revenir pour manifester par leur présence la temporalité, c'est-à-dire le flux du temps, le passage continué d'une époque à l'autre. Le lecteur est alors plongé dans une nouvelle épaisseur romanesque permise par un effet de perspective que la fiction donne au temps vécu. Balzac et Zola sont animés d'un désir mimé-

tique, d'une volonté d'imposer une dimension sociologique au roman : faire réapparaître des personnages leur permet de tisser le fil temporel en imitant la continuité sans fêlure du temps humain.

Vous pourrez ouvrir ces réflexions sur les rapports entre temps et fiction en pensant à la série télévisée, à ce qu'elle implique de notre vie humaine qui se mire et se projette dans des personnages que l'on retrouve chaque jour ou chaque semaine à la télévision sur plusieurs années.

5. Proust et le temps perdu retrouvé

Proust n'a jamais caché ce que son œuvre devait à la lecture de Bergson. Pour schématiser, on pourrait dire que le célèbre romancier d'*À la recherche du temps perdu* travaille sans mystère dans le sens d'un creusement subjectif du temps, d'un temps bergsonien qui agirait contre, au rebours du temps objectif, physique (ou social). La quête de cette somme romanesque consiste à rechercher le temps perdu, ce temps inouï des premières sensations et émotions, qui impliquait un monde préservé des assauts de la corruption (mondanité, érosion des goûts artistiques, perte d'intensité, effacement des souvenirs etc.), un monde épais et magique où s'affirmaient une puissance d'adhésion à la sensation, une primeur des sentiments les plus simples (tremper dans son thé une madeleine, écraser des fraises dans du fromage blanc, idéaliser une femme sous les traits d'une peinture etc.) Se résoudre à perdre la beauté et le goût vrai des choses, c'est être mort avant la mort. Ce que va travailler Proust, c'est donc une grande pensée du cycle qui vise à rendre possible le retour du temps (donc le temps retrouvé) : non seulement écrit-il une fresque romanesque, où l'on suit les évolutions des existences des personnages (donc la durée, le passage du temps, leur vieillissement, leurs choix, leur confrontation à la perte des êtres chers), mais aussi peut-on constater que ce récit va en venir à affirmer le principe fondamental et subjectif du temps comme cyclique. Alors que le temps objectif est vectoriel et linéaire, alors qu'il annule un instant après l'autre, consacrant l'irréversibilité des moments vécus, le temps subjectif se comprend à partir de retours du temps qui sont ancrés dans la sensibilité.

Le célèbre épisode de la madeleine, au cours duquel le narrateur, plongeant sa madeleine dans son thé, retrouve un instant la sensation du passé (son enfance) comme présent, affirme deux choses au sujet du temps proustien. D'une part, le temps passé peut se représenter à nous, il est donc cyclique et non linéaire. D'autre part, ce temps passé ne revient que parce qu'il a été vécu par la sensibilité : il ne réapparaît que sous forme de réminiscence par laquelle une sensation fait coïncider passé et présent. Ce qui est impossible si l'on ne considère le temps que comme objectif et irréversible devient vrai si l'on constate combien la sensation du temps prime sur sa mesure comptable et normée. L'épisode de la madeleine, fort longuement narré, rivalise

avec le passage du temps : ce temps étiré de l'instant envahit les pages, se dit, se goûte, se contemple. L'épisode de la madeleine, c'est donc la littérature, l'art, qui rivalise avec la mort et l'effacement, pour « tenir la note » (pour reprendre une métaphore toute bergsonienne de la perception de la durée). Cela dit, nous soumettons à votre attention une critique qui a souvent été faite au temps proustien : ce serait un temps qui privilégie l'instant, qui tend à la perfection immobile, qui transforme en fait le passé en présent sans lui conserver sa profondeur temporelle, son « ek-stase » passée, son mouvement. Ainsi, on retrouve une critique de l'instant qui prévaudrait à toute conception idéaliste du temps : la madeleine, c'est l'anti-durée, c'est la présence du passé qui nie le déploiement temporel et partant la finitude des impressions, pensent les contradicteurs de Proust. Ce dernier, parce qu'il fait exister un désir de « temps retrouvé » (qui finalement, n'est retrouvé que sur le mode de la perte), essentialise et cherche à rendre parfaitement présent ce temps pur de la sensation, sublimé par l'art, ce souffle d'éternité posé sur nous et les choses.

Temps et histoire des idées : Introduction aux *Études sur le temps humain* de Georges Poulet

L'auteur critique belge Georges Poulet a composé une œuvre magistrale sur les rapports entre temps et littérature. Entre les années 1949 et 1968, il a publié les quatre tomes de ses *Études sur le temps humain*, dans lesquels il examine l'expérience particulière qu'entretiennent les grands écrivains français à l'égard du temps. Au sein d'études monographiques qui traitent d'auteurs aussi divers que Montaigne, Pascal, Molière, Racine, Rousseau, Diderot, Vigny, Stendhal, Balzac, Flaubert, Baudelaire, Proust ou Char, il part en quête de ce qu'il appelle « la conscience de la temporalité » que chaque écrivain développe et révèle en son œuvre. Il est bien évident que Poulet considère les auteurs français comme des individus singuliers qui ont chacun une façon unique de vivre l'expérience du temps. Cependant, il sait également replacer ces consciences particulières au sein de grands mouvements historiques. En d'autres termes, il a à cœur de replacer la notion de temps dans l'histoire des idées, c'est-à-dire dans l'évolution des mentalités au fil des siècles. Cette inscription de l'expérience singulière du temps au sein d'une histoire des mentalités est précisément la fonction que Poulet offre à la longue introduction de son premier tome des *Études sur le temps humain* (1949). Il y retrace en cinquante pages le rapport psychologique que les Français ont entretenu à l'égard du temps entre le Moyen Âge et le XX^e siècle.

1 Moyen Âge

Georges Poulet commence par exposer le « sentiment temporel » du chrétien au Moyen Âge. Ce dernier ne faisait pas la distinction entre son essence et son existence, ou pour le dire autrement, son existence se réduisait à son essence. Il ne se concevait pas comme un être inscrit dans le temps, c'est-à-dire subissant une évolution temporelle : il se percevait psychologiquement comme une essence qui subsiste, et non un être en devenir. Pour le chrétien médiéval, le temps est donc une permanence et non une évolution. Ce statut s'expliquait par la croyance en le fait que Dieu avait offert aux créatures, au moment même de leur création, une « vertu conservatrice ». Comme le dit Poulet, « le chrétien du Moyen Âge se sentait donc essentiellement un être qui dure »¹. La perfection divine supposant un passage instantané de la puissance à l'acte, et non une évolution dans le temps, (ainsi) le changement temporel était perçu comme un défaut de la matière, un état inférieur.

1. Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, t.I, Pocket, Agora, 1989, p. 6.

Néanmoins, lorsque les chrétiens médiévaux expérimentaient le passage du temps, le vieillissement et la mortalité par exemple, ils ne le concevaient pas comme un mal ou comme une négation de l'être. Ils renvoyaient l'évolution temporelle à une décision divine qui a souhaité plonger la matière dans un mouvement ininterrompu vers une fin, c'est-à-dire vers une perfection spirituelle. Le vieillissement était perçu comme une orientation vers la mort, donc vers Dieu. Ainsi, la dimension négative du temps, causée par le défaut de la matière, était compensée par sa dimension finaliste : « la finalité du mouvement donnait en retour à celui-ci quelque chose qui transcendait la matérialité »¹. Cette duplicité des dimensions temporelles se retrouve, selon Poulet, au sein de l'être lui-même. En effet, le chrétien sentait en son corps la continuité de l'évolution matérielle, mais il ressentait en son âme l'instantanéité des opérations de l'esprit (l'acte de comprendre, de sentir, d'aimer...), qui le dégageait du temps en le plongeant dans une « durée permanente ». C'est ce qui incite Poulet à conclure : « Pour l'homme du Moyen Âge il n'y avait donc pas une durée unique. Il y avait en quelque sorte des durées étagées les unes au-dessus des autres »².

2 XVI^e siècle

Cette forme de croyance en la structure permanente et hiérarchisée du monde disparut à l'époque de la Renaissance. En effet, l'homme du XVI^e siècle ne pense plus les créatures comme investies d'une faculté propre de durer dans leur être. C'est Dieu qui, de manière imprévisible et à chaque instant, octroie à la créature la possibilité de subsister. Cette représentation est plus angoissante car la créature ne peut comprendre ni prévoir l'action divine dans le temps : elle espère que Dieu lui enverra sans cesse la grâce de survivre. Comme le dit Poulet, « Dieu n'apparaissait plus comme la cause transcendante qui, du dehors, conserve les créatures et leurs durées propres, mais comme le pouvoir interne qui, de l'intérieur, soutient et prolonge inlassablement le mouvement universel par lequel les choses et les êtres accomplissent leur destin temporel »³. Dieu n'est plus perçu comme le créateur initial des essences, qui perdurent selon leur faculté de conservation ; il est perçu comme le moteur qui, à chaque seconde, fait subsister toute chose dans le temps. Ce principe permanent de mouvement, les poètes de la Pléiade l'appellent la « Nature ». L'être divin n'est plus hors du monde, dans la position du démiurge, il est dans le monde et émane de toute réalité. Investie par cette présence divine, la créature peut alors se croire autonome. Ainsi, selon Poulet, le temps change de sens : il n'est plus ce qui révèle l'être

1. *ibid.*, p. 9.

2. *Ibid.*, p. 10.

3. *Ibid.*, p. 12.

à sa propre mortalité, il est ce qui permet à la créature de révéler sa divinité. L'homme de la Renaissance, selon une pensée « humaniste », put ainsi exprimer sa confiance dans l'accomplissement de son existence. Cependant, Poulet ajoute que ce mouvement humaniste fut contemporain d'un mouvement exactement contraire, qui fut la Réforme protestante. Pour les penseurs protestants, ce temps où la créature ressentait Dieu à l'intérieur de lui est achevé, définitivement perdu depuis le péché originel. La faute d'Adam et Ève a déchu l'homme de sa nature divine et il ne peut désormais ressentir Dieu qu'à l'extérieur de lui. Séparé de Dieu, la créature ressent la temporalité humaine comme une succession d'instantanés de chute, qui l'entraînent vers sa punition. Cette position réformatrice est d'autant plus pessimiste que l'espoir humain ne peut s'appuyer que sur la réception de la grâce, qui permettra la rédemption de la créature. Mais même si la créature a l'honneur d'être prédestinée à recevoir cette grâce, il n'est pas maître de son destin, puisque seule l'action surnaturelle de Dieu lui permet d'être juste. Ainsi, comme le dit Poulet, la temporalité humaine reste une succession de moments défailants, que seule la permanence de l'éternité divine vient compenser en se surimprimant à elle.

3 XVII^e siècle

Comme le dit Poulet, « le XVII^e siècle est l'époque où l'être individuel découvre son isolement »¹. Ce siècle nie aussi bien la représentation médiévale du monde comme système hiérarchisé que la représentation humaniste du monde comme intercommunication spontanée avec l'être divin. Poulet explique que la créature se détache des choses pour les penser. Penser le monde, c'est être à distance du mouvement temporel qui le met en mouvement. Ainsi détaché du « temps externe », l'homme peut alors se plonger dans le « temps interne », le temps mental de sa pensée. Ce que l'homme du XVII^e siècle découvre, c'est le temps de la conscience, qui est fait d'une succession d'instantanés présents. Selon Poulet, l'homme du XVII^e siècle se sent à distance de la notion de durée pour privilégier le présent de la conscience. Après Montaigne, qui a inauguré ce mouvement, c'est Descartes qui s'est efforcé de retirer la conscience du courant temporel. Le « cogito » cartésien postule l'isolement de l'instant où je découvre que je pense. Ainsi, Descartes pense le temps comme instantanés qui se succèdent, et non comme durée. Comme le dit Poulet, « l'existence et la durée ne sont plus choses identiques »². C'est la raison pour laquelle la thèse médiévale de la « création continuée » retrouve une si grande importance au XVII^e siècle. En passant de la durée à l'instant, la créature ne peut plus compter sur une quel-

1. *Ibid.*, p. 17.

2. *Ibid.*, p. 19.

conque faculté de perdurer dans son être, dépendant désormais entièrement de Dieu pour qu'il décide de la prolonger d'instant en instant. Cette vision discontinuiste du temps postule que seule l'activité créatrice de Dieu permet de garantir le passage entre chaque seconde. Selon Poulet, « sentiment intime d'une existence toujours actuelle, discontinuité de la durée, dépendance totale vis-à-vis d'une création toujours réitérée, tels sont bien les traits essentiels du temps humain au XVII^e siècle »¹. Le critique ajoute alors que l'homme du XVII^e siècle peut retrouver quelque chose de la confiance humaniste dans le temps : il s'agit de la joie ressentie face à la plénitude de l'instant, lorsque l'homme fait l'expérience de la puissance de la pensée, comme chez Descartes, ou du pouvoir de la volonté, comme chez Corneille. Cependant, comme au XVI^e siècle, cette confiance en la profondeur de l'instant est contrariée par un mouvement contraire. Il peut d'abord s'agir de la prise de conscience de l'infériorité et de l'avalissement humains face à la perfection divine : c'est la vision janséniste qui se retrouve chez Racine. Il peut aussi s'agir d'une expérience douloureuse ressentie face à la succession discontinue du temps, comme si chaque instant passé m'était dérobé de manière irréversible : c'est la vision tragique présente chez Boileau, mais également chez les orateurs chrétiens comme Bossuet. Pour Poulet, même les controverses religieuses sur la grâce, qui opposent jésuites (molinistes) et jansénistes (augustiniens), se fondent sur une commune représentation discontinuiste du temps, puisque la grâce n'est pensée que comme un secours momentané offert à l'homme. Malgré les oppositions profondes entre le christianisme de Bossuet, entre le jansénisme de Pascal et entre le quétisme de Fénelon, Poulet pense que « les religions du XVII^e siècle sont toutes des religions de la *grâce continuée* »².

4 XVIII^e siècle

Le XVIII^e siècle emprunte au siècle précédent sa croyance dans le fait que l'existence humaine doive sans cesse être sauvée du non-être. Mais c'est le remède au néant qui s'est métamorphosé. Ce n'est plus à Dieu qu'est dévolue la fonction créatrice de conserver l'univers à chaque instant. En effet, le XVIII^e siècle renvoie l'acte créateur divin à l'origine des temps. Dieu a créé une fois pour toutes le monde et il est désormais absent de sa création. Celui qui doit désormais sauver son existence de la mort, c'est l'homme, et ce par l'entremise des sentiments et des sensations. En physique newtonienne, Dieu est en effet réduit à la position du créateur initial des lois de la Nature, le monde se perpétuant grâce à la perfection de ses rouages. La philosophie matérialiste de Condillac va plus loin : elle n'a plus besoin de Dieu pour ga-

1. *Id.*

2. *Ibid.*, p. 24.

rantir l'être. L'existence humaine se résume alors à une succession de sensations : je sens donc je suis. Alors que dans la plénitude de l'instant, Descartes retrouvait Dieu, dans la force de la sensation, Condillac retrouve le monde. Ainsi, la sensation remplace Dieu et c'est elle qui « crée » l'homme à chaque instant en le faisant sortir de son néant psychologique. Comme le dit Poulet, « il y a donc au XVIII^e siècle deux formes distinctes de temporalité interne. L'intensité de la sensation fonde l'instant ; la multiplicité des sensations fonde la durée »¹. Selon le critique, l'homme peut enfin se sentir suffisant à lui-même : ses instants sont affranchis de toute dépendance. Cette quête infinie de sensations, afin de fuir le néant sensualiste, aboutit à l'outrance, que l'on retrouve chez Sade par exemple. Mais cette quête s'explique par le besoin d'éprouver la durée, au sein de la succession des divers états sensibles. Pour avoir pleinement conscience de la durée, il faut alors que l'être réussisse à mettre en réseau tous ces instants uniques de sensations nouvelles et réitérées : il s'agit du rôle de la mémoire qui a pour fonction de faire le lien entre le présent, sans cesse renouvelé, et le passé. Comme le dit Poulet, au XVIII^e siècle, « exister, c'est donc être son présent, mais c'est aussi être son passé et ses souvenirs »². C'est la grande force de Rousseau d'avoir mis en lumière le rôle capital des souvenirs pour définir l'existence humaine. Poulet résume ainsi le passage du XVII^e au XVIII^e siècle : « Reprenant donc les méthodes par lesquelles la pensée dévote du siècle précédent cherchait dans le renouvellement continu du cœur à établir une durée chrétienne, la pensée laïque du XVIII^e siècle conçoit et tâche de réaliser une *durée philosophique*, qui serait le renouvellement continu d'une pensée d'abord sensible, et qui ne cesserait d'être sensible par la reprise du contact avec son origine et son passé »³.

5 XIX^e siècle

Au XIX^e siècle, l'ère romantique retrouve le sentiment de la durée en deçà de l'existence au jour le jour. Tout se passe comme si l'être vivait sa vie instantanée dans l'ombre d'une vie plus globale et plus pleine, qui correspondrait à la durée perdue. Ainsi, Poulet parle du sentiment romantique de « l'incapacité d'être », car chaque émotion actuelle renvoie au souvenir d'une émotion passée et au désir d'une émotion future, que l'être n'arrive pas à atteindre. Chez Chateaubriand, l'instant est pensé comme insuffisant à combler le vide que le sentiment supérieur de la durée fait ressentir en l'être. Comme le dit Poulet, « sentir son existence comme un abîme, c'est sentir la déficience

1. *Ibid.*, p. 27.

2. *Ibid.*, p. 31.

3. *ibid.*, p. 32.

infinie du moment présent »¹. Tout se passe comme si l'être romantique avait l'impression de laisser à chaque instant une part de lui-même essentielle et pourtant inexploitée, qui perdure au-delà de l'instant comme un regret ou un désir. De là vient le sentiment de nostalgie romantique : « la nostalgie romantique s'avère comme la nostalgie de cette vie que l'âme ne peut jamais pleinement se donner en aucun moment, et que néanmoins elle découvre toujours en deçà ou au-delà du moment, dans le domaine insaisissable de la durée »². Le romantique cherche à retrouver la durée rêvée au sein de la plénitude de l'instant : dans la communion avec la Nature ou dans la fulgurance de l'amour, l'être peut avoir l'impression de toucher à la durée éternelle. Après Rousseau, Musset, Sand ou Constant décrivent le miracle de cette « mémoire affective » qui, à partir d'une sensation saisie dans un instant fugace, nous plonge dans les joies du passé retrouvé. Mais cette expérience éphémère aboutit à une nouvelle désillusion : dans les retrouvailles avec le passé, l'être ressent aussi la dépossession causée par le sentiment de distance infinie qui sépare le présent du passé. Se souvenir n'est plus abolir l'intervalle avec le passé, c'est prendre conscience de la perte de ce passé. À la tristesse du passé s'ajoute en outre l'angoisse du futur, c'est-à-dire l'angoisse face à une destinée non encore achevée. Poulet perçoit ainsi l'être romantique comme un homme qui voit sa vie s'éloigner en arrière et en avant : « l'effort romantique pour se constituer un être par le pressentiment et le souvenir aboutit à une double déchirure »³.

Cependant le critique ajoute que certains romantiques sont moins pessimistes et célèbrent le sentiment de la continuité dans le temps, ce que Poulet appelle la « continuité sentie ». Chez Senancour ou Vigny, l'être a conscience d'une continuité du présent, qui est le présent de la pensée. Pour Poulet, il s'agit d'une réunion du temps cosmique et du temps humain. Contrairement aux siècles classiques, il n'y a plus d'écart entre la discontinuité de la durée interne et la continuité de la durée externe : univers et êtres sont en harmonie dans l'expérience de la continuité de la chaîne des instants. Au XIX^e siècle, l'homme a l'impression de retrouver en lui le temps extérieur du monde. Nerval, Hugo ou Balzac ont ainsi le sentiment d'être investis d'une conscience cosmique qui dépasse leur être, tout comme ils ont accès à une conscience historique de tous les instants figés dans le passé. Ces auteurs se reportent en pensée à l'origine des choses, à la genèse du temps, pour en comprendre le mécanisme originel et cosmique. Ce faisant, ils pensent un temps en constant devenir, car ce processus d'engendrement temporel ne peut se concevoir que comme une chaîne causale. Le déroulement temporel est réduit à une succession de causes et d'effets. Comprendre le temps,

1. *Ibid.*, p. 33.

2. *Ibid.*, p. 34.

3. *Ibid.*, p. 37.

c'est en comprendre scientifiquement les lois : voilà la thèse de Taine. Ce temps-schéma, régi par des lois immuables qui distribuent tout d'avance, c'est, selon Poulet, le temps des Naturalistes, dont Zola est le meilleur représentant. Mais ce mouvement scientifique a réduit l'illumination ressentie face à la conscience du temps cosmique en simple description d'une durée qui entraîne inexorablement vers la mort. Comme le dit Poulet, « la durée n'apparaît plus comme une genèse de vie, mais comme une genèse de mort »¹. Ainsi la déception postromantique face à la durée répond à la désillusion romantique face à l'instant : « comme les romantiques ont éprouvé l'impuissance de la créature à se créer elle-même dans l'instant, ainsi les postromantiques éprouvent l'impuissance égale de la créature à se créer un être dans la durée »². Selon le critique, Baudelaire est un auteur qui fait l'expérience de cette double impuissance.

6 XX^e siècle

Georges Poulet clôt son étude sur l'influence considérable de la pensée d'Henri Bergson sur la manière d'envisager le temps à l'aube du XX^e siècle. Le sentiment de la temporalité au XX^e siècle ne saurait s'envisager en dehors de la philosophie bergsonienne. Bergson fait la jonction entre le XIX^e siècle et la modernité. Comme au XIX^e siècle, il perçoit la durée comme la seule réalité du temps : l'être se découvre dans une double dimension temporelle, qui est le souvenir et le devenir. Cependant, contrairement au XIX^e siècle, cette durée n'est plus imposée à l'être de l'extérieur : le temps ne change pas l'être, c'est l'être qui se change lui-même dans le temps. L'homme s'invente lui-même à partir du temps qui lui est donné. Poulet définit cette libération temporelle comme « une libre adaptation de ses ressources passées à la vie présente en vue du futur »³. Bergson reprend la conception continue de la durée, développée au XIX^e siècle, mais il lui ôte toute dimension déterministe. La durée n'est plus l'implacable chaîne de cause à effet exposée par les Naturalistes à la fin du XIX^e siècle ; elle est un support de création libre : « le temps peut être toujours créé librement à partir du moment présent »⁴. Ainsi Poulet ne situe pas l'originalité de Bergson dans la pensée du continu, car c'était là la vision dominante du XIX^e siècle : il la situe dans la libération de l'instant, qui n'est plus déterminé par un système de lois. Le présent n'a plus vocation à être le chaînon immobile de l'enchaînement historique, il contient la potentialité de ce qui n'est pas encore figé. Bergson permet au XX^e siècle de retrouver le concept de « création continuée », mais ce n'est

1. *Ibid.*, p. 43.

2. *Id.*

3. *Ibid.*, p. 45.

4. *Id.*

plus Dieu qui recrée le monde à chaque instant, c'est l'homme qui crée son présent à chaque seconde. Or, pour me sentir libre dans le présent, il faut sans cesse oublier ce que j'ai été dans le passé proche, car ce passé me détermine. Il faut donc s'anéantir pour toujours et se recréer *ex nihilo*. Comme le pensent Valéry ou Gide, l'homme ne se crée que dans un présent qui le détache sans cesse de la mort et du néant. Mais de ce fait on reconnaît, derrière cette continuité de la recreation, des saccades, des secousses qui nous font passer de la mort à l'être. C'est une création qui, comme le dit Sartre, est travaillée en son sein par le néant, par la liberté. La modernité a le sentiment d'une durée qui passe par des petites morts, des instants de vide où l'on ressent la liberté de se recréer dans le présent. Selon Poulet, la modernité a inventé une « création continue qui devient une création continûment discontinuée »¹.

1. *ibid.*, p. 47.

PARTIE 2

Étude des œuvres

1	Virginia Woolf, <i>Mrs Dalloway</i>	65
2	Gérard de Nerval, <i>Sylvie</i>	127
3	Henri Bergson, <i>Essai sur les données immédiates de la conscience</i> , chapitre II : « De la multiplicité des états de conscience. L'idée de durée ».....	170
4	Comparaison des œuvres.....	197

Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*

1 Qui a peur de Virginia Woolf ?

1. Une célèbre romancière de la littérature anglaise

Virginia Woolf (1882-1941), née Stephen, est l'auteur d'une œuvre abondante faite de romans et de nouvelles, mais aussi de critiques littéraires, d'essais et de son journal d'écrivain (dont vingt-six volumes nous sont restés). Si elle émerge aujourd'hui dans la littérature anglaise comme une de ses figures incontournables, c'est par la puissance de son talent romanesque, qui atteint des hauteurs rarement égalées, mais aussi parce qu'elle incarne des luttes politiques et des discours féministes¹ qui en ont fait une véritable figure de proue, symbole de la modernité. Aujourd'hui, on brandit plus souvent Virginia Woolf comme un emblème qu'on ne la lit pour son art du roman et son regard acéré sur la société anglaise. On fait plus fréquemment des récits sur sa bisexualité (dont sa liaison avec la romancière Vita Sackville-West), sa maladie mentale ou ses mœurs jugées provocantes qu'on ne discute de la force des personnages qu'elle dépeint, du génie avec lequel elle donne accès à ces intériorités si vivantes.

Mais alors, qui est Virginia Woolf, par-delà les récits de son enfance traumatique et traumatisée (mort de la mère, d'une sœur puis du père, dépression sévère dès l'âge de treize ans, internement psychiatrique) ? Peut-on et doit-on la réduire à des analyses psychiques ou déduire son œuvre de son caractère prétendument instable, terriblement sensible, sujet aux crises qui la conduisirent au suicide à la fin de sa vie ? Qu'est-ce que l'étude des détails de la vie intime de la romancière apporte à la compréhension de son roman, *Mrs Dalloway* ? Il nous faudra en ce domaine débrouiller l'utile de l'inutile, la pertinence des conclusions oiseuses.

On retombe à ce sujet sur une des vieilles lunes de la critique littéraire : le rapport de symétrie qui existerait entre la vie d'un auteur et son œuvre, entre ce qu'il éprouve quotidiennement et ce qu'il crée, c'est-à-dire entre ce qu'il subit et ce qu'il construit. Ce rapport a été pour jamais incarné par l'opposition entre Sainte-Beuve (1804-1869) et Marcel Proust (1871-1922) en France, entre les XIX^e et XX^e siècles. Sainte-Beuve, auteur et critique, resta dans les mémoires

1. On sait que Virginia Woolf aida bénévolement le mouvement des suffragettes dès les années 1910.

pour son intuition qu'il y avait richesse à tirer de la biographie d'un romancier pour comprendre ses textes. Pour lui, c'était l'exégèse de la vie personnelle qui éclairait le mieux l'ouvrage, qui valait argument. Plus ou moins caricaturé, ce point de vue a été battu en brèche des années plus tard par le grand Proust, qui voulut imposer l'exigence d'une désolidarisation entre vie individuelle et création fictionnelle, donc entre le vécu et la représentation du vécu. Selon l'auteur d'*À la Recherche du temps perdu*, pour donner sa force artistique et réflexive à une œuvre, il faut la comprendre dans son ordre propre, qui est celui de la fiction, de la création d'un univers qui n'est pas le reflet de la vie de l'auteur, mais l'édification d'un art qui intensifie et éclaire la vie. Et pour cause, **la littérature pense, représente le temps vécu, elle n'en reste pas à son enregistrement mécanique comme on observerait ce qui (nous) arrive : elle le recompose pour lui donner sens**. S'en tenir à la vie intime de l'auteur (nombre de critiques se plaisent à se demander si Virginia Woolf avait des relations sexuelles avec son mari, Leonard, par exemple) serait très largement méprisant pour son travail. La vogue actuelle de l'autofiction, la lourde tendance autobiographique des romanciers contemporains ont opacifié la distance qu'un écrivain du temps de Woolf entretenait en général avec la fiction¹. On considérera donc combien *Mrs Dalloway* tâche d'imposer une vision du monde, une certaine conception de l'expérience temporelle de l'existant, plutôt que de relater la vie de son auteur de manière déguisée...

En outre, nous serons d'autant plus pudique avec la vie personnelle de cet écrivain qu'elle est une femme et que la critique a tendance à vouloir la phagocyter dans ses troubles psychiques, comme si la vérité de son œuvre ne pouvait être qu'hystérique et mimétique, comme si la seule explication du personnage de Septimus était de raconter la folie vécue. Point besoin d'aller fouiller dans le dossier médical de Woolf pour interpréter *Mrs Dalloway*. Ce voile qu'elle posait sur elle-même en créant des personnages, ne voulait pas dire insensibilité, froideur, fadeur ou médiocrité, mais exigence de mise en perspective, de composition d'œuvre. Après tout, si elle s'acharne à écrire un roman (et non son autobiographie), c'est peut-être justement pour **proposer au lecteur un véritable édifice de réflexion sur le temps**. *Mrs Dalloway* est le résultat d'un **long cheminement au cours duquel l'auteur a pu exercer et parfaire sa conception du temps vécu, tel que le vit la conscience humaine**. En effet, les personnages de Clarissa et Richard Dalloway apparaissaient déjà dans *La Traversée des apparences* (1915), puis dans une nouvelle, *Mrs Dalloway dans Bond Street* (1922), mais la romancière sentait combien elle les avait réduits à de pâles figures, superficielles, qui n'avaient aucune épaisseur pour signifier : elle avait fait de l'épouse une mondaine éthérée et du mari un triste conservateur,

1. On se reportera à un propos de Virginia Woolf elle-même, sans ambiguïté sur le refus d'une écriture de soi : « il faut écrire classique ; il faut respecter l'art. (...) Car si on laisse courir l'esprit à sa guise, il devient égoïste, personnel, ce que je déteste. », *Journal d'un écrivain*, mardi 18 novembre 1924, 10/18, p. 118.

des types et non des existences. Elle décida de les densifier et de leur offrir une véritable épaisseur romanesque dans *Mrs Dalloway*.

Comment faire pour intensifier la vie d'un personnage de roman ? C'est à partir de cette question qu'on pourrait puiser des éléments dans la vie politique et sociale de Woolf, dans l'observation minutieuse et inquiète qu'elle faisait de son époque. Jamais elle ne cessa de s'y intéresser. N'oublions pas qu'elle a vécu les grands conflits et les radicales transformations techniques du début du XX^e siècle (elle commenta notamment l'influence de l'information radio-phonique sur la perception intime des événements politiques). Des effets de la guerre sur l'écriture romanesque, elle traita dans un article, « La Tour penchée », insérée dans le recueil critique recomposé sous le titre *L'Art du roman* : sa thèse était que les écrivains du XX^e siècle avaient été obligés de tenir davantage compte de leur époque et de ses bouleversements, de les insérer dans leur récit, car l'Histoire telle qu'elle advenait se mettait à « pencher leur tour » d'observation du monde. On pourra aussi interroger à profit la conférence de Woolf aux étudiantes de l'université de Cambridge, *Une chambre à soi* ou le *Journal d'un écrivain*, afin d'éclairer l'œuvre par les prises de position politiques ou esthétiques concrètes de la romancière. Notons qu'il ne s'agit alors pas que vous déduisiez un jugement critique d'un élément de la vie intime de Woolf, mais que vous tiriez ici parti de sa réflexion ardente sur la condition féminine ou de son rapport fidèle et journalier de ses inventions romanesques pour éclairer *Mrs Dalloway*. En outre, mentionnons l'intérêt que Virginia Woolf porta à la peinture impressionniste et même à l'œuvre picturale de sa propre sœur, Vanessa Bell (celle-ci peignait des visages dont les traits intérieurs étaient effacés) : notre romancière a maintes fois exprimé son admiration à l'égard d'artistes qui tentaient de faire disparaître la fixité des contours pour privilégier le règne des impressions sensibles et la mise en perspective¹ des personnages peints. À partir de ces techniques, peut-être a-t-elle songé à la sienne, en visant à la **transformation des contours classiques du personnage de roman et au brouillage de la temporalité romanesque pour privilégier l'impression sensible**. Mais la peinture ne pouvait être un modèle pour l'écriture du roman, tant elle engage une autre technique et surtout parce qu'elle n'implique pas le problème de la durée.

Alors, ce qui a sans doute eut la plus grande influence sur la réforme woolfienne du personnage, sur sa conception du temps romanesque, nous semble être son métier de critique, dont sa participation au supplément littéraire du *Times* dès 1905. Il faut s'imaginer combien d'heures et de jours elle a passés à décortiquer, analyser l'art romanesque des plus grands monuments de la littérature comme Conrad mais aussi Defoe, Swift ou Montaigne, qui trouvèrent leur place dans son recueil d'essais critiques, *the Common reader* (1925, dont la rédaction se fait concurremment à celle de *Mrs Dalloway*). De ces études,

1. On pourra notamment se référer à l'ouvrage de Woolf sur Roger Fry, lequel avait organisé des expositions sur les postimpressionnistes, dont Cézanne.

elle tirait des conclusions pour transformer tout ce qui lui semblait rigide ou inefficace pour écrire un **roman moderne, celui qui donne toute sa place à la conscience du personnage**. Dans ces essais critiques, elle fit souvent le constat que le roman moderne devait se transformer, non pas pour s'améliorer littérairement, mais pour insuffler l'épaisseur des transformations historiques dans les personnages. Et, en particulier, il s'agissait de se départir de la façon qu'avait la littérature classique de raconter, donc de restituer le temps de la narration et de traiter à la place le temps vécu par les consciences des personnages.

Pour comprendre les influences de Woolf dans son quotidien, on peut aussi mentionner les intenses amitiés qu'elle noua au sein du cercle de Bloomsbury, créé avec sa sœur Vanessa, réunion d'intellectuels et d'artistes qui échangeaient points de vue esthétiques, politiques et manuscrits en travail. On y compta (mais il y eut ensuite beaucoup de dénégations d'appartenance), outre Virginia Stephen, Leonard Woolf, George Edward Moore, Edward Morgan Forster, John Maynard Keynes, Clive Bell (époux de la sœur de Virginia, Vanessa Bell), Vita Sackville-West, Bertrand Russell, George Orwell, T.S. Eliot, Aldous Huxley. C'est au sein de ce groupe que notre romancière rencontra son futur époux, Leonard Woolf (juif et socialiste).

Ensemble, mari et femme fondèrent une maison d'édition, la Hogarth Press, qui fit découvrir Katherine Mansfield, T.S. Eliot, Freud, de grands romanciers français ou russes. Comme elle le note dans *Journal d'un écrivain* (sélection d'extraits de son journal par son mari Leonard Woolf après la mort de son épouse) : l'existence de cette maison d'édition indépendante lui a permis d'écrire ce qu'elle désirait, de ne pas céder aux commandes, aux modes, aux diktats de certains éditeurs. Grâce à cette autoédition, elle se sentait tout à fait libre, cherchant à expérimenter de nouvelles techniques romanesques qui rendaient parfois la lecture moins populaire et facile parce qu'elle imposait un autre régime de l'identité et de l'intériorité des personnages. Ce fut tout particulièrement le cas pour *Mrs Dalloway*, dans lequel elle put travailler à **une complexification des protagonistes et à une stratification temporelle (figurant notre manière intime de vivre le temps), alors même que la critique lui avait reproché de ne pas savoir peindre une intériorité et de créer un désordre incompréhensible en guise de récit**. Son roman étant destiné à la Hogarth Press, elle put définir son propre calendrier et ses choix d'écriture, lesquels allaient dans le sens d'une remise en cause de certaines normes romanesques, afin de toucher au plus près de la « réalité » vécue par les personnages, surtout en ce qui concerne le traitement du temps du récit. Comme elle le révéla, alors qu'une université lui demandait un texte sur les post-victoriens qu'elle refusa d'entreprendre : « L'idée d'être bouclée dans la cale par ces universitaires me glace le sang »¹. S'affiche souvent sous sa plume un caractère

1. Virginia Woolf, *Ibid.*, mardi 22 septembre 1925, p. 139.

fort, volontaire, qui ne cède rien dans le domaine de l'écriture et du travail acharné.

Parmi les œuvres les plus connues de Woolf figurent bien sûr *Mrs Dalloway* (1925), mais aussi *La Promenade au phare* (1927), *Orlando* (1928) ou *Les Vagues* (1931). La conférence *Une chambre à soi* (1929) reste un texte très célèbre, souvent cité, qui propose que la première pierre de la liberté intellectuelle d'une femme soit qu'on lui offre une « chambre à soi ». Elle explique avec ironie et finesse comment les femmes ont été placées sous la dépendance économique et spirituelle des hommes, réduites au silence, à l'inaction, parce que privées de temps comptable (quotidien) et d'espace matériel pour exister individuellement et se mettre à créer. Elle propose donc qu'on donne à la femme « quelque argent et une chambre à soi si elle veut écrire une œuvre de fiction »¹. Alors qu'on lui demande de penser les relations entre femmes et roman, elle impose une logique matérielle et concrète, refusant d'abstraire un débat qui lui semble faussé dès le départ parce qu'il est traité par les hommes et plus précisément par les universitaires (Virginia et Vanessa Stephen restèrent clouées chez elles tandis que leurs frères purent aller étudier à Cambridge : elles en gardèrent un fort sentiment d'injustice et de privation). D'ailleurs, en guise de réflexion, elle propose de raconter ce qui lui est arrivé deux jours auparavant, substituant l'expérience personnelle et sensible à la pure théorie, le temps vécu au discours. Tandis qu'elle cherchait à pénétrer la bibliothèque de Cambridge, un homme l'arrêta en lui précisant qu'une femme seule (non accompagnée d'un professeur) ne pouvait y pénétrer. Une fois de plus exclue d'un lieu et contrainte d'occuper autrement son temps qu'à la lecture en bibliothèque, elle se jura de n'y jamais plus remettre les pieds et préféra une promenade au dehors.

Que retenir de ce discours, outre son aspect politique incisif et subtil, ces saillies d'humour à l'encontre des conventions et des pouvoirs institués, qu'elle ridiculise à merveille ? Une fois de plus, Virginia Woolf privilégie le rapport sensible au monde à la lutte abstraite, elle pense le rapport concret des femmes au temps quotidien que la société leur impose, élément que l'on va retrouver tout au long de *Mrs Dalloway*. **Elle ressaisit les idées du personnage sous forme de temps vécu, de sensations matérielles, de percepts et non de concepts. Pense-t-on mieux dans une vieille bibliothèque ou en marchant au hasard, au bord de l'eau ? À quoi songe-t-on quand on recoud une robe, à quel rapport au temps comptable livre-t-on les femmes dans leur jeunesse puis à l'âge mûr ?** Au fond, *Mrs Dalloway* nous pousse à questionner l'utilité du temps passé à organiser une soirée en vue de la bonne société londonienne, donc le sens d'une existence : ce que je fais est-il vain ? se demande Clarissa. Woolf contourne donc la pure théorisation et la leçon de morale : même dans sa conférence, elle insère le temps vécu à l'intérieur d'un récit pour en faire percevoir la matière. **À cette façon de raconter, de penser, d'argumenter, va**

1. Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, trad. Clara Malraux, 10/18, p. 8.

correspondre un romanesque qui prend pour point de départ le sensible pour aller vers l'intelligible, le concret et le vécu pour échafauder le discours (car il en va bien d'une conception du temps dans cette œuvre).

2. *Mrs Dalloway* : un sujet banal

Ce n'est pas du côté du sujet de notre roman qu'il faudra chercher l'originalité ou éprouver la sagacité de Virginia Woolf. Le philosophe Paul Ricoeur l'affirme d'ailleurs sans ambages dans le chapitre « L'Expérience temporelle fictive » de *Temps et récit 2* : « le fil du récit est simple ». *Mrs Dalloway*, comme *Madame Bovary*, raconte l'histoire d'une mondaine superficielle, épouse et mère, qui suit les conventions et codes de sa classe sociale pour exister, briller auprès des autres et satisfaire sa vanité. Ainsi le personnage de Peter Walsh pense-t-il de Clarissa que : « Ce qu'il y avait d'évident à dire sur elle, c'est qu'elle était mondaine ; qu'elle attachait trop d'importance aux questions de rang et de caste, et au fait de réussir dans le monde » (p. 161). S'ensuivent cérémonies sociales, jeux de rôles et d'images qui incarnent le problème de l'ambition féminine, donc son rapport aux rêves de sa jeunesse, à ses désirs butant sur les sacrifices nécessaires à la réussite sociale. *Madame Bovary* et *Mrs Dalloway*, titres de romans classiques voire académiques dans leur forme, affichent le nom marital de ces femmes et imposent d'entrée de jeu un double régime : d'un côté, celui du social, de l'autre, celui du personnel, car le titre annonce bien qu'il va s'agir de creuser une identité. Ils établissent donc une dialectique entre objectif et subjectif, réussite aux yeux d'autrui et accomplissement intime, imposant à la femme le patronyme qu'elle acquiert par l'institution du mariage. Le nom de l'homme, dont hérite la femme, crée une sorte de bifurcation temporelle entre le temps de la jeune fille et celui de la femme mariée, bifurcation qui impliquera un jeu de miroir entre le passé et le présent, entre ce qu'elle a voulu et ce qu'elle est devenue. Peter juge d'ailleurs que c'est son mariage avec Richard Dalloway qui a transformé la « nature première, profonde » de Clarissa : « Il y avait beaucoup de Dalloway dans tout cela [...], la mentalité des classes dirigeantes, tout cela avait déteint sur elle, comme c'est bien souvent le cas » (p. 161)¹, ou encore, Peter se dit qu'il voulait : « enlever Clarissa, [...] la sauver de tous les Hugh et Dalloway, et autres parfaits gentlemen qui « étoufferaient son âme » [...], qui feraient d'elle une banale maîtresse de maison » (p. 160). Le nom marital fige le personnage dans un rôle observable, masquant son passé de jeune fille. Cela dit, tout l'art du romancier consiste à faire ressurgir sans cesse ce temps passé dans les sensations de l'héroïne, la rendant parfois consciente du mirage des conventions et des convenances sociales qu'on lui impose. Est-ce moi, qui aime autant donner ces soirées mondaines ? se demande Mrs Dalloway à cinquante-deux ans (p. 294).

1. Nous emprunterons nos citations à l'édition Gallimard Folio de *Mrs Dalloway*, donc à la traduction de Marie-Claire Pasquier parue en 1994.

Emma Bovary et Clarissa Dalloway, d'origines sociales différentes, n'en sont pas moins tiraillées par le même démon : suis-je restée ce que j'étais ? Qu'étais-je autrefois et à quoi suis-je parvenue ? Autrement dit : qu'ai-je perdu ? **Le temps vécu m'a-t-il dissociée de moi-même ou m'en rapproche-t-il ? Le romancier met en place un dispositif qui questionne l'identité profonde de ces femmes à travers l'épreuve de la vie, du temps vécu.** Le lecteur est amené à se demander s'il existe en ces figures une once d'individualité, d'originalité, qu'elles posséderaient en propre ou bien si elles ne se réduisent qu'à de l'impersonnel, à une image sociale cent fois dupliquée (donc un type), qui vit l'illusion de sa subjectivité. En Clarissa, il y a sans cesse le risque du « vide » (p. 99, p. 294) (elle qui n'a jamais pris de risque...), qui la réduirait au rang de ce qu'elle « composait pour le monde et lui seul, un centre, un diamant, une femme assise dans son salon » (p. 108). Clarissa n'est-elle qu'une image, qu'un reflet ou bien le roman va-t-il la faire accéder à une autre forme de présence ? **Le titre fonctionne donc comme une première forme de réflexion sur la persistance de l'identité dans le temps et surtout sur ce que ce serait que posséder une identité propre, intime.** On peut se demander si la petite-bourgeoise de Flaubert est plus Madame ou Emma, si la femme du monde de Woolf est davantage Mrs (la femme tout occupée à organiser des soirées mondaines où défilent les célébrités politiques de Londres, dont le Premier Ministre) ou Clarissa (la femme amoureuse de Sally Seton, vivant sa houleuse passion de jeunesse avec Peter Walsh). On peut remarquer que ces deux romanciers font disparaître du titre le prénom, ce qui *a priori* nous personnalise le plus en propre, le plus intimement.

Le roman de Virginia Woolf repose donc sur la même interrogation que *Madame Bovary*, mais on pourrait dire qu'il la radicalise en l'intériorisant, en la dialectisant davantage dans la mesure où il croise cette question de l'identité avec celle de la temporalité. Ce livre ne traite pas de métaphysique et il ne s'agit pas de déterminer quelle serait l'essence d'une femme mariée et mère de cinquante-deux ans dans la bonne société de Londres après la première guerre mondiale, ni de penser ce qu'est le temps en soi. **La question de l'identité n'est pas abstraitement posée mais justement incarnée dans le rapport entre une conscience et le temps vécu.** Woolf va creuser la question du **rapport immanent, relatif et corporel à soi-même à travers l'expérience romanesque et incarnée du temps.** L'interrogation a une modalité à la fois très modeste - l'immanence prosaïque du quotidien - mais que Woolf choisit de retranscrire de manière complexe dans la fiction. Comment fait-on exister la question du temps vécu, du sens intime du temps qui passe à même les sensations les plus simples voire banales (recoudre une robe, acheter des fleurs, se demander si l'on va inviter telle femme à sa soirée d'apparat) ? Autrement dit : **comment le temps prend-il vie dans le roman ?**

Mrs Dalloway fait l'audacieux pari de **laisser la parole aux sensations les plus concrètes et fugitives, celles qui marquent le passage du temps.** Le souve-

nir de sa mère surgissant au beau milieu de sa soirée (p. 296), le bruit des gonds de la porte (incipit), la contemplation rêveuse d'une vitrine de magasin (p. 70) : c'est de ces éléments que surgit le rapport au temps, c'est-à-dire **que c'est du détail matériel concret qu'émerge la manifestation de la conscience du personnage. Ce *qui suis-je ?* ne cherche nulle vérité au-delà de soi, il erre, forcé d'accepter l'immanence de l'existence et se mouvant dans la relativité et le hasard des sensations.** Pour exprimer le rapport de l'existant au temps, Woolf travaille le genre romanesque pour le construire autour du flux de conscience*, donc en inventant une nouvelle manière de raconter le bilan de la vie d'une femme. La subjectivité, sa labilité, sa relativité, vont accueillir les doutes, les interrogations, annihilant au passage toute prétention à l'objectivité sur soi-même et sur le monde. Vivre le temps, c'est rester dans l'aire du mouvement.

On va donc voir que Woolf renverse une vision rigide et figée de l'identité du personnage comme de ses souvenirs (notons combien les souvenirs d'Emma se réduisent à des clichés de jeune fille, à une mémoire standardisée sous les traits d'un romantisme de bas étage, que Flaubert moque à foison), c'est-à-dire qu'elle se débarrasse de l'idée d'une identité comme essence, comme relevant du type, ou d'un passé comme fossilisé, qui pourrait valoir pour d'autres consciences. **La romancière propose un nouveau traitement du personnage, qui va dans le sens d'une singularisation poussée le plus loin possible, incrustant les consciences de temps vécu incarné, sensible.** Ce passé revécu n'est pas une rengaine dont on nous aurait déjà joué la partition : il surgit au détour d'une odeur, d'un son, et bouscule la sensation présente du personnage, laissant le souvenir bien vivant dans la chair, sans le transformer en vieux rêve éventé. Ce roman ressaisit la modalité propre de l'existence, se construisant d'un côté par les mouvements croisés du temps passé et présent du personnage et d'un autre côté par les contradictions entre soi et autrui, donc entre les différentes consciences toutes prises dans le passage du temps. C'est l'originalité de la narration de *Mrs Dalloway* qui va permettre de faire de ce roman une « fable sur le temps »¹, comme le définit le philosophe Paul Ricœur.

3. Une narration hors du commun : un kaléidoscope de consciences

Au XIX^e siècle, on a souvent remarqué que le roman français cherchait à se faire le chantre d'un discours sur la société, observant ses transformations, tâchant de comprendre les passions qui animaient les nouvelles ambitions sociales, la volonté de réussite individuelle (par l'argent et non plus seulement par la naissance) dans ce monde en mutation. On a consacré ce siècle comme celui du plein essor de la bourgeoisie, ce qui aurait eu des influences sur l'idéologie et la forme romanesques. Ce qu'on appelle le roman « réaliste » va alors privilégier la figure du narrateur comme un juge, un œil acéré à même de comprendre la

1. Paul Ricœur, *Temps et récit 2*, Point essais, Seuil, 1984, p. 191.

société en transformation (politique et sociale) et de la restituer avec un souci d'exhaustivité qu'on retrouve à la fois chez Balzac et chez Zola. En effet, pour décrire précisément ces bouleversements sociopolitiques, le roman va adopter une tendance à la dépersonnalisation de la narration, à la construction d'un point de repère dominant et savant sur le récit et son déroulement. Alors que le XVIII^e siècle avait utilisé la force personnelle du roman-mémoire (qui met en rapport un « je » passé et un « je » présent) ou du roman épistolaire (plusieurs « je » se confrontent), sublimée par l'exercice rousseauiste de la confession intime (où le cœur le plus pur et élémentaire du « je » est recherché), donc de la première personne assumée avec un creusement de la subjectivité sensible, le XIX^e siècle français va devenir l'emblème du narrateur omniscient*, maître en son histoire, regard surplombant, à visée objective, voire scientifique. Plus l'on veut générer du discours, dégager une morale, plus on a besoin d'accréditer la validité, l'étendue et la stabilité du jugement porté sur le réel. Le narrateur va alors servir de lentille véreuse pour capter ce monde en mouvement.

Le roman anglais n'a pas connu un tel essor, une telle volonté de produire un témoignage historique, un discours sociologique, à la Balzac. Souvent, nos critiques français qualifient le romanesque anglais de plus « sensible », plus « concret », comme s'il était davantage ancré dans la conscience personnelle et l'expérience subjective du monde. Serait-ce un préjugé qui associe empirisme* de la philosophie anglaise et technique romanesque ? Peu importe. Ce cliché s'avère dans *Mrs Dalloway*, qui nous surprend dès les premières lignes, nous emporte dans une technique romanesque à laquelle nous ne sommes pas habitués : le « flux de conscience* », lequel s'accroche aux sensations intérieures les plus banales du personnage, nous immergeant dans un corps qui expérimente le monde sensible. Mais attention, **en même temps qu'on note l'immersion du récit dans la conscience, on remarque qu'il y a bien un narrateur omniscient* chez Woolf** (on lui accorde l'immense pouvoir de connaître toutes les pensées et sensations des personnages¹). Mais alors, pourquoi ne reconnaissons-nous pas un Balzac, un Flaubert, un Victor Hugo ?

Comprendre et appréhender Woolf, ce serait d'abord la situer par rapport à notre romanesque le plus classique et abouti. Ce serait donc **faire la différence entre un romanesque qui pense et construit un monde de valeurs par le truchement d'un narrateur omniscient*, juge de l'histoire narrée, et un romanesque qui tâche de rendre palpable la vie intérieure d'un personnage, les soubresauts de sa conscience par l'entremise d'un narrateur qui sait mais ne juge jamais**. Chez un Balzac, le personnage est expliqué en termes de passions jugées et classifiées par le narrateur omniscient*. Chez Woolf, c'est à travers le personnage que le lecteur éprouve le monde décrit, bousculant ses repères intimes (d'où le thème fréquent de la marche pendant laquelle on peut ressentir une désorientation : rien dans cet univers romanesque n'est statique).

1. C'est ce que pense Paul Ricœur et qu'il établit dans *Temps et récit 2*, *op.cit.*, p. 197.

Le protagoniste est touché, se confronte à des informations sensibles, donc existe d'abord avec son corps, sa conscience prise dans la chair de ce monde¹. Cette exploration narrative de la sensation ne débouche sur aucune situation passionnelle ou morale du personnage qui nous serait exprimée sous forme de discours, d'intervention de narrateur.

On pourrait donc aller jusqu'à dire qu'il existe d'un côté un narrateur omniscient* qui reste extérieur au personnage, plutôt objectivant (mais ceci ne l'amoindrit ou ne le valorise en rien, il s'agit juste d'une autre technique), qui impliquerait alors un romanesque dont la puissance tient dans le jugement acéré qu'il offre du personnage. D'un autre côté, on découvre un romanesque qui donne accès à l'intériorité, plutôt subjectivant, où le narrateur est bien présent pour tisser la toile des consciences, mais où il ne prend pas parti. L'un aiguise le sens moral du récit, l'autre le ramifie et le dialectise sans cesse. On pourrait aller jusqu'à dire, comme le fait Jean Goldzink², que **le narrateur omniscient* à la française est un genre de cartésien qui ordonne et classe, tandis que le narrateur woolfien est plutôt spinoziste : il observe sans le juger cet univers où les valeurs, le Bien, le Mal ne sont plus de mise**. Alors que le romanesque français traditionnel est plutôt centripète, celui de Woolf est tout à fait centrifuge. Et encore, *Les Vagues* vont beaucoup plus loin que *Mrs Dalloway* dans l'audace romanesque des miroitements de la conscience.

Rares sont à l'époque de Woolf les auteurs français qui s'exercent au « flux de conscience », à cette immersion dans la sensibilité. D'aucuns pourraient bien sûr citer le romancier français Valéry Larbaud (1881-1957) pour faire pendant à l'innovation anglaise, mais il reste un écrivain marginal dans l'histoire littéraire française (qui n'a pas toujours raison !) et surtout, on notera qu'il s'exerce superbement à un autre procédé que Woolf : le monologue intérieur*. Ce dernier consiste à se passer de tout narrateur et *a fortiori* de narrateur omniscient. L'accès à la conscience du personnage principal est alors direct : on est donc obligé de s'en tenir à une seule conscience, de la recevoir sans aucune médiation narrative et d'être porté par sa relativité, son subjectivisme. Or ici aussi Woolf nous surprend, nous égare : **elle ne pratique absolument pas le monologue intérieur* au sens le plus classique et courant du terme. Son but n'est pas de nous enfermer dans une conscience, mais de démultiplier les échos entre les consciences**. La meilleure preuve de cette démultiplication est bien sûr l'effet de résonance fondamental qu'elle crée en la conscience de Clarissa et celle de Septimus, d'abord disjointes puis réunies dans le récit final du suicide

1. Pour preuve, citons un passage d'*Une chambre à soi* : « Les romanciers veulent nous faire croire – il est curieux de le constater – que des mots spirituels prononcés au cours de déjeuners [...] rendent certains repas mémorables ; mais ces romanciers parlent rarement de ce qu'on mangea alors. C'est une convention romanesque de ne point mentionner la soupe et le saumon et les canetons, comme si la soupe et le saumon et le caneton n'étaient d'aucune importance, comme si personne n'avait jamais fumé un cigare ou bu un verre de vin. », *Ibid.*, p. 17.

2. Grand critique et cher ami que nous remercions pour ses remarques fines et sensibles sur Virginia Woolf.

de Septimus à Clarissa pendant sa soirée par Lady Bradshaw. Au point que Clarissa en vient à penser : « Elle se sentait en un sens très semblable à lui, ce jeune homme qui s'était tué » (p. 310).

Voici donc le vrai coup de force de la technique narrative de Woolf, qui consiste, non dans l'accès direct au « courant de conscience » unique, subjectif, mais dans la **possibilité romanesque d'accéder à plusieurs subjectivités, y compris les plus modestes de l'échelle sociale et les plus secondaires de la narration**. Voici donc révélée la **fonction essentielle et centrale de ce narrateur omniscient qui ne juge pas : il est le pivot, la jonction entre les différentes consciences qui, elles, vont se mettre à se juger l'une l'autre**. C'est ce qu'on a appelé la focalisation à focale variable* ou ce que le critique Éric Auerbach a nommé un « subjectivisme polyphonique ou pluripersonnel »¹, qu'il différencie du « subjectivisme unipersonnel » (que serait le monologue intérieur* strict). Si l'on s'en tenait au seul point de vue de Clarissa Dalloway, on aurait affaire à un romanesque classique et l'on pourrait avoir un narrateur qui critique la superficialité de cette femme du monde, le vide de sa vie (« une mansarde », dit-elle elle-même [p. 99]), la futilité de l'occupation de son temps. Si l'on entrait dans le monologue intérieur*, on aurait un discours vécu de la mondaine, mais qui resterait entièrement dans sa subjectivité, sur lequel le lecteur n'aurait aucun recul critique. Ce qui intéresse Woolf, c'est donc de **sortir de l'effet d'objectivité et d'arbitrage qu'apporte le narrateur omniscient* classique, tout en refusant de verser dans la pure subjectivité d'un seul point de vue**. *Mrs Dalloway* est donc un monument romanesque qui refuse toute relativité. Rares sont les romanciers qui ont pratiqué un tel dépassement du « je », qui aurait centralisé l'expérience vécue pour la faire converger vers le « moi » du personnage. C'est pourquoi il faut battre en brèche toutes les interprétations qui font de *Mrs Dalloway* un roman du « vague », de l'incompréhensible, du relatif, de l'insaisissable. Si d'un côté Clarissa ne peut avoir un jugement objectif sur elle-même, si nous pouvons mettre en doute sa bonne foi, et si d'un autre côté nous n'avons pas un narrateur qui juge, nous ne pouvons pour autant verser dans le scepticisme : les autres consciences viennent nous offrir un renfort, des clés pour comprendre le personnage.

Woolf a donc mûrement réfléchi la démultiplication des points de vue, la **complexification d'une subjectivité par d'autres subjectivités**. La **focale variable* implique contradictions et successifs enrichissements de l'interprétation, devenant la véritable source de la densification de ce romanesque**. On pourrait sans cela verser dans la caricature ou la fadeur du personnage. Voici ce qu'en écrit Woolf : « Me voici enfin à la réception qui commence dans la cuisine et gravit lentement l'escalier. Il faut que ce soit un épisode des plus complexes, solide, nerveux, nouant toutes les situations et finissant sur trois notes à différents niveaux de l'escalier, chacun disant quelque chose qui définisse

1. Auerbach, *Mimésis*, « Le Bas couleuvre de bruyère », Tel, Gallimard, 1946 pour l'édition originale.

Clarissa. Qui dira ces choses ? Peter, Richard, Sally Seton peut-être [...] »¹. Trouvant que le personnage de Mrs Dalloway n'est pas encore au point, Woolf le déclare : « trop raide, trop papillotant, clinquant » et compte bien : « amener mille autres personnages à son secours »².

Ainsi, le personnel est-il assumé non à travers un « je » direct (ce qui, encore une fois, serait du monologue intérieur*), mais en faisant du subjectif la matière même du récit, puisque, par l'entremise du narrateur, on passe d'une conscience à l'autre, d'une perception du temps à l'autre. Faisons donc une ultime différence avec notre romanesque français traditionnel, dans lequel on a l'habitude de trouver une focalisation interne (regard à travers les yeux du personnage) souvent restreinte au profit de l'ironie, de la distance à créer entre perception intérieure du personnage et jugement du narrateur. Flaubert (1821-1880) en est notre maître, Stendhal (1783-1842) notre génie. L'un avec puissance et cruauté, l'autre avec violence et tendresse, manient ce déport entre conscience et interprétation du monde, entre subjectivité et récit. Woolf use tout autrement de cet outil d'intériorisation (focalisation interne* et style indirect libre* avec certaines saillies de discours direct : ce qu'on a appelé le « monologue intérieur narrativisé »*) pour accentuer la proximité avec la subjectivité du personnage : elle ne crée pas de la distance narrative avec la subjectivité, mais de l'accompagnement entre lecture et flux de conscience*, si bien qu'on est d'emblée emporté par les sensations et les réflexions du personnage sans rien en avoir posé d'objectif ou d'extérieur *a priori*, c'est-à-dire sans pouvoir le situer dans un décor politico-social qui la précède, donc sans pouvoir la juger facilement au premier abord.

Le jugement psychologique sur le personnage se construit à mesure que le récit avance et de manière parfois ambiguë, puisqu'à la conscience du personnage principal s'adjoignent d'autres consciences (Peter, Richard, Miss Kilman, Elizabeth, Sally etc.) Nous ne pouvons donc plus nous repérer à des découpages habituels (présentation du décor, de la lignée familiale du personnage, de son caractère, de son rôle dans son milieu et sa société etc.), que l'on a appris à dégager très précisément chez Balzac par exemple. Les pensées de Mrs Dalloway ne sont pas mises à nue pour créer une relativité des sentiments intérieurs, des impressions subjectives du personnage (ce qui donne un ton terrible dans les romans de Flaubert et une veine si touchante à ceux de Stendhal, tandis que l'intériorité est traitée de manière très analytique chez Balzac), **mais pour construire une nouvelle voie romanesque, un monde charnel, compris de l'intérieur par telle conscience, puis mis en relation avec les autres consciences. L'ambition romanesque est donc de créer un monde d'abord et avant tout vécu, éprouvé et non compris, prédécoupé.** Il s'agit de donner l'impression qu'on capte le réel avant de l'ordonner, qu'on retranscrit

1. *Journal d'un écrivain*, op.cit., dimanche 7 septembre 1924, p. 114.

2. *Ibid.*, Lundi 15 octobre 1923, p. 107.

davantage le flux du temps que l'ordre temporel. Ce renversement de perspectives (on induit plus qu'on ne déduit dans cette écriture) est tout particulièrement radical et original pour un lecteur français.

Enfin, et pour commencer à traiter plus précisément la question du « temps vécu », ajoutons que le passage d'une conscience à l'autre permet de creuser la profondeur temporelle d'un personnage (vu sous le regard de ceux qui l'ont connu dans sa jeunesse) pour servir l'analyse psychologique : on se retrouve avec un **mille-feuille de points de vue temporalisés qui rend le jugement sur le personnage problématique**. Et ce, dans la mesure où il crée des contrepoints permanents à la perception de tel ou tel personnage : une démultiplication des consciences, donc un effet de mise en perspective de la subjectivité unique pour offrir une pluralité de consciences et même une conscience plurielle (ou collective). Se débarrassant du narrateur-juge, ce romanesque **joue du volume temporel pour créer la contradiction psychologique** : il s'agit de tendre le ressort des conflits humains en les projetant à l'échelle du temps, de faire ressentir non pas un caractère ou un jugement, mais les paradoxes des passions humaines et les miroitements de l'intériorité de chacun. Nul étonnement alors que cet effet de stratification de la temporalité ait fait dire à des critiques de l'époque de Woolf qu'on « n'y comprenait rien » : si l'on cherche la convergence des points de vue en un seul (narrateur omniscient ou personnage) et du sens de la fiction, on butera sans cesse sur un édifice et jamais on ne débouchera sur une unité directement offerte à la lecture. Avec cette volonté de donner accès à plusieurs consciences, Woolf n'avait pas changé de sujet ou de genre, elle avait révolutionné la manière de raconter le temps vécu et de regarder la société. Car ce roman s'écrit en mélangeant les voix, en multipliant les angles de vue et d'écoute. **L'analyse psychologique et la critique sociale** (abrasive et extrêmement drôle par moments dans *Mrs Dalloway*) **en deviennent tout particulièrement subtiles et nuancées, dans la mesure où elles confrontent toutes les strates de l'échelle sociale dont on pénétrera les consciences** (de la cuisinière ou la mendiante à la Lady ou à l'homme qui a réussi à la Cour comme Hugh Whitbread).

2 Résumé de *Mrs Dalloway*

Édition Folio, Gallimard, 1994.

Remarque liminaire

Nous allons ci-devant proposer un résumé du roman de Virginia Woolf. Il s'agira de ressaisir les étapes principales de la promenade des consciences en l'incrutant de citations qui pourraient vous être utiles pour le travail de dissertation.

Vous aurez remarqué que ce texte n'adopte pas une narration classique au sens où l'on serait confronté à des événements vécus par un personnage principal qui chercherait plus ou moins à maîtriser les circonstances. On n'est pas dans un roman de l'action, de la projection de soi maîtrisée. Au contraire, ce texte tente l'expérience

d'une narration qui accepte une dimension passive, qui accueille le « vécu » comme mode d'existence des consciences : c'est ainsi que l'on passe de rencontres en irrup-tions et que l'on capte le passage du temps sous forme d'événements (au sens de ce qui advient et frappe dans sa surprise) parfois terriblement prosaïques. Contrairement au roman de type balzacien où le narrateur (omniscient ou non) impulse et contrôle le récit, le roman de Woolf place l'action sous la direction d'une focalisation interne non médiatisée, d'une conscience qui enregistre le réel à mesure qu'elle le vit tout en le tissant du temps vécu des souvenirs qui resurgissent.

Il faut interpréter ce roman à la lumière de ce **croisement incessant entre sensation présente (contact concret avec la chair du monde) et conscience du temps qui passe**. Nous proposerons donc à chacune des étapes de l'ouvrage un résumé assorti d'un petit commentaire qui pourra vous servir à paraphraser ce roman difficile. Cette difficulté réside dans le fait qu'il vous faut tout à la fois comprendre ce qui se passe et lui donner son sens en termes de choix romanesques et de réflexion sur la conscience humaine et sa perception intime du temps vécu.

1. Le problème du début (p. 61-64)

N.B. : pour un roman tel que *Mrs Dalloway*, on comprend qu'il a dû être très difficile de créer l'amorce, l'entrée dans la conscience intime du personnage principal. En effet, comment donner l'impression d'être de plain-pied dans une conscience et en même temps ne pas verser dans l'artifice de la mise en scène classique de l'intériorité (c'est-à-dire médiatisée) ? Comment ne pas faire seulement penser le « temps vécu », mais aussi le faire vivre, exister, dans la dynamique narrative ? La romancière doit créer un régime de vraisemblance nouveau, en maintenant tout particulièrement l'effort de surprise, de rencontre de la conscience avec le monde : elle doit créer à la fois du continu et du discontinu, c'est-à-dire du tissu temporel et de l'événement.

Résumé : Ce roman est le récit d'une journée pendant laquelle le personnage principal prépare une soirée mondaine qu'elle va donner chez elle. Nous entrons *ex abrupto* dans la conscience de Mrs Dalloway. Parce que les domestiques sont trop occupés, elle sort dans les rues de Londres afin d'aller chercher les fleurs destinées à la décoration de la soirée. Toute la première partie du roman est constituée des pensées et sensations de Mrs Dalloway qui marche dans sa ville et se souvient d'événements passés.

Commentaire : Voici le début d'un roman qui assume la banalité, le quotidien, le prosaïque. Il s'agit d'immerger le lecteur dans l'*ici et maintenant*, de créer un effet de présence. Nous accédons à l'intériorité d'une femme du monde qui organise une réception et qui n'a d'autre occupation que d'aller choisir des fleurs pour celle-ci, pendant que ses gens de maison s'activent pour préparer la soirée qu'elle donne. On entre dans la logique d'une préparation minutieuse de comédie sociale, d'événement mondain où l'image et la réputation de Mrs Dalloway sont en jeu. C'est donc à partir de cette banalité assumée et de ce décor social concret, minuté et rigide qu'il faut interpréter le « choc », la « bouffée de plaisir » (p. 61) d'une femme qui sort dans la rue au mois de juin.

On a ici une première confrontation entre temps social (lié à l'organisation et aux coups de l'horloge) et temps intime (lié aux sensations et aux souvenirs les plus secrets).

La romancière crée d'entrée de jeu un dédoublement de l'intériorité en confrontant le moi social et le moi intime. Les enjeux du texte vont eux aussi se multiplier dans la mesure où cette écriture mêle la question de l'appartenance à un système social et la prise en compte de la corporéité* du personnage, donc de son rapport sensitif et intime avec le monde. Il y a d'un côté les habitudes sociales, huilées et méticuleuses, qui nous façonnent et nous situent, mais il y a aussi un corps qui respire et qui vit le dehors. Autrement dit : on découvre à la fois un dispositif qui interroge le social et un enregistrement de la vie concrète, sensible¹. On remarquera le terme « plongeon », qui mime la plongée romanesque dans la conscience de Clarissa : ce que nous allons suivre, ce n'est pas seulement une femme du monde organisée et soucieuse de son image, mais c'est aussi une conscience incarnée, bouleversée par l'expérience sensible, qui entretient un rapport charnel et subjectif avec le temps vécu.

2. La rencontre avec Hugh Whitbread et le souvenir de Peter Walsh (p. 64-70)

Résumé : Clarissa rencontre un vieil ami, Hugh Whitbread, dont la femme est malade. Cette rencontre impromptue fait surgir des souvenirs où réapparaît Peter Walsh, ancien amoureux de Clarissa, dont elle a refusé la demande en mariage et avec lequel elle a douloureusement rompu. S'en suit une réflexion sur le souvenir qui se voit mis à distance par rapport à la sensation présente (temps vécu passé moins fort que sensation éprouvée lors de la promenade dans les rues de Londres) : « Mais des souvenirs, tout le monde en a. Ce qu'elle aimait, c'était ce qu'elle avait sous les yeux, ici, maintenant ; la grosse dame dans le taxi [...] » (p. 69).

Commentaire : Pour la première fois dans le récit intervient une « rencontre ». Il s'agit d'un véritable motif romanesque puisque c'est la surprise de la rencontre qui provoque le récit et bouleverse l'intériorité, la confrontant à une donnée sensible inédite et plus encore à une autre conscience, un regard (qui la juge ou par lequel elle a peur d'être jugée). Clarissa rencontre un ami d'enfance, un homme qui contient une partie de son passé et le lui remémore : « elle le connaissait depuis toujours » (p. 65). On notera que Mrs Dalloway, à chacune de ses rencontres, se demande si les autres la trouvent vieillie (elle se pose tout particulièrement la question du rapport entre temps vécu par l'intériorité et image qu'on renvoie au dehors). Se mêlent, dans la rencontre, intime et social, être et paraître, profondeur et surface. Or, la romancière ne

1. On pourrait citer ici un passage du *Journal d'un écrivain* (*op.cit.*) où Woolf explicite son ambition au sujet de son roman : « Je voudrais exprimer la vie, la mort, la raison, la folie. Je voudrais critiquer le système social, le montrer à l'œuvre dans toute son intensité. » (mardi 19 juin 1923, p. 100).

les oppose pas, comme on pourrait le faire par réflexe ou préjugé. Clarissa est à la confluence de ces deux dimensions qui se parlent en elle : elle est tout à la fois femme du monde, épouse de Richard Dalloway, celle qui donne des réceptions, et aussi corps sensible. Il en va tour à tour de convenances sociales, du souci du regard d'autrui sur soi et de la force du souvenir qui emporte tout l'être. Le temps vécu revient hanter la conscience de manière encore plus intense que ce qui est vécu dans la rencontre avec Hugh (prétexte au souvenir). Et pourtant, le passage dépasse ce privilège soudain donné au passé vécu : il n'en reste pas à l'enfermement dans la conscience personnelle du temps. On assiste ici à un privilège donné au monde présent, à la dilution de la conscience individuelle dans d'autres consciences et dans le monde : « elle survivrait [...] dans les arbres de chez elle [...] ; elle s'étendrait comme une brume entre les gens qu'elle connaissait le mieux [...], mais cela s'étendait loin, si loin, sa vie, elle-même » (p. 69-70). Dans cette citation, c'est la première fois que Woolf utilise un procédé dont elle tissera tout son récit : la dilatation de la conscience, le travail de variation de la focale, le but étant que le roman puisse passer d'une conscience à l'autre (sans invraisemblance manifeste) et non s'en tenir à une seule focale (celle du personnage principal). Ce procédé n'est possible que si l'on pose que la conscience n'est pas enfermée en elle-même, mais qu'elle va vers le monde, voyage, se meut au-delà d'elle-même, en rapport avec d'autres consciences (la « brume entre les gens »).

3. Devant la vitrine de la librairie Hartchard : réflexion sur l'étrangeté à soi et aux autres (p. 70-74)

Résumé : Clarissa se retrouve devant la devanture d'une librairie, dont elle regarde le livre ouvert en vitrine. Ce passage permet à Woolf de planter le décor historique de sa narration : on apprend qu'on se situe dans les années qui suivent la première guerre mondiale (on apprendra plus tard que c'est exactement 1923), qui a ébranlé la société anglaise tout entière. Suit une réflexion de Clarissa sur son caractère, son besoin du regard des autres pour exister, son désir d'être physiquement différente de ce que la nature lui a donné (« brune comme Lady Bexborough », p. 71, alors qu'elle est blonde). La question de l'identité la hante : est-elle quelque chose en propre pour elle-même et pour les autres ? Par exemple, son goût pour les gants, est-ce une dimension de son identité, cela la définit-elle ? On a aussi dans ce passage deux sentiments essentiels : la distance vis-à-vis du mari (Richard Dalloway) et l'incompréhension vis-à-vis de sa fille (Elizabeth Dalloway), surtout eu égard à sa vocation religieuse et à son sentiment amoureux pour Miss Kilman (la gouvernante), que Clarissa n'aime pas. Le passage se termine par une réflexion sur le sentiment de haine et de rejet qu'on a pour quelqu'un (en l'occurrence, Miss Kilman).

Commentaire : On a ici une véritable rupture narrative qui mime les sauts de conscience, les effets de rupture dans le temps vécu. Alors qu'on suivait une réflexion intérieure de Clarissa sur la vie, la mort et la conscience de soi, elle

revient au réel qui l'entoure et se surprend à rêver devant une vitrine de librairie. Effet de réveil, effet de réel : c'est ce qui nous arrive quand on « revient à nous-mêmes » après une rêverie. Grâce aux précisions sur l'époque, le lecteur va devenir attentif aux effets de la guerre sur les hommes (préparation du personnage de Septimus) : mise en scène du bouleversement politique et social, donc de la réflexion sur ce qui dure et ce qui change dans la vie des hommes, à échelle d'hommes (puisque ce n'est pas le temps vécu de la guerre qui est ici mis en scène mais ses effets dans la chair et l'esprit des combattants et des civils). Ces réflexions conduisent Clarissa à se demander à nouveau qui elle est, elle qui prête tant d'attention à ce que les autres pensent d'elle, contrairement à son mari. Clarissa pense qu'elle eût aimé être une autre, mais elle exprime aussi une distance avec ceux qui l'entourent, mari et fille, dont elle déteste la gouvernante. Ce passage impose une double remise en cause de soi : une par l'intérieur et une par l'extérieur (encore une fois deux dimensions croisées de l'identité, la personnelle et la sociale).

On comprend donc qu'il y a une triple réflexion sur le sentiment d'étrangeté :

- a) étrangeté et horreur vis-à-vis du monde qui change et de la guerre ;
- b) étrangeté vis-à-vis de soi-même (rapport aux souvenirs) ;
- c) étrangeté vis-à-vis de ceux qui nous entourent, de notre famille, des « proches » qui nous jugent et nous réduisent à l'état d'image.

Ce sentiment d'étrangeté implique qu'il y ait plusieurs visions, plusieurs points de vue sur le même réel et que cela empêche que l'identité soit une adhésion à une pure et close unité. C'est pourquoi l'effet d'étrangeté qu'on peut ressentir vis-à-vis d'autrui et de son jugement sur nous ne débouche pas sur un raffermissement de l'intériorité, comme on peut détester un ennemi pour s'aimer mieux soi-même. **L'identité a plusieurs centres parce qu'elle est composée d'images, de sensations, de projections et partant de strates de temps vécu.** Clarissa comprend qu'elle peut apparaître sous différents jours aux autres et dans le temps, ce qui provoque une prise de conscience que ce que l'on n'aime pas soi-même chez les gens n'est qu'une image qu'on s'en fait (un « fantôme », p. 73, un « monstre brutal », p. 74). Et pourtant, cette fiction qu'on se crée d'autrui, au lieu d'être identifiée au mensonge, nous affecte avec violence (qui prend ici les couleurs de la haine), c'est-à-dire *réellement*. Ce passage est donc une réflexion sur la subjectivité des jugements (la perception des intériorités), mais ce n'est pas pour déréaliser les impressions ou les faire mentir : au contraire, il s'agit de leur donner toute leur place dans la restitution du réel. **L'idée fondatrice est que le réel émerge comme la mise en relation d'une multiplicité de points de vue et de temporalités, qui ne s'infirment pas mais le composent, le rendent véritablement réel.** On comprend que Woolf désire se débarrasser d'une représentation unifiée du visible ou du vécu (qui serait la réalité et non le réel) pour plonger le lecteur dans un univers plus puissant et variable, plus proche de notre rapport à l'existence.

4. Chez Mulberry, le fleuriste : passage de la voiture royale et réflexion sur la conscience collective (p. 74-86)

Résumé : Clarissa arrive chez Mulberry où elle a affaire à Miss Pym, qui a l'air vieillie. Plaisir d'être parmi les fleurs, mais qui est aussi jugé comme « ridicule », tant il tranche avec la haine ressentie précédemment. S'en suit la détonation d'une voiture dont on ne sait pas si elle est celle du Prince de Galles, de la Reine ou du Premier Ministre. Rumeurs et doutes. Qu'est-ce qui est réel, qu'est-ce qui est le réel ?

Le flux de conscience va ici passer de Clarissa au personnage de Septimus Warren Smith, dont on comprend qu'il rentre de la guerre. Sa femme, Lucrezia, tente de le faire avancer dans la rue à la suite de la frayeur qu'il a ressentie face à la détonation. On entre un moment dans la conscience de Lucrezia qui exprime sa peur du regard des autres et du jugement sur son couple dont elle a honte.

À la page 79 : retour à la conscience de Clarissa qui pense que le personnage célèbre et puissant de la voiture doit être la Reine. Elle sort de la boutique avec ses fleurs. Embouteillage dans Londres, mais on laisse filer la voiture qui contient peut-être une femme ou un homme de pouvoir, se dirigeant vers Buckingham Palace, pense Clarissa. Le roman met en scène les phénomènes collectifs, le sentiment de la foule que quelque chose d'important s'est produit, sans savoir exactement quoi. Le texte exprime ensuite l'impression de respect et de vénération vis-à-vis des symboles du pouvoir, des signes de la monarchie (fussent-ils en réalité absents) : Clarissa se sent liée aux autres par ce respect et cette admiration des souverains, ce qui expliquerait le sacrifice de soi à la guerre. On voit ensuite le peuple qui attend devant Buckingham Palace et qui ressent des frissons face à la royauté. Tout le passage va et vient entre quelques individus nommés qui s'enthousiasment pour le pouvoir et ses symboles et un sentiment plus collectif, lié à l'atmosphère, comme si on n'était pas seulement touché dans l'esprit mais aussi dans le corps, pas seulement individuellement mais aussi collectivement par le sentiment de la royauté.

À la page 84 : La conscience collective, l'attention de tous sont happées par la fumée de l'avion dans le ciel. On entre dans les consciences des badauds qui se demandent ce que l'avion écrit dans le ciel, des lettres qui s'effacent au fur et à mesure.

Commentaire : Le roman bascule ici en diffractant la conscience. Alors qu'on commence par une réflexion de Clarissa sur le passage du temps (elle remarque que la fleuriste a vieilli), sur une scène où une femme du monde jouit de choisir des fleurs tout en se trouvant ridicule, on débouche sur des va-et-vient entre plusieurs consciences différentes. **Ces passages incessants d'une conscience à l'autre, c'est-à-dire d'un personnage essentiel à la narration (Clarissa, Septimus) à des badauds qu'on ne retrouvera pas, figurent la mise en rapport de la conscience individuelle et d'une conscience collective (ou**

conscience chorale), d'un sentiment diffus, complexe, qui dépasse le moi et l'intériorité pure.

Cette réflexion sur le rapport entre soi et le monde (non pas sous forme d'abstraction mais de sensation concrète), entre l'individu et la société, entre sa propre existence individuelle et l'histoire (en particulier la guerre de 14-18) est encore complexifiée d'un cran par l'épisode de la voiture. Une voiture surprend, fait le bruit envahissant et perturbant d'une détonation et le peuple, les passants, les Anglais, pensent qu'il y a dans cette voiture une figure du pouvoir. Le pouvoir politique est alors pensé sous sa forme la plus diffuse, collective et puissante : celle du symbole. Face à un signe qui renvoie à un pouvoir, la conscience s'emporte : elle se met à croire, à adhérer, à imaginer, voire à sublimer. Le réel est ressaisi une fois de plus comme mise en relation des consciences, des perceptions, des imaginations. C'est dans ce sentiment commun de respect et d'admiration que peut d'ailleurs se constituer l'appartenance à un tout (peuple anglais), à une caste, à une civilisation. L'épisode de l'avion lui aussi va dans le sens de l'attrait collectif, social, pour les signes et leur interprétation : les hommes veulent que le monde signifie quelque chose. Ils veulent lire un message dans le ciel, fût-il futile (cf. ceux qui lisent « toffee », c'est-à-dire « caramel »). C'est ici que s'introduit une violente rupture avec la personnalité de Septimus, celui qui ne parvient plus à faire partie de cette puissance imaginative et collective, de cette conscience commune qui fait qu'on veut donner du sens à l'histoire et au social.

5. Septimus et la perte d'identité (le problème de l'aliénation) (p. 86-92)

Résumé : On passe ici dans la tête de Lucrezia qui regarde comme les autres le ciel et demande à Septimus d'en faire de même. On apprend que Septimus est suivi par le docteur Holmes, qui a chargé Lucrezia de le faire sortir de lui-même le plus souvent possible. Septimus pleure. Il se retrouve en permanence percuté par le monde qui l'entoure, par les mots prononcés par les autres (le mot « char » par exemple, qui renvoie à la guerre). On comprend l'hypersensibilité du personnage vis-à-vis du monde, de ses mouvements, au point que le fait même de sentir devient insupportable. Lucrezia exprime sa lassitude vis-à-vis du traumatisme de son mari : elle eût préféré qu'il fût mort à la guerre. Elle ne le reconnaît plus, estime qu'il n'est plus lui-même. Son identité a disparu, elle s'est désintégrée. Puis elle se met à lui en vouloir, à le penser égoïste. Elle ne peut s'expliquer autrement l'apathie, l'aboulie. « C'était un égoïste. Les hommes sont ainsi. Car il n'était pas malade. Le docteur Holmes disait qu'il n'avait rien du tout » (p. 88). Lucrezia se souvient du temps passé, de son Italie natale, de son bonheur d'autrefois. Nostalgie. Elle se parle à elle-même. Lucrezia et Septimus sont deux solitudes posées côte à côte, qui n'ont plus aucun

moyen pour se comprendre, pour communiquer et qui s'en veulent mutuellement.

La fin de ce passage est une plongée dans la conscience de Septimus, dont tous les repères vacillent. Il pense que les oiseaux lui parlent, se sent un survivant, hanté par les morts et la mort.

Commentaire : Ce va-et-vient entre la conscience de Lucrezia et celle de Septimus est particulièrement fort et bouleversant : il témoigne de l'incommunicabilité radicale entre un corps qui veut vivre (Rezia est habitée de ses heureux souvenirs d'Italie, de famille) et un autre qui a subi un traumatisme tel qu'on l'a répertorié sous le nom d'« obusité » ou de « Shell-Shock » (syndrome post-traumatique). Peu importe la taxinomie, puisque tout l'intérêt du roman réside ici en une trouée intérieure dans cette conscience traumatisée, détruite, par la guerre de tranchée : **le passé s'est fixé sous forme d'obsession mortifère dans la tête de Septimus**, le temps vécu torture et s'arrête. Woolf oppose ici deux temps vécus (Septimus/Rezia), deux façons de vivre ce qui se passe sous ses yeux : il n'y a pas de vérité non plus que de catégorie psychologique, mais deux sensibilités, deux consciences qui ne peuvent pas se comprendre. Septimus incarne la perte de soi, il matérialise la frayeur de s'échapper à soi-même, de perdre encore plus que son identité pour les autres (ce que constate Lucrezia) : son propre rapport au monde, sa capacité à vivre le réel et à vivre le présent. Au point que toute l'écriture du passage s'attache à faire « balbutier », « dysfonctionner » notre rapport habituel, commun, social, appris, au réel : c'est comme si tout s'était effacé en Septimus et laissait libre cours aux pires hallucinations, à toutes les tortures que peut se faire subir une intériorité.

6. Arrivée du personnage de Maisie Johnson (p. 92-96) : enchâssement des consciences

Résumé : La scène entre Lucrezia et son mari est interrompue par Maisie Johnson, femme qui arrive d'Édimbourg et demande son chemin dans Londres, car elle veut aller à la station de métro de Regent's Park. On entre dans la tête et le jugement de Maisie sur le couple Septimus/Lucrezia, mais très vite on passe dans la tête de Mrs Dempster qui elle-même se met à porter un jugement sur Maisie. Passage d'un regard à l'autre sur l'avion (Mrs Dempster, Mr Bentley, « un homme quelconque »).

Commentaire : Les consciences s'enchâssent (focalisation à focale variable*), ce qui crée une profondeur subjective mais aussi temporelle, puisque Mrs Dempster est une vieille femme qui juge la jeune Maisie à l'aune de son temps vécu, de son corps marqué par le passage du temps (expérience de vie). Ce passage incarne un des moments les plus marquants de la communication entre différentes consciences. Le lecteur est porté par cet épaississement permanent des intériorités les unes par les autres.

7. Retour à Mrs Dalloway : une plongée dans l'intime le plus secret, la vie du corps et son désir pour les femmes (p. 96-109)

Résumé : On revient dans la conscience de Clarissa par l'intervention du discours direct : « Qu'est-ce qu'ils regardent, tous ? » (p. 96). Elle rentre chez elle et se fait ouvrir la porte par Lucy, la femme de chambre. Bruits familiers (cuisinière [Mrs Walker] qui siffle, frou-frou de sa jupe, machine à écrire) auxquels Clarissa est sensible, car elle y reconnaît sa vie. Richard, son mari, a été invité à déjeuner par Lady Bruton : trouble (jalousie ?) de Clarissa car elle n'y est pas conviée. Woolf creuse le sentiment de son personnage, qui ne se réduit en fait pas à la jalousie, mais à son sentiment du temps qui passe : « Mais elle craignait le temps lui-même, et lisait sur le visage de Lady Bruton, comme sur un cadran solaire taillé dans la pierre indifférente, l'amenuisement de la vie ; le fait qu'année après année, sa propre part s'amoindrissait ; que la marge qui restait n'était plus capable, comme dans les années de jeunesse, de s'étirer, d'absorber les couleurs, les ciels, les tons de l'existence, de sorte que lorsqu'elle entrait dans une pièce, elle la remplissait, et que souvent, lorsqu'elle se tenait hésitante un instant sur le seuil de son salon, elle ressentait un délicieux suspens tel que celui qui pourrait retenir un plongeur avant l'élan cependant que la mer s'assombrit et s'illumine au-dessous de lui, et que les vagues qui menacent de se briser, mais ne font que fendre en douceur leur surface, roulent, dissimulent et enveloppent, en se contentant de les retourner, les algues qu'elles teintent de couleur perle » (p. 98). Après cette réflexion sur le temps vécu, exprimée sur le mode sensible, celui des images, des contradictions, on passe dans la chambre de Clarissa. On apprend qu'elle s'est sensuellement détachée de son mari et qu'elle souffre elle-même de la froideur dans laquelle les autres l'ont progressivement enfermée. Clarissa pense à son désir passé pour les femmes : elle a l'air de s'approcher d'une « illumination », d'une révélation de son caractère, d'une évidence sensible et sensuelle, mais la fixité s'éloigne, la révélation reste dans le flou. Clarissa se souvient avoir été amoureuse de Sally Seton (p. 101). S'en suit un portrait de Sally Seton qui est vue par la sensibilité de Clarissa et surtout à travers le prisme temporel du souvenir : beauté, désinvolture de Sally, qui sont expliquées par son origine française (impétuosité que n'auraient pas les Anglaises). Sally était venue à Bourton, faisant irruption chez la tante Helena qui gardait Clarissa : introduction des questions politiques et sexuelles dans la vie de la jeune Clarissa, par l'entremise de Sally qui est une initiatrice. Jeunesse teintée de lectures, de révolte, de volonté de « réformer le monde », d'abolir la « propriété privée » (p. 103). Souvenir de Sally qui sort de la douche et court nue dans un couloir. Clarissa se souvient d'avoir été terriblement éprise de Sally (« Ce n'était pas comme le sentiment qu'on peut éprouver pour un homme. », (p. 103), mais elle ne ressent plus la force et le sens de ce sentiment en elle (disjonction entre temps vécu passé et temps présent). « le moment le plus exquis de sa vie » (p. 105) : c'est ainsi que Clarissa définit son baiser avec Sally. Intimité entre les deux jeunes filles que vient interrompre Peter Walsh,

ce qui provoque un passage au souvenir de Peter (p. 106). Clarissa se demande ce que Peter penserait d'elle dans le présent, verrait-il qu'elle avait vieilli (problème lancinant du temps qui passe) ? On apprend que Mrs Dalloway a les cheveux blancs depuis sa maladie et qu'elle a cinquante-deux ans. Clarissa regarde son propre visage dans le miroir (p. 107), comprenant qu'elle crée une unité à partir d'éléments épars pour la renvoyer au monde. Nouveau saut dans la conscience de Clarissa qui se demande où est sa robe (rapport sensuel avec la robe et décision de la recoudre elle-même).

Commentaire : Cette nouvelle plongée dans la conscience de Clarissa Dalloway, après la promenade dans Londres (rencontre avec l'extérieur, le regard social), nous offre à voir son intimité domestique (habitudes, sensations, relations avec ses proches et ses inférieurs). Nous apparaît alors une femme qui se sent vieillir, qui ressent même « un vide au cœur de la vie ; une mansarde » (p. 99). Il faudra commenter ce va-et-vient entre les fréquentations mondaines, amicales, domestiques de Clarissa et ses moments de solitude (elle s'enferme seule dans sa chambre, où l'on apprend que depuis sa maladie elle fait chambre à part de son mari), où point son rapport le plus étroit et complexe avec le passage du temps et l'ordre de la chair. Le désir pour les femmes apparaît ici comme le plus originel (souvenir de Sally), le plus intense et profond, précédant la « catastrophe » du mariage, le sceau social qui donne aux femmes leur destin d'apparat et d'apparence. Ce qui est vu par les autres, de l'extérieur (sorte de frigidité, maladie, chambre à part avec le mari etc.) est mis en perspective avec ce qui est vécu par le corps, la chair, dans le temps (désir pour les femmes, sursauts d'amour et de désir).

Woolf met ici en scène les disjonctions entre passé et présent, soi et le monde : une fois de plus est représentée l'absence de fixité du cœur et du corps humains. Il y a changement dans le temps vécu, par le temps vécu : le passage du temps implique le mouvement des interiorités. On peut se souvenir du passé, mais on ne se retrouve pas à l'identique, on ne se comprend plus exactement, tout en reconnaissant qu'on est bien resté le même. On passe sans cesse d'une réflexion profonde et poignante sur le temps qui a passé et les sentiments perdus à une remarque superficielle, une question de détail sur la vie matérielle (c'est cette allée et venue qui fait la matière de la conscience pour Woolf : nous sommes sans cesse à basculer du concret à l'abstrait, de la matière à la pensée).

8. Clarissa sort de sa chambre pour retrouver son rôle de maîtresse de maison : irruption de Peter Walsh (p. 109-122)

Résumé : On passe un instant dans la conscience de Lucy, qui admire sa maîtresse et se rêve en Lady Angela (qui serait la servante de la princesse Mary). Mrs Dalloway interrompt cette rêverie par des compliments sur l'éclat de l'argenterie. S'en suivent des échanges entre la bonne et la maîtresse de maison, où chacune joue son rôle. Clarissa, en grande dame du monde, se soucie de sa domestique. Elle insiste pour recoudre elle-même sa robe préférée. Scène

de réflexion pendant laquelle le personnage coud : sérénité interrompue par une sonnerie. Peter Walsh débarque à l'improviste (il refuse de lui dire qu'il la trouve vieillie) : **on apprend qu'il est onze heures du matin**. Jugement sévère et critique de Peter sur Clarissa, l'épouse du riche et puissant Richard Dalloway, qui siège comme conservateur à la Chambre (p. 113). S'en suit une sous-conversation entre deux êtres qui se sont aimés et qui s'affrontent dans leurs choix de vie. Peter avoue être amoureux d'une femme mariée qu'il a rencontrée en Inde, Daisy (épouse du major de l'Armée des Indes). Peter se met à pleurer et Clarissa l'embrasse, le console : « si je l'avais épousé, j'aurais connu cette allégresse à chaque instant ! », se dit-elle (p. 120). Regrets de Clarissa, sentiment qu'elle est morte aux plaisirs de la vie, désir de tout quitter avec Peter, mais ce désir s'émousse aussi vite qu'il est venu.

Irruption de la fille, Elizabeth, alors que Peter demande à Clarissa si elle est heureuse. (**sonnent onze heures et demie** : temps précis, déroulement lent de la journée). Peter s'éclipse et Clarissa lui crie de ne pas oublier de venir à la soirée qu'elle donne.

Commentaire : On pourrait dire que ce passage est essentiel : à travers l'apparition de Peter Walsh, Woolf incarne le temps vécu de Clarissa qui ne s'était présenté ici que sous forme de souvenirs subjectifs. Le temps vécu n'est pas qu'intérieur et peut être également ressaisi de l'extérieur (à partir d'une autre subjectivité) : il prend les traits de cet homme changé, mûri, que Clarissa a éconduit et qui va pouvoir donner un autre point de vue au lecteur sur le passé de Clarissa. Dans ces retrouvailles se jouent une multitude de mises en rapport de strates du temps et de la sensibilité : s'établit donc une forme de sous-conversation qui prend presque toute la place dans le récit. Ce passage est une parfaite illustration du fait qu'un romanesque qui veut donner place et matière au temps vécu se met automatiquement à limiter le discours direct du dialogue, pour privilégier les allées et venues entre les deux consciences. L'intériorité est mise en scène comme tissée de temps vécu, de temporalité.

9. Retour à la rue londonienne : dans la conscience de Peter Walsh (p. 122-134)

Résumé : Ce passage va tout entier être une forme d'écho au début du roman où l'on voyageait dans Londres à travers la conscience de Clarissa. Ici, on suit Peter qui marche. C'est un homme parti aux colonies qui retrouve le Londres de sa jeunesse. Il éprouve d'abord une honte d'avoir pleuré devant Clarissa. Sentiment qu'elle s'est endurcie, qu'elle est figée dans son rôle social, une apparence. On a une autre focale sur le personnage principal, qui nous permet de le mettre en perspective. Peter se souvient de son intimité avec Clarissa. Alors que le passage précédent incluait la présence des sonneries de Big Ben, on a ici une réflexion sur le temps marqué par les coups de l'église de Saint-Margaret. Peter s'affirme à lui-même qu'il n'est pas vieux (p. 125, rapport au temps à travers le sentiment de l'âge) et il se prétend indifférent au regard social porté sur lui.

Néanmoins, il songe qu'il devrait peut-être se faire aider par Richard Dalloway pour trouver un poste. Il songe à son renvoi d'Oxford, à son socialisme de jeunesse (comme Sally et Clarissa) et se voit comme un raté (incrustation de temps vécu dans les pensées du personnage).

Peter voit passer de jeunes soldats qui sont en parade pour aller déposer une gerbe sur un monument aux morts de la guerre de 14-18, ce qui le fait réfléchir aux valeurs de l'engagement, du dépassement de soi (« le devoir, la gratitude, la fidélité, l'amour de l'Angleterre » P. 126). Sentiment de respect. Réflexion sur les grands hommes, la réussite sociale dans sa version masculine (après la version féminine de Clarissa). Mais Peter ne veut pas être admiré : il dit préférer la vie charnelle. S'en suit une réflexion sur la relativité de la vie, des valeurs et sur ce qu'il est. Sentiment de liberté par rapport à soi-même, de jeunesse, de plénitude. Peter est frappé par une passante qui a l'air de l'attirer vers elle. Comparaison entre la femme qui passe et Clarissa. Peter s' imagine aborder la passante, mais d'autres passants viennent s'immiscer entre lui et elle. Il se fait la réflexion qu'il a « fabriqué » son aventure avec la passante, « comme on se fabrique les trois-quarts de sa vie » (p. 131). Peter se demande ce qu'il va faire avant d'aller chez les avocats Hooper et Grateley, chez qui il doit prendre des renseignements pour régler les détails de son divorce. Sans s'en apercevoir, car il continue d'observer la rue et de marcher, Peter se retrouve à Regent's Park, ce qui lui rappelle son enfance (p. 132). Il se sent nostalgique et explique cette humeur par sa visite à Clarissa : « les femmes vivent beaucoup plus que nous dans le passé » (p. 132). Aspiré par ses pensées sur Clarissa et sa fille Elizabeth, Peter s'endort.

Commentaire : S'ouvre ici avec Peter un accès à une intériorité masculine qui fait pendant à l'intériorité féminine de Clarissa. Et ce, non seulement parce qu'ils ont tous deux été amoureux et que ce passage par la conscience de Peter permet un jugement riche et singulier de la personnalité de Clarissa, mais aussi parce que cette intériorité masculine qui chemine à son tour dans les rues de Londres va avoir sa manière propre de se poser la question du temps qui passe. Clarissa comme Peter sont hantés par la mise à l'épreuve brutale de leur sentiment du temps (sentiment d'être plus ou moins jeune, d'avoir plus ou moins vieilli) et l'image qu'on leur renvoie de leur âge social. Woolf nous fait pénétrer dans un rapport complexe, subjectif au temps vécu des personnages. Le temps passe au dehors et les personnages se le voient rappeler sans cesse par les coups de Big Ben ou d'un autre clocher, coups qui rythment leurs journées tout en leur donnant un sentiment d'irrémissible décompte. Mais ce temps social, humain, compté, n'est qu'un repère qui ne correspond pas forcément au sentiment intérieur qu'on a : on retrouve ici quelque chose comme un rapport plus cyclique au temps, une sortie de la comptabilité linéaire. C'est pourquoi Woolf fait exprimer à Peter son sentiment d'être jeune (être resté jeune ou redevenu jeune ?).

Le personnage de Peter confronte en sa conscience son « moi » passé avec son « moi » présent : s'établit un conflit entre les aspirations politiques intimes du jeune homme d'un côté et la réalité du monde social et politique présent de l'autre, dont il faut s'accommoder et où il faudrait se frayer un chemin. La peinture sociale et politique de Woolf est très subtile car elle passe d'une focale féminine (Clarissa, la femme du monde) à une focale masculine (l'orgueil masculin et ses attermolements entre volonté de dominer et volonté de jouir) : l'ambition n'est pas une passion fondatrice d'un personnage qui en deviendrait une sorte d'incarnation (comme Vautrin ou Rastignac le sont chez Balzac), mais les personnages contiennent des ambitions, qui sont plutôt ici traitées sur le mode d'élans, d'aspirations, de désirs contraires et douloureux. L'ambition elle non plus (tout comme le temps) n'est pas linéaire et pure : elle irradie par brèches et se cogne à ses obstacles intérieurs (le plaisir contre la réussite) ou extérieurs (le regard des autres, des gens hauts placés). Ressaisis par l'intériorité, à même les attermolements et les hésitations d'un homme qui balance entre assumer le courage de ses idées et réussir aux yeux des autres, la question de l'engagement politique est dialectisée, complexifiée. On ne veut rien de manière simple, pure, précise.

Cette réflexion que Peter mène sur lui-même, tissée de bonne et de mauvaise fois, mélange d'une part ce qu'il ressent de plus intense et originel avec ce que les autres ont l'air de penser de lui d'autre part : l'engagement ne saurait être total non plus que notre adhésion à nous-même ne saurait l'être. Ce qui prévaut, c'est le doute, l'hésitation, le sentiment permanent d'avoir raté quelque chose. La conscience de Peter va donc amener le lecteur de la question de l'inscription de soi dans une époque, dans une classe sociale, dans un monde politique institué à celle de l'identité, une fois de plus. « Qui suis-je ? Que suis-je ? » en vient à se demander l'ancien amoureux de Clarissa. Est-ce sa volonté qui meut son action (« fait-on ce qu'on fait ? », p. 127) ? Autrement dit, Peter se demande s'il agit ou est agi, donc s'il faut donner un sens personnel, individuel à son action, aux choix de son existence. Est-on maître de son chemin, doit-on être fidèle à son « moi jeune » ? A-t-on pris sur le temps vécu ou passe-t-il malgré nous, comme si nous en étions les jouets ?

10. Sommeil de Peter, rêves et souvenirs de la rupture avec Clarissa (p. 134-145)

Résumé : Tandis que Peter ronfle sur son banc, on entre dans la conscience d'une nourrice (va-et-vient entre les personnages principaux, de la classe dominante, et le peuple) figurée comme « gardienne préposée au repos des dormeurs » (p. 134). Fiction d'un voyageur qui regarde un spectre lui apparaître au sein du paysage comme on verrait cette nourrice (ce qui permet à Woolf de ne pas créer un narrateur trop présent et qui surplombe l'histoire, puisque le voyageur putatif devient rapidement la focale du récit). « Telles sont les visions qui sans trêve viennent flotter à la surface de la réalité des choses,

l'accompagner, la masquer de leur visage ; subjuguant souvent le voyageur solitaire, annihilant en lui tout sens de la terre, tout désir de revenir, et lui donnant en échange un grand sentiment de paix, comme si (c'est ce qu'il pense en s'avançant dans l'allée forestière) toute cette fureur de vivre était la simplicité même » (p. 135). Réflexion sur la perception du réel qui n'est pas la réalité visible, découpée, identifiable, mais composée de visions.

Après cette percée dans la conscience d'un voyageur imaginaire, symbolique, qui serait à mi-chemin entre l'individu et le collectif (il est à la fois singularisé mais fonctionne aussi comme l'allégorie de notre façon de percevoir le monde) : retour à Peter qui ronfle et à la nurse qui tricote. Peter se réveille. Ses rêves lui ont rappelé son passé à Bourton avec Clarissa (début des années 1890). Souvenirs d'une Clarissa rigide dans ses valeurs d'époque et de classe sociale privilégiée qui fait penser à Peter que celle qu'il aimait a subi « la mort de l'âme » (p. 138). Peter sent une distance avec les valeurs et le caractère de Clarissa, mais il pense aussi que : « Ils avaient toujours eu cette faculté étrange de se comprendre sans se parler » (p. 138). C'est lors d'une violente dispute entre Peter et Clarissa que Richard Dalloway fit son apparition dans leur vie. Peter comprend qu'elle va épouser cet homme. Jalousie de Peter qui devient blessant, par orgueil (il traite Clarissa de « parfaite hôtesse », p. 141), et à laquelle répond la raideur de Clarissa. Malgré la dispute, Clarissa revient chercher Peter pour qu'il participe à une promenade collective en bateau : Peter comprend que Clarissa et Richard sont en train de tomber amoureux (souffrance passée de Peter qui revient avec acuité). La rupture intervient après une colère de Clarissa parce que Sally se moque de Richard. Peter a l'impression que Clarissa lui préfère Richard et il lui demande une explication : « Dites-moi la vérité », scande-t-il. Elle rompt, car elle a le sentiment de l'inutilité d'une énième explication entre eux. Fin du souvenir et retour à Regent's Park (p. 145).

Commentaire : Le début de ce passage peut vous servir d'exemple pour montrer l'existence d'une conscience collective chez Woolf : le voyageur, à mi-chemin entre l'individu et le type, incarne un rapport au monde qui vaut pour tous, où toutes les consciences peuvent éprouver le même sentiment et se rejoindre.

Le retour à la conscience de Peter permet d'approfondir la question de la liaison entre les consciences dans le temps, mais c'est sur le mode personnel et amoureux que se fait cette liaison et non plus sous les traits d'une conscience chorale. Peter, malgré la distance, ne saurait oublier le sentiment de proximité et de complicité qui le lie à Clarissa. Les souvenirs, malgré leur goût amer, créent un pont entre les intériorités. Le temps vécu passé prend ici le pas sur le temps présent du récit.

11. Passage à la conscience de Lucrezia et de Septimus (p. 145-153)

Résumé : De la conscience de Peter, on passe à celle de Lucrezia, malheureuse de son mariage avec Septimus. Elle se pose la question de la justice de son sort :

a-t-elle mérité ce qu'elle vit avec son mari, ce « cruel bourreau » (p. 146) ? On apprend que l'ami mort auquel Septimus parle s'appelle Evans. Lucrezia accuse Septimus de se laisser aller au sentiment du malheur alors que tout le monde, y compris elle, est malheureux et fait un effort pour vivre. Septimus lui a parlé de se suicider à deux, car il juge le monde méchant. Parfois, il lui demande de lui tenir la main, car il a des hallucinations (« des visages qui sortaient du mur et se moquaient de lui », p. 148). Parce que Lucrezia a ôté son alliance (son doigt a trop maigri), Septimus se persuade avec soulagement que leur mariage est terminé. Il croit voir un chien se transformer en homme. Il a l'impression qu'il perçoit l'histoire humaine tout entière, ce que les autres ne voient pas, qu'il est un traducteur de la souffrance. Hypersensibilité qui conduit Septimus à percevoir la beauté infinie du monde, d'une feuille sur un arbre (p. 151). Lucrezia le sort de ses pensées et l'appelle pour qu'ils quittent Regent's Park. Apparition du fantôme d'Evans pour Septimus. Lucrezia est désespérée de voir son mari s'absenter, en délire, croire à ses hallucinations. Elle lui demande l'heure : « **midi moins le quart** » (p. 153).

Commentaire : Ce passage « de la folie », comme le nommait Woolf, confronte une plongée vertigineuse dans les angoisses de Septimus à un rappel du temps social, qui passe et appelle les individus à demeurer hors d'eux-mêmes. Alors qu'on avait juste avant un passage qui consacrait la symbiose des consciences de Peter et Clarissa dans le temps, cette scène entre Septimus et Rezia incarne l'écart et le conflit des consciences qui ne peuvent plus communiquer.

12. Retour à la conscience de Peter Walsh : souvenirs du temps passé et interrogations sur le présent (p. 153-169)

Résumé : Peter voit un couple se faire une scène (on passe de l'intériorité de Lucrezia et Septimus au regard extérieur sur leur dispute) : pour lui, ce sont « des amoureux qui se disputent sous un arbre ». Peter se sent jeune parce qu'il est très sensible aux impressions. Il a été absent d'Angleterre cinq années (1918-1923) et éprouve un sentiment de changement (dans les façons de se vêtir, de se comporter) de mœurs. Temps de l'Empire (des colonies) est un temps suspendu alors que Londres est la métropole en constante mutation. Souvenir attendri de Sally Seton, la seule des amies de Clarissa qui ne se laissait pas impressionner par l'aristocratie et les conventions sociales de la classe dirigeante (bourgeoisie anglaise). S'en suit une critique de l'*establishment* par la bouche de Sally dans le souvenir de Peter (p. 156). On voit sous un autre regard (que celui de Clarissa au début) le fait que Hugh occupe un petit poste à la Cour : snobisme et arrivisme. Rejet pour cette classe sociale mais Peter a besoin de « demander un emploi » (p. 158), donc besoin de relations sociales. Souvenir d'une scène où Richard demande à Clarissa de se « contrôler » (p. 159) alors que son chien est blessé : sang-froid et sens de l'organisation de Richard. Souvenir de la complicité entre Peter et Sally contre les conventions de Richard.

Sentiment que ces « gentlemen » que fréquentait Clarissa lui « étoufferaient son âme » (p. 160).

Peter se rappelle à l'ordre : il n'est plus amoureux de Clarissa, se dit-il. Il constate cependant que Clarissa ne quitte pas ses pensées ni sa mémoire. Clarissa est pour lui une « mondaine », qui a le sens des formes et des apparences. Cela tiendrait en partie de la morale de Mr Dalloway, mais pas seulement. Pour Peter, Clarissa a perdu quelque chose au contact de Richard, mais elle a gardé le don de créer des atmosphères, d'animer son salon. Peter pense que le temps que Clarissa passe à la mondanité, elle le perd pour autre chose (réflexion sur le gâchis des activités auxquelles on cantonne les femmes). On apprend que la sœur de Clarissa, Sylvia, a été tuée sous ses yeux par la chute d'un arbre : la morale de la vie de Clarissa qui en découle est qu'il faut bien se tenir (« avec classe »), pour garder la tête haute face aux puissances qui nous écrasent (destin, dieux...). Mais Clarissa a aussi évolué, car elle a arrêté de croire aux dieux. Elle fait « le bien pour l'amour du bien » (p. 163). Peter continue le portrait moral de Clarissa en précisant qu'elle aime la vie (goût pour le plaisir). Il donne d'elle une image positive : c'est comme s'il disait sans cesse qu'elle avait une bonne nature, un don de départ, mais qu'elle avait tout gâché dans la mondanité et les jeux sociaux ou de pouvoir.

Bilan sur Clarissa qui le fait revenir à lui-même, à son âge : « Allez, tant pis. L'avantage de vieillir, se disait-il, en sortant de Regent's Park, son chapeau à la main, c'est tout simplement que les passions demeurent aussi vives qu'auparavant, mais qu'on a acquis – finalement – la faculté qui donne à l'existence sa saveur suprême, la faculté de prendre ses expériences et de les faire tourner, lentement, à la lumière » (p. 165). Le temps vécu (il a cinquante-trois ans) permet à Peter de prendre du recul face au regard des autres. Il est devenu plus indépendant. Peter comprend que ses sentiments sont moins intenses que dans la jeunesse : la souffrance face à la rupture avec Clarissa ne pourrait plus être aussi grande. La femme qu'il aime aujourd'hui (Daisy), il n'en est pas obsédé. Du coup, Peter se demande s'il est amoureux de Daisy. Après cinquante ans, l'idée de Peter est qu'on ressent plus de la jalousie que de l'amour. Il repense à la froideur de Clarissa.

Intervient une mendiante, une vieille femme qui chante (p. 167) en face de la station de métro de Regent's Park. Elle est couchée sur le sol, comme si elle effectuait un retour à la terre. Peter lui donne une pièce avant de s'engouffrer dans un taxi.

Commentaire : Selon un jeu d'alternances construit et pensé, on revient ici à la conscience de Peter, qui perçoit le couple des Smith de l'extérieur, nous offrant un point de vue superficiel sur une tragédie à laquelle le récit nous donne par ailleurs accès. Peter s'immerge à nouveau dans le temps vécu des souvenirs, qui permet au passé de concurrencer le présent dans la narration de *Mrs Dalloway*. Le regard de Peter sur Clarissa l'épaissit, fait apparaître et miroiter les mo-

ments douloureux de son existence passée, expliquant son attitude présente : le temps vécu fonctionne ici comme élément clé de l'analyse psychologique du personnage principal et partant d'une conscience par une autre.

13. Retour à la conscience de Lucrezia et Septimus : le dégoût du monde (p. 169-184)

Résumé : On entre à nouveau dans la conscience de Rezia (Lucrezia) qui s'apitoie sur la pauvre mendiante qui chante, ce qui lui rappelle combien elle-même est malheureuse. Son mari et elle sont en route pour voir Sir William Bradshaw, afin de guérir Septimus. Marche du couple soudain observé de l'extérieur (le narrateur se manifeste ici nettement) : Septimus est un employé de bureau (chez les commissaires-priseurs Sibley et Arrow-Smith) qui aurait pu avoir eu une vie normale, car il était prometteur (goût pour la lecture, les sentiments, la poésie). Description de sa physionomie particulière, mais rapprochement de ses actions à celles des « expériences solitaires, que les gens vivent chacun pour soi » (p. 172) : généralisation. Le Temps vécu individuel rejoint le temps vécu d'autrui (surtout un jeune homme qui s'appelle Smith à Londres, nom si répandu). Septimus a changé en deux ans : amaigrissement spectaculaire, métamorphose physique. Histoire d'amour avec Isabelle Pole. Espoirs de la jeunesse arrêtés nets par l'engagement volontaire de Septimus dans la guerre. Il part combattre dans les tranchées, en France, où il se distingue aux yeux de son officier, Evans. Mort d'Evans en Italie : Septimus se félicite de ne pas céder à la douleur. Pendant l'armistice, il se trouve à Milan et y épouse Lucrezia, mais il a l'impression de ne plus rien ressentir.

À la page 175 : du regard extérieur sur Septimus et son destin, on passe à son impression intérieure d'être devenu insensible après la guerre. Lucrezia, tout ce à quoi elle est sensible, ne lui font rien. Insipidité du monde. Perte du goût et du sens de la vie. Son patron, Mr Brewer, lui offre une promotion. Sentiment de l'absurde de l'existence humaine et dégoût pour les gens. Septimus n'a pas envie de mettre au monde un enfant dans un monde qui lui répugne autant. Rezia lui exprime qu'elle désire un enfant. Septimus fait une crise et est mis au lit : venue du Dr Holmes qui dit qu'il n'a rien et qu'il faut qu'il se trouve « un passe-temps » (p. 181). Rejet de Septimus pour le personnage du médecin qu'il trouve monstrueux et grotesque. Septimus parle tout seul, Lucrezia juge qu'il devient fou.

Commentaire : Une nouvelle fois, après la trame Peter/Clarissa, on repasse à celle de Septimus et Rezia. Woolf utilise les quelques souvenirs de jeunesse de Septimus pour les mettre en rapport avec sa déchéance physique et morale : le creusement du temps passé rend d'autant plus poignante la situation présente. On comprend que le personnage a basculé dans un dégoût du monde, une sévère mélancolie, qui le fait songer au suicide : état de conscience aliénée.

14. Big Ben sonne midi : Septimus et Rezia arrivent chez Bradshaw, médecin réputé, sujet d'une véritable satire sociale (p. 185-196)

Résumé : Parallélisme entre Clarissa qui dépose sa robe verte sur son lit à midi et les Warren Smith qui arrivent chez le médecin renommé. On est dans la conscience de Lady Bradshaw qui attend son mari dans la voiture : réflexion d'une femme de la classe aristocratique. Portrait du grand médecin parvenu, fils de boutiquier. Interrogatoire de Bradshaw à Septimus : le médecin révèle à Lucrezia qu'il faut mettre son mari dans une clinique où il sera pris en charge puisqu'il a menacé de se suicider. Septimus se sent agressé par les médecins. Et Lucrezia et son mari se sentent incompris par Bradshaw. On entre dans la conscience du médecin qui se justifie, s'enorgueillit et réfléchit sa fonction sociale et politique. Le Médecin est celui qui croit imposer la Mesure, la raison aux hommes (critique sociale, question des rapports de classes). Appétit de pouvoir, de réussite, de domination de Bradshaw caché sous les cérémonies sociales (dîners que donne sa femme).

Commentaire : À nouveau, Woolf marque les effets de parallèles entre la journée de préparatifs mondains de Clarissa et la route tragique des Smith vers la mort et la folie. La romancière a besoin de maintenir cette exigence de croisement des destins pour les faire *in fine* converger.

Le docteur Bradshaw est le sujet d'une véritable satire du célèbre médecin, imbu de sa personne et pénétré de sa fonction. Sa personnalité (et non plus sa personne) fait office de contrepoint aux consciences approfondies et reliées au temps vécu. Lui, au contraire, est un homme de la « Mesure », du temps compté (trois quarts d'heure avec chaque patient), dont on ne pénètre pas l'intériorité, ou plutôt dont on s'aperçoit que l'intériorité n'est qu'une reconduction de son image sociale, de son sentiment de supériorité. On notera le ton moqueur et comique de ce passage, qui tranche avec le tragique de la situation de Septimus, la rendant d'autant plus pathétique pour le lecteur. Jusqu'au bout, Septimus sera incompris par ses interlocuteurs.

15. Sortie de chez Bradshaw par la conscience de Rezia puis passage par Hugh Whitbread au déjeuner chez Lady Bruton (p. 196-216)

Résumé : On se retrouve dans la rue, dans la conscience de Rezia qui n'a pas aimé ce médecin (Bradshaw). On apprend **qu'il est une heure et demie**.

Puis on en revient à la conscience d'Hugh Whitbread (p. 196). On apprend par ses réflexions sur la réussite et les apparences qu'il est en chemin vers le déjeuner que donne Lady Bruton. En arrivant chez elle, Hugh rencontre Richard Dalloway. On pénètre la conscience de Lady Bruton qui se compare à Clarissa Dalloway et demande de ses nouvelles à Richard. Regard admiratif de Richard sur Lady Bruton qui descend d'une lignée de généraux. Conversation mondaine où Lady Bruton évoque la présence « en ville » de Peter qui rentre des Indes : discussion de ce cercle qui brille socialement au sujet du retour de Peter.

Dans la conscience de Millicent Bruton, on découvre qu'elle a le projet d'envoyer de jeunes gens anglais au Canada pour qu'ils y réussissent. Lubie qu'elle ne peut mener à bien seule puisqu'elle veut demander à ses invités d'écrire la lettre pour le *Times* qui fera part du projet. Lady Bruton est incapable d'écrire une lettre : elle respecte les hommes car eux savent exprimer leurs idées et défendre une cause. Hugh écrit la lettre pour Lady Bruton : éloquence, rhétorique qui semble vide. Richard voudrait écrire un livre sur le général (famille de Lady Bruton).

Alors qu'elle vient de raccompagner ses invités à la porte, Lady Bruton va s'allonger : somnolence, souvenirs d'enfance d'une aristocrate. Elle s'endort.

Richard et Hugh s'en vont ensemble dans les rues de Londres. Hugh pénètre dans une boutique d'antiquités et Richard le suit à contrecœur, ennuyé. Distance de Richard vis-à-vis de l'achat d'un collier que Hugh veut offrir à sa femme. Richard pense qu'il ne fait pas souvent de cadeau à Clarissa alors il a envie de lui en faire un. Richard ne supporte pas la morgue de Hugh, le quitte et court rejoindre Clarissa. Il lui achète des fleurs et veut lui dire « je t'aime ». Richard fait l'expérience de la rue : il voit des familles, des pauvres, des enfants laissés seuls. **Il entend sonner Big Ben.**

Commentaire : Après le sombre tableau du couple Smith, on passe à une scène de mondanités. L'effet de contraste est saisissant pour le lecteur, en même temps qu'il confirme la multiplicité des expériences humaines, les différents niveaux de conscience. On a ici, en creux, un portrait de Richard Dalloway, surtout dans son goût pour la Lady de grande famille anglaise. Une fois de plus, Woolf se livre à de fines saillies de satire sociale.

16. Retour à la conscience de Clarissa : lutte intérieure et extérieure avec Miss Kilman et approfondissement du personnage d'Elizabeth (p. 216-246)

Résumé : Dans son salon, Clarissa entend elle aussi sonner Big Ben. Il est **trois heures**. Richard rentre, offre les fleurs, mais ne dit pas « je t'aime ». Ils se comprennent néanmoins, se racontent l'essentiel, puis s'asseyent. Conversation enjouée entre Clarissa et Richard : elle lui parle de Peter et de Miss Kilman, qui doit être en train de prier avec Elizabeth. Richard retourne travailler à la Chambre des Communes et enjoint sa femme à se reposer. Clarissa se sent contrariée : elle ne sait pourquoi puis, en y réfléchissant, elle comprend que c'est à cause du jugement qu'on a sur le fait qu'elle donne des soirées. Elle s'en justifie intérieurement en prétendant aimer la vie. Dialogue intérieur avec Peter. Clarissa se dit qu'offrir des soirées, c'est son don à elle, cela n'a pas d'autre sens que le plaisir de donner.

Clarissa voit sa fille entrer : elle s'étonne de sa pâleur, ses yeux chinois et ses cheveux bruns (regard d'étrangeté de la mère sur la fille). Elizabeth regarde Miss Kilman sur le palier et on entre dans la conscience de la gouvernante.

Elle se définit comme pauvre, apprécie Mr Dalloway mais pas Clarissa qu'elle trouve condescendante (différence de classes sociales). On apprend que Miss Kilman est d'origine allemande et qu'elle s'est fait détester pour cela pendant la guerre. Conversion qui change l'envie qu'elle avait pour les femmes riches en pitié pour elles : révélation de Jésus. Mépris intérieur de Miss Kilman pour Clarissa : haine pour son apparence, son comportement, ses privilèges. Clarissa, quant à elle, découvre qu'elle déteste beaucoup plus la préceptrice de sa fille en son absence qu'en sa présence. Elizabeth et Miss Kilman sortent aux Army and Navy Stores.

Réflexions de Clarissa sur la religion et sur l'amour. Il est **trois heures et demie** : cela rappelle à Clarissa tous les détails qui restent à organiser pour la soirée (p. 230). On passe à nouveau à l'intériorité de Miss Kilman qui se souvient que Clarissa a eu l'air de se moquer d'elle, de son allure (peine et paranoïa vis-à-vis du regard d'autrui). Elle se demande pourquoi elle veut ressembler à Clarissa alors même qu'elle la méprise (contradictions des sentiments). Doris Kilman déplore sa laideur, sa malchance. Elle songe qu'elle n'aura jamais d'homme dans sa vie. Frayeur que sa vie n'ait pas de sens. Miss Kilman et Elizabeth vont prendre le thé (gourmandise vorace de Kilman).

On accède à l'intériorité d'Elizabeth qui comprend que Miss Kilman et sa mère ne peuvent pas s'entendre, mais elle ne se l'explique pas vraiment. La jeune fille réfléchit à sa classe sociale, ses privilèges, son éducation, qui la séparent des manières de Kilman. Elizabeth trouve sa préceptrice laide, mais très intelligente : on sent alors l'emprise d'une femme intransigeante et dure sur une jeune fille. Miss Kilman veut posséder Elizabeth, elle est jalouse de tout ce qui pourrait la détourner d'elle. Elle cherche à empêcher la jeune fille d'aller à la soirée que donne sa mère. Elizabeth étouffe dans le salon de thé, elle dépêche le départ et Kilman se sent trahie. Miss Kilman, hagarde, dépassée par son sentiment d'humiliation et d'abandon, finit par sortir et aperçoit la cathédrale de Westminster : elle entre dans l'Abbaye pour prier.

Pendant ce temps, Elizabeth attend l'omnibus dans Victoria Street. Sensation de plaisir de la journée de juin dans les rues qui est gâchée par le fait qu'on la regarde : attirance de la jeune fille pour la solitude de la campagne, où le jugement social n'existe pas. On comprend que les hommes commencent à s'intéresser à la belle et troublante Elizabeth, mais qu'elle ne répond pas à ces tentatives de séduction. Elizabeth pense à Kilman, qu'elle trouve geignarde. Elle veut continuer sa course en bus pour aller jusqu'au Strand. La jeune fille désire avoir un métier, soit fermière, soit médecin (p. 243). Elizabeth flâne dans Fleet Street, happée par le spectacle du monde, choquée de ce qu'elle voit. Elle se demande l'heure qu'il est. Il faut qu'elle rentre s'habiller pour la soirée : elle remonte dans l'omnibus de Westminster.

Commentaire : On en revient à l'intériorité de Clarissa qui se confronte au regard de son mari, puis à celui de Miss Kilman. Les relations entre les époux Dalloway sont faites de silence et de tendre complicité, mais elles n'ont pas la

forte empreinte du temps vécu qu'ont celles de Clarissa avec Peter. La confrontation de Clarissa et Miss Kilman est particulièrement intéressante : elle est rugueuse, mettant en exergue les différences de classes et de caractères. On remarquera que les dissensions entre Mrs Dalloway et la préceptrice de sa fille sont encore une fois densifiées, complexifiées psychologiquement et ressaisies sous le prisme du temps vécu, puisque Woolf approfondit les surfaces par le creusement temporel des personnalités (« grottes » du passé).

17. Nouveau passage à l'intériorité de Septimus et de Rezia : le suicide de Septimus (p. 246-261)

Résumé : On revient dans l'intériorité de Septimus qui regarde passer les omnibus, allongé dans le sofa de son salon (passage de l'extérieur, la rue, à l'intérieur). Il contemple les reflets du soleil sur le mur. Puis l'on en vient à l'intériorité de Rezia, qui s'agace de voir son mari sourire. Elle s'énerve en pensant à toutes ces pages que Septimus lui a dictées où il est question de guerre, de Shakespeare, de l'humanité. Les phases d'excitation de son mari sont tout aussi douloureuses que son apathie. Rezia coud, elle fabrique un chapeau et elle ressasse sa souffrance d'être mariée à un homme qui parle seul, qui a des crises, des hallucinations. Lutte de Septimus pour ne pas verser dans la folie : il cherche à comprendre où est la vérité, quelles choses sont vraies. Il pose des questions à Rezia et lui dit que le chapeau qu'elle confectionne sera trop petit pour Mrs Peters : sa femme est heureuse car cela faisait longtemps qu'il n'avait pas prononcé une phrase normale, sensée, en rapport avec le monde concret. Du coup, le mari et la femme organisent ensemble un nouveau chapeau. Moment de partage.

Une petite fille qui vient apporter le journal sonne à la porte : Rezia va l'embrasser et lui donner des bonbons. Elles dansent ensemble, Septimus s'assoupit puis se réveille, effrayé par la solitude. Il se sent condamné depuis le début de son mariage à sa solitude absolue. Rezia revient et se réjouit que Septimus l'ait aidée à fabriquer le nouveau chapeau. Pensées intérieures croisées de Lucrezia (souvenir de la rencontre avec Septimus) et de Septimus (frayeur, sentiment permanent d'agression). Septimus se révolte intérieurement que des médecins décident pour lui ce qui est bon et qu'ils aient un pouvoir sur lui. Il demande à Rezia de brûler toutes ses notes, mais elle refuse car elle trouve certains passages très beaux. Elle attache ensemble tous les papiers et les met en sûreté : Septimus la voit en train de combattre Holmes et Bradshaw. Holmes arrive en personne et Rezia lui barre le passage : elle ne veut pas qu'on lui prenne son mari et désire rester avec lui. Le médecin insiste pour passer et monte : Septimus ne veut pas être pris. Suicide de Septimus qui se jette par la fenêtre (« Le lâche ! » crie le docteur Holmes en le voyant, p. 259). Holmes ne veut pas que Rezia voie le corps mutilé. Passage par les souvenirs et l'intériorité de Rezia qui met quelque temps à comprendre que Septimus est mort.

Commentaire : Ce passage, acmé dramatique du récit, marque à nouveau l'alternance entre les deux faces du récit, Clarissa/Septimus. Il se termine sur le suicide du jeune homme, poussé à ce geste par la frayeur des médecins, la peur d'être interné. Les deux modes d'existence, les deux façons de vivre le temps (incarné dans la chair pour les personnages « vivants »/compté sur la montre de la société par les personnages mondains, arrivistes) sont irréconciliables.

18. Dix-huit heures sonnent : retour à la conscience de Peter qui fait le bilan de sa vie et réfléchit à son avenir (p. 261-281)

Résumé : Passage à la conscience de Peter par le son des sirènes de l'ambulance (celle qui vient chercher le corps de Septimus) qu'il entend. Réflexion sur le progrès de la civilisation et sur la distance ou la proximité qu'on peut avoir avec le malheur des autres. Du coup, Peter songe à sa propre sensibilité. Il mesure combien il éprouve le temps, son passage, les événements de la journée : « le goutte-à-goutte des impressions tombant l'une après l'autre dans une cave sombre, profonde, à l'abri de tout regard » (p. 263 : perception intime de la conscience du temps qui se mesure au passage des impressions). S'en suivent des souvenirs avec Clarissa, du temps de leur jeunesse, quand ils déploraient de ne pas assez bien connaître autrui. Peter se rappelle la théorie « transcendante » de Clarissa (p. 264) : elle pensait qu'il y avait une immense part invisible de nous-même, répandue dans le monde, sa matière, et qui nous survit. Peter constate qu'il y a dans son amitié de trente ans avec Clarissa une force qui perdure, malgré la rareté des rencontres et leur caractère douloureux. Peter arrive à son hôtel. Continue le souvenir de Bourton avec Clarissa. On remet à Peter une lettre de Clarissa : « « Ç'avait été divin de le voir. Il fallait qu'elle le lui dise. « C'était tout » (p. 266) : il lui en veut d'avoir écrit ce message car elle a dû le faire par pitié pour lui. On apprend qu'il est **six heures du soir**. Réflexions de Peter sur son rapport avec Clarissa : il cherche à se persuader que leur mariage n'aurait pas marché, malgré leur entente profonde, leur désir de changer le monde. Peter s'interroge sur son apparence (cheveux gris, regard des femmes sur lui : « elles aimaient sentir qu'il n'était pas pure virilité. », p. 269). Peter pense à la simplicité de sa relation avec Daisy (qui a vingt-quatre ans et deux enfants). Sentiment de s'être « fourré dans un drôle de pétrin » (p. 270) car Daisy devrait abandonner ses enfants, faire un choix difficile. Doutes et tergiversations de Peter au sujet de son divorce et de son remariage avec une femme beaucoup plus jeune que lui, mariée et mère de famille. Il songe à la complexité de son caractère qui change avec le temps, à son rapport à l'amour, aux femmes, à la jalousie, puis s'aperçoit qu'il est temps d'aller dîner.

Peter arrive à la salle à manger de l'hôtel. Regard des dîneurs sur Peter qui converse avec les Morris au fumoir après le repas. Au milieu de cette conversation, Peter décide d'aller à la soirée de Clarissa (p. 275) pour y entendre des potins, poser des questions à Richard. Peter se retrouve sur le perron de l'hôtel. Jour de juin qui disparaît lentement, qui se prolonge du fait du passage

à l'heure d'été (le sentiment du temps en est sensiblement modifié). Peter se fait réflexion que la société londonienne a changé : pression sociale qui pèse moins fortement sur la jeunesse, surtout sur les femmes. Comparaison avec sa jeunesse à lui, son passé : « Le passé vous enrichissait, et l'expérience, et le fait d'avoir aimé une ou deux personnes, et d'avoir ainsi acquis un pouvoir qui manque aux gens jeunes, celui de savoir trancher, de faire ce qu'on a envie de faire, en se fichant pas mal de ce que les gens peuvent dire, de renoncer aux grandes espérances [...], ce qui, toutefois [...], n'était pas tout à fait vrai pour lui, pas ce soir, car le voilà parti pour aller à une soirée, à son âge, avec la certitude qu'il allait connaître une expérience. Mais laquelle ? » (p. 278). Toutes les perceptions sensibles sont infusées de souvenirs, de sentiment du temps vécu. Peter marche dans Londres vers la soirée de Clarissa : gens qui prennent l'air car il fait encore chaud, passants, batailles d'ivrognes, puis arrivée dans la rue de Clarissa. Peter ressent le besoin de se concentrer, de se rassembler avant de pénétrer cette soirée mondaine.

Commentaire : Avant la scène finale de la soirée, on a une grande plongée dans la conscience de Peter, toujours montré comme hésitant, ne sachant pas prendre une décision, revenant aux mêmes impasses, sensible aux vibrations du monde. Le passage du temps ne change donc pas la nature des êtres : il y a au fond de Peter une force de répétition, un retour cyclique de son goût/dégoût pour Clarissa, de son impossibilité à se détacher d'elle comme de son rapport au temps et aux impressions sensibles. Une fois de plus, les boucles temporelles prennent le pas sur le récit présent.

19. La soirée de *Mrs Dalloway* (p. 281-321)

Résumé : On entre chez Clarissa par l'entremise de Lucy courant dans les escaliers. Le Premier Ministre est attendu, peut-être. La venue d'un Premier Ministre est chose indifférente pour la cuisinière, Mrs Walker, qui s'affaire à ses tâches. Va-et-vient entre les ordres donnés par les maîtres (les Dalloway) et la mise en marche des activités domestiques (consciences des inférieurs sociaux). On entre dans la conscience de la bonne Jenny, submergée par les ordres et les choses à vérifier. Arrivée du premier invité. Puis on passe à la vieille Ellen Barnet, ancienne nourrice de Clarissa, qui a connu le passé, notamment Bourton. Certaines grandes dames de la haute société la reconnaissent. Dans la conscience de Mrs Barnet se confrontent les mœurs du passé et les mœurs présentes. Clarissa accueille ses invités avec la même réplique (mondaine) : « Quelle joie de vous voir ! » (p. 284) Ce rôle de parfaite hôtesse qu'elle joue agace Peter (auquel on revient). Clarissa aperçoit Peter et ressent son jugement sur elle. « Il l'obligeait à se voir telle qu'elle était : en faisant trop » (p. 285). Vont bon train les conversations mondaines, où point sans cesse la conscience de Clarissa, ses sentiments.

À la page 288 : rencontre entre Richard et Peter. Clarissa a peur que sa soirée ne prenne pas, qu'elle soit ratée. Elle reste sur le qui-vive et accueille les nouveaux invités. Clarissa se sent jouer un rôle, comme celui d'un pilier (p. 289) qui ferait tenir l'ensemble de la soirée : peu de plaisir, distance avec elle-même, sentiment d'étrangeté et d'irréalité.

À la page 290 : arrivée de Sally Seton. Entrain des retrouvailles (Sally a eu cinq fils), mais très vite interrompues par l'arrivée du Premier Ministre (p. 291). « Il s'efforçait de jouer son personnage » (p. 291) : célébrité de la soirée qui reste un rôle, un personnage désincarné. Peter Walsh juge les Anglais snobs, avec un goût pour l'apparence, les symboles royaux et les mondanités. Il reconnaît Hugh, qui a grossi : mépris de Peter pour cet homme qui jouit de son petit pouvoir (petit poste à la Cour). Mépris qui devient haine, tant Peter apparaît comme celui qui rejette ce système d'apparences, de déférences et de privilèges. Sentiment qu'un homme comme Hugh Whitbread est malfaisant, bien plus qu'un meurtrier. Clarissa passe et Peter est saisi par son charme : « Mais l'âge l'avait frôlée de son aile [...]. Il passait sur elle comme un souffle de tendresse ; sa sévérité, sa froideur, sa rigidité, tout cela s'était réchauffé, et il se dégageait d'elle [...] une ineffable dignité ; une cordialité exquise ; comme si elle souhaitait bonne chance à la terre entière [...] » p. 293. Charme de Clarissa ressaisi par le passage du temps, le vieillissement.

Clarissa à la fois contente et dans un sentiment de vide (p. 294). Ce qui vient animer son cœur, c'est sa haine pour Miss Kilman qu'elle aperçoit, qui se transforme subitement en amour, car ce que désire Clarissa, c'est que son cœur s'anime. Retour rapide à la mondanité. Va-et-vient entre bouffées de sentiments forts et nécessité de jouer le rôle de maîtresse de maison. Clarissa s'occupe de ses invités, va d'un cercle à l'autre tenir conversation. Jugement de Clarissa sur la jeunesse, qui a changé, qui n'a plus le même besoin de parler, le même rapport à la langue qu'elle avait elle avec Peter. Présence de la vieille tante Helena Parry qui a quatre-vingts ans. Clarissa vient chercher Peter pour qu'il parle avec elle. Cercle qui se forme avec Lady Bruton (qui juge Clarissa charmante mais peu utile à son mari pour sa carrière, car Richard ne deviendra jamais ministre). On entre dans la conscience de Millicent Bruton qui aime l'Angleterre, l'Empire, qui représente une époque ancienne.

À la page 303 : on passe par un saut à la conscience de Sally Seton qui croit reconnaître Lady Bruton et Peter. On apprend que le nouveau nom de Sally est Lady Rosseter. En apercevant la vieille Helena Parry, Sally se souvient de Bourton et d'avoir couru toute nue dans le couloir de la maison. Clarissa laisse Peter et Sally se retrouver car elle a affaire, mais elle promet de revenir. Souvenir de Clarissa au sujet de Sally qui n'est plus comme autrefois, qui a changé. Sally n'a plus le côté piquant et subversif qu'elle possédait : elle a épousé un homme chauve qui possède des filatures de coton à Manchester. Clarissa songe que c'est avec Sally et Peter qu'elle a un passé en commun. Mais elle les laisse bavarder, car elle doit aller rejoindre les Bradshaw.

Clarissa n'aime pas les Bradshaw, surtout le docteur, dont elle reconnaît la célébrité et la valeur, mais qui pèse terriblement, au point qu'on se retrouve soulagé de le quitter. Lady Bradshaw raconte l'histoire de Septimus à Clarissa, laquelle retourne ensuite à son petit salon. Clarissa se fâche que Lady Bradshaw lui ait parlé d'un suicide, d'une mort, qui viendrait gâcher l'ambiance de sa soirée. Clarissa pense que ses invités et elle continuent à vivre tandis qu'un jeune homme a pris la décision de mourir. Elle ressent la dureté de Bradshaw : c'est comme si elle comprenait ce qu'avait ressenti Septimus vis-à-vis de cette figure du pouvoir, du temps comptable, de la juste Mesure. Puis elle se met à ressentir l'impuissance et la terreur qu'a dû éprouver le jeune homme, qui peuvent expliquer l'envie de mourir. On comprend que Clarissa a pensé à se tuer, mais qu'elle en est revenue (p. 308).

À la page 309 : retour sur soi de Clarissa qui comprend qu'elle a passé un cap de l'existence. Jouissance du temps, de son étirement, qui n'est possible que lorsqu'on a vieilli. « Nul plaisir ne pouvait égaler [...] celui d'en avoir terminé avec les triomphes de la jeunesse, de s'être perdue en tentant de vivre, et puis soudain, avec ravissement, de ressentir cela, au lever du soleil, à la tombée du jour » (p. 309). Après avoir regardé la voisine d'en face aller se coucher et entendu résonner l'heure, Clarissa retourne plus sereine à la soirée, sortant du petit salon.

Peter demande où est Clarissa (p. 310). On se retrouve avec Sally et Peter, lequel se souvient que la dernière fois qu'il a vu Sally, c'était durant la soirée qui succéda à la rupture avec Clarissa. Le temps les a changés, mais Peter et Sally ont la force des souvenirs en commun. Peter avoue à Sally qu'il n'a jamais réalisé son projet d'écrire (bilan, temps vécu marque des ruptures, des choix, la perte des possibles). Sally dit combien elle doit à Clarissa, sa profonde amitié pour elle, mais elle ne comprend toujours pas pourquoi elle a épousé Richard Dalloway. Sally reconnaît Hugh, empâté, « respirant la suffisance et le bien-être » (p. 314). Bilans des vies des uns et des autres par les jeux de regards et d'échos entre les consciences. Tous les fils de Sally sont à Eton, Peter n'en a pas. Sally avoue à Peter qu'elle a invité des dizaines de fois les Dalloway, mais que Clarissa a toujours refusé de venir chez elle, par snobisme. On comprend que Peter trouve Sally égocentrique.

Il est tard, les gens commencent à vouloir partir (p. 316). Sally trouve que Clarissa peut être dure avec les gens, mais qu'elle est aussi très généreuse. « cœur pur » de Clarissa dit Sally. Elle pense que Peter attend que Clarissa vienne lui parler. Parce qu'ils ont été si intimes, Peter ose lui avouer qu'il n'a jamais été amoureux après Clarissa. Sally rétorque qu'elle pense que Clarissa a plus aimé Peter que Richard. Apparaissent les Bradshaw que Peter traite de « charlatans ».

Bilan de Peter sur le rapport au temps qui change avec la maturité : « Quand on était jeune, disait Peter, on était trop passionné pour connaître les gens. Maintenant qu'on était vieux, [...] maintenant qu'on avait atteint la maturité, on pouvait observer, on pouvait comprendre et on ne perdait pas pour autant

le pouvoir de ressentir [...]. D'année en année elle (Sally) ressentait les choses plus en profondeur, avec toujours plus de passion » (p. 319-320). Le temps qui passe apporte aux sentiments leur puissance. Le vécu des personnages sensibles s'accumule pour acérer la sensibilité. Sally met le cœur avant l'intelligence. Le Roman se clôt sur l'effet puissant de la présence de Clarissa aux côtés de Peter : au-delà du temps social, de la soirée mondaine, des échecs de l'existence : rien ne peut gommer l'évidence d'être bien en présence de quelqu'un.

Commentaire : La soirée de Clarissa Dalloway conclut ce récit, lui apportant sa morale : le temps vécu de la journée était comme tendu vers la réalisation de cet événement mondain qui révèle les individualités et les liens entre elles. Il y a morale parce qu'il y a un sens à privilégier, à donner à ces jeux incessants d'allers et retours que le récit nous a fait faire entre ces différentes consciences : la scène finale hiérarchise les consciences (leur force, leur présence, leur humanité) eu égard à la présence de leur passé. La force de ce passage vient du fait qu'il est à la fois extrêmement resserré dans le temps (quelques heures) et profondément densifié par la présence écrasante des souvenirs de certains (Clarissa, Peter, Sally mais aussi Mrs Barnet). La conscience des personnages privilégiés articule la sensibilité présente à l'expérience passée. Convergent alors à leur paroxysme les strates temporelles qui font les hommes : chaque personnage a l'air de s'expliquer lui-même et de comprendre les autres en le comparant à ce qu'il a connu, vu, senti (temps vécu passé). On pourra faire bon usage du personnage d'Ellen Barnet, ancienne nourrice de Clarissa, qui la juge à l'aune de ce qu'elle a été de plus originel et intime (c'est la nourrice d'Ulysse qui le reconnaît quand il rentre – méconnaissable – à Ithaque). Autrement dit, dans une scène mondaine (pur présent pour le lecteur, comme une scène de bal chez M^{me} de La Fayette), dans l'événement, la romancière injecte du flux, du continu, elle fait sentir au lecteur le volume du temps, son passage incessant et épaississant dans notre mémoire. Et plus encore, avec les prospectives sur le personnage d'Élizabeth (quelle femme va-t-elle devenir ?), elle lance le temps vers l'avenir, montrant que chaque instant est lourd de passé et de futur tout à la fois.

Cette scène, c'est un peu le « temps retrouvé » de Proust, où tous les personnages vieillissent, transformés par le passage charnel du temps, se retrouvent et se mirent l'un dans l'autre. Paradoxalement, ils éprouvent alors le temps vécu comme un spectacle extérieur, où la présence des autres objectivise le passage du temps. Woolf montre bien que seul le temps vécu peut expliquer un être, ses choix, sa complexité : réduit à l'unité, l'individu est sans saveur ni épaisseur. Ce sont les autres qui lui donnent sa force et sa présence. Et pourtant, une immense différence s'impose entre Proust et Woolf : si le premier fait triompher l'Art sur la vie et nous fait ressentir une forme de mort et de décadence dans certains personnages, notre romancière fait, quant à elle, triompher la vie, son immanence, sa présence au-delà de toute transcendance. La « morale » de ce roman, de cette scène finale, tient dans ce privilège humain, contradictoire,

profond, bancal, qui est donné aux personnages qui acceptent de se confronter à l'existence sans les repères temporels et sociaux de ceux qui transportent en eux une puissance de mort.

3 Mrs Dalloway et le problème du temps vécu : de la poétique romanesque à la réflexion existentielle

1. Préambule : qu'est-ce que le « temps vécu » ?

Il serait présomptueux de se lancer dans une question sans comprendre ce qu'elle engage, c'est-à-dire sans se demander où est le problème posé. Aussi, au lieu de sauter à pieds joints dans la question du « temps vécu » dans *Mrs Dalloway*, commençons par en faire un problème et nous demander ce que peut vouloir dire « temps vécu », c'est-à-dire par nous interroger sur l'ajout de l'adjectif « vécu » à la notion de temps. Pourquoi a-t-on besoin de cette précision concernant le temps et partant dans un roman ?

Dans *Mrs Dalloway* émerge en **toile de fond un rapport de mesure au temps, ces coups de Big Ben qui sonnent, « irrévocable(s) »** (p. 62), et rappellent qu'il faut se presser pour organiser la soirée ou accomplir ses devoirs mondains. Mais à ce temps compté, métronome de la narration, valable pour tous, Woolf ajoute la question et la dimension de ce que serait le temps vécu pour l'homme, en l'homme, c'est-à-dire perçu de l'intérieur par un personnage. C'est ici que la question du « temps vécu » **devient véritablement un problème : l'homme ne vit pas le temps comme l'horloge compte les minutes, en y étant « irrévocablement » soumis.** Il y aurait donc une différence à faire entre le comptage du temps et la sensation du temps, entre l'enregistrement d'un temps qui passe et se perd et la saisie d'une « vie du temps » ou plutôt d'une « vie dans le temps ».

En effet, qui n'a pas fait l'expérience de la terrible ou heureuse différence entre le temps comptable, l'heure qu'il est sur la montre, et le temps perçu (l'heure que je croyais qu'il était) ? Qui n'a pas eu l'impression qu'un cours durait trois heures (alors qu'il ne s'est écoulé qu'une heure) et qu'une rencontre amicale était passée « comme un éclair » alors que nous avons conversé des heures entières ? **Il y aurait donc disjonction entre le temps censé passer à l'extérieur de nous (sa mesure, représentée dans le roman de Woolf par les coups de l'horloge ou le jugement d'autrui qui nous trouve « vieilli ») et la perception que j'aurais de ce temps à l'intérieur de moi-même, le temps vécu, subjectif.** D'un côté, on compte en comparant un après qui succède à un avant, d'un autre côté, on sent un flux, un passage, qu'on ne peut pas ressaisir fixement et isolément, parce que les instants semblent parfois se répéter ou se mélanger. Ces deux manières de concevoir le temps peuvent entrer en contradiction, mais elles ne s'annulent pas l'une l'autre. Même si j'ai l'impression que le temps ne passe pas, que je n'ai pas vieilli, je n'échappe pas au temps qui passe parce que

je le percevrais autrement, c'est pourquoi Big Ben est un véritable personnage du roman, incontournable repère. L'expérience du vieillissement est maintes fois manifestée dans le roman : Clarissa, Sally, Peter ou d'autres personnages du roman de Woolf ne cessent de se demander s'ils ont l'air d'avoir l'âge qu'ils ont objectivement. De la disjonction entre temps mesuré et temps vécu, on ne doit pas conclure que le temps découpé et compté par le social ou la science est faux (il est tout au plus approximatif), mais que **notre inscription dans la dimension temporelle de l'existence ne se réduit pas à un calcul non plus qu'à une linéarité qui défile.**

On comprend donc que **la dimension de « temps vécu » implique, au-delà d'un décompte romanesque du temps** (*Mrs Dalloway* se tient narrativement sur une journée), **l'existence d'une conscience qui perçoit le temps et partant le distord, le moule par le truchement de sa sensibilité. Le roman a un instrument de choix pour figurer cette conscience : les pensées et perceptions d'un personnage.** La mesure du temps en devient problématique car chaque personnage va percevoir le temps à sa manière. Les différentes sensations intérieures du temps viennent troubler la continuité apparente du temps qui passe sur la montre, entrant parfois en conflit les unes avec les autres. Et surtout, à l'intérieur même de chacune de ces consciences, le temps lui-même n'est pas linéaire : il se met à faire des boucles, des retours, des cycles. Pour l'homme, le temps ne fait pas que passer d'un avant vers un après : il revient. **Le temps compris comme vécu impose la possibilité d'un retour grâce à la mémoire (chose impossible dans le temps objectif qui est « perdu »), donc d'une inscription du temps dans notre chair sous la forme du souvenir. Ce temps qui revient a dû être vécu pour ressurgir : il brouille les repères normés et sociaux du temps ordonné qui avance, il n'est plus mesure à référent commun, décompte social, mais acquiert une dimension corporelle, incarnant notre façon d'éprouver le réel (on ne perçoit rien hors du temps).** Le temps n'est pas une ligne mais il diffuse, se ramifie, enfante des souvenirs, des remords, des regrets, me met en rapport avec les autres (Clarissa se demande à plusieurs reprises si elle a bien fait de rompre avec Peter et d'épouser Richard Dalloway ; les personnages ne cessent de faire des bilans, comparant leur choix passé à son effet présent, par exemple avec Rezia qui regrette d'avoir épousé Septimus).

Le roman de Woolf impose donc l'idée qu'on perçoit le temps par capillarité : une impression, une sensation nous font retrouver une dimension du temps passé, c'est-à-dire qu'elles font surgir la verticalité, la profondeur du temps, son volume. Elles en créent ou en redonnent l'épaisseur. Pensons à l'expérience de la madeleine de Proust : le fait de manger une madeleine trempée dans le thé comme il l'avait fait petit garçon rend le passé à nouveau présent au narrateur, par l'entremise d'une sensation, laquelle provoque une réminiscence. Ce n'est donc **pas l'esprit qui se remémore le mieux mais le corps, les sens, qui sont capables de donner son relief à la temporalité et sa présence au passé** (par le goût de la madeleine trempée, le passé revient dans mon corps, donc

il se ravive, redevient présent). Sans les sensations, le temps est plat et révolu. Mais plus encore, l'expérience de la madeleine prouve que le passé n'est pas perdu : **le temps humain ne crée pas une somme de moments vécus révolus, mais un temps vécu au sens où le temps reste vivant, pleinement actif dans nos existences, constituant essentiel de nos identités.**

Conclusion

On va donc analyser *Mrs Dalloway* en se demandant comment ce roman met en scène, problématise le « temps vécu » et n'en reste pas au temps qui passe, chronométré par les coups de Big Ben ou de l'église de Saint-Margaret. Tout ce livre complexifie la conception d'un temps linéaire, imperturbable et impersonnelle mécanique qui s'abattrait sur la structure de l'histoire comme sur les personnages. Le récit, sa technique, son ordre, vont en être bouleversés. **D'abord, nous analyserons les modalités romanesques que choisit Woolf pour mettre le temps en perspective et l'empêcher de fonctionner en ligne plane.** En effet, elle brouille à dessein la chronologie classique du récit qui impose un début antérieur dans le temps au milieu et à la fin de l'histoire. **Abolir la ligne pour passer à la courbe et au volume, c'est pour Woolf mettre à distance le social, sa dimension comptable et mesurée du temps de la vie des hommes.** Autrui nous voit souvent sans déceler la profondeur du temps qui nous habite : il ne palpe pas nos souvenirs, ceux qui nous font vivre et voir le monde comme nous le faisons. Dans la mesure où ce roman ne cesse de rapporter les personnages au regard social, aux jugements des autres, c'est-à-dire à la mesure que la société fait de nos existences, il permet de questionner la validité des critères sociaux pour évaluer une vie, sa force, sa réussite, son échec (le personnage de Peter est à ce titre essentiel : par son extériorité aux codes de la bonne société londonienne dont il est issu, il rend souvent ses jugements superficiels ou vains).

L'individu s'articule à un monde normé, épris de repères (symboles royaux, mondanités, classification des problèmes psychiques par les médecins etc.) : **Woolf ne se départit pas de cette dimension du temps mesuré de l'extérieur, au contraire, elle la rend palpable, douloureuse, partie intégrante de notre identité,** donc de notre temps vécu. On ne peut pas faire sans l'autre, sans sa mesure (on n'est pas indifférent à son jugement), sans le temps social (par exemple, même si on se sent jeune, on ne peut pas faire que les autres nous acceptent et nous voient comme une jeune fille quand on a cinquante-deux ans). N'oublions pas que *Mrs Dalloway* avait pour premier titre *Les Heures* : ce qui était alors mis en avant était les coups de Big Ben (ou autres horloges) qui découpent la journée et rythment la vie collective des individus de manière impitoyable. On peut penser que le changement de titre a son importance et qu'il met davantage l'accent sur le **deuxième grand problème que nous aborderons : la conception existentielle et phénoménologique du temps.**

En effet, toute la puissance et l'originalité de ce roman résident dans le fait d'avoir mis la technique romanesque au service d'une conception du temps, c'est-à-dire la forme du récit au service de la révélation existentielle. **Après s'être affranchie de la chronologie linéaire, après avoir montré les effets aliénants et superficiels du temps pesé, compté, divisé par la société, Woolf peut nous plonger dans les intériorités sans médiation, montrant que ce qui se joue dans le temps vécu est le rapport que nous entretenons avec notre passé, nos expériences,** nos bonheurs comme nos malheurs, nos espérances comme nos frustrations. Le temps n'est pas passé sur les personnages : les personnages se construisent à partir de leur temps passé. Il nous est ainsi offert d'entrer dans les consciences sans médiateur (ou presque), pour les recevoir sans les jugements d'un narrateur, sans filtre, pour les comprendre dans leur déroulement propre et non sous forme d'exposé construit de l'identité d'un caractère. Dans ce roman, c'est la dimension du « temps vécu » qui construit les personnages pour les rendre sensibles, touchants, complexes : c'est le « temps vécu », intériorisé, qui donne son épaisseur à la matière romanesque et sa puissance d'émotion au texte. Oserons-nous émettre l'hypothèse que concevoir ainsi le temps vécu comme matière et manifestation de la conscience, c'est ni plus ni moins offrir une vision phénoménologique de l'expérience de l'existence ?

2. Le traitement romanesque du temps : appréhender le temps vécu par la conscience des personnages

a. Les chapitres : une absence qui en dit long...

Vous aurez remarqué qu'il n'y a pas de chapitres dans *Mrs Dalloway*. En posant cette évidence, on est bien loin d'enfoncer une porte ouverte ! Ce choix est essentiel dans le traitement romanesque du temps et l'on sait que Woolf avait au départ prévu des chapitres pour scander son roman (douze en tout, comme les douze heures du jour). Du coup, grâce à leur éviction, on n'a plus affaire à un récit « classique », où la chronologie s'appuie sur des coupures claires, repérables dès la première lecture. On n'a plus l'idée d'ordre chronologique du récit, c'est-à-dire d'un début, d'un milieu et d'une fin de l'histoire (forme efficace de la fiction s'il en est !), donc d'un regard surplombant sur la vie d'un homme. La suppression des chapitres va de pair avec celle du narrateur omniscient* qui juge. N'oublions pas que Balzac utilise parfois les termes d'« introduction » ou d'« épilogue » pour nommer premier et dernier chapitres de son roman, marquant ainsi l'ordre structuré et progressif du récit : il pense le début et la fin de son histoire comme repères inamovibles, comme dynamique intangible et création du sens moral de l'œuvre. N'oublions pas non plus que nombre de romans débutent par la naissance du personnage principal et se finissent sur sa mort, ordre évidemment logique, mimétique de l'existence humaine, du début et de la fin d'une conscience.

Le découpage en chapitres est donc une convention du romanesque classique, qui permet de figurer des jalons, des ellipses (parfois longues, parfois courtes) de ce qui se passe et passe, donc de **restructurer le temps vécu pour qu'il soit mis au service d'une fiction ordonnée dans le sens d'une morale**. Le chapitre arrête la lecture, il la rationalise et la découpe : le temps en est objectivé. Il est alors mimé sous forme de ligne, d'où émergent les « moments forts » ou « hautement significatifs » de l'existence humaine (l'enfance, les études, le mariage, l'adultère etc.) qui ont été choisis par l'auteur. À force de lectures ou de visionnages de films, ce marquage chronologique répété nous devient familier : on n'a qu'à se laisser porter par le déroulement logique et habituel de l'histoire afin de s'y repérer. D'une certaine manière, on ne « sent » pas le temps qui passe, on n'est plus dans le temps vécu par la conscience, puisqu'il est devenu structure (cadre) du récit. D'ailleurs, songeons combien les romans inachevés nous « dérangent » (absence de fin), combien les jeux d'analepse* ou de prolepse* peuvent déstabiliser le sens de la lecture (l'ordre du récit, de l'avant/après), brouiller un moment nos repères et parfois nous obliger à relire un passage entier pour le réinscrire dans le temps romanesque.

Chez Virginia Woolf, l'absence de chapitres signifie qu'il y a d'entrée de jeu un refus du temps romanesque construit selon l'ordre classique d'un temps objectif et découpé selon un avant et un après. Elle choisit d'imposer une sorte d'immense « plan-séquence » où le temps semble ne jamais s'arrêter (sauf quand un personnage s'endort) puisque l'on passe d'une conscience à l'autre et surtout, un temps qui mélange présent, passé, voire futur. Du coup, il lui importait de se débarrasser de la chronologie marquée par la brisure du chapitre. Cela impliquait que le temps du récit devînt un temps coulé, enchaîné, pris dans un enchâssement continu : un flux. C'est la conscience intime, la perception subjective du détail concret qui guident le temps et non le temps du récit qui mettrait en scène la fiction de l'intime.

Ce choix **d'évincer le chapitrage va de pair avec une volonté de construire le temps romanesque en y injectant des allers et retours, des épaisseurs, des diffractions, c'est-à-dire une volonté que le présent du récit soit tissé du passé d'une conscience qui se souvient et non d'un narrateur qui puiserait dans le passé d'un personnage pour en faire une scène, prenant la main sur la conduite logique du récit**. Virginia Woolf utilise le prisme des consciences, car le temps n'y coule pas de manière linéaire : il s'épaissit sans cesse et prend du volume par l'arrière (d'où l'évident privilège de l'âge mûr sur la jeunesse dans ce roman : on notera que vieillir, c'est « se bonifier » et non se détériorer pour notre romancière, tout simplement parce que l'épaisseur du temps vécu nous rend plus humains). Ainsi Woolf l'écrit-elle dans son *Journal d'un écrivain* : « Il m'a fallu une année de tâtonnements pour découvrir que ce qu'appelle mon procédé de sape, qui me permet de raconter le passé par fragments,

quand j'en ai besoin. C'est là ma plus importante découverte jusqu'ici [...] »¹. Elle évoque aussi sa trouvaille en ces termes : « je creuse de belles grottes derrière mes personnages. Je crois que cela donne exactement ce que je désire : humanité, humour, profondeur. Mon idée est de faire communiquer ces grottes entre elles et que chacune apparaisse au grand jour au moment nécessaire »². Le but est donc clairement affiché : il faut désorganiser la linéarité du récit et recourir à un passé qui revient par fragments, par bribes, comme le font nos souvenirs. **L'humanité des personnages s'obtient par un creusement temporel de leur intériorité : il ne suffirait pas de se retrouver dans leur conscience, il faut les approfondir en leur donnant des souvenirs, un temps vécu remémoré.** Leur passé ne serait pas alors un réservoir d'éléments dans lequel puiser, mais le surgissement brusque d'une « grotte » au fond de la conscience, où son « vécu » résonne, au hasard des expériences, des rencontres.

Et pourtant... nous montrerons que **ce récit ne donne qu'une apparence de hasard et de désordre**, donc qu'il est en fait très structuré, que rien n'est laissé dans l'apparente confusion qui peut nous frapper à la première lecture. Si vous relisez bien le résumé qui précède, vous apercevrez **trois différentes modalités de composition romanesque**³ dans *Mrs Dalloway* : d'abord, pour partir du plus central, nous soulignerons **l'alternance entre le monde vécu par Clarissa d'un côté et celui vécu par Septimus de l'autre. Cette alternance est la clé de voûte du récit : elle interdit la linéarité tout en provoquant échos, parallélismes, comparaisons, voire recoupements entre l'un et l'autre univers** (ce qui sera déterminant à la fin du livre avec le point de jonction du récit du suicide de Septimus pendant la soirée de Clarissa). Il n'y a pas destruction du temps du récit pour autant, mais proposition d'un autre squelette signifiant que la chronologie habituelle, qui agirait comme « par en dessous » : au lieu d'une unique ligne droite, avec des destins posés les uns à côté des autres sans nécessaire communication, on a deux univers qui se rencontrent par effets de structure pour donner son sens à cette histoire. D'un côté, une femme privilégiée d'âge mûr qui fait le bilan de sa vie (réussites sociale, maritale, accomplissement des rêves de jeunesse etc.), d'un autre, un jeune homme sans avenir, mort avant que d'avoir vraiment vécu et aimé, qui a été brisé par la guerre et ne peut plus vivre dans son temps. Confronter ces deux mondes par l'alternance des plongées dans les consciences, c'est offrir au regard du spectateur, de manière très pensée et ordonnée, que le monde n'est pas le même pour tous, en fonction du « vécu », de l'expérience, de la position qu'on occupe dans la société et dans l'histoire. Mais en même temps que ces existences sont situées dans différentes sphères sociales, sexuelles, intellectuelles, elles se croisent,

1. *Op.cit.*, 15 octobre 1923, p. 107.

2. *Ibid.*, jeudi 30 août 1923, p. 105.

3. Précisons qu'il se trouve, outre ces trois modalités de structure que nous analyserons, huit blancs typographiques, que nous n'avons pas retenus pour découper le récit. Ils sont parfois tout simplement la marque qu'un personnage s'endort (donc que le flux de conscience s'arrête). Ces blancs sont des respirations mais nous semblent moins pertinents que ce qui va suivre pour interpréter l'économie de ce roman.

communiquent et s'illuminent l'une l'autre *in fine*. Les allers et retours entre Septimus et Clarissa convergent vers la résolution finale du récit, moment où ils se rencontrent vraiment, par l'entremise du récit de Lady Bradshaw à Clarissa. **Septimus est une forme de révélateur de l'existence de Clarissa, comme s'il lui donnait une épaisseur qu'elle ne saurait avoir sans lui.** Au point que Clarissa en vient à penser qu'« Elle se sentait en un sens très semblable à lui, ce jeune homme qui s'était tué » (p. 310).

La discontinuité entre ces deux sphères de personnages n'est donc qu'apparente : le point de convergence, le rapport de sens et de symétrie ne se révèlent complètement qu'*in fine*, certes, mais il crée une sorte de cohésion momentanée des deux consciences. Passer d'une femme préoccupée des fleurs et des invités de sa soirée, à l'intériorité dévastée d'un homme qui a connu la guerre de tranchée, c'est bien sûr inviter une nouvelle fois à une réflexion sur la mondanité, les surfaces et les profondeurs de l'existence, mais sûrement pas pour déboucher sur une moralisatrice condamnation de la mondaine au profit du supplicié. Septimus, parce qu'il est sans cesse le contrepoint de la conscience de Clarissa, fonctionne comme un centre qui aspire, un risque, une frontière qu'elle se met à frôler : la mort et la folie. Et par lui, on découvre qu'au fond de Clarissa, au cœur même de ce que l'on jugeait superficiel et qui nous échappait, existait ce risque. En apprenant le suicide de Septimus, Clarissa le comprend parfaitement : « n'avait-il pas pu, peut-être (c'est que qu'elle-même ressentait là, maintenant), se dire : « La vie m'est rendue intolérable ; ils rendent la vie intolérable, ces hommes-là [comme le docteur Bradshaw] ? » » (p. 308) Autrement dit, Woolf suggère ici que le temps vécu intensément, la brutalité de certains sentiments rapprochent les consciences, aussi éloignées semblent-elles en apparence, comme si, dans ce qui fait de nous les plus et mieux humains, nous communiquions : « il y avait la terreur, l'impuissance qui vient vous accabler : cette vie que vos parents vous ont remise entre les mains pour que vous la viviez jusqu'au bout [...] il y avait au tréfonds de son cœur une peur affreuse » (p. 308). En pensant à Septimus, Clarissa en devient soudain plus profonde, plus sensible.

Ensuite, vous remarquerez **qu'une deuxième modalité de la composition du texte construit des va-et-vient entre des passages où l'on se trouve assez longtemps dans une seule conscience** (personnages principaux de Clarissa, Peter mais aussi Septimus ou Miss Kilman) **et des passages où l'on plonge dans des consciences qui se croisent et se décroisent très rapidement** (parfois, une ou deux lignes sont accordées à la conscience d'une passante ou de la cuisinière, puis l'on passe à quelqu'un d'autre), **voire où l'on plonge dans une forme de conscience chorale, collective.** Ce second mode de construction traduit une réflexion de Woolf sur le flux continu qui peut exister entre différentes consciences dans la mesure où nous faisons tous partie d'un même monde sensible dont plusieurs peuvent être touchés en même temps. C'est comme si, par moments, surgissait un « **grand Tout** » **de la conscience hu-**

maine, une force non transcendante mais diffusément sensible, qui nous unit *hic et nunc*. Le meilleur exemple de ce type de passages est celui de la voiture où se trouverait la Reine, le Prince de Galles ou le Premier Ministre (p. 79 et suivantes), où il se produit : « Quelque chose de si ténu [...] qu'aucun instrument de mesure, fût-il capable d'enregistrer un séisme en Chine, n'aurait pu en recueillir les vibrations ; d'une plénitude impressionnante, pourtant, et suscitant une émotion collective [...] » (p. 81). Ces parallélismes entre conscience subjective et conscience collective/chorale suturent le texte, impliquant que dans le « temps vécu » par moi, il y a aussi de l'autrui, un temps partagé, social et néanmoins sensible car distribué entre les consciences. Ce différentiel entre conscience individuelle et conscience collective (ou consciences en connexion) informe lui aussi le sens général du récit. Il implique et impose **que nous ne sommes pas des consciences isolées mais des sensibilités en relation les unes aux autres, qui créent une véritable dimension de « monde », d'ambiance¹, d'atmosphère**. Le temps vécu par une conscience ne la délie pas tant qu'elle la lie aux autres, *volens nolens*.

Enfin, on notera qu'il y a **une troisième forme essentielle d'agencement du récit : le parallélisme entre le bilan intérieur de Clarissa et celui de Peter**. Là, sont confrontés les deux intériorités centrales de l'histoire, se dressent d'un côté une mondaine en vue et de l'autre un homme qui ne parvient jamais à rentrer dans le rang (à commencer par son renvoi de l'université d'Oxford², lieu de la reproduction sociale s'il en est), une ambition féminine et une masculine, une qui est restée dans sa société établie et les sphères du pouvoir (rôle habituel de l'homme) sans jamais prendre le risque de se chercher, l'autre qui est parti dans les colonies³ et qui a vécu d'histoires d'amour plus ou moins compliquées. Deux consciences qui se sont aimées et sont toujours restées en lien, même dans la distance : « Si l'on considérait cette longue amitié qui datait d'il y avait presque trente ans [...]. Si brèves, si mouvementées, douloureuses parfois qu'aient pu être leurs rencontres, entre ses absences et les interruptions [...], l'influence qu'elles avaient eues sur sa vie avait été considérable. Il y avait là un mystère. [...] Elle avait eu sur lui plus d'influence que qui que ce soit d'autre. Et elle lui tombait toujours dessus sans qu'il l'ait souhaité [...] il revoyait toutes ces choses passées... » (p. 264-265) Dans la structure générale du roman, on

1. On pourra se référer à l'introduction mais surtout à toutes les réflexions sur la phénoménologie pour mesurer combien les termes de « monde » et d'« ambiance » ont leur importance parmi les concepts des phénoménologues.

2. « Il s'était fait renvoyer d'Oxford, c'est vrai. Il avait été socialiste, et un raté en un sens, c'est vrai » p. 125.

3. On pourra développer une piste sur ce point : les colonies anglaises incarnent un autre rapport au temps et à l'histoire par rapport à l'Empire britannique et la métropole qu'est Londres. C'est comme si le temps y passait différemment, y était ralenti. En revenant à Londres, Peter note les évolutions de la modernité, surtout concernant la morale : « Ces cinq années – de 1918 à 1925 – il avait le sentiment qu'elles avaient beaucoup compté ; les gens étaient différents. Par exemple, dans un hebdomadaire respectable, il y avait un journaliste qui parlait ouvertement de water-closets. (...) Et puis, cette façon de sortir son rouge à lèvres, ou son poudrier, de se refaire une beauté en public » p. 154.

a d'abord de longs passages dans l'intériorité de Clarissa, qui ouvrent le récit, mais ils sont amplifiés, mis en perspective (on pourrait dire sujets à caution ou problématisés) par les plongées dans celle de Peter, l'œil le plus amoureux et critique sur Clarissa. Dans un second mouvement du texte, c'est donc lui qui prend le dessus¹, imposant un regard démystificateur, acerbe et comique sur la bonne société anglaise. Le fait d'approfondir l'intériorité de Peter en un second temps est une grande habileté de la romancière : il « sape » en effet la première édification de Londres sous le regard de Clarissa, il la creuse, la met en branle par un afflux de souvenirs communs réinterprétés par « son vécu » à lui. On a donc une confrontation en parallèle des deux intériorités, une opposition fondamentale sur les choix de vie et les valeurs politiques comme sociales.

Et pourtant... malgré ces effets d'opposition (comme avec Septimus), une puissance « mystérieuse » les réunit, on n'en reste pas au jugement critique ou méprisant de l'un sur l'autre, à la confrontation des consciences, à la guerre des souvenirs, aux rivalités de l'orgueil (Clarissa a rompu avec Peter, refusant de l'épouser, il en a été meurtri...) La romancière s'en sort toujours par une fine et habile dialectique : dans la concurrence même, il y a complémentarité, cœurs qui communiquent. Car, malgré leurs oppositions sociales ou idéologiques, ces deux intériorités se construisent l'une par l'autre et l'une dans l'autre : elles entretiennent une profonde entente qui structure le sens du texte. La soirée finale mélange très largement et les deux consciences et les deux mémoires (chacun se souvient de son côté de son passé avec l'autre, en une forme de sublime et douce réconciliation) : elle figure **l'impossibilité qu'éprouve une conscience de se déprendre de son passé sensible**, de son temps vécu avec un être cher. Sans la structure en parallèle, Virginia Woolf aurait eu besoin de créer du discours pour départir puis rassembler les deux cœurs qui se sont aimés. Et s'aiment, parce que se dresse toute l'épaisseur insubmersible de ce temps vécu ensemble. D'ailleurs, le roman s'achève sur l'évidence inexplicable, indicible de la présence de ce que l'on reconnaît – par-delà les jeux sociaux – comme le plus cher à son cœur : « Et justement, elle était là » (p. 321).

Ainsi, on ne pourra pas conclure que l'absence de chapitres est un renoncement à la composition signifiante et morale du récit. Le désordre n'est qu'apparent : la temporalité est pensée sous forme de diffractions, d'épaississements et de parallélismes, et non pas suivie comme une chronologie vectorielle. Encore une fois, remarquons à quel point le choix de Woolf est dialectique : elle refuse certes une certaine forme de classicisme et de linéarité du récit (non par besoin d'innover « en soi », par posture, mais parce qu'elle a autre chose

1. En passant, une remarque : il nous semble que le personnage de Peter est au plus proche de la plupart des discours de Woolf sur la société mondaine ou sur les femmes de cette classe, occupées futillement, perdant leur temps. N'en déplaise aux critiques qui veulent sans cesse retrouver Woolf dans son personnage principal, Mrs Dalloway : la romancière n'a cessé de s'inquiéter du fait qu'il y avait « quelque chose qui sonnait creux chez Clarissa », *Journal d'un écrivain, op.cit.*, jeudi 18 juin 1925, p. 133. Nous attirons donc l'attention sur le fait que c'est dans la conscience de Peter que se trouvent les plus nombreuses saillies au sujet du temps vécu et sensible et même les remarques les plus proches du sens moral final du récit.

à dire du temps), mais ce n'est pas pour mettre à bas l'art et la composition, donc la structure du récit. Un roman, pour elle, doit accueillir le réel (« la vie », dit-elle souvent dans son *Journal*) au plus près de ce qu'il est, le représenter de manière plus fluctuante et miroitante, mais le réel ne rentre pas de lui-même dans le récit si on ne lui donne pas forme. Donc : **il lui a fallu ordonner son récit au cordeau. Pour cela, elle recourt à des techniques de transposition et de transformation de l'ordre passé/présent mais pas pour les dissoudre et rester dans la fugacité de l'impression présente. Bien au contraire : l'idée est que le passé marque davantage, devient encore plus intense dans le présent, parce qu'il fait sans cesse échos, parallèles, retours, pont entre nous et les autres. Nous sommes hantés par le passé, densifiés par lui.** Remarquons d'ailleurs que les personnages les plus négatifs, sujets de critiques violentes ou comiques à l'extrême, sont ceux qui ne s'articulent pas au passé, aux souvenirs (Lady et Sir Bradshaw, par exemple). Et pour cause, moins on est pris dans l'écho du passé, plus on est présent sans distance à la mondanité et à la comptabilité matérielle (le docteur Bradshaw est fier de sa tâche : « À chacun de ses patients, Sir William consacrait trois quarts d'heures de son temps » [p. 191] et d'avoir « le sens de la mesure » [p. 192]).

b. L'âge mûr ou le privilège du temps vécu

Le choix de l'âge des personnages principaux (52 ans¹ et 53 ans² pour Clarissa et Peter, ce que les Anglo-saxons appellent la « middle-life crisis ») n'a rien d'arbitraire et figure l'un des modes de l'interrogation de ce roman sur la temporalité. Il faut parfois se poser des questions simples pour aboutir à des réponses adéquates : la romancière ne suit pas la ligne droite d'une intériorité qui passerait de la jeunesse à l'âge mûr, mais elle l'y campe d'entrée de jeu. Pourquoi est-ce fondamental ? Pensons à Flaubert, qui avec Emma Bovary, suit la chronologie d'une existence. Lorsque l'on prend le personnage à son origine, dans sa prime jeunesse, lorsqu'on débute plus ou moins le récit par son éducation, son origine familiale, le personnage subit le temps plus qu'il ne l'habite et n'en a conscience : il reste figé dans une forme de « premier degré » eu égard à l'expérience, il est un objet dans les mains du romancier et non un sujet constitué de souvenirs. Emma n'a pas le recul temporel d'une vie pour ressaisir ce qui lui arrive : elle se cogne et échoue. C'est ce qui permet au romancier de tendre l'arc de la satire sociale et d'incarner la cruauté du destin commun de cette petite-bourgeoise de province. En prenant son personnage par l'angle de la jeunesse, en l'imposant comme dépourvue d'expérience (de passé), Flaubert la hisse au rang du type, au point qu'on entend aujourd'hui dire : « c'est une madame Bovary ! ». Or, on ne dit pas « c'est une Mrs Dalloway ». Pourquoi ?

1. On lit à la page 107 à propos de Clarissa : « Elle entamait tout juste sa cinquante-deuxième année. »

2. On lit à la page 165 à propos de Peter : « C'était terrible à dire (il remit son chapeau), mais à son âge, cinquante-trois ans, on n'avait presque plus besoin des gens. La vie, à elle seule, chaque seconde, chaque goutte de vie, l'instant présent, là, maintenant, au soleil, à Regent's Park, cela suffisait. »

En entrant dans la conscience d'une femme de cinquante-deux ans, notre romancière met en déroute toute naïveté, toute innocence de la focalisation interne* (ou alors elle en ferait une idiote) : contrairement à Emma, Clarissa est lestée d'un passé, c'est ce qui, pour Woolf, la « sauve » et la rend plus intéressante. Notons aussi qu'elle recouvre ses forces après une grave maladie, ce qui accentue l'effet de bilan et de maturité. Dès la première page, la sensation de la rue, la libération d'être au dehors rappelle son passé de jeune fille à Clarissa : « La bouffée de plaisir ! Le plongeon ! C'est l'impression que cela lui avait toujours fait lorsque, avec un petit grincement des gonds, qu'elle entendait encore, elle ouvrait d'un coup les portes-fenêtres, à Bourton » (p. 61). Le ton est donné : tout le roman se construira ainsi sur les comparaisons qu'établit le personnage entre ses sensations ou jugements présents et son passé remémoré. Ainsi **sa conscience se retrouve-t-elle sans cesse articulée à l'épaisseur du temps vécu, aux changements nombreux impliqués par sa maturité**. Elle a parfaitement conscience, par exemple, que son plaisir mondain s'est émoussé avec le temps, qu'elle a laissé derrière elle les relations physiques (p. 99-100, où l'on apprend qu'elle fait chambre à part et qu'elle a « fait défaut » à son mari), dont elle se demande d'ailleurs si elles ont jamais été importantes pour elle. Clarissa ne découvre donc pas toutes ces faiblesses, toutes ces impuissances et ces changements sensibles à ses dépens, de façon tragique, comme Emma. Elle découvre qu'elle s'est déprise d'une certaine surface, par l'effet du temps vécu : « Peut-être vieillissait-elle, en tout cas, ça (donner des soirées) ne la comblait plus autant qu'avant » (p. 294) ou encore, lit-on : « se sentant soudain fanée, vieillie, la poitrine creuse » (p. 99).

Soulignons donc que le choix de la quantité de temps vécu qu'on donne à son personnage dès l'ouverture du roman va fortement influencer sur la réflexion que le texte entreprend sur le temps vécu : ton cruel et tragique chez Flaubert, ton mélancolique, légèrement nostalgique chez Woolf (« un petit accès de spleen », p. 221). Aucune expérience ne s'imprime en Emma et elle recommence ses échecs ; Clarissa est (malgré son caractère de mondaine snob et superficielle) pleine de ses expériences et c'est ce poids émouvant du passé que le roman de Woolf fait sentir. Il vous faudra donc utiliser le choix de l'âge des personnages principaux comme une figuration romanesque du poids du temps vécu, de la persistance (tantôt douloureuse, tantôt heureuse) des souvenirs dans la conscience, dans la chair. Comme le pense Peter : « Curieux comme les choses se fixent dans la mémoire ! » (p. 144). Chez Woolf, **le temps narratif (présent de l'histoire racontée) est sans cesse enrichi par la remémoration des personnages qui sont donc d'autant plus épais et complexes psychologiquement qu'ils ont d'années derrière eux. La cinquantaine représente l'âge où le temps présent se confronte tout particulièrement au temps passé : c'est l'époque des bilans, c'est-à-dire des rapprochements entre le passé et ses espoirs d'un côté et le présent et ses réalités de l'autre**. Le procédé des « grottes », du creusement des personnages « par l'arrière », donc la construc-

tion du roman sur le principe humain de la mémoire (qui se présente ici sous toutes ses formes : volontaires et involontaires), n'a de pertinence qu'en regard de l'âge des consciences des personnages principaux.

Et plus encore : *Mrs Dalloway* renforce sa structure et sa réflexion sur le temps vécu par un contrepoint valorisant, offert à ces consciences mûres. Se crée un jeu **d'implicites comparaisons avec les consciences jeunes ou vides, celles qui n'ont pas vécu**, comme celle de Lady Bradshaw, qui possède chez elle son portrait « en plumes d'autruches au-dessus de sa cheminée » (p. 195)... Vous remarquerez combien la conscience d'Elizabeth (qui a dix-sept ans) apparaît moins dense que celles qui ont entassé plus de souvenirs : y demeurent flou, hésitations, approximations, à l'image de sa promenade en bus, où elle erre, hésite et peine à interpréter le réel (ce que le lecteur fait du coup à sa place, relayé abondamment par les saillies du narrateur (p. 243), lequel n'intervient jamais directement pour juger Clarissa). Elle regarde les quartiers pauvres avec une sorte d'étrangeté que nous pouvons mettre sur le compte de son manque d'expérience et de conscience de la société. D'ailleurs, Elizabeth est constamment ressaisie sous le regard des autres, de l'extérieur, elle a très peu d'épaisseur par elle-même : tous l'observent comme « une beauté », une « grande jeune fille en robe rose » (p. 282, p. 287 et même son père, p. 320-321) ou encore, elle se retrouve à plusieurs reprises « chosifiée » par un regard : « Elle ressemble à un peuplier, à une rivière, à une jacinthe, pensait Wilie Titcomb » (p. 313). Elle en devient un objet plus qu'un sujet : les autres se demandent ce qu'elle « va devenir », comme si elle était moins un personnage en acte qu'une puissance de personnage. **C'est donc le temps vécu qui fait accéder les personnages au statut de sujet conscient.** Elizabeth est sensible au monde, mais elle demeure à la frontière de l'existence offerte à une Clarissa ou un Peter qui ont la possibilité d'un retour temporel dense sur leur vie.

Par contraste, à travers la conscience de la jeune fille, le lecteur accède moins bien à l'analyse psychologique, au creusement de la sensibilité. Elizabeth peine par exemple, à analyser ce qui provoque les sourdes disputes entre sa mère et Miss Kilman, ce que Woolf ressaisit par la simple phrase : « Miss Kilman et sa mère, ensemble, ça n'allait pas du tout » (p. 234). Pour un roman aussi fin et profond dans l'analyse intérieure, c'est un peu court, au point que Woolf a vraiment besoin des interiorités de Clarissa et Miss Kilman pour faire éprouver au lecteur ce qui les oppose. Elizabeth a des désirs, mais ils sont exprimés au plus simple, avec une certaine ironie du narrateur (goût pour la campagne, les chiens, idolâtrie pour Kilman, foi fervente et juvénile) : « Elizabeth, ce qui comptait pour elle, c'était son chien. » (p. 72) ou encore : « Oh, comme ç'aurait été plus agréable d'être à la campagne et de faire ce qu'elle voulait ! Elizabeth entendait son pauvre chien aboyer, elle en était certaine » (p. 313). **À cette conscience trop fraîche encore, il manque la chair des autres consciences plus mûres, prises dans la matière épaisse du temps vécu.** C'est Peter Walsh qui l'exprime explicitement à la fin du roman : « Prenez Elizabeth, dit-il, elle

ne ressent pas la moitié de ce que nous ressentons, pas encore » (p. 320). C'est parce qu'il lui manque le temps vécu. Du coup, de cette jeune fille de bonne famille, on peut faire un type : « Mais ce n'était peut-être qu'une des phases, comme disait Richard, par lesquelles passent toutes les jeunes filles » (p. 72). **La réduction de l'épaisseur du temps vécu d'un personnage provoque un appauvrissement de son intériorité, donc sa réification et la possibilité de son analyse à travers des prismes généraux, critiques, voire satiriques.** Dès qu'un personnage prend vie et force, le romanesque de Woolf le singularise par l'épaisseur du temps vécu et les regards contradictoires sur sa personne.

Ainsi, la différence d'intensité entre les consciences ne tient-elle pas à une question d'importance du personnage dans le récit (comme c'est le cas dans un récit classique, dans un film où l'on discerne bien entre premier et second rôles) **mais à son âge, donc à la profondeur de son temps vécu.** Prenons pour preuve le passage (bref mais essentiel) par la conscience de Mrs Dempster (p. 93-95, vieille femme du peuple assise sur un banc de Regent's Park). Alors qu'il nous donne accès à l'intériorité d'un personnage plus que secondaire narrativement, ce passage tire sa puissance romanesque du recul temporel permis par l'âge et l'expérience de cette femme : « Elle avait eu la vie dure, et elle ne pouvait s'empêcher de sourire en voyant une petite comme celle-ci » (p. 94). De son banc, elle juge cette jeunesse qu'elle observe en rapport à son temps vécu, c'est ce qui la rend analytique et fine : « c'est jeune et ça ne sait pas » (p. 94). Elle peut prévoir, comprendre ce qui va leur arriver, retraçant virtuellement les étapes d'une vie de jeune fille du peuple. Ce regard acéré d'une ancienne domestique sur l'être humain s'explique par la quantité d'expérience qu'elle a acquise avec le temps, qui n'est pas seulement passé mais a incrusté sa trace, son épaisseur en elle. On notera la force que Woolf donne – par-delà les classes sociales – à des personnages qui sont en général réduits à de simples décors dans les romans classiques et qui n'ont pas d'intériorité en propre. Grâce au temps vécu, la romancière fait exister le peuple, tout aussi profond et intense que la grande dame, voire plus sensible et authentique que les Ladies sans saveur, rongées par un vide intérieur. **Ce procédé de l'incrustation de temps vécu sert donc également la réflexion sociale et politique de Woolf, puisqu'il évalue les individus en fonction de leur expérience vécue et non en vertu de leur position sociale.** La romancière semble nous dire que regarder le monde, ce n'est pas en maîtriser les codes, en posséder des connaissances, mais en faire l'épreuve.

c. Le temps de l'horloge face à la mémoire : rétrécissement du temps présent du récit et intensification du temps vécu passé

Mrs Dalloway opère un double mouvement concernant le temps du récit : d'un côté, la pure narration présente est réduite à la portion congrue d'une courte journée (du matin à la soirée de Clarissa), semblant épouser une sorte **d'unité de temps**, comme au théâtre ; d'un autre côté, on trouve une dilatation tempo-

relle des souvenirs des personnages, du passé vécu par les principaux protagonistes (passé que l'on situe à peu près trente ans en arrière à la page 264). Cette disjonction dans le traitement du temps du récit, qui contracte le présent pour étirer le passé, impose un privilège narratif quantitatif du temps vécu passé et de son retour sous la forme de souvenirs sur la fugacité des impressions présentes. « C'est fou la netteté avec laquelle cela lui revenait, des choses auxquelles il n'avait pas pensé depuis des années » (p. 160), se dit Peter, marquant ainsi le privilège sensible du passé sur le présent. Ainsi, on a corollairement une compression du temps du récit (présent de narration qui mime avec vraisemblance le flux de conscience) et un approfondissement vertigineux du temps vécu passé, des déclenchements sensibles qui provoquent l'afflux de souvenirs. **Le temps horizontal est très court tandis que s'allonge le temps vertical, celui qui plonge dans l'intériorité des personnages pour la rendre dans sa vie et sa complexité.** Woolf semble ainsi dire que ce n'est pas tant le présent, l'instant qui passe, qui importent pour situer ce que nous sommes, mais ces « grottes » de passé qui ressurgissent et font éprouver l'épaisseur de la temporalité. Aussi, pour Woolf, on pourrait dire que **la perception du temps humain ne prend son sens que par comparaison, par différentiel entre la pulsation fugace de la minute présente et la durée du souvenir en nous : c'est pourquoi le récit a besoin des deux dimensions du temps, l'objective et la subjective, la logique et l'intuitive.** Woolf suggère que dans la conscience, le temps vécu est élastique, plastique, étendu et non ramassé et éphémère comme le coup de l'horloge.

Le premier titre que Virginia Woolf avait donné à son roman était *Les Heures*, marquant ainsi l'attention que portait son récit au temps social, minuté sur la grande horloge de Big Ben, qui ne cesse de scander le roman, avec cette phrase qui revient comme un refrain étrange : « les cercles de plomb se dissolvaient dans l'air » (par exemple, p. 63 ou p. 310). Au temps sonné sur Big Ben s'adjoignent d'autres cloches ou les lectures de l'heure sur leur propre montre par les différents personnages. Relevons quelques-unes de ces occurrences : p. 62 (Big Ben) ; p. 122 : « Big Ben sonnant la demi-heure résonna entre eux avec une vigueur extraordinaire, comme si un jeune homme, solide, indifférent, sans-gêne, agitait des haltères en tous sens » ; p. 153 « midi moins le quart » ; p. 185 : « Il était exactement midi. Les douze coups de Big Ben, qui survolaient toute la partie nord de Londres, se fondaient avec ceux des autres horloges... » ; p. 196 : « treize heures trente » ; p. 217 : « Trois heures, Ciel ! Déjà trois heures. » ; p. 229 : « Big Ben sonna la demi-heure » ; p. 260 (il est « dix-huit heures ») ; p. 310 : « L'horloge se mit à sonner ». Le temps présent du récit s'impose comme une loi inévitable de l'existence humaine : le passage des heures nous détermine. Nous subissons le temps objectif.

Sans cesse, le récit rappelle précisément ces coups frappés dans l'air, qui fonctionnent comme une véritable menace pour l'individu. Pour Woolf, il s'agissait ainsi de mettre l'accent sur le fait que ces heures « sociales », mondaines,

sonnent pareillement pour tous (Big Ben relie les consciences), mais surtout de marquer avec insistance la temporalité resserrée du récit qui se déroule un mercredi (p. 79) de juin de 1923. Le temps présent avance sans retour, il est compté : les personnages sont souvent rappelés à l'ordre par ces coups de semonces, comme Septimus qui doit sans cesse se presser pour honorer un rendez-vous chez le médecin. De nombreuses fois, ce sont les coups de l'horloge qui font revenir une conscience au présent, tant elle s'était enfoncée dans son passé, ses souvenirs. **La conscience vit dans les profondeurs du temps, tandis que la société sonne l'heure et aplanit nos perceptions du temps vécu. Le resserrement du temps présent mime la pression du temps social, la découpe du regard d'autrui sur nos existences alors que tout, à l'intérieur de nous-mêmes, nous aspire dans le temps vécu passé. Tout le récit repose donc sur un conflit entre temps social et temps vécu.** Par exemple, lors de la visite de Peter à Clarissa, se pose le problème de la « bonne heure » pour une telle rencontre. Peter vient voir son amour de jeunesse à l'improviste à onze heures : « c'était incroyable d'être interrompue à onze heures du matin, le jour où elle donnait une réception » (p. 112), se dit alors Clarissa. Alors que Peter incarne son passé, alors qu'elle ne cesse de penser à lui, de se sentir proche de lui, murée dans les convenances sociales, elle ne parvient pas à se réjouir de le revoir. La romancière met une fois de plus en scène cette « froideur » du personnage, sa façon de se fermer à ce qui, en elle, pourrait être « la vie » : le temps social du côté duquel s'est rangée Clarissa est un obstacle au temps vécu au sens d'un temps sensiblement, corporellement vécu.

3. Une conception phénoménologique du temps

Introduction

Woolf a opéré des choix romanesques rigoureux et novateurs pour modifier le traitement narratif du temps dans le roman. Néanmoins, il ne faudrait pas réduire Woolf à une technique littéraire, ce que ne cesse de faire la critique. Pour elle, l'écriture n'est rien moins qu'une posture (c'est pourquoi elle détestait autant James Joyce qu'elle jugeait versé dans le brio narratif). **Le traitement romanesque du temps impose en fait une conception du temps vécu, qui privilégie la conscience du temps à la mesure du temps (mais sans l'évincer), donc le temps subjectif au temps objectif, l'intuition à la logique.** Ce que cherche à incarner Woolf dans la prépondérance donnée aux souvenirs des personnages, c'est le hiatus entre temps social et temps vécu intimement par la conscience. L'individu doit honorer les « heures » du jour, la comédie sociale, son rôle au sein de sa classe, mais il est en réalité, de l'intérieur, happé par le flot de ses souvenirs, tout un monde charnel qui le bouleverse et l'humanise. Ce que propose Woolf, c'est une **forme littéraire mais non philosophique de compréhension phénoménologique de l'existence.**

■ À retenir

Dans vos dissertations, vous ferez valoir à profit que Woolf a beau n'être pas un Bergson et ne pas faire de philosophie, elle a néanmoins voulu s'emparer du problème du temps comme d'une question existentielle. Aussi, nous montrerons qu'au-delà des trouvailles littéraires, il en va pour elle d'affirmer la saisie du temps par la conscience comme saisie sensible qui nous révèle au monde et à nous-même. Le temps n'est pas une dimension extérieure à l'existence, une donnée hors expérience, mais un tissu dans lequel est prise et s'éprouve la conscience, donc c'est une dimension que la conscience se doit d'habiter pleinement. Autrement dit et pour faire court : il n'y a pas de temps vécu hors conscience.

N.B. : pour définition de la phénoménologie, nous en donnerons la formule la plus simple possible : il s'agit de l'étude anti-idéaliste, revendiquée, des phénomènes en tant que tels. Alors que la conscience humaine a souvent été représentée comme « intérieure » et close, liée à la faculté rationnelle, ressaisie sous forme de « cogito » ou de prisme objectivant, point fixe permettant de comprendre le monde, la phénoménologie a proposé une complexification des perspectives. Il n'y a plus une conscience centralisatrice qui saisit un monde pour l'ordonner, un rapport de contenant (conscience) à contenu (temps), mais une interaction infinie et instable entre monde et conscience. Il n'y a donc pas tant objet que phénomène, c'est-à-dire que ce qui est privilégié, c'est l'apparition sensible d'une chose à l'existence.

a. La critique du temps compté et objectif

C'est maintenant qu'il va nous falloir interpréter la morale de *Mrs Dalloway* pour expliquer pourquoi ce roman ne s'en tient pas à représenter le temps (à incarner « une expérience fictive du temps »¹ comme le dit Ricœur), mais à le penser et l'évaluer, c'est-à-dire à favoriser un certain rapport humain au temps sur les autres. Dans ce roman, par la démultiplication des consciences auxquelles le lecteur a accès, on se retrouve avec une **diversification des rapports que l'existant entretient avec la dimension temporelle**. Chaque personnage éprouve un certain rapport avec le temps présent comme passé : l'idée mise en avant est donc que **l'expérience sensible du temps nous singularise et nous discrimine**. Il n'y a pas un seul schème objectif de la perception du temps par la conscience. En passant par différentes subjectivités, en les faisant parfois se rejoindre et communiquer, parfois s'opposer et s'annihiler (on pourrait dire que les Holmes et Bradshaw font triompher leur rapport au temps et broient l'intériorité torturée de Septimus), **le roman crée un dispositif de comparaisons, de jugements, une sorte de tribunal des consciences**. Ce tribunal ré-

1. *Temps et récit 2, op.cit.*, p. 296.

cuse tout critère social pour discriminer les êtres, pour juger de leur réussite (rapport purement objectif au temps), afin de proposer une évaluation dans l'ordre propre de l'existence, c'est-à-dire dans le rapport qu'on entretient avec le temps vécu et avec la vie qui surgit. De ce dispositif de rivalités, de jeux de miroir et de renvois entre consciences, Woolf fait émerger le sens de son roman. Et vous remarquerez combien les effets de concurrences sont nombreux, mis en lumière par Woolf par une comparaison guerrière lors des retrouvailles des deux protagonistes principaux : « « Et alors, qu'est-ce que vous devenez ? » dit-elle. Ainsi, avant le début d'une bataille, les chevaux piaffent ; secouent la tête ; la lumière fait briller leurs flancs ; ils courbent l'encolure. De même, Peter Walsh et Clarissa, assis côte à côte sur le sofa bleu, se défiaient » (p. 117). Se surajoutent à l'édifice concurrentiel les rivalités féminines (Clarissa/Lady Bruton ; Clarissa/Miss Kilman ; Clarissa/Sally etc.), les masculines (Peter/Richard ; Septimus/Holmes-Bradshaw ; Hugh/Richard), les rivalités de classes sociales, les rivalités entre la vieillesse et la jeunesse. Il ne faut surtout pas gommer l'enjeu conflictuel de cette structure reposant sur les alternances, les contrepoints et les parallélismes. C'est lui qui permet d'y voir clair sur la morale romanesque et la conception du temps vécu défendue par la romancière.

Dans ce roman, **s'affiche nettement le privilège d'un rapport vécu, perçu, senti au temps sur un rapport compté, objectivé, socialisé.** Une supériorité est donnée à ceux qui font des choix intuitifs sur ceux qui s'orientent selon une logique de l'existence dictée de l'extérieur par des normes sociales. La hiérarchie finale entre personnages repose sur une partition entre ceux auxquels le roman a offert l'épaisseur d'un temps vécu intérieur et sensible (Peter, Sally, Clarissa) – donc charpentés par les contradictions temporelles de l'existence – et ceux qui sont restés figés dans le présent, dans leur rôle social, qui les aplanit, les appauvrit, les reléguant au second plan (les Bradshaw, Hugh Withbread, Lady Bruton et, dans une moindre mesure, Richard et Elizabeth). C'est au point qu'une Lady Bradshaw est caractérisée comme « l'épouse-type de l'homme qui réussit » (p. 304), donc renvoyée à une généralité désincarnée. On remarquera que plus un personnage se retrouve épaissi d'étoffe temporelle (pourvu de souvenirs de jeunesse et de sensations contradictoires), plus il se complexifie moralement et en acquiert une présence vivante : il se met à trembler, à hésiter, à ne plus coller à la représentation sociale. D'ailleurs, Peter insiste dessus à la fin du roman : « Mais moi je ne sais pas, dit Peter, ce que je ressens » (p. 317). La romancière met clairement le personnage de Peter du côté de l'existence sensible et sentie, c'est-à-dire qu'il vit le surgissement du temps et de la sensibilité avant de les comprendre et de les contrôler. Au contraire, ceux qui se réduisent à l'état de squelette d'existence, comme Hugh Whitbread, sont mis à distance par la réduction de leur expérience sensible à une forme de mécanique : il « avait obtenu un petit poste à la Cour, il s'occupait des celliers du roi, faisait briller les boucles des chaussures impériales, se pavanait en hauts-de-chausses et manchettes de dentelle » (p. 157). Bradshaw

et Holmes sont eux aussi caractérisés par leur rapport comptable au temps, au point que leurs intériorités sont réduites à un plaquage de discours éculés sur la santé, la réussite, le couple etc. Ces deux médecins sont des puissances destructrices, mortifères, car ils phagocytent l'existence sous forme d'essences et de catégories, comme si l'on pouvait tout comprendre de la psyché humaine. Ce qui émerge facilement de la comparaison entre les différents modes de perception du temps, c'est la critique (parfois sous forme de satire acerbe et poignante) d'un certain rapport au temps qui implique une façon très concrète de mener sa vie, que l'on pourrait résumer sous les traits de la réussite sociale (mondaine, politique, professionnelle), laquelle implique que l'on utilise le temps que l'on a pour produire une certaine quantité d'argent ou de pouvoir acquis. Celui qui ne vit le temps qu'à la manière du comptage des minutes sur Big Ben, celui qui « calcule son temps » et qui jamais ne s'écarte de cette « Mesure » (maître-mot de Sir Bradshaw, p. 192), apparaît sous les yeux d'un Septimus comme celui qui « dévore » (p. 195) les autres. Bradshaw est un être du présent sans profondeur, du comptable, de la minute tarifée (il passe « trois quarts d'heure » avec ses patients, s'enorgueillit-il, c'est-à-dire la même quantité de temps compté avec chacun et non une adaptation au temps dont chacun aurait besoin). Quant à Lady Bradshaw, alors que son époux ausculte un patient, elle l'attend « une heure ou davantage, appuyée au dossier, pensant parfois au malade, et parfois, ce qui se comprend, au mur d'or qui s'élevait minute par minute tandis qu'elle attendait » (p. 185), elle incarne une réification extrême du temps vécu en minutes comptées, lesquelles se transforment en argent, matière inerte. Jamais Woolf ne leur crée une « grotte » de souvenirs et tous les points de vue convergent au sujet du célèbre médecin Bradshaw : Rezia ne l'aime pas (« elle n'aimait pas cet homme », p. 196), Septimus le hait, Clarissa le craint, le trouvant « obscurément maléfique » (p. 308) et pour Richard, « il n'avait pas d'atomes crochus avec lui » (p. 306). Ce personnage, très clairement négatif, permet d'incarner un rapport au temps qui se voit disqualifié tantôt avec humour, tantôt avec la violence tragique du regard de Septimus : « Alors, il (Septimus) était en leur pouvoir ? Holmes et Bradshaw l'avaient à l'œil ! La brute au mufle rouge venait flairer les endroits les plus secrets ! Pouvait dire « il faut ! » » (p. 256) Sir Bradshaw ou Hugh Whitbread servent de contrepoints à la romancière tout aussi bien socialement qu'existentiellement.

Mais au-delà de cette franche disqualification qui réduit le haut de la pyramide des personnages touchants et vivants, de manière plus discrète, on remarque que Peter ne cesse de juger Clarissa à l'aune du temps qu'elle passe à certaines activités, qui « étoufferaient son âme » (p. 160). Pour lui, Clarissa a fait le choix

du temps du monde social¹, objectivement efficace, elle s'y plie et y perd sa profondeur : « elle se dispersait, passait son temps à des déjeuners » (p. 164). Il parle d'ailleurs de « Clarissa, Dalloway et toute leur clique » (p. 120) comme si tous avaient fait un autre choix d'existence que le sien qui les reliait et en faisait des adversaires. Puis il observe celle dont il est (quoiqu'il en dise) resté amoureux : « Elle est là à raccommode sa robe ; comme d'habitude, elle raccommode sa robe, se dit-il. Elle est restée assise là pendant tout le temps que j'étais en Inde ; à raccommode sa robe ; à courir à droite à gauche ; à aller à des réceptions ; à courir à la Chambre, à en revenir [...], et en se disant cela, il était de plus en plus énervé, de plus en plus agité, car, se disait-il, il n'y a rien de pire pour les femmes que le mariage ; et la politique ; et le fait d'avoir un mari conservateur [...] » (p. 113). On voit donc **qu'à une conception comptable et non sensiblement vécue du temps correspond une certaine utilisation de ce temps, qui semble perdu pour Peter parce qu'il serait tourné vers le rôle à jouer pour se donner en spectacle et non vers la sensibilité**. Le temps compté de la société nous presse sans cesse pour que nous ne sentions pas l'advenue de l'instant, nous fait nous jeter dans le mirage de l'image qu'on renvoie au monde. Lorsque Clarissa en reste à cette perception mondaine et objectivante du temps, elle a le sentiment du temps « perdu », mort : « Mais elle craignait le temps lui-même, et lisait sur le visage de Lady Bruton (sa rivale mondaine), comme sur un cadran solaire taillé dans la pierre indifférente, l'amenuisement de la vie ; le fait qu'année après année, sa propre part s'amoindrissait ; que la marge qui restait n'était plus capable, comme dans les années de jeunesse, de s'étirer, d'absorber les couleurs, les ciels, les tons de l'existence, de sorte que lorsqu'elle entrait dans une pièce, elle la remplissait [...] » (p. 98). Le roman n'en restera pas à ce temps perdu, à cet « amenuisement », bien au contraire, il ira vers une intensification du sentiment d'exister et à la révélation de la « présence » (habiter le temps vécu).

Car en contrepoint du temps socialisé, il y a un temps souterrain, sensible, profond – vécu – qui nous plonge en nous-même pour nous dérober au monde vain du pouvoir et nous rappeler à la vie et à sa puissance sensible, comme lorsque, seule dans sa chambre, Clarissa repense au baiser avec Sally (p. 105). Cette place laissée à l'instant perçu, au temps vécu est souvent incarnée dans le personnage de Peter : « chaque seconde, chaque goutte de vie, l'instant présent [...] cela suffisait » (p. 165). D'ailleurs, quand Clarissa le revoit,

1. Cette critique d'une conception sociale, comptable et figée du temps, va de pair avec la mise à distance du « snobisme » (mot utilisé pour Hugh comme pour Clarissa) de l'héroïne. Si Clarissa se réduisait à cette surface (« “Quelle joie de vous voir !” disait Clarissa. Elle disait cela à tout le monde. [...] C'était elle sous son pire jour – se répandant, ne pensant pas un mot de ce qu'elle disait. », p. 284), le personnage tomberait du côté de la galerie des fantômes, croquis d'existence qui peuplent le roman. Elle se réduirait à la vaniteuse et capricieuse qui refuse d'inviter « toutes le gourdes de Londres à ses soirées » (p. 219) ou qui n'a jamais répondu aux invitations de Sally Seton (p. 315) parce que son mari est issu du peuple. Or la révélation finale, le sentiment qu'elle éprouve face à l'annonce du suicide de Septimus, sont autant de bouleversements qui la rendent – au moins momentanément – à un rapport sensible et temporalisé à l'existence.

c'est comme si cette perception du temps vécu passé se réactivait en elle : « si je l'avais épousé, j'aurais connu cette allégresse à chaque instant ! Pour elle c'était terminé. Le drap était bien tendu et le lit étroit. Elle était montée seule dans la tour, laissant les autres cueillir les mûres au soleil. [...] Emmenez-moi, pensa impulsivement Clarissa [...] » (p. 120). Bien sûr, Peter lui apparaît avec les mêmes défauts qu'autrefois, velléitaire, mais il a le privilège d'incarner ce temps vécu qui la rend à nouveau sensible au monde. La fin du roman révèle à Clarissa que ce qui la relie à la vie est la force de ses souvenirs avec Sally et Peter : « Avec eux deux (plus encore qu'avec Richard), elle partageait ce passé ; le jardin ; les arbres ; le vieux Joseph Breitkopf qui chantait Brahms sans la moindre voix ; le papier peint du salon ; l'odeur des paillasons » (p. 304). Ce qui triomphe alors est la puissance sensible du temps vécu, l'incarnation du souvenir dans la chair. Le temps social objectif que nous vivons sur le mode objectal et non existentiel est alors relégué au second plan, bruit de fond, simple décor.

b. Le temps vécu ou la vraie « saveur » de l'existence

Virginia Woolf, parce qu'elle n'est pas philosophe, tout en prenant en compte une conception phénoménologique du temps (donc du temps comme vécu par la conscience et partant par le corps), y adjoint une morale. Le philosophe explore une dimension sensible et consciente du temps, éventuellement la théorise, mais il ne dit pas forcément que cela discrimine les consciences et évalue les vies humaines. Le roman va jusqu'à ce point de partage et d'éclaircissement existentiel, dans la mesure où il érige un dispositif fictionnel d'où émerge une révélation finale sur la vie. Dans le parcours des consciences qu'offre *Mrs Dalloway*, **ce qui révèle le véritable sens de la vie humaine est la dimension sensible de l'existence, le privilège donné à ce qui nous relie corporellement au monde**, sans lui faire barre par des conventions. Alors que Richard dit symboliquement à Clarissa : « Voyons, ma chère, contrôlez-vous » (p. 159), incarnant un certain rapport raisonnable¹ au monde et aux sentiments, le personnage de Sally Seton finit par penser : « D'année en année, elle ressentait les choses plus en profondeur, avec toujours plus de passion. Cela ne faisait qu'augmenter [...] » (p. 320). Quelle est cette « profondeur », ce gain d'intensité dans le temps, cette lumière dont parlent certains personnages, qui se met à éclairer les existences, à les renforcer ?

Dans ce récit, **ce qui révèle les personnages à eux-mêmes n'est pas ce qu'ils conçoivent ou contrôlent (comme Bradshaw en fait l'apologie dans son discours sur la Mesure) mais ce qu'ils perçoivent et qui les livre à une forme**

1. Voici ce qu'on peut lire au sujet de Richard, que Clarissa juge avec tendresse mais distance (car elle ne l'a pas épousé par amour...) : « C'était tout lui, de prendre à la lettre ce que disaient les médecins ; [...] sa divine simplicité [...] lui faisait faire, tranquillement, ce qu'il y avait à faire, cependant que Peter et elle perdaient leur temps à se chamailler » (p. 220). Mais qui fait plus existentiellement usage de son temps ?

plus puissante d'existence. L'intuition phénoménologique de Woolf l'invite à se tourner vers les sensations et les impressions de ses personnages afin de pointer ce qui lui semble être le plus proche de « la vie » vécue non pour qu'elle nous rapporte quelque chose dont on pourrait faire le bilan ostentatoire (temps objectif, comptable et fructueux qui se traduit matériellement), mais pour l'éprouver dans sa force. **Seuls ceux qui font l'épreuve du monde sans se rapporter à des schémas préconstruits** (notons que Bradshaw sait ce dont souffre Septimus dès qu'il le voit : il est un grand médecin qui croit tout savoir de l'intériorité humaine : « À la seconde où ils entrèrent [les Warren Smith, c'était leur nom], il sut se faire une opinion », p. 187), c'est-à-dire ceux qui accueillent le surgissement, l'apparition rugueuse du monde à la conscience, **restent du côté de la vie intensifiée.** Et ainsi Peter donne-t-il *in fine* raison à une Clarissa enfin révélée à elle-même : « Car elle en était venue à penser que c'étaient les seules choses qui méritaient d'être dites – les choses qu'on ressentait. Être brillant n'avait aucun intérêt. On devait dire tout simplement ce qu'on ressentait » (p. 317).

Ainsi, Woolf fait-elle reposer le sens du roman sur **le privilège d'une sensibilité qui accepte de s'immerger dans les sensations, ouverte sur le dehors, à proprement parler « intentionnelle ».** L'intentionnalité (selon Husserl, repris par Sartre) est ce qui fait que la conscience perçoit non comme un contenant déjà existant accueille le contenu, mais dans une épreuve par laquelle elle se révèle à elle-même comme immergée, plongée dans le monde, jetée vers ce qui n'est pas elle et partant bouleversée. Pour se trouver, la conscience commence par se perdre. Ainsi en va-t-il de la perception du temps dans le roman : le temps surgit, il n'est pas réfléchi, prédécoupé, analysable *a priori* : d'abord, il me frappe et me déstabilise. Dans *Mrs Dalloway*, la perception va donc avec une certaine fragilité, une labilité du personnage. Cette conception phénoménologique de la conscience est posée d'entrée de jeu, par l'ouverture du roman qui mime l'entrée dans la conscience du personnage principal : « La bouffée de plaisir ! Le plongeon ! » (p. 61). Ces exclamations qui nous immergent de plain-pied dans la subjectivité de Clarissa expriment les **deux dimensions fondamentales de la conscience pour Woolf : la corporéité et la temporalité.** La conscience de Clarissa nous apparaît comme épreuve sensible du monde (le plaisir de la sensation, l'air sur le visage) où surgissent les souvenirs (l'enfance à Bourton) : hors le corps et le temps, la conscience ne perçoit rien. D'un côté, il en va d'intentionnalité de la conscience ressaisie sous la métaphore du « plongeon », c'est-à-dire de son immersion totale dans le monde sensible. D'un autre côté, cette épreuve déclenche un afflux immédiat de souvenirs, ce qu'un phénoménologue comme Merleau-Ponty explique dans la *Phénoménologie de la percep-*

tion en écrivant : « la conscience est contemporaine de tous les temps »¹ (Tel, p. 474-475). Ainsi pose-t-il que la conscience n'est pas extérieure au temps, à son mouvement, qu'elle ne le perçoit pas comme les coups de l'horloge, c'est-à-dire comme une suite d'instantanés discontinus, mais qu'elle est immergée dans la temporalité comme une totalité présente. La conscience vit tous les temps à la fois : elle ne compte pas de l'extérieur ce qui passe mais le perçoit d'abord sans possible mesure ou objectivation. C'est pourquoi le passé est aussi dans le présent, chose qui serait impossible si le temps n'était pas tissé continûment dans la conscience. La conscience n'est pas une horloge interne qui enregistre et qui pourrait sortir du mouvement du temps : elle est à même le temps.

Peu après la scène inaugurale de « plongée » de la conscience dans le monde, donc dans le tissu temporel de l'existence, Clarissa éprouve à nouveau et de plein fouet la **puissance de surgissement du souvenir dans la conscience, ce qui rend ce souvenir vivant, présent** et qui partant intensifie la vie : « cela pouvait lui tomber dessus, tout d'un coup : s'il était avec moi, là, en ce moment, qu'est-ce qu'il dirait ? Tel moment, tel spectacle le faisaient surgir devant elle, sans trace de la vieille amertume ; c'était peut-être cela, la récompense d'avoir aimé les gens ; par une belle matinée, au beau milieu de St James Park's, ils ressurgissaient » (p. 66-67). Ce que comprend Clarissa, c'est que le surgissement est premier, c'est que la jouissance de l'instant est contemporaine du souvenir de Peter, celui qu'elle a aimé. On pourrait même dire que la jouissance du moment vient de la présence du souvenir. Quoiqu'elle fasse, Clarissa ne peut pas séparer le souvenir de Peter de son bonheur d'exister pleinement un beau matin de juin. **La conscience de l'existant (de celui qui accepte tout à la fois sensibilité et temporalité, donc la dimension d'épreuve de l'existence) est montrée comme un véritable liant, un tissu sensitif et temporel** : tout le roman en témoigne qui se construit sur des passages incessants d'une conscience à l'autre par la perception (sensibilité/corps) ou par le souvenir (temporalité). La conscience est tissu et se retrouve de ce fait prise dans un monde qui l'englobe, la reliant ainsi aux autres consciences.

Ainsi, c'est **cette conception phénoménologique de la temporalité qui permet au roman de déboucher sur la matière-monde que conçoit Woolf, sur cette conscience générale, chorale, qui nous unit les uns aux autres**. C'est pourquoi le récit de la mort de Septimus peut fonctionner comme un révélateur pour la conscience de Clarissa : quelque chose les relie, par-delà la mort même. Prendre conscience du monde, d'une sensation, c'est sentir la plongée dans un flux où tout s'embrasse et se rejoint pour « faire monde » au sens

1. La conscience se manifeste donc comme prise dans le tissu temporel, aussi bien dans le passé que dans l'avenir. On remarquera que le texte de Woolf joue aussi des plongées dans le futur comme dans la conscience de Maisie Johnson : « lorsqu'elle serait très vieille elle s'en souviendrait, elle ferait cliqueter parmi les autres le souvenir de cette belle matinée d'été, cinquante ans plus tôt, où elle avait traversé Regent's Park à pied. Car elle n'avait que dix-neuf ans » (p. 92).

d'unité, de totalité. Comme le ressent Peter : « Cela avait été sa perte – cette sensibilité – [...] J'ai en moi quelque chose [...] En partie à cause de cela, de ce secret, absolu, inviolable, la vie lui était toujours apparue comme un jardin inconnu, plein de coins et recoins, et de surprises, oui. Des moments comme cela, c'était à vous couper le souffle [...] où tout se rassemble » (p. 263). Parce que la conscience est tissu, elle se déporte aussi vers les autres existences, ressent la présence au monde et la présence des autres sous forme d'une totalité capable de communiquer. La « théorie transcendantale » de la jeune Clarissa ne postule rien d'autre : « elle se sentait présente partout » (p. 264), se souvient Peter, comme si sa conscience était dilatée dans le monde.

Faut-il y voir un panthéisme comme certains l'ont fait ? Ce serait postuler que l'athéisme (p. 163) revendiqué de Clarissa et sa haine pour la ferveur religieuse de Miss Kilman ne signifient rien. Woolf nous empêche par ces précisions de conclure que la conscience-monde est un mot pour désigner Dieu : la sensibilité immanente, une odeur, un air de musique, le souvenir d'une conversation ou d'une promenade, suffisent pour nous relier dans l'immense épaisseur de la conscience unifiée, comme lorsque Clarissa regarde par la fenêtre la vieille femme d'en face et qu'elle la sent « comme si elle était attachée à ce son, à ce cordon » (p. 229). On remarquera d'ailleurs que **ce qui unit les personnages, c'est qu'ils se sentent tous reliés à quelque chose : c'est donc le lien qui compte, peu importe à quoi ou à qui**. Autrement dit, ce n'est pas la manière dont on exprime le lien qui compte mais la manifestation de ce lien. Le passage de la voiture officielle en est le meilleur exemple : « La voiture n'était plus là, mais elle avait laissé une légère ondulation qui se propagea à travers les magasins [...]. Pendant trente secondes, toutes les têtes restèrent tournées dans la même direction [...]. [...] il s'était passé quelque chose. Quelque chose de si ténu, dans certains cas, qu'aucun instrument de mesure, fût-il capable d'enregistrer un séisme en Chine, n'aurait pu en recueillir les vibrations ; d'une plénitude impressionnante, pourtant, et suscitant une émotion collective [...]. Le passage de l'automobile avait effleuré quelque chose de très profond » (p. 81). On retrouve nombre d'éléments que nous avons déjà évoqués dans ce passage : dans la perception sensible, il n'en va pas que de ma conscience, il en va de ce tissu total du monde dans lequel je suis plongé, qui me met en « vibration », en lien avec les autres consciences, me permettant d'atteindre une « plénitude ». C'est vers cette plénitude de la sensation que tend tout le roman.

Virginia Woolf ne propose pas une théorie du temps humain, mais elle impose, par une histoire incarnée dans des consciences en lutte pour triompher du sens de la vie, une « pleine saveur » (p. 165) de l'existence qui passe par la primeur du temps vécu. Cette « **saveur** » **met clairement l'existence du côté de l'épreuve sensible et de l'épaisseur du temps vécu**. « D'avoir fait des choses des milliers de fois, cela les enrichissait, même si l'on pouvait dire que cela les mettait à nu. Le passé vous enrichissait, l'expérience, et d'avoir ainsi acquis un pouvoir qui manque aux gens jeunes, celui de savoir trancher, de faire ce qu'on

a envie de faire, en se fichant pas mal de ce que les gens peuvent dire » (p. 278) : quel autre nom donner à cette révélation de Peter que celui d'« authenticité » ? Ce qui compte moralement, sensiblement, existentiellement, c'est ce qui est vécu, traversé et intensifié par l'expérience du temps : ce qui vaut est vécu, est la vie telle qu'en elle-même et non les images dont se repaissent ceux qui s'écartent de la plénitude de cette vie pour choisir la mort.

CHAPITRE 2

Gérard de Nerval, *Sylvie*

1 Ce qu'il faut savoir pour lire *Sylvie*

Toutes les éditions de *Sylvie* comportent une notice biographique, ce qui nous dispense de traiter cette matière¹. Mieux vaut en venir tout de suite à l'« équation personnelle » de Nerval, c'est-à-dire ce qui est à l'arrière-plan de son œuvre et ce qui en détermine les contenus, les caractéristiques.

1. Mélancolie et labilité

La création chez Nerval est alimentée par une relation au réel difficile, douloureuse. Le plus simple est sans doute de la **mettre sous le signe de ce qu'on nomme au XIX^e la mélancolie : un sentiment de perte diffus (ce n'est pas tel ou tel « objet » qui est perdu), une distance inconfortable face au monde, face à soi-même, à sa propre existence**. Cette mélancolie est le corollaire d'une certaine inconsistance du moi, qui se traduit par une labilité : une instabilité, une porosité, une propension à s'identifier à des types, à des postures, de préférence gratifiants et aisément lisibles, qui ne remplissent toutefois jamais la fonction rassurante que leur assigne Nerval, et qui donc sont voués à être déclassés puis remplacés par d'autres, **ce qui conduit les « chimères » à se multiplier**. Le tout engendre un boitement qui renforce le déphasage de notre auteur ou de son narrateur-personnage avec la réalité. Il suffit de lire « El Desdichado » (l'un des douze sonnets des *Chimères*, contemporains de *Sylvie*) pour prendre la mesure du phénomène et de sa fécondité sur le plan littéraire :

Je suis le Ténébreux, – le Veuf, – l'Inconsolé,
Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie :
Ma seule Étoile est morte, – et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie.

Dans la nuit du Tombeau, Toi qui m'as consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,

1. On ne trouvera pas non plus ici un certain nombre d'éclaircissements sur le détail du texte (vocabulaire, références culturelles, etc.) qui figurent sous forme de notes dans la plupart des éditions de *Sylvie*. Même remarque pour la bibliographie – signalons simplement à ce propos que cet exposé doit beaucoup aux travaux de Gabrielle Malandain-Chamarat (cités dans toutes les éditions), qui ont joué un rôle essentiel dans le renouvellement de la critique nervalienne.

La fleur qui plaisait tant à mon cœur désolé,
 Et la treille où le Pampre à la Rose s'allie.
 Suis-je Amour ou Phébus ?... Lusignan ou Biron ?
 Mon front est rouge encor du baiser de la Reine ;
 J'ai rêvé dans la Grotte où nage la sirène...
 Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron :
 Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
 Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée.

On peut aussi bien sûr penser à la manière empressée dont Gérard¹, dans le chapitre XIII de *Sylvie*, s'identifie à la fonction de « seigneur poète ». Ce jeu des identifications complique considérablement les relations du narrateur-personnage nervalien avec ses semblables. Dans le cas particulièrement aigu des relations avec les femmes, la situation est aggravée par le fait que Gérard les identifie elles aussi à des types proliférants et successifs dans lesquels leur individualité se perd (voir, là encore, « El desdichado »).

2. Nostalgie

Pour le lecteur qui connaît la fin de l'histoire de Nerval (la folie et le suicide), ce tableau clinique semble effroyablement cohérent, au point que la lecture de l'œuvre pourrait s'en trouver appauvrie. Et de fait, elle l'a été, pendant longtemps : on la considérait comme l'expression « transparente » d'une psychopathologie qu'elle aurait simplement reflétée, tout comme elle aurait été le simple reflet du seul remède qui aurait été accessible à Nerval : la nostalgie. On comprend immédiatement que cette approche nie toute distance entre Gérard et Nerval, et transforme le texte en témoignage au lieu de le lire comme le fruit d'une création artistique. Notre lecteur remarque aussi qu'en parlant de « **nostalgie** », nous nous rapprochons de notre thème. En effet, elle **consiste en une dynamique psychologique qui conduit l'individu à se retourner vers un passé dans lequel il repère une plénitude (effective ou potentielle) dont il déplore l'absence dans son existence ultérieure**. La nostalgie est donc indissociable d'une certaine forme de complaisance et révèle une souffrance ou une frustration – bref, c'est du « temps vécu ». On comprend la fortune qui a pu être celle de cette lecture de l'œuvre de Nerval : comme le ratage et la frustration sont, dans une large mesure, consubstantiels à notre condition humaine, chacun comprend la nostalgie, en fait l'épreuve, et s'identifie volontiers à un personnage littéraire en qui il la reconnaît, d'autant plus que ce personnage lui offre la gratification inhérente à son statut de... personnage littéraire. C'est l'occasion de rappeler que la littérature a une fonction existentielle : elle parle

1. Ce n'est pas pour afficher une proximité émue, une empathie mal venue, que l'on dit « Gérard », mais pour désigner le personnage-narrateur que l'on retrouve dans l'ensemble des textes de Nerval, patronyme dont on use pour désigner l'auteur. Précisons toutefois qu'il n'est pas toujours facile de maintenir cette distinction.

des « choses de la vie », fournit au lecteur un stock d'expériences par procuration qui lui permettent de mettre à distance sa propre existence et de la méditer.

Mais, on l'a déjà dit, la nostalgie comporte le risque de la complaisance et de la banalité ; nous devons donc nous demander ce qui fait que Nerval ne tombe pas dans ce travers.

3. Réflexivité

L'œuvre de Nerval se caractérise par la réflexivité, qui est la capacité à « se regarder soi-même », ou plutôt le travail de mise à distance de la conscience par elle-même. Notre lecteur, qui sait que l'individu Nerval a connu plusieurs épisodes de folie, et qu'il traversait à cet égard une phase difficile alors même qu'il écrivait *Sylvie*, s'étonne sans doute : comment peut-on concilier la réflexivité et la folie ? Il faut d'abord sans doute admettre que dans la notion de « folie », il y a, si l'on peut dire, à boire et à manger, et que la chose est moins simple qu'on ne le croirait spontanément. Ensuite, c'est précisément là un des intérêts majeurs des textes de Nerval, notamment ceux des dernières années de sa vie (*Sylvie*, *Aurélia*) : on y voit en permanence le narrateur tenter de s'assurer une prise sur son existence, sur sa réalité interne, alors même qu'il est bousculé par des interférences complexes entre le monde extérieur et cette réalité interne, et tenter de rendre compte de ce processus. Il alterne pour cela des notations qui restituent au plus près le « ressouvenir » et la rêverie (dans *Sylvie*) ou le délire (dans *Aurélia*), et d'autres qui, sous forme de commentaires, ou de manière plus subtile, mettent le tout en perspective.

De manière plus subtile, qu'est-ce à dire ? *Sylvie* nous fournira un exemple. On sait qu'à plusieurs reprises Gérard dit de l'héroïne éponyme¹ qu'elle est une « fée ». On voit aisément ce que signifie cette caractérisation : **Sylvie est l'incarnation du rêve d'un destin individuel qui ne serait pas compromis avec (ou : par) les pesanteurs triviales de l'existence ; bref, Gérard voit en elle la possibilité d'un accomplissement existentiel qui le soustrairait au malheur d'une existence sous le signe la vacuité et du manque** (celle qui est évoquée symboliquement par le titre du premier chapitre : « Nuit perdue »). Or, Sylvie proclame, au terme d'une scène qui scelle le naufrage de ces attentes, dans les dernières lignes du chapitre XI (que sa réplique a presque l'honneur de clore...) : « [...] il faut songer au solide ». Traduisons : **il faut liquider le rêve d'une existence poétique dominée par un amour hors du commun, sauveur dirait Gérard² et penser à la nécessité de s'aligner sur les valeurs bourgeoises de réussite sociale et de thésaurisation** – et donc épouser le pâtissier

1. L'éponymie est le fait que le nom d'un personnage ou d'un lieu fournisse son titre à une œuvre littéraire.

2. « Sauvez-moi ! je reviens à vous pour toujours », l'a-t-il implorée à la fin du chapitre VIII – encore une fin de chapitre pleine de sens, et elle l'est plus encore si on la confronte (la confrontation ne saurait être qu'ironique – voir *infra*) à celle du chapitre XI...

(qui en matière de solide, en connaît un rayon, forcément). Moralité : *Sylvie*, c'est l'histoire d'une fée qui devient pâtissière. Est-ce drôle ? Oui, si tant est que le naufrage des illusions plus ou moins fondées, plus ou moins respectables ou fécondes, qu'un individu entretient sur le monde et sa propre existence, puisse être drôle. Est-ce salubre ? Oui, quand on sait que tout individu peut céder à la mystification que constitue l'identification à un schéma existentiel intenable, qu'il soit le fruit d'un imaginaire individuel ou collectif (bonjour Madame Bovary), et que cette identification constitue une menace mortelle, parfois littéralement (au revoir, pour l'éternité, Madame Bovary).

4. Ironie

Cette capacité de l'écrivain Nerval et/ou du personnage-narrateur nervalien à **miner ainsi son propre récit, à le remettre en perspective grâce à un recul critique en provoquant souvent une sorte de rire grinçant, elle porte un nom : c'est l'ironie**, qui, à tous les sens du terme, rend la signification problématique (à la fois : difficile à fixer, et riche d'une vision qui remet en perspective la chose dont elle traite). On comprend bien quel est le prix de l'ironie lorsqu'il est question du « temps vécu ». En l'occurrence, nous aimons tous les pâtissières, pour des raisons évidentes, mais nous ferions plus volontiers notre vie avec une fée. Aussi **le court-circuit qui mène de la seconde à la première dans *Sylvie* signale-t-il un terrible dénivelé inhérent au « temps vécu » : celui qui conduit des rêveries existentielles à la prise de conscience de la robuste cruauté de la réalité**. Mais bien sûr, le dire comme cela ne fait rire personne ; personne ne s'y arrêterait, et ce serait le contraire de la littérature. Le destin de Sylvie, son basculement serein vers la vie bourgeoise, son innocente cruauté à l'égard de Gérard, et ce pointillé, discret mais qu'on ne peut manquer, qui conduit de la fée à la pâtissière, relèvent bien, eux de la littérature. Qu'est-ce qui, par ailleurs, autorise à parler d'ironie ? Autant le préciser tout de suite, car la notion nous sera utile. Il existe deux manières d'aborder la notion, et deux variétés de ce phénomène : l'une consiste à identifier des énoncés dans lesquels on dit une chose alors qu'un certain nombre de signes, ou ce que sait le lecteur de la réalité, interdisent de prendre cet énoncé au sérieux, ce qui conduit à se demander comment il convient de l'interpréter (par exemple, quand Voltaire dans *Candide* présente une bataille en la qualifiant de « boucherie héroïque », quand Gérard feint d'endosser le titre de « seigneur poète ») ; l'autre consiste à repérer une **discordance entre ce que le texte programme et ce qui advient (quand Nerval nous dit que Sylvie est une fée et qu'elle devient pâtissière)** : on n'a plus affaire ici à une figure de rhétorique localisée mais à une perspective qui détermine l'élaboration et le sens d'un épisode, voire de tout un récit. C'est à cette définition qu'il convient majoritairement de se référer quand on parle d'ironie dans *Sylvie*. Voyons cela de plus près.

- Dans la toute première phrase de la nouvelle, Gérard se décrit « en grande tenue de soupirant », ce qui met instantanément **le récit (et plus précisé-**

ment le rituel théâtral qui fait la matière de cet incipit) sous le signe de la dérision : il s'est identifié naïvement à un « rôle », celui de soupirant (d'amoureux transi) et en a revêtu le costume (il fait donc du théâtre dans une salle de théâtre). Nous avons beaucoup insisté sur l'importance et la signification du sortilège théâtral morbide auquel se livre Gérard et qui ordonne à ce moment-là son existence. (« ...tous les soirs... »), mais nous voyons bien ici que Nerval empêche le lecteur de prendre totalement au sérieux la tonalité dramatique et onirique de cet incipit. Il introduit ainsi immédiatement un double-jeu caractéristique de la nouvelle, celui de la sincérité et de l'ironie, de l'émotion et de la distance, de l'emprise et de la déprise, que facilite la narration à la première personne et qui signe un rapport singulier à l'existence. Pourquoi parler d'ironie ? Parce que, conformément à la définition que nous avons donnée, selon laquelle l'ironie consiste à tenir un propos tout en montrant, d'une manière ou d'une autre, qu'on ne peut pas le tenir, le narrateur, dans le même geste, décrit un processus avec les enjeux qui lui sont attachés, et montre que **quelque chose dans ce processus doit ne pas être pris au sérieux. Il plonge donc le lecteur dans un état de perplexité qui nourrit une attente à l'égard du récit ainsi problématisé, et valorise du même coup le hiatus entre le « racontant » et le « raconté », donc un jeu de mise en perspective du « temps vécu ».**

- Au terme de l'évocation du chant d'Adrienne (chap. II), la tournure « en paradis » (« Nous pensions être en paradis »), là où l'on attendrait « au paradis », est un archaïsme (un usage linguistique qui relève d'un état de la langue révolu) emprunté par Nerval à une légende qu'il cite dans les Chansons et légendes du Valois (qui suivent en principe Sylvie), celle de St Nicolas ; cette tournure marque le recul du narrateur, qui nuance la tonalité onirique de la scène en y introduisant quelque chose de l'ordre du pastiche. Là encore, l'ironie consiste à dire qu'on ne peut pas dire ce qu'on dit, en l'occurrence à introduire un boitement entre le sens apparent d'un énoncé et la signification qu'il revêt dans le contexte considéré : si « en paradis » est un archaïsme, son usage relève du pastiche, et Nerval nous indique qu'il ne faut pas adhérer à la référence sollicitée par son narrateur (le paradis), sans qu'il invalide pour autant la charge d'émotion de la scène. Comme dans l'exemple précédent, le lecteur est plongé dans une perplexité qui est aussi celle de Nerval, et dont il faut préciser la signification : il s'agit de l'incapacité à statuer véritablement sur un fait, ou du désir de suspendre le jugement, du refus de réduire la tension entre le « charme » (« Dernier feuillet ») du souvenir et la nécessité de résister à la tentation de brouiller les frontières entre le réel et l'imaginaire. Comme on le voit, il s'agit là d'un **processus beaucoup plus complexe que celui selon lequel l'« expérience » permettrait, en toute simplicité, grâce à une distance qu'apporteraient presque mécaniquement le passage du temps et le déroulement de l'existence, de statuer sur le passé et de « stabiliser » le regard que l'on jette sur lui et sur celui que l'on a été.**

- Lors de sa seconde apparition, Adrienne est déguisée en esprit et elle porte un « nimbe de carton doré », accessoire dérisoire qui introduit une rupture avec le registre plein de gravité et de poésie du texte, et qui entame sa crédibilité : il existe un dénivelé considérable entre cet accessoire et ce registre ; l'effet visé est le même que celui analysé dans les deux épisodes ci-dessus.

Dans ces trois exemples, **le recul ironique met en garde le lecteur contre la dérive de l'imaginaire, c'est-à-dire contre la manière dont l'imaginaire amplifie l'impact émotionnel de situations particulières**, au point de les transformer en sortilèges. L'imaginaire et la poésie sont certes des ressources essentielles contre les insuffisances du réel (c'est ce que dit, autrement, le grand discours du chapitre I sur l'« époque étrange ») sous réserve que la différence entre le réel et l'imaginaire soit préservée, et que la salutaire émancipation des pesanteurs qui interdisent à l'individu de se réaliser ne devienne pas prétexte à un désancrage irréversible et destructeur – ce que l'on nomme la folie : « il y a de quoi devenir fou », dit Gérard dans le chapitre III, à propos de la confusion entre Adrienne et Aurélie, et il ajoute immédiatement : « Reprenons pied sur le réel ».

5. Réalisme

Voici donc un premier pas gagné sur une appréhension « paléocritique » dont Nerval a pu faire l'objet : elle ne voyait en lui qu'un gentil garçon victime du rêve, de la nostalgie et de la déglingue psychopathologique. Mais il ne faut pas s'arrêter là, et l'étape suivante est la **reconnaissance de la composante réaliste de l'œuvre de Nerval**, qui permet d'en enrichir la lecture. Partons, là encore, de *Sylvie*, et même du premier chapitre de la nouvelle. À quoi les propos, parfois (pas toujours !) allusifs et vaticinants du narrateur peuvent-ils bien faire référence lorsqu'il évoque cette « **époque étrange** » dans laquelle il vit ? À un processus historique et politique majeur : **la confiscation de la révolution de 1830¹ et de ses espoirs par la bourgeoisie, pour le plus grand malheur de toute une génération de jeunes gens qui va se trouver en porte-à-faux avec cette réalité, condamnée à l'amertume (ou au cynisme) du ralliement, aux souffrances (voire aux dérives) de la sécession, et à la paralysie dans le domaine de l'action** (ce point est longuement développé dans le paragraphe 4 de la nouvelle). L'histoire de Gérard, singulière, ancrée dans un substrat anecdotique² a donc également une valeur critique exemplaire au regard de cette réalité. Et cette histoire de coup de bourse, consécutif à un « changement de

1. Si l'on s'en tient au contexte historique de la nouvelle. Mais Nerval songe à d'autres échecs politiques dont il a été le contemporain, et qui ont désespéré les artistes progressistes de deux générations : la désillusion qui a suivi la révolution de février 1848, avec la répression sanglante du monde ouvrier en juin de la même année ; puis la séquence des événements qui s'organisent autour de Louis-Napoléon Bonaparte : son accession à la présidence de la République en 1848 toujours, son coup d'état sanglant en 1851 (le 2 décembre, jour anniversaire de la victoire d'Austerlitz, dont il devient la sinistre parodie), le rétablissement de l'Empire en 1852 (encore un 2 décembre).

2. Mais aussi autobiographique.

ministère » (donc de politique, donc de clientèle électorale), au terme duquel Gérard « redev[ient] riche » ? C'est l'illustration de la montée en puissance sous la Monarchie de juillet (1830-1848) du monde de la banque, de l'affairisme, de la spéculation et de la Bourse. Tout cela relève du réalisme, mais un réalisme qui n'est pas simple : ce coup de bourse miraculeux emprunte au registre du conte, dans lequel le héros peut tout à coup recevoir un présent qui l'aidera à mener sa quête (être pourvu d'une arme qui lui permettra de vaincre le dragon – ou comme ici d'un capital qui lui permettra d'acheter Aurélie ou Sylvie), puis disqualifié pour des raisons morales (parce qu'il a tenté malhonnêtement d'écarter un rival légitime – parce qu'il faut être une fieffée crapule pour envisager d'acheter l'« amour » d'une femme) ; mais le conte en l'occurrence nous ramène au réalisme et à la critique du monde bourgeois, dans lequel le mariage n'est, comme le dit Balzac, qu'une « prostitution légale », et Gérard, Dieu merci, va juger qu'Aurélie, Sylvie et lui valent mieux que cela, ce en quoi, d'ailleurs, il se trompe un peu (pour le destin matrimonial de Sylvie, voir ci-dessus ; quant à Aurélie, elle aura certes le bon sens de refuser de jouer le rôle d'une autre¹ (chap. XIII), et se rabattra sur le « jeune premier ridé », parce qu'il lui a rendu des services, et illustrera ainsi une conception de l'amour assez médiocre...).

Le lecteur commence à penser que tout ceci est singulièrement complexe, et aussi que *Sylvie* offre décidément beaucoup de choses à qui s'intéresse à la question du « temps vécu » - il comprend notamment que ce « temps », c'est aussi celui de l'Histoire.

6. Problématique de l'étude du « temps vécu » dans *Sylvie*

Le « temps vécu », c'est la perception subjective du temps, qui se distingue à la fois du temps des horloges et de celui des calendriers. C'est aussi l'intériorisation existentielle du temps : la manière dont l'individu perçoit le déroulement de son existence, en recompose la continuité, identifie en elle des phases, des étapes. Enfin, ce temps subjectif interfère avec les temporalités objectives naturelle (ne serait-ce que celle du vieillissement) et sociale (puisque le cheminement existentiel de l'individu s'effectue dans une société qui est elle aussi soumise au temps – à l'Histoire). Le romantisme, qui est le bain intellectuel et culturel dans lequel a vécu Nerval et qui constitue l'arrière-plan de *Sylvie*, se caractérise notamment par l'acuité de l'attention portée à l'Histoire, et par une perception nouvelle de la complexité de la conscience, de l'importance des processus qui relèvent de l'imaginaire (la reconstruction du souvenir, la projection dans le réel de fantasmes ou d'aspirations, le rêve sous toutes ses formes, le déferlement du délire).

Il importe d'avoir tout cela en tête lorsqu'on lit *Sylvie* pour y analyser la manière dont y est traitée la question du « temps vécu ». Il faut donc s'intéresser

1. Ce n'est pas sa faute : elle n'a pas vu *Vertigo* d'Hitchcock (1958, avec James Stewart et Kim Novak).

à la manière dont le personnage-narrateur expose et réfléchit un cheminement dans lequel un ensemble de projections imaginaires (amoureuses en l'occurrence) se combinent avec la représentation d'une situation historique, avec une problématique de l'accomplissement individuel, le tout dans un récit qui par sa forme, sa composition, son ordre, rend compte de la complexité et de la subtilité de la question qui nous importe.

2 Résumé

Pour aborder le récit dans *Sylvie*, il est particulièrement utile de distinguer deux choses : la « fable » (le contenu, tel qu'on le présenterait en le mettant en ordre conformément aux règles de la logique) et « l'intrigue » (la manière dont les choses nous sont racontées, ce qui implique notamment de prêter attention à l'ordre dans lequel elles sont racontées)¹. Dans un premier temps, un résumé, chapitre par chapitre, est susceptible de faciliter l'appréhension de la nouvelle.

Chapitre I : « Nuit perdue » : le narrateur (dont nous ne connaissons jamais le nom, et que, en fonction de la convention exposée plus haut, nous appellerons « Gérard ») sort du théâtre où, comme tous les soirs depuis un an, il va admirer une actrice qui le fascine², et se rend dans un cercle qu'il fréquente avec la même régularité. On y parle (de philosophie, de religion, d'art, de politique – semble-t-il), on y boit, et l'atmosphère qui y règne, autant que ces activités, sont révélatrices :

Nous vivions alors dans une époque étrange³, comme celles qui d'ordinaire succèdent aux révolutions ou aux abaissements des grands règnes [...]. C'était un mélange d'activité, d'hésitation et de paresse, d'utopies brillantes, d'aspirations philosophiques ou religieuses, d'enthousiasmes vagues, mêlés de certains instincts de renaissance ; d'ennuis des discordes passées, d'espoirs incertains.

Un de ses comparses révèle à Gérard ce soir-là que l'actrice a un amant, lui-même membre du cercle ; puis un journal lui apprend d'une part qu'il vient de recouvrer une partie de sa fortune (ce qui suscite la brève tentation d'acheter l'amour de l'actrice), et d'autre part qu'en ce jour se déroule à Loisy une fête traditionnelle, centrée sur la pratique du tir à l'arc, à laquelle il a souvent participé pendant son enfance et son adolescence. Cette dernière nouvelle déclenche le processus du souvenir, avec une scène dans laquelle un cortège de jeunes gens et de jeunes filles défile en musique.

1. On peut aussi dire le « raconté » et le « racontant ».

2. Petite précision ayant trait au vocabulaire : « être fasciné » ne signifie pas « éprouver un goût très vif pour » mais « éprouver un attrait tellement fort qu'il court-circuite les capacités critiques de l'individu, lui interdit la moindre prise de recul, et débouche éventuellement sur une forme d'obsession ».

3. Il s'agit, nous l'avons déjà vu, des lendemains de la révolution de 1830 et des débuts de la Monarchie de Juillet.

Chapitre II : « Adrienne » : Gérard ne parvient pas à dormir, et, plongé dans un état de conscience propice à l'affleurement des souvenirs, il revoit soudain, après d'autres scènes dont le contenu n'est pas précisé, celle de la rencontre d'Adrienne. À l'occasion d'une ronde où il est le seul garçon et qui se déroule devant un château, il échange un baiser rituel avec une belle enfant blonde, qui doit ensuite chanter pour retrouver sa place. Le chant donne lieu à une belle séquence d'une coloration poétique et onirique. Puis Sylvie, petite paysanne qui était l'amoureuse de Gérard, pleure de dépit parce qu'il a offert une couronne à Adrienne (car c'était elle), et celle-ci regagne le château. Gérard rentre à Paris pour poursuivre ses études, mais la scène de la ronde et du chant constitue un sortilège dont il ne se défera pas : « de ce moment, un trouble inconnu s'empara de moi », dit-il. Aux vacances de l'année suivante, il apprend qu'Adrienne, dont on sait déjà qu'elle est pensionnaire d'un couvent, doit devenir religieuse.

Chapitre III : « Résolution » : ce sortilège éprouvé dès l'enfance permet d'en expliquer un autre, celui qui attire chaque soir Gérard au théâtre. L'explication n'a rien de rassurant : « Aimer une religieuse sous la forme d'une actrice !... et si c'était la même ! Il y a de quoi devenir fou ! ». Il faut donc échapper à cette obsession : « Reprenons pied sur le réel », dit-il, et cette injonction le ramène au souvenir de Sylvie, qui « existe, elle, bonne et pure de cœur sans doute », et qu'il décide d'aller retrouver à la faveur de la fête, prolongée par un bal, qui se déroule à Loisy : c'est qu'il pense qu'elle l'« attend encore... Qui l'aurait épousée ? elle est si pauvre ! ». Il projette de rallier sur le champ Loisy (environ 35 km de Paris, dans l'Oise actuelle), entreprise délicate car il est (c'est le coucou du concierge qui le lui apprend : lui ne possède aucun instrument susceptible de lui indiquer l'heure, seulement une horloge qui n'a pas été remontée depuis deux siècles) une heure du matin, ce qui lui impose de recourir à la poste (un service régulier mais lent) au lieu de prendre un fiacre (l'équivalent d'un taxi). Désormais, à la faveur de ce voyage qui doit durer 4 heures et qui se prolongera jusqu'à la fin du chapitre VII, Gérard va faire (ou voir) défiler, avec l'arbitraire chronologique qui caractérise ce genre de processus mental, des souvenirs, activité à laquelle il se prête volontiers, comme l'indique la dernière phrase du chapitre : « Pendant que la voiture monte les côtes, recomposons les souvenirs du temps où [je] venais si souvent [dans le Valois] ».

Chapitre IV : « Un voyage à Cythère » : « Quelques années s'étaient écoulées ; l'époque où j'avais rencontré Adrienne devant le château n'était plus déjà qu'un souvenir d'enfance » ; Gérard retrouve Sylvie à l'occasion d'une nouvelle édition de la fête de l'arc qui culmine en un repas organisé dans un faux temple antique datant du XVIII^e et situé sur un îlot (à proximité de Loisy bien sûr). C'est dans cette atmosphère de fête et de facticité (soulignée par le titre, qui est une allusion au peintre Watteau) que Gérard se réconcilie avec Sylvie, qui lui porte semble-t-il une tendre affection.

Chapitre V : Après avoir raccompagné Sylvie, Gérard passe une nuit dans la forêt, longe le couvent où vit Adrienne, puis retourne chercher Sylvie. « L'inno-

cence et la joie éclataient dans ses yeux », et le temps fort de la promenade est celui où tout en parlant de littérature ils cueillent des fleurs et des fraises.

Chapitre VI : « Othys » : ce village marque le terme de la promenade, puisque le but était d'y rendre visite à la grand-tante de Sylvie. La jeune femme présente Gérard comme son « amoureux » ; pendant que la vieille femme prépare un repas, Sylvie déniche dans la chambre sa robe de mariée, puis le costume de son défunt époux ; après les avoir revêtus, au cours d'une scène marquée par une belle tonalité érotique, les jeunes gens vont retrouver la tante, qui est bouleversée. Le repas, caractérisé par une simplicité rustique, est un moment d'harmonie, pendant lequel la tante évoque le souvenir de ses noces, notamment les couplets rituels qui y avaient été chantés, et que les deux jeunes gens reprennent en chœur avec elle.

Chapitre VII : « Châalis » : l'attaque du chapitre (« Il est quatre heures du matin : la route plonge dans un pli de terrain ; elle remonte. ») nous ramène brièvement au trajet qu'est en train d'accomplir Gérard ; brièvement, car une route laissée à gauche évoque « un soir » où Gérard l'a parcourue avec le frère de Sylvie, dont le « petit cheval volait comme au sabbat » et qui l'a ainsi conduit à l'abbaye de Châalis, où il a revu, pour la dernière fois, Adrienne. « Transfigurée par son costume comme elle l'était déjà par sa vocation », elle interprétait le rôle d'un « esprit [qui] montait de l'abîme » pour venir, dans le cadre d'une « pièce allégorique » qui se situait après la destruction du monde par Dieu, inviter chacun à admirer la gloire du Christ. Gérard, qui a pourtant un souvenir précis de la scène, tout comme de la maison du garde, dont le fils les avait introduits dans la salle du spectacle, se demande si cette scène est bien réelle : « Ce souvenir est une obsession peut-être ! ¹ ». Mais « [h]eureusement voici la voiture qui s'arrête » : le voyage est terminé, et le narrateur « échappe au monde des rêveries » pour rejoindre Sylvie. À partir de ce moment et jusqu'au chapitre XIII inclusivement, le traitement du temps sera linéaire et chronologique.

Chapitre VIII : « le Bal de Loisy » : « Je suis entré au bal de Loisy à cette heure mélancolique et douce encore où les lumières pâlissent et tremblent aux approches du jour ² ». Gérard, qui vient pour retisser un lien avec le passé, se trouve immédiatement dans une situation délicate : « [...] dans les groupes

1. L'incidence de cette remarque inquiète n'est pas claire : elle vient après la datation de l'épisode (« C'était le jour de la Saint-Barthélemy »), qui suscite cette précision : « – singulièrement lié au souvenir des Médicis ». Si on lit donc l'énoncé « Ce souvenir » dans son contexte immédiat, il désigne donc l'ensemble suivant : la St-Barthélemy + les Médicis + les « armes » des Médicis et de la maison d'Este, qui sont mentionnées ensuite. Mais les points de suspension qui précèdent « Ce souvenir », et surtout l'adéquation entre l'énoncé « Ce souvenir est une obsession peut-être ! » et l'ensemble de l'épisode de Châalis, invite à élargir son incidence : c'est celui-ci qui est une obsession – et la suite immédiate du texte va dans le même sens : « Heureusement voici la voiture qui s'arrête [c'est la fin du voyage] ; j'échappe au monde des rêveries [« rêveries » est ici un synonyme approximatif d'« obsession »].

2. Comme l'indique M.F. Azéma dans son édition de *Sylvie* (coll. « Libretti », LP, 1999, note 3 p. 59), cette entrée au bal, qui inaugure un processus d'effondrement des espoirs du narrateur, inverse le processus d'entrée dans l'ère des sortilèges, par le biais du demi-sommeil, à la fin du chapitre I.

dégarnis, j'eus peine à rencontrer des figures connues ». Puis il retrouve Sylvie, qui semble égale à elle-même : « [...] son œil noir brillait toujours du sourire athénien d'autrefois ». Gérard note brièvement la présence à ses côtés d'« un jeune homme », qui se « retir[e] en saluant » : le lecteur apprendra plus tard qu'il est son frère de lait (chap. X) et le futur époux de la jeune femme (chap. XII). Celle-ci et Gérard quittent le bal main dans la main, mais une évidence s'impose très vite au « Parisien » : « Sylvie, vous ne m'aimez plus ! ». Elle le reconnaît, et lui reproche de l'avoir délaissée, peut-être parce que en Italie ou ailleurs, il a rencontré des femmes « plus jolies » qu'elle. Il nie, fait en des termes exaltés, voire excessifs, son éloge et celui du Valois ; mais lorsqu'elle évoque Paris, il pense « tout à coup » à « l'image vaine qui [l'a] égaré si longtemps », et s'effondre : « je me jetai à ses pieds, je confessai en pleurant à chaudes larmes mes irrésolutions, mes caprices ; j'évoquai le spectre funeste qui traversait ma vie. "Sauvez-moi ! ajoutai-je, je reviens à vous pour toujours" ». Peut-être Sylvie, dont les regards sont « attendris », aurait-elle cédé à l'émotion, mais l'arrivée impromptue de son frère et du jeune homme du bal, cette fois identifié comme son « amoureux »¹, met malencontreusement fin à ce moment d'intimité, et Sylvie regagne le logis familial.

Chapitre IX : « Ermenonville » : comme dans le chapitre V, Gérard décide de se soustraire au sommeil, et va revoir la maison de son oncle (il s'agit de l'oncle qui l'hébergeait pendant ses séjours dans le Valois – c'était encore le cas au chapitre V –, et qui rappelle celui chez qui Nerval a vécu jusqu'à l'âge de six ans ; c'est aussi celui à qui Gérard doit sa fortune, comme il l'a dit dans le chapitre III, où l'on a appris que sa mort remontait à trois ans). C'est un moment de tristesse, qui provoque le besoin de revoir Sylvie, « seule figure vivante et jeune qui me rattachât à ce pays ». Sur le chemin de Loisy, il décide de faire un détour par Ermenonville, ce qui engendre une méditation sur les ruines qu'on y trouve, et, surtout, une apostrophe à Rousseau : « Ô sage ! tu nous avais donné le lait des forts, et nous étions trop faibles pour qu'il pût nous profiter. Nous avons oublié tes leçons que savaient nos pères, et nous avons perdu le sens de ta parole, dernier écho des sagesse antiques ». Le chapitre se termine par une évocation lyrique et nostalgique des courses avec Sylvie.

Chapitre X : « Le grand frisé » : arrivé à Loisy, Gérard retrouve Sylvie qui porte « une toilette de demoiselle, presque dans le goût de la ville ». Le mobilier de sa chambre a été renouvelé, mis lui aussi au goût du jour, ce qui provoque un malaise chez Gérard, parce qu'il n'y retrouve « rien du passé ». À sa grande surprise, Sylvie lui apprend qu'elle n'est plus dentellière : « on n'en demande plus dans le pays ». Elle est devenue gantière, et « cela donne beaucoup dans le moment », selon la formule, un rien vulgaire, qu'elle emploie.

Gérard voudrait aller à Othys, mais la tante est morte ; ils partent donc, accompagnés d'un petit garçon, en direction de Châalis. « La conversation, dit

1. On se souvient que dans le chapitre VI c'est à Gérard que revenait cette désignation.

Gérard, ne pouvait plus être bien intime » ; elle donne toutefois lieu, grâce à l'évocation de souvenirs, à un moment de connivence, qui débouche fâcheusement sur l'évocation du « grand frisé », un garçon qui a un jour sauvé Gérard de la noyade. Puis c'est un souvenir plus émouvant que convoque ce dernier, celui de la robe de mariée de la tante ; Sylvie la lui a empruntée deux ans plus tôt pour se rendre à un « carnaval », c'était un an avant sa mort, et la formulation laisserait presque supposer un lien de cause à effet. La clause du chapitre est consacrée à une réflexion de Gérard sur l'ascension sociale (et l'acculturation, dont témoigne le bal masqué évoqué ci-dessus) de Sylvie : « [...] grâce à ses talents d'ouvrière, Sylvie n'était plus une paysanne. Ses parents seuls étaient restés dans leur condition, et elle vivait au milieu d'eux comme une fée industrielle, répandant l'abondance autour d'elle ».

Chapitre XI : « Retour » : le chapitre montre à quel point les personnages sont désaccordés. Gérard supporte mal l'acculturation de Sylvie (qui a lu W. Scott, refuse de chanter les chansons traditionnelles et préfère « phraser » – c'est-à-dire chanter en recourant à une expressivité vocale à la mode des airs d'opéra en vogue). Gérard fait le malin en commentant l'architecture de l'abbaye de Châalis et des éléments de sa décoration, puis raconte à Sylvie l'épisode du chapitre VII, avant de lui demander de procéder à un exorcisme, en l'occurrence de reprendre le rôle d'Adrienne, dont il lui dicte le texte. Le résultat de cette simulation n'est guère satisfaisant, et il s'ensuit un retour assez morne, au cours duquel l'esprit de Gérard dérive du côté d'Aurélié (dont on apprend ici seulement le prénom) et notamment de la manière « touchante » dont elle interprète une scène d'amour « avec ce jeune premier tout ridé »¹. Sylvie le tire de cette rêverie en chantant les deux premiers vers d'une de ces chansons qu'elle refuse désormais d'interpréter (ce sera à nouveau le cas au chapitre suivant), puis prétend que si Gérard venait plus souvent elle s'en rappellerait d'autres, avant d'ajouter cette formule par laquelle elle se (Nerval la) disqualifie, étant donnée sa teneur affreusement conformiste, triviale, bourgeoise, et son incompatibilité avec ce que Gérard voyait en elle : « [...] mais il faut songer au solide. Vous avez vos affaires de Paris, j'ai mon travail, ne rentrons pas trop tard. Il faut que demain je sois levée avec le soleil ». Voici comment les cigales deviennent fourmis, mais il faut bien reconnaître que leur alibi (celui de la subsistance, certes légèrement dégradé en appétit de lucre), s'il manque de grandeur, ne manque pas de réalisme.

Chapitre XII : « Le père Dodu » : une fois encore, les circonstances trahissent Gérard, qui allait tenter une dernière effusion (voir celles des chapitres VIII et XI), et aussi la réconciliation de sa fantasmagorie valoisienne et du réalisme économique de Sylvie : « j'allais répondre, j'allais tomber à ses pieds, j'allais offrir la maison de mon oncle, qu'il m'était possible encore de racheter [...] mais en ce moment nous arrivions à Loisy ». Suit un repas patriarcal de len-

1. Gérard ne mesure évidemment pas à ce moment-là ce que ce souvenir comporte d'ironique : la fiction théâtrale lui offre le miroir d'une situation qui se réalisera en effet, et dont il fera les frais.

demain de fête, avec soupe à l'oignon, dans lequel un personnage pittoresque occupe par sa faconde la première place : le père Dodu. C'est à la fin de ce repas que Gérard (aidé par une « bonne femme ») reconnaît « le grand frisé » dans l'amoureux de Sylvie, apprend qu'il va l'épouser et s'établir pâtissier ; ce beau projet suscite une remarque ironique de Gérard, par laquelle il met à distance son dépit : « C'est une fatalité qui m'était réservée d'avoir un frère de lait [sous-entendu : qui deviendrait mon rival en amour] dans un pays illustré par Rousseau – qui voulait supprimer les nourrices ! »

Chapitre XIII : « Aurélie » : Gérard n'a plus rien à faire à Loisy et regagne Paris ; il retourne admirer Aurélie au théâtre, lui adresse un bouquet et un billet signé « Un inconnu » et part en Allemagne en pensant : « Nous verrons quelque jour si cette femme a un cœur ». Comme il apprend qu'elle est malade, il lui écrit d'Autriche, et signe « L'Inconnu ». « Des mois se passent » ; Gérard écrit une pièce consacrée aux « amours du peintre Colonna pour la belle Laura, que ses parents firent religieuse, et qu'il aima jusqu'à la mort. Quelque chose dans ce sujet se rapportait à mes préoccupations constantes¹ », dit-il. Il rentre à Paris, propose le rôle de Laura à Aurélie, qui accepte. Il lui révèle qu'il est l'Inconnu, elle lui dit qu'une relation amoureuse entre eux n'est pas inenvisageable. « Deux mois plus tard », il apprend que son rival (voir le chap. I) n'en est plus un, et reçoit d'Aurélie « une lettre pleine d'effusion » ; ici commence donc une liaison amoureuse dont nous ne saurons rien. « L'été suivant », à la faveur d'un déplacement de la troupe, qu'il accompagne comme « seigneur poète », Gérard emmène Aurélie à Châalis et lui raconte l'épisode du chapitre VII. La réaction d'Aurélie met fin au sortilège qui domine son existence, mais aussi à ses espoirs et à ses illusions : « Vous ne m'aimez pas !, dit-elle. Vous attendez que je vous dise : "La comédienne est la même que la religieuse" ; vous cherchez un drame, voilà tout, et le dénouement vous échappe. Allez, je ne vous crois plus ! ». Puis Gérard constate « le faible » d'Aurélie pour le « jeune premier ridé », « homme d'un caractère excellent et qui lui avait rendu des services ».

Chapitre XIV : « Dernier feuillet » : « Telles sont, dit Gérard, les chimères qui charment et égarent au matin de la vie. J'ai essayé de les fixer sans beaucoup d'ordre, mais bien des cœurs me comprendront ». Suit une réflexion sur la dualité Adrienne-Sylvie, « les deux moitiés d'un seul amour », et la manière dont Ermenonville s'est désertifié pour lui. En outre, il n'existe plus de route directe pour s'y rendre. Gérard évoque ce que sont désormais ses visites à Dammartin, chez Sylvie et son époux, le « sourire athénien » de Sylvie, ses deux enfants : « Je me dis : "Là était le bonheur peut-être ; cependant..." ». Puis intervient un ultime retour en arrière : lors de la fameuse tournée d'Aurélie, Gérard a emmené Sylvie à la représentation de Dammartin, et lui a demandé

1. Comme le lui reprochera Aurélie (voir infra), Gérard mêle imprudemment ses affects et la création littéraire, au lieu d'utiliser la seconde pour mettre à distance les premiers – ce que fait, de manière complexe, Nerval dans *Sylvie*. Nous avons affaire là à une belle mise en abîme, qui a une dimension réflexive et critique.

si elle ne trouvait pas que l'actrice ressemblait à Adrienne, ce qu'elle nie, en précisant (ce sont les derniers mots du texte) – qu'elle était « morte au couvent de Saint-S***, vers 1832 ».

3 Le traitement du temps, le destin et l'action

1. Organisation du temps dans le récit

Le résumé fait bien apparaître l'une des particularités du récit dans *Sylvie* : le traitement du temps. Tentons d'abord de le décrire avant de le commenter.

Le chapitre I introduit ce que l'on nommera **le temps A, celui du récit-cadre qui assure l'unité de la nouvelle et l'encadre jusqu'au chapitre XIII inclusivement** : le chapitre XIV est un épilogue, qui raconte un « après » de l'action, et renvoie ainsi à un autre temps. Le temps A est donc celui où un homme jeune, avant 1836¹, décide de renouer avec son passé ; le chapitre II introduit un **souvenir d'enfance, c'est le temps B** ; le chapitre III nous ramène au temps A, jusqu'au départ de Paris pour le Valois (provoqué par les souvenirs du temps B). Le chapitre IV introduit sans transition **un passé postérieur au temps B** (Sylvie et Gérard sont des adolescents), **qu'on appellera temps C**, qui se prolonge dans les chapitres V et VI. Le tout début du chapitre VII réintroduit, là encore assez brutalement, le temps A, ce que souligne le recours au présent de narration. Mais cela ne dure pas : nous replongeons dans le passé avec la seconde apparition d'Adrienne, forcément postérieure au temps B, **probablement à peu près contemporaine du temps C**, sans que l'on puisse en dire davantage (ce qui contribue à la coloration mystérieuse de l'épisode), **et mieux vaut donc parler d'un temps D**. La fin du chapitre ramène sans transition le lecteur au temps A (fin du voyage), qui va prévaloir jusqu'au chapitre XIII (inclusivement). Au sein de ce temps A, les chapitres VIII à XII vont offrir une répétition de certains éléments des chapitres IV à VI (et qui étaient donc situés dans le temps C) : dans les deux séries, on trouve un bal à Loisy, une errance (nocturne ou diurne) du narrateur après le bal, un retour chez Sylvie suivi d'une promenade, et l'intervention d'un personnage âgé, incarnation, émouvante ou cocasse, du Valois et des possibles existentiels qu'il offre ou refuse (la tante d'Othys, le père Dodu). Au chapitre XIII, on est toujours dans le temps A, mais c'est l'espace qui change et se dilate (Paris, l'Allemagne, l'Autriche) avant qu'on ne revienne au Valois et à ce lieu maléfique qu'est l'Abbaye de Châalis) ; au passage, Sylvie aura été brièvement éclipsée par Aurélie. **Le chapitre XIV réintroduit le présent grammatical, mais ce présent est cette fois celui dans lequel le narrateur écrit cet épilogue** où il conjugue le discours sur la dissipation des illusions (les « chimères ») et la dernière résurrection des souvenirs dans un Valois qui n'est plus à leur diapason, à une époque où Sylvie élève ses

1. Dans le chapitre III, Gérard se rend à la station de fiacre nocturne du Palais-Royal ; or, celle-ci a disparu en 1836, quand on a fermé les maisons de jeu du quartier.

deux enfants (qui ne sont ni des nourrissons, ni des adolescents). **C'est un temps E**, avec toutefois un double retour en arrière : au temps A de la représentation donnée par la troupe d'Aurélië à Dammartin, et à un temps qui est cette fois (c'est l'unique occurrence dans la nouvelle) celui d'une date approximative du passé (« vers 1832 ») et dont on sait seulement qu'il est postérieur à D et antérieur à E : celui de la mort d'Adrienne¹.

Le temps A (et l'action qui s'y développe) apparaît, d'une manière ou d'une autre, dans dix chapitres sur 14, c'est donc lui qui **confère un ordre minimal à la nouvelle** ; mais ce qui frappe le lecteur, ce sont au contraire des **scènes qui marquent une sortie du temps ou une fusion miraculeuse de différentes couches temporelles** : scène onirique de la ronde, scène érotico-nostalgique² d'Othys, scène maléfique de Châalis – celle-ci surtout, qui, proche du temps C, entretient également un lien étroit avec le temps B, qui est située au milieu du récit, et qui clôt les analepses³ constitutives de tout ce premier massif narratif.

2. Brouillage temporel et temps vécu

Comment analyser ce **parti-pris de brouillage temporel** ? Il faut d'abord, *a contrario*, se souvenir que la capacité à ordonner les faits et l'existence selon l'axe de la linéarité chronologique garantit une prise sur le réel, une posture de maîtrise, et fait écho à une conception de l'existence qui postule la nécessité de rapprocher le plus possible le « temps vécu » du temps du calendrier et de l'horloge, ou en tout cas de veiller à éviter des divergences majeures entre eux. **Le romantisme, au contraire, va tenter de restituer un fonctionnement plus « authentique » de la conscience, en montrant** que la divergence dont nous parlions est un fait qu'on ne saurait ignorer, **et que l'ordre du temps objectif est débordé par la conscience qui, elle, classe volontiers par exemple les événements non pas en fonction de leur disposition sur l'axe de la chronologie mais de leurs affinités, de leurs rôles dans la construction de la singularité individuelle** (ce qui conduit à valoriser et à regrouper des événements traumatiques et/ou fondateurs, comme le fait Gérard), et aussi en fonction de leur intensité, qui précisément fait saillie au-dessus du temps objectif. Le traitement de la chronologie tel qu'on l'observe dans *Sylvie* procède donc non pas d'une négligence ou d'une incompétence, mais d'une « **recomposition** » (voir la formule de la fin du chapitre III : « Re composons nos souvenirs ») **qui**

1. Sylvie, répondant allusivement à Gérard qui la questionne sur Adrienne, lui dit dans le chapitre XI « [...] eh bien ! cela a mal tourné ». Nous sommes dans le temps A, et nous comprenons rétrospectivement que celui-ci se situe après 1832 (et, comme nous l'avons vu, avant 1836).

2. Nostalgie d'ailleurs dédoublée, ou redoublée : il y a, à l'intérieur de la scène, celle qu'éprouve la vieille femme confrontée à cette résurrection de son passé, et celle qui affecte le narrateur, pour qui raconter cette scène revient à revivre une promesse de bonheur matrimonial avec Sylvie, dont le lecteur apprendra plus tard qu'elle s'est finalement réalisée pour un autre (le grand frisé, qui est le frère de lait, une sorte de double maléfique, de Gérard).

3. Une analepse est dans un récit un retour en arrière – ce que le cinéma a popularisé sous le terme de « flashback ».

visé à restituer, d'une manière assez novatrice en son temps, un fonctionnement de la conscience, au lieu de reproduire des artifices narratifs dictés par des exigences de lisibilité conventionnelles : l'œuvre de Nerval, celle de la fin en tout cas, s'efforce souvent d'être au plus près d'un certain nombre d'expériences psychiques¹ décisives, pour reproduire la charge de suggestion qui leur est inhérente. C'est ainsi qu'il faut comprendre la séquence du chapitre III au chapitre VII : elle suit la logique d'une rêverie tournée vers le passé ; on sait que le processus de la rêverie ne se soucie guère de la chronologie, qu'elle construit en revanche des cheminements subjectifs féconds pour celui qui sait les suivre, et qu'elle amplifie ce pouvoir suggestif en donnant une coloration poétique à ce processus, ou en donnant libre cours à la charge d'angoisse qu'il peut comporter².

3. Définition de la rêverie

Tentons de définir le terme de « rêverie », tel qu'on l'utilise ici. Il existe un point commun entre la manière dont Gérard, dans l'incipit, considère l'actrice dont il est amoureux (« Elle avait pour moi toutes les perfections, elle répondait à tous mes enthousiasmes, à tous mes caprices »), le déclenchement de **l'anamnèse³ qui le ramènera dans le Valois** (« ces mots [du journal] réveillèrent en moi toute une nouvelle série d'impressions : c'était un souvenir de la province depuis longtemps oubliée »), le flux des souvenirs qui s'impose entre les chapitres IV et VII, et par exemple aussi les réflexions provoquées par la promenade à Ermenonville dans le chapitre IX : dans tous les cas, c'est la subjectivité de Gérard qui s'impose et organise le déroulement du propos, lui confère une pertinence, lui fournit une continuité et une signification. Il peut s'agir de projections amoureuses et existentielles assez indéfinies (chapitre I), de souvenirs centrés sur deux personnages féminins investis par l'affectivité et l'inquiétude du narrateur-personnage, ou d'un espace dont certaines composantes vont se prêter à une véritable captation subjective qui elle-même se reflétera dans un discours unifié par une tonalité mélancolique. On peut appeler tout cela « rêverie ». Comme nous l'avons déjà dit, si, **par la rêverie, le narrateur-personnage surimpose vigoureusement sa subjectivité au réel, cela ne signifie pas pour autant que le processus soit nécessairement euphorique**. C'est ce que montrent les deux apparitions d'Adrienne : si la première produit d'abord une

1. Voir bien sûr *Aurélia* (1854), récit qui « recompose » une grave crise d'aliénation mentale subie par Nerval. Le sous-titre en est « Le rêve et la vie ». Voici un extrait de son premier paragraphe : « Le Rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort ; un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le moi, sous une autre forme, continue l'œuvre de l'existence. »

2. Cela peut être les deux à la fois, comme dans les deux scènes dominées par la présence d'Adrienne.

3. L'anamnèse est le processus mémoriel et psychologique qui fait affleurer à la conscience de l'individu un épisode ou un pan de son passé. On parle aussi, quand le mécanisme se déclenche spontanément, de « mémoire involontaire ».

bouleversante plénitude, elle inaugure l'ère des sortilèges : « De ce moment, un trouble inconnu s'empara de moi » (chap. II), dit Gérard, qui comprend par ailleurs (chapitre. III) que la fascination qu'il éprouve pour l'actrice trouve là son origine. Quant à la seconde, elle est explicitement mise sous le signe de l'« obsession ».

4. « Quelle heure est-il ? » – Rêverie et action

Maintenant que nous avons tenté de démêler sommairement des aspects essentiels du traitement du temps, nous pouvons nous intéresser à un curieux passage dans lequel les rapports entre temps objectif et temps vécu sont traités d'une manière particulièrement intéressante.

Depuis trois ans, je dissipe en seigneur le bien modeste [que mon oncle] m'a laissé et qui pouvait suffire à ma vie. Avec Sylvie, je l'aurais conservé. Le hasard¹ m'en rend une partie. Il est temps encore.

À cette heure, que fait-elle ? Elle dort... Non, elle ne dort pas ; c'est aujourd'hui la fête de l'arc, la seule de l'année où l'on danse toute la nuit. Elle est à la fête...

Quelle heure est-il ?

Je n'avais pas de montre.

Au milieu de toutes les splendeurs de bric-à-brac qu'il était d'usage de réunir à cette époque pour restaurer dans sa couleur locale un appartement d'autrefois, brillait d'un éclat rafraîchi une de ces pendules d'écaille de la Renaissance, dont le dôme doré surmonté de la figure du Temps est supporté par des cariatides du style Médicis, reposant à leur tour sur des chevaux à demi cabrés. La Diane historique, accoudée sur son cerf, est en bas-relief sous le cadran, où s'étalent sur un fond niellé les chiffres émaillés des heures. Le mouvement, excellent sans doute, n'avait pas été remonté depuis deux siècles. — Ce n'était pas pour savoir l'heure que j'avais acheté cette pendule en Touraine.

Rappelons d'abord le contexte dans lequel survient ce passage. Gérard a pris conscience de la relation névrotique qui unit dans son imaginaire Adrienne et Aurélie, et l'angoisse née de cette prise de conscience l'a conduit à s'adresser à lui-même cette injonction : « Reprenons pied sur le réel ». Le réel, en cet instant, pour lui, c'est Sylvie, qui resurgit tout à coup dans son souvenir comme une figure du salut et de la préservation, ainsi que l'indique l'opposition qu'il construit entre deux durées : d'un côté les trois années de « dissipation » (traduisons : de dilapidation de l'héritage) parisienne, de l'autre toutes les années qu'il lui reste à vivre² et qu'il associe immédiatement à la formation d'un couple amoureux avec Sylvie. Cette projection dans l'avenir est la contre-

1. Il s'agit en fait du coup de bourse mentionné au chapitre I.

2. Divers indices laissent supposer que Gérard doit avoir environ 25 ans.

épreuve de ce que vit le narrateur-personnage : une existence à la fois prisonnière de la répétition quotidienne d'un rituel maléfique et soumise à une sorte de processus hémorragique, une dilapidation non seulement de l'argent, mais du temps, de la vie, comme l'indique d'ailleurs symboliquement le titre du premier chapitre (« Nuit perdue »). C'est à tout cela qu'il oppose Sylvie pour en faire la figure d'un destin, entendons par là une existence portée par une dynamique unitaire propice à la construction d'un sens, susceptible de dissoudre l'angoisse, la frustration et la mélancolie.

Selon quel scénario Gérard envisage-t-il de retrouver Sylvie pour bénéficier de ses vertus préservatrices ? Dans quelle situation l'imagine-t-il ? La réponse figure juste avant notre extrait : « Elle m'attend encore... Qui l'aurait épousée ? Elle est si pauvre ! ». Cette attente à laquelle il mettrait fin pour leur plus grand bonheur à tous les deux donc, revêt des traits plus suggestifs encore dans le passage que nous commentons : « À cette heure, que fait-elle ? Elle dort... ». Ce sommeil supposé est chargé de fantasmes : il symbolise une totale disponibilité (aussi sur le plan érotique), et Gérard se rêve en prince charmant venant éveiller cette Belle au bois dormant que son dénuement aurait selon lui empêché de trouver un mari et qui serait destinée à faire son bonheur. Par malheur, ce temps arrêté dans l'attente et le sommeil (grâce auxquels sans doute Sylvie se préserverait et se réserverait pour Gérard...) ne correspond pas à la réalité, puisque Sylvie, de fait, est au bal, là où finissent les Belles au bois dormant qui, lassées d'attendre, décident de prendre leur destin en main. D'ailleurs, elle y est en compagnie de son amoureux et futur mari.

Fort de la conviction susmentionnée, Gérard décide donc de rejoindre Sylvie au bal de Loisy – mais ce n'est pas ainsi que les choses nous sont présentées : nous le voyons d'abord s'interroger sur l'heure qu'il est, et seulement une quinzaine de lignes plus loin il calcule qu'il peut être « en quatre heures » (donc à la fin du bal) à Loisy. Dans l'intervalle, nous lisons la longue description de la pendule puis suivons Gérard chez son concierge, où il constate qu'il est une heure du matin. **Le lecteur ne peut qu'être sensible à ce surprenant ralentissement du récit en un tel moment de tension**¹. Prenons les choses dans l'ordre. Le narrateur-personnage, qui a adopté le présent grammatical à partir du moment où Sylvie a fait irruption dans sa conscience une vingtaine de lignes plus haut (« Elle existe, elle [...] »), est arrivé à cette conviction ins-

1. Alain Guyot a analysé, dans une perspective différente mais qui converge avec celle développée ici, un autre phénomène de suspens du récit, à partir d'un commentaire de l'imparfait de la première phrase de *Sylvie* (« Je sortais d'un théâtre ... »), dont il observe qu'il impliquerait normalement la survenue rapide d'un énoncé du genre « lorsque je [glissai sur une peau de banane / me heurtai à une magnifique rousse / sentis le froid du canon d'un revolver / éprouvai le besoin de boire une limonade] – cochez la réponse de votre choix » ; or, cette complétive n'interviendra qu'au paragraphe 5, assortie d'une répétition-variation, et pour introduire non pas un acte singulier mais une pratique répétitive : « C'est ainsi que, sortant du théâtre [...] j'allais volontiers me joindre... ». Voir cette analyse dans son article « Prestiges de *Sylvie* : une promenade aux bois de l'imparfait et ailleurs », in *Promenades et souvenirs pour Gabrielle Chamarat* (textes réunis par Guy Barthélemy et Jean-Louis Cabanès), RITM, « Littérales » (hors-série), Université Paris Ouest - Nanterre La Défense, 2009.

crite dans le présent de l'instant : « À cette heure [...] elle est à la fête ». Il met donc brutalement le temps sous tension, car nous comprenons que, comme dans un film d'Hitchcock ou un roman d'aventures, Gérard va se demander comment faire converger deux lignes temporelles, qui permettront de réunifier deux lignes de vie : il va vouloir rejoindre Sylvie au bal, pour ensuite l'épouser, etc. La disposition dans l'espace de la page des deux phrases suivantes, la faille dramatique entre la question et la réponse, le brusque recul vers l'imparfait grammatical, qui dit la brisure de l'élan (« Quelle heure est-il ?/Je n'avais pas de montre »), tout cela dit parfaitement cette tension et aussi **met l'accent sur la relation entre la possibilité de l'action et la maîtrise du temps : qui veut agir doit impérativement se préoccuper de l'heure, qui organise les activités des hommes, définit des possibles et des impossibles**. Et à la perspective implicite de l'action (filer à Loisy) succède immédiatement celle de la paralysie : « Je n'avais pas de montre ».

Notre héros possède toutefois une pendule, à laquelle il consacre même un paragraphe entier ! Le contraste entre l'ampleur de cette évocation et le détournement que subit l'objet, est frappant : pour trouver sa place dans l'univers matériel de Gérard, cette pendule doit précisément ne pas être en mesure de remplir sa fonction (« Ce n'était pas pour savoir l'heure que j'avais acheté cette pendule ») comme elle pourrait pourtant le faire (« Le mouvement, excellent sans doute, n'avait pas été remonté depuis deux siècles »). Cette pendule, nous dit Gérard, vaut uniquement à ses yeux pour ses qualités esthétiques. C'est bien sûr une **manière de souligner à quel point il méprise le temps et se soucie peu d'avoir une prise sur le réel : si les bourgeois ont adopté la formule de Benjamin Franklin (1706-1790), « Time is money », et conçoivent le temps comme le vecteur de l'accumulation, le dandy dilapidateur sous les traits duquel le narrateur s'est présenté dès le chapitre I ne saurait se rallier à ces comportements et à ces valeurs, et il se plaît au contraire à cette provocation, à ce sacrilège que constitue une pendule qui ne donne pas l'heure**. Mais l'épisode que nous commentons fait soudain apparaître les choses sous un jour différent : **l'absence d'un instrument susceptible de donner l'heure n'est plus la garantie de l'expansion poétique d'une existence individuelle qui ne se soucierait que du « temps vécu », mais le signe d'une impuissance, du refus de l'action, d'une crise de la relation avec le réel**.

Revenons maintenant au développement auquel donne lieu la pendule. Sa longueur semble d'autant plus surprenante qu'il porte sur un objet qui ne remplit pas sa fonction, dans un moment où le narrateur aurait grand besoin qu'il le fasse et ne devrait se préoccuper que de cette carence au lieu de détailler son apparence et de préciser les raisons de sa présence dans son environnement. Nerval fait ainsi de cet objet et de la place qu'il occupe dans le texte le signe on ne peut plus visible d'un dysfonctionnement et du piège dans lequel s'est enfermé son **personnage-narrateur**. En effet, celui-ci **ne peut/ne veut pas se rallier aux valeurs bourgeoises du « temps rentable » (travail, capitalisation,**

« ambition » – voir le chapitre I) ; mais en se vouant aux seules valeurs de l'esthétique et de l'imaginaire (voir, là encore, le chapitre I) il s'est interdit d'entretenir un rapport fécond avec la temporalité de l'existence, et le refus du temps prosaïque et vulgaire (celui de l'horloge et de la carrière) au nom du « temps vécu » finit par entraver la réalisation de son existence individuelle, c'est-à-dire la possibilité de vivre en accord avec les exigences qui définissent pour lui ce qu'on pourrait nommer l'intégrité existentielle.

Le passage commenté, et cette très symbolique pendule, nous en disent long sur la manière dont Nerval problématise la relation entre le temps « objectif » et le « temps vécu », notamment en mettant l'accent sur la question de l'action. Et une fois encore, on voit que le recul critique et l'ironie¹ travaillent en permanence le texte.

5. Contre-épreuve : accélération, accumulation, sidération

Il existe un chapitre dans lequel le traitement du temps et de l'action semble absolument antithétique à ceux que nous venons d'étudier. Il s'agit du chapitre XIII, où Gérard déploie une activité considérable (voir le résumé), dans trois directions : une campagne de séduction à l'égard d'Aurélie, un voyage en Allemagne et en Autriche, et l'écriture d'un drame destiné à Aurélie. On peut éclairer cette soudaine débauche d'actions en sollicitant les propos de Gérard dans le *Voyage en Orient*² (1851) :

J'aime à conduire ma vie comme un roman, et je me place volontiers dans la situation d'un de ces héros actifs et résolus qui veulent à tout prix créer autour d'eux le drame, le nœud, l'intérêt, l'action en un mot. (p. 506)

Il y a des moments où la vie multiplie ses pulsations en dépit des lois du temps, comme une horloge folle dont la chaîne est brisée. (p. 589)

Commençons par la seconde citation, parce qu'elle nous rappelle une autre horloge sur laquelle nous nous sommes attardés. Celle dont nous parlons ici est symbolique et permet d'illustrer **l'élasticité du temps vécu, qui se dilate ou se contracte au gré des circonstances et des émotions**. Il est question d'une « horloge folle » ; traduisons : l'accélération du *tempo* de l'existence est l'expression d'un dérèglement du rapport au monde. Dans notre chapitre XIII, ce

1. Notre pendule et son traitement relèvent assurément de l'ironie : Il s'agit bien d'un phénomène de « déprogrammation » (dans le sens où le savoir du lecteur, selon lequel une horloge sert à donner l'heure, est invalidé), et l'effet produit n'est pas de l'ordre de la cocasserie (comme ce serait le cas si le texte était humoristique) mais de l'ordre d'une mise en cause dont le lecteur doit identifier la cible et le contenu. Le texte ne « dit » donc pas que l'on peut posséder une horloge uniquement pour des raisons esthétiques, il suggère au contraire qu'une telle perspective est intenable et est l'indice d'un dysfonctionnement. Il est particulièrement intéressant pour nous que l'instrument destiné à rythmer le passage du temps objectif fasse l'objet d'un tel traitement.

2. Cité ici dans l'édition des *Œuvres Complètes*, tome 2, de la collection La Pléiade, Gallimard, 1984.

dérèglement, cette frénésie d'actions, de voyage, d'écriture, ressemblent en effet à une forme de panique qui tranche radicalement sur la lenteur relative du *tempo* qui règne dans les chapitres VIII à XII, dans lesquels Gérard subit une sorte d'enlèvement dans l'échec. Par ailleurs, on change dans le chapitre XIII d'échelle temporelle, puisque des mois se passent, et ce changement d'échelle est le corollaire de l'accélération du *tempo* : nous assistons à un mûrissement rapide de l'action. C'est ici que la première citation du *Voyage en Orient* trouve son usage : dans ce chapitre XIII, tout se passe comme si Gérard tentait une conversion au romanesque (à un certain romanesque), qui serait, précisément, un programme d'action et de maîtrise du « temps vécu ». Et le lecteur qui a intégré l'un des aspects caractéristiques de *Sylvie*, à savoir la dominante de l'ironie, n'est pas surpris de constater que tout à coup le temps et l'espace se contractent, et que Gérard perd la maîtrise de l'action (c'est la phase de déprogrammation des attentes suscitées chez le personnage-narrateur et chez le lecteur) : il guide Aurélie jusqu'à Châalis, pour lui raconter l'épisode obsessionnel de l'apparition d'Adrienne, et Aurélie l'accuse de « cherche[r] un drame » (ce pourrait être aussi bien un roman), provoquant à la fois sa sidération, face à la prise de conscience qu'elle lui impose, et sa perplexité face à ce qui était au centre de ce « roman » qu'aurait voulu être le chapitre XIII, la quête de l'amour : « [...] Cette parole fut un éclair [...] ce n'était donc pas l'amour ? Mais où donc est-il ? ».

La confrontation des deux épisodes (l'horloge de Gérard et la conquête d'Aurélie) met le lecteur face à **deux dysfonctionnements semble-t-il antithétiques du rapport au temps et à l'action**, marqués l'un par la logique de l'esquive et de la paralysie, l'autre par la frénésie et un rêve de maîtrise de l'action, qui constituent deux illustrations majeures de la difficulté du narrateur-personnage à s'accorder à l'existence, au réel. La comparaison devient encore plus intéressante si l'on remarque que ces dysfonctionnements interviennent dans des contextes directement ou indirectement marqués par la menace de la folie : c'est pour conjurer le risque de « devenir fou » que Gérard veut fuir à Loisy, et cette horloge qui ne donne pas l'heure lui rappelle qu'il a pris le risque d'une autre folie (l'esquive du réel), et que son rapport à l'action (donc sa fuite) est entravé ; c'est pour fuir les sortilèges et les échecs associés au Valois qu'il tente de devenir un héros de roman maîtrisant l'espace et l'action mais il revient en définitive, fatalement, sur les lieux du sortilège suprême (où, Dieu merci, lui est révélée une vérité accablante mais salutaire). Le temps et l'espace vécus seront d'ailleurs, jusqu'à la fin, dominés littéralement ou symboliquement, par ce double mouvement de la fuite et du retour obsessionnel (voir *infra* notre analyse du dernier chapitre).

6. Rapport à l'action et désublimation

On peut remettre en perspective, au regard des analyses ci-dessus des liens entre temps et action, la préoccupation que nourrit *Sylvie*, à la fin du cha-

pitre XI (dont ce sont les derniers mots), à l'égard des contraintes du temps professionnel (elle qui vient de dire qu'il faut « songer au solide ») : « [...] j'ai mon travail ; ne rentrons pas trop tard : il faut que demain je sois levée avec le soleil ». C'est encore une parole de fourmi, et nous avons vu qu'il ne fallait pas trop les mépriser... En revanche, ces propos nous montrent que **la mise en regard dans *Sylvie* du temps objectif, qui est en gros celui du principe de réalité, et du temps subjectif, qui est celui des attentes existentielles, déclenche souvent un processus ambivalent, celui de la désublimation.** Dans l'utilisation qu'on fait ici du terme, la désublimation est le mouvement par lequel un « objet » qui était le support d'une valeur de première grandeur, est tout à coup, d'une manière plus ou moins accablante, ramené à un statut beaucoup moins positif. En l'occurrence, à Gérard qui réinvente à partir de la « recompos[ition] » de ses souvenirs une Sylvie qui le sauverait, qui échapperait aux pesanteurs du réel, le texte oppose ici la Sylvie qui « song[e] au solide » et qui abrège une conversation pleine d'émotion parce qu'elle doit se lever tôt pour travailler, parce que très manifestement cette jeune fille qui a la tête sur les épaules envisage un cheminement existentiel qui est en grande partie sous le signe de la réussite sociale.

4 Crise de l'Histoire et figures féminines

1. Historicité, romanesque, féminités

La réplique de Sylvie à la fin du chapitre XI, et aussi son devenir, qui font d'elle une digne représentante de la société bourgeoise, nous conduisent à l'examen d'une autre dimension du temps dans la nouvelle, celle de **l'historicité. Le mot désigne simplement le fait qu'une situation, une existence, une valeur etc., sont inscrites dans une Histoire, c'est-à-dire à la fois un moment et le produit d'un processus,** et que pour les comprendre il faut les analyser au regard de ce moment et de ce processus. En l'occurrence, Nerval s'est appliqué à représenter certains aspects de la société française à une époque donnée de son Histoire. Ce n'est pas, comme on l'a dit pendant longtemps, un auteur qui fait la place la plus large au rêve et à la rêverie parce que le réel lui est étranger ou indifférent ; comme d'autres (Gautier et Baudelaire notamment), **s'il construit des images ou des scénarios de fuite hors du réel, c'est pour dénoncer les insuffisances de celui-ci** et les souffrances qui en résultent, et ce réel est très largement celui de la société de son temps, avec ses spécificités. Quel que soit le charme poétique de l'œuvre de Nerval, elle a une **dimension réaliste et politique.** Nerval n'est toutefois pas un historien : il ne tient pas un discours relevant de la théorie et de la connaissance factuelle, il invente des scénarios, des images, des thèmes, des personnages destinés à prendre en charge cette critique. Les trois principaux personnages féminins occupent à cet égard une place essentielle.

2. Vivre dans une « époque étrange »

Pour étudier ces relations entre la question de l'historicité et la trilogie des personnages féminins dans la nouvelle, revenons au chapitre I, plus précisément au passage dans lequel Gérard peint son époque (paragraphe IV et V) :

Nous vivions alors dans une époque étrange, comme celles qui d'ordinaire succèdent aux révolutions ou aux abaissements des grands règnes. Ce n'était plus la galanterie héroïque comme sous la Fronde, le vice élégant et paré comme sous la Régence, le scepticisme et les folles orgies du Directoire ; c'était un mélange d'activité, d'hésitation et de paresse, d'utopies brillantes, d'aspirations philosophiques ou religieuses, d'enthousiasmes vagues, mêlés de certains instincts de renaissance, d'ennuis des discordes passées, d'espoirs incertains, – quelque chose comme l'époque de Pérégrinus et d'Apulée. L'homme matériel aspirait au bouquet de roses qui devait le régénérer par les mains de la belle Isis ; la déesse éternellement jeune et pure nous apparaissait dans les nuits, et nous faisait honte de nos heures de jour perdues. L'ambition n'était cependant pas de notre âge, et l'avidité curée qui se faisait alors des positions et des honneurs nous éloignait des sphères d'activité possibles. Il ne nous restait pour asile que cette tour d'ivoire des poètes, où nous montions toujours plus haut pour nous isoler de la foule. À ces points élevés où nous guidaient nos maîtres, nous respirions enfin l'air pur des solitudes, nous buvions l'oubli dans la coupe d'or des légendes, nous étions ivres de poésie et d'amour. Amour, hélas ! des formes vagues, des teintes roses et bleues, des fantômes métaphysiques ! Vue de près, la femme réelle révoltait notre ingénuité ; il fallait qu'elle apparût reine ou déesse, et surtout n'en pas approcher.

On peut pour simplifier distinguer deux temps dans cet extrait.

a) *Les référents historiques d'une crise morale*

Le premier se résume à la phrase inaugurale, dans laquelle figurent deux allusions historiques décisives et parfaitement lisibles. La première concerne « les révolutions », et derrière ce pluriel il faut identifier la révolution de 1830 ; les « abaissements des grands règnes » renvoient à la période de la Restauration (1815-1830). Cette « époque étrange » vient donc après un « abaissement » qui lui-même fait suite à un « grand règne », qui subit donc ici un double recul temporel. C'est, naturellement, **de l'Empire (1804-1815) qu'il est question ; les jeunes gens de la génération de 1830 se sentaient orphelins de cette période synonyme pour eux de gloire et d'héroïsme, à la suite de laquelle le**

pays s'était enfoncé dans la médiocrité bourgeoise¹, agrémentée d'une politique réactionnaire (à la fin de la Restauration) ou d'un affairisme sans état d'âme (avec la Monarchie de Juillet). L'adjectif « étrange » signale la difficulté à appréhender cette époque (c'est aussi une manière de dire qu'elle n'était pas à la hauteur des attentes de celui qui formule ce jugement), et les propos qui suivent, en faisant de l'indécision et de la contradiction des dominantes de ce temps, vont dans le même sens. On trouve d'abord une série de comparaisons avec des moments historiques de crise ou de transition (la Fronde, la Régence, le Directoire) qui aideraient à cerner les années 1830 si elles n'étaient pas invalidées par la négation initiale (« Ce n'était plus... »)². Puis vient une phrase qui met l'accent sur le caractère contradictoire des impulsions et des aspirations caractéristiques de cette période (« mélange d'activité, d'hésitation et de paresse »), leur totale hétérogénéité (vivement soulignée par une énumération qui prend la forme d'une liste décousue), le malaise d'individus qui subissent le poids du passé (« ennuis des discords passés ») et sont attirés vers un avenir indécis (« utopies brillantes », « espoirs incertains »), le tout sous le signe d'« enthousiasmes vagues » qui à eux seuls résument le malheur de ces jeunes gens dont l'existence est paralysée par l'absence de perspectives claires et le blocage de l'action que cette carence engendre. **Le temps, entendu comme séquence organisée (et organisatrice) du passé, du présent et de l'avenir ne fournit plus de repères satisfaisants.** On comprend dès lors que, symboliquement, Gérard ne veuille pas savoir l'heure, et aussi qu'il tente de se réfugier dans un autre passé (celui du Valois, de ses traditions, de ses archétypes) qui serait non plus synonyme d'embarras, de pesanteurs, de rancunes, de séquelles, mais la condition de possibilité de ce que nous avons appelé un destin.

b) Désarroi et ironie

Le deuxième temps, qui représente la plus grande partie de l'extrait, est marqué par la présence abondante d'une phraséologie³ assez emphatique, qui donne au texte une allure un peu boursouflée (qui prêtait déjà à sourire en 1853).

1. Le mot « bourgeois » (le nom ou l'adjectif) désigne moins dans la littérature du XIX^e siècle une stricte réalité sociale qu'un type humain et sociologique qui incarne aux yeux de ses contempteurs les tares de leur temps (conformisme, absence d'élévation morale, indifférence aux choses de l'art et de l'esprit, préoccupation exclusive de la réussite financière et du statut social, etc.). C'est en quelque sorte la version caricaturée d'un type d'individu qui était effectivement fâcheusement représentatif de la réalité du temps.

2. Notons en revanche que dans la deuxième partie de l'extrait, une autre comparaison historique à valeur d'approximation, qui elle n'est pas invalidée, sera sollicitée : « [...] quelque chose comme l'époque de Pérégrinus et d'Apulée », qui nous renvoie à l'Antiquité tardive : le malaise du narrateur et de ses amis est certes inscrit dans une Histoire spécifique, celle des années 1830, et en cela il donne déjà à penser ; mais c'est d'autant plus le cas qu'il peut faire l'objet d'une remise en perspective plus large, grâce à cette comparaison avec d'autres œuvres littéraires, engendrées par une époque similaire : le « temps vécu », aussi singulier soit-il, ne prend tout son sens que confronté à d'autres expériences, à une autre Histoire, qui lui confèrent une part d'universalité.

3. On parle de phraséologie pour désigner un discours caractéristique (d'une époque, d'une idéologie, d'un groupe social, etc.) et que l'on repère aussi bien par son contenu, ses thèmes, que par sa manière, son style.

Nerval se moque manifestement de ce discours, de ses outrances ; les jeunes gens de 1830 à qui il prête, via le narrateur-personnage, cette phraséologie, en avaient besoin pour se constituer comme un groupe pourvu de ses signes de reconnaissance et de distinction (c'est un mécanisme sociologique élémentaire) et pour se renvoyer les uns aux autres cette image gratifiante d'individus portés par des préoccupations poétiques et spirituelles, vivant de plain-pied dans un univers cultivé, caractérisé par une intense circulation des références artistiques et intellectuelles. Il faut, pour comprendre la portée de cette peinture, savoir **qu'un stéréotype hante la société des débuts du XIX^e siècle, celui de l'opposition entre le bourgeois et l'artiste. Ce stéréotype est déjà un peu usé dans les années 1830, davantage encore dans les années 1850**, mais il n'en conserve pas moins une partie de sa force critique : les jeunes gens que décrit ici Nerval sont la contre-épreuve du Bourgeois. La phraséologie que met ici en œuvre Gérard est donc ridicule par son excès et par ce qu'il y a en elle de psittacisme¹, mais elle témoigne aussi d'une résistance aux anti-valeurs bourgeoises et elle permet, jusque dans son ridicule, de décrire le désarroi d'une frange de la jeunesse dans un moment historique et une société où elle ne peut se reconnaître. Et comme c'est souvent le cas chez Nerval, la charge critique, la distance ironique, n'interdisent nullement l'émotion, l'empathie de l'auteur. Le narrateur-personnage reflète dans une certaine mesure ce qu'a été l'individu Nerval, les affects et les positionnements intellectuels, idéologiques, esthétiques, etc., qui ont été les siens, ses expériences existentielles, mais c'est aussi un double grâce auquel Nerval met tout cela à distance. C'est cette logique-là qui explique que la partie la plus significative de l'œuvre de Nerval soit sous le signe du « je », et que la notion de « temps vécu » prenne un sens particulièrement riche lorsqu'on l'applique à cette œuvre.

c) Loin du monde et des femmes

Le thème dominant de ce passage est, on l'a dit, le blocage de la sphère de l'action (au sens le plus large de ce dernier terme) : pour Gérard et ses amis, il est tout autant impossible de trouver leur place (de se rallier à l'« ambition » et à l'« avide curée des honneurs »), de frayer avec leurs semblables (désignés de manière péjorative par le mot « foule ») d'habiter le monde social ordinaire², délaissé au profit de la « tour d'ivoire des poètes », que d'« approcher » la « femme réelle » qui « vue de près » [sic !] « révolt[e] [leur] ingénuité ».

1. Le psittacisme est un automatisme verbal et intellectuel, qui se traduit par le recours répété à une même approche et par la reprise des mêmes propos, de telle manière que cette répétition atteste un grave déficit du sens critique.

2. Impossibilité qui se traduit par une inversion aussi banale que signifiante, celle du jour et de la nuit : le temps social est celui de l'activité diurne, et choisir le temps nocturne comme le font le narrateur et ses amis, c'est entrer en sécession. Notons que si nous apprenons dans ce chapitre I à quoi le narrateur consacre ses nuits (à la contemplation fascinée d'Aurélié au théâtre, à des discussions élevées – un peu échevelées semble-t-il –, intégrées à des pratiques festives, avec ses amis), nous ne saurons jamais comment il remplit ses journées. C'est une autre manière, pleine de sens elle aussi, d'aborder la question du temps vécu au début de *Sylvie*.

À cette impossible immersion dans la réalité se substituent donc des projets et des hésitations, nous l'avons vu, et une sorte de radicalisation dans l'ordre de la poésie et dans celui des spéculations religieuses et philosophiques.

C'est d'ailleurs par ce biais que l'on revient à la question du féminin, tout d'abord avec la déesse Isis, personnalité très en vue du panthéon égyptien, qui est ici évoquée dans le cadre d'un syncrétisme¹ assez à la mode en ces années 1830. Cette référence permet en premier lieu de donner une certaine solennité aux nobles aspirations spirituelles de ces jeunes gens révoltés par le matérialisme bourgeois² (« L'homme matériel aspirait au bouquet de roses qui devait le régénérer par les mains de la belle Isis ») ; elle incarne par ailleurs une sorte de conscience, de surmoi critique (« [Elle] nous faisait honte de nos heures de jour perdues ») ; elle est enfin un type de séduction féminine, elle qui est « éternellement jeune et pure », et c'est ce qui la rapproche des femmes rêvées, idéalisées, vers lesquelles ces jeunes gens sont portés par leur conception sublimée, spiritualisée et idéaliste de l'amour, « Amour, hélas, des formes vagues, des teintes roses et bleues, des fantômes métaphysiques ! ».

3. Pourquoi Sylvie ?

La modalité de l'amour exprimée ici, dans sa radicalité, est donc révélatrice d'une dérive à l'écart du réel, des gratifications qu'offre cette dérive et des souffrances qu'elle comporte : le « hélas » dit assez la frustration érotique et existentielle inhérente à ce choix, et prépare ainsi *a contrario* l'intervention de Sylvie à la fin du chapitre II, où son souvenir sera dynamisé, à l'inverse de celui d'Adrienne, par la conviction qu'« elle existe, elle »³. De manière très significative, Sylvie fait immédiatement l'objet d'une caractérisation morale (« bonne et pure de cœur »), qui lui confère un surcroît de réalité, est dotée d'un physique dont la valeur est appréciée au regard d'une communauté dont l'existence est elle aussi indubitable et qui contribue ainsi à son ancrage dans le réel (« C'était une bien jolie fille, et la plus belle de Loisy ») ; enfin, elle est immergée dans un paysage visuel et sonore qui renforce cette « exist[ence] » (« Je revois sa fenêtre [...] j'entends le bruit de ses fuseaux sonores et sa chanson favorite »). Tout ceci lui vaut de devenir aux yeux du narrateur l'emblème de la « douce réalité » (Dernier Feuillet) qui devrait lui permettre à lui aussi

1. Le syncrétisme est le « brassage » plus ou moins cohérent, plus ou moins judicieux, de références religieuses ou culturelles hétérogènes pour bricoler une nouvelle doctrine religieuse, une nouvelle approche de la culture, de l'art, etc. Dans le langage de nos contemporains, un synonyme à la mode mais dont le champ d'application est beaucoup plus large serait « métissage ».

2. Dont une formule emblématique pourrait être l'injonction que l'on prête à Guizot, homme politique de premier plan de la Monarchie de juillet : « Enrichissez-vous par le travail et par l'épargne ».

3. C'est au chapitre VII seulement (et, là encore, *a contrario*) que le lecteur mesure la signification de cette remarque et de l'insistance qu'y introduit la répétition du pronom personnel « elle » : à l'issue du récit de la représentation du mystère et de la place qu'y a tenue Adrienne, Gérard se demande si la scène a bien existé : l'abondance des détails pourrait, paradoxalement (mais le rêve nocturne nous offre souvent ce genre d'expériences), plaider en fonction du caractère hallucinatoire de cet épisode.

pense-t-il de trouver sa place dans cette réalité, et donc de conjurer les spectres qui le hantent.

4. Le Valois et la problématique du passé

Comme l'indique le sous-titre de la nouvelle, *Souvenirs du Valois*, **Sylvie est indissociable du Valois de l'enfance du narrateur**, et les vertus qu'il lui prête tiennent en partie à cette appartenance. La région est liée au souvenir d'une dynastie royale, plus précisément à une branche des Capétiens qui régna de 1328 à 1589, dont le fondateur fut Charles, fils de Philippe III le Hardi, qui reçut cette terre (l'Est du département de l'Oise, le Sud du département de l'Aisne) en apanage. Cela conduit Gérard à parler d'une terre « où, pendant plus de mille ans, a battu le cœur de la France » (chap. II) et où « l'on se sen[t] bien exister¹ » (id.). Plus largement, le récit souligne la **surabondance des souvenirs historiques** sur cette terre : le narrateur mentionne aussi bien le chef germain Armen, qui a combattu les Romains (début du chapitre V), et les « roches druidiques » (id.) que Henri IV et Gabrielle d'Estrées (chap. XI) ou la « maison d'Este » et les Médicis (chap. VII), qui évoquent la Renaissance. Par ailleurs, les environs de Loisy (chapitre IV) et d'Ermenonville (chapitre IX) sont riches des souvenirs des Lumières, qu'il s'agisse des faux temples antiques de la mode néoclassique du XVIII^e ou des traces du séjour de Rousseau. **Cette profondeur temporelle garantit un ancrage individuel et collectif, une identité pérenne, avec tout ce que cela comporte de rassurant²** notamment dans le contexte d'une société en voie d'uniformisation et dans laquelle de nouvelles formes culturelles, de nouveaux modèles de comportements, menacent de faire disparaître une partie du passé, créant ainsi chez des individus une forme d'angoisse, de sentiment de déshérence, et mettent le temps de l'existence sous le signe d'une angoisse diffuse. C'était le cas pour un Nerval confronté aux évolutions imposées par la société bourgeoise et industrielle, qui par exemple promouvait le phénomène de la mode, avec ses renouvellements réguliers et rapides. Cette perspective permet de mieux comprendre pourquoi Gérard, au début de l'épisode de la ronde au chapitre II, lorsqu'il est question des « vieux airs » que chantent les jeunes filles, mentionne le fait qu'ils leur ont été « transmis par leurs mères »³. Il faut appréhender de la même manière à la fin du

1. Autre occurrence très significative de ce verbe : Sylvie « existe », dans le Valois on se « sen[t] bien exister », et Sylvie est une fille du Valois. Est-il besoin d'en dire davantage ? Oui : Adrienne, elle, n'existe pas vraiment, et Gérard, qui « existe » dans le Valois où « a battu le cœur de la France », lorsqu'il est à Paris, est condamné à une existence factice, dans la salle de théâtre, lieu du sortilège, ou dans la « tour d'ivoire des poètes », où l'on « respire l'air pur des solitudes », où donc on ne peut vivre...

2. Inutile d'insister sur les résonances de ce type d'approche : notre époque se complaît suffisamment dans l'éloge des « racines » (sans voir qu'elles signifient le contraire de la liberté – mais on ne va tout de même pas demander aux slogans du prêt à penser de refléter une quelconque intelligence). Reconnaissons toutefois que derrière cette coupable naïveté on peut identifier un problème très réel : les individus ou les groupes qui ont des problèmes d'identité sont enclins à bien des dérives.

3. On comprend aussi *a contrario* pourquoi il est horrifié par le fait que Sylvie « phrase » un air d'opéra moderne (chapitre XI).

chapitre I l'évocation de la fête de l'arc à laquelle participe le narrateur : « [...] nous ne faisons que répéter d'âge en âge une fête druidique survivant aux monarchies et aux religions nouvelles ». Enfin, la même logique conduit Nerval à faire figurer à la fin de *Sylvie* (en principe) les *Chansons et légendes du Valois*, ouvrage dans lequel il consigne un certain nombre de textes ou de canevas qui viennent illustrer à ses yeux la culture ancestrale de la région.

5. Quête d'identité et imaginaire de la tradition

Cette quête du passé et d'une identité collective, susceptibles de fournir des repères à des individus (et à une société) en déshérence, est constitutive du romantisme, mais elle prend une acuité particulière chez Nerval, du fait de ce que nous avons nommé son « équation personnelle », caractérisée par une forte labilité du moi et les angoisses qui procèdent de cet état de fait. Sylvie devient donc l'incarnation d'un salut par l'ancrage dans un passé et dans une terre, avec ce que cela implique de consistance, que Gérard oppose au risque de dérive, de folie, que représente, dans deux versions différentes, le tandem Aurélie-Adrienne. Au rituel inquiétant qui conduit chaque soir Gérard à venir réactiver sa fascination pour l'actrice, s'oppose l'association répétée de Sylvie à des scénarios de fêtes traditionnelles (chapitre I, IV, VII).

6. Mariage, mirages

C'est toutefois dans des circonstances plus spécifiques que Sylvie manifeste son inscription dans la chaîne des générations d'une manière qui comble le narrateur, lors de la visite à sa grand-tante dans le chapitre VI. La vieille femme témoigne de la pérennisation de pratiques sociales traditionnelles (comme elle est veuve, les hommes du village cultivent pour elle le petit bout de terre dont elle tire sa subsistance) et de la transmission de pratiques artisanales (Sylvie lui demande de lui fournir des motifs de dentelle). Mais l'essentiel se produit lorsque Sylvie revêt la robe de mariée de la tante et Gérard le costume de son défunt époux. L'épisode est marqué par une tonalité qui mêle harmonieusement l'émotion et l'érotisme : Sylvie se déshabille (« Et déjà Sylvie avait dégrafé sa robe d'indienne et la laissait tomber à ses pieds » – on peut supposer qu'elle n'est donc plus guère vêtue que de jupons et d'un caraco, en toile blanche et fine, comme c'est la règle à l'époque), Gérard l'aide à enfiler la robe de mariée, et une remarque de Sylvie nous donne à penser qu'il s'attarde plus que de raison (« Mais finissez-en ! Vous ne savez donc pasagrafer une robe ? »). Sylvie trouve ensuite les souliers et les bas brodés, dont on nous précise qu'ils sont « de soie rose tendre à coins verts » ; hélas, dit Gérard, « quoi que je pusse dire, elle ne me permit pas de l'aider à se chausser » - on peut supposer que notre héros, par souci de ménager à la fois la décence et le caractère suggestif de la situation (l'un ne va pas sans l'autre...) gaze un peu la réalité de ses intentions : sans doute ne sont-ce pas seulement les souliers qu'il voulait

aider sa petite camarade à enfiler, et que les bas de soie avaient éveillé en lui une secrète convoitise, mais qui songerait à lui en vouloir ? Toujours est-il que ni lui ni le lecteur ne verront donc Sylvie accomplir ce geste suggestif ; pour remédier à cette légitime frustration, revenons un instant au déshabillage de Sylvie : « Sylvie avait dégrafé sa robe d'indienne et la laissait tomber à ses pieds », dit Gérard, et le lecteur, tous les sens en éveil, remarque ici un imparfait qui peut surprendre, puisqu'on aurait attendu un deuxième plus-que-parfait (« et l'avait laissé tomber »), qui nous aurait montré l'action accomplie. Au contraire, l'imparfait, avec sa valeur durative¹, nous montre la chute libre de la robe et la suspend indéfiniment, un peu comme Gérard tente semble-t-il, pour des raisons qui lui appartiennent et que l'on se gardera d'analyser, de prolonger le moment magique où, chargé d'agrafer la robe de mariée, il entre dans un rapport d'intimité physique avec Sylvie. **Voici un excellent exemple d'une des formes que prend le « temps vécu » : la dilatation miraculeuse d'un instant, restituée ici par un narrateur qui se souvient au point de revivre par l'écriture² cet instant** – et, comme il le dit dans le Dernier Feuillet, « bien des cœurs me comprendront »...

La scène baigne dans un surprenant mélange d'innocence et de sensualité, dont l'équilibre tient à la discrète exigence de contention formulée par le narrateur :

Ô jeunesse, Ô vieillesse saintes ! – qui donc eût songé à ternir la pureté d'un premier amour dans ce sanctuaire des souvenirs fidèles ?

Pour préserver la fusion du passé et du présent, qui est aux yeux de Gérard une des dimensions de la réussite miraculeuse de ce moment, lequel doit être donc aussi un « temps revécu », pour que le jeune couple se présente comme la réincarnation émouvante à des décennies de distance du couple défait par la mort, il fallait sans doute ménager un suspens érotique. Gérard le fait au nom de deux valeurs, la pureté et le souvenir, dont la chambre, aussi riche de suggestions érotiques qu'elle puisse être, restera le « sanctuaire » – à proprement parler le « lieu saint ». L'excessive solennité de la formule n'est-elle pas néanmoins la marque d'une distance ? Sans doute. L'accomplissement scénaristique, émotionnel, rhétorique, déclenche une mise à distance qui permet de conjurer le piège de la nostalgie, qui pourrait elle aussi devenir un sortilège susceptible de couper le narrateur de la réalité, de le condamner à vivre dans le passé. Au contraire, l'ironie lui permet de se dédoubler, de conjuguer la sincérité de l'émotion et la distance salutaire. Ce dédoublement nous renvoie une

1. Merci à Alain Guyot (article cité supra) qui a attiré mon attention sur l'usage de l'imparfait dans *Sylvie*, et qui commente, dans un registre voisin, l'occurrence de la scène du baiser à Adrienne (chapitre II) : « Les longs anneaux roulés de ses cheveux d'or *effleuraient* [je souligne] mes joues ».

2. Qui, de notoriété publique, sert aussi à cela, à revivre, contre toutes les variétés de « temps invivables », un temps vécu dans le bonheur. Casanova, vieux, décati, isolé dans un pays dont il ne parle pas la langue, entreprend de se raconter à lui-même son existence ; il le précise dans la préface de ce texte fleuve qui s'appelle *Histoire de ma vie*, dont il ne sait s'il aura des lecteurs : l'entreprise lui a permis de revivre des moments heureux et de ne pas succomber à la détresse.

fois encore à l'instabilité (voulue, cultivée, fabriquée par le texte) du point de vue sur le temps vécu. On relèvera néanmoins le paradoxe que constitue un récit qui dans un même mouvement semble se donner comme enjeu une tentative de réunification d'une existence et dit la nécessité de ne pas céder à une telle mystification.

L'épisode opère non pas une sortie du temps, phénomène qui est toujours inquiétant (comme c'est le cas lors de la représentation théâtrale de l'incipit ou lors des deux apparitions d'Adrienne) mais une conjonction des temps, et provoque une perception miraculeuse d'une rassurante continuité, d'une stabilité du monde, qui est sanctionnée par la formule de Gérard lorsqu'il dit que Sylvie lui apparaît comme « la fée des légendes éternellement jeune » et qu'il la transforme en archétype féminin issu d'une culture traditionnelle¹. Les derniers mots du chapitre inscrivent eux aussi cette scène de mariage simulé dans une sorte d'éternité poétique, à l'aide d'une référence culturelle plus prestigieuse :

[La grand-tante] retrouva même dans sa mémoire les chants alternés, d'usage alors, qui se répondaient d'un bout à l'autre de la table nuptiale, et le naïf épithalame qui accompagnait les mariés rentrant après la danse. Nous répétions ces strophes si simplement rythmées, avec les hiatus et les assonances du temps ; amoureuses et fleuries comme le cantique de l'Ecclésiaste² ; – nous étions l'époux et l'épouse pour tout un beau matin d'été.

Le chapitre se clôt par cette surprenante conjonction entre l'univers des noces paysannes et celui de la culture biblique : le « temps vécu » du bonheur annule la distance temporelle et culturelle, en même temps qu'il donne toute sa force à l'imaginaire amoureux incarné ici dans un rituel matrimonial pour rallier un archétype³ - tout ceci pour un instant seulement, pour « un beau matin d'été »

1. C'est en fait Sylvie qui a introduit la référence à la fée, qu'elle tirait dans un sens assez différent : elle pense qu'avec la robe de mariée elle va « avoir l'air d'une vieille fée », et trouve les manches plates « ridicules » : voici un témoignage de sensibilité à la mode qui est de mauvais augure, et ce bref échange est un indice précoce des désaccords qui dans la seconde partie du récit, à compter du chapitre VIII, mineront la relation entre les deux personnages. Le ver est donc dans le fruit, alors même que le récit semble faire de cet épisode un moment parfait. Rappelons que la fée est un personnage récurrent dans l'imaginaire nervalien (voir « El Desdichado »), et la double nature de ce personnage n'y est sans doute pas pour rien : la fée vient de la culture populaire et a été récupérée par la culture lettrée (cette trajectoire explique d'ailleurs que Nerval, dans *Chansons et légendes du Valois*, compare tel personnage de ce corpus à la « fée Mélusine », qui est un exemple de ces personnages légendaires récupérés par la culture lettrée).

2. Il s'agit du *Cantique des Cantiques*, célèbre poème d'amour biblique, caractérisé par un lyrisme intense.

3. Le mariage entre le grand frisé et Sylvie, lui, n'a pas d'existence textuelle, ce qui est conforme à la suspicion qui pèse sur les sentiments (jamais discutés ni explicités) de Sylvie à l'égard de son pâtissier de mari. Entretemps, Sylvie aura commis une transgression impardonnable : elle aura emprunté la robe de sa tante pour la porter à l'occasion d'un carnaval (chapitre X), dégradant ainsi un vêtement doublement sacré (une robe de mariée, avec laquelle elle s'était identifiée à une essence et à un scénario archétypique) en vulgaire déguisement.

7. Adrienne : aristocrate valoisienne et « esprit mont[é] de l'abîme »

Adrienne est elle aussi une émanation de l'enfance et du Valois. Sa première apparition (chapitre II) se situe à proximité d'un décor architectural prestigieux (« je me représentais un château du temps de Henri IV »), qui s'accorde à ses origines aristocratiques :

C'était, nous dit-on, la petite-fille de l'un des descendants d'une famille alliée aux anciens rois de France ; le sang des Valois coulait dans ses veines.

Contrairement à Sylvie, qui symbolise la proximité, la familiarité, bref, « la douce réalité », Adrienne incarne la distance sociale et le prestige aristocratique¹, l'appartenance à un groupe social séparé, convertie par le narrateur en « mirage de la gloire et de la beauté » (chapitre II), en « idéal sublime » (Dernier Feuille). Dès le départ toutefois, cette marginalité prestigieuse est présentée sous un jour un peu négatif et surtout en corrélation avec un destin individuel anachronique. Ce nœud entre le pouvoir de fascination attaché au personnage et la part d'anachronisme de son destin est d'ailleurs susceptible d'introduire d'emblée le soupçon et l'inquiétude chez le lecteur :

Pour ce jour de fête, on lui avait permis de se mêler à nos jeux ; nous ne devons plus la revoir, car le lendemain elle repartit pour un couvent où elle était pensionnaire.

[...] Aux vacances de l'année suivante, j'appris que cette belle à peine entrevue était consacrée par sa famille à la vie religieuse.

Sa deuxième apparition se déroule dans le cadre de l'abbaye de Châalis (chap. VII), en laquelle se superposent pour Gérard de nombreux souvenirs historiques et culturels (Charlemagne, les Médicis, Pétrarque, Francesco Colonna) ; dans ce décor poétique (avec notamment les ruines du cloître) et, cette fois encore, nocturne, Adrienne participe à une représentation théâtrale d'un genre particulier (« [...] comme un mystère² des temps anciens ») qui renforce ses liens avec un passé prestigieux :

La scène se passait entre les anges, sur les débris du monde détruit. Chaque voix chantait une des splendeurs de ce globe éteint, et l'ange de la mort définissait les causes de sa destruction. Un esprit montait de l'abîme, tenant en main l'épée flamboyante, et convoquait les autres à venir admirer la gloire du Christ vainqueur des enfers. Cet esprit, c'était Adrienne transfigurée par son costume, comme elle l'était déjà par sa vocation.

1. Ceci n'est pas anodin pour un auteur qui avait choisi un pseudonyme noble.

2. Le mystère est une forme de théâtre religieux pratiqué au Moyen Âge.

Face à Sylvie, incarnation de l'épouse éternelle, voici donc la mystérieuse Adrienne mêlée à un scénario d'apocalypse. Si la première séduit Gérard par la promesse qu'il voit en elle d'un bonheur archétypique, la seconde éveille une fascination trouble, des fantasmes d'angoisse, de mort et de destruction : elle voisine avec l'« ange de la mort », joue pour sa part un rôle d'ange exterminateur¹, et sa « transfiguration » a quelque chose d'effrayant. Elle accomplit dont ici le potentiel d'inquiétude qui était le sien dès le chapitre III, lorsque Gérard la qualifiait de « fantôme » et surtout lorsqu'il commentait la confusion intervenue dans son imagination entre elle et l'actrice :

[...] c'est un entraînement fatal où l'inconnu vous attire comme le feu follet fuyant sur les joncs d'une eau morte.

Si elle est bien la tentation du « sublime » (dernier Feuillet), c'est un sublime inquiétant, une version, particulièrement significative dans sa radicalité et son absence de viabilité, du programme de Gérard et de ses compagnons (chapitre I) : n'aimer que de loin, une « reine » ou une « déesse » (transposons : une aristocrate, une religieuse, une sorte de déesse de la mort), et sa mort précoce dit assez le sens qu'il convient de donner à ce programme². Quant au scénario du « mystère » auquel elle participe, il invite le commentateur à prendre quelques risques. Au narrateur qui mène l'existence que l'on sait (chapitre I) dans son « époque étrange », cette pièce offre une rêverie morbide sur une alternative qui ne l'est pas moins : **échanger l'insignifiance caractéristique de l'époque bourgeoise, en partie responsable de la mélancolie** dont sont affligés Gérard et ses amis, **contre le sublime terrifiant de la catastrophe (la destruction du monde par Dieu) et l'espérance grandiose de la contemplation de la « gloire du Christ »**³. Adrienne illustre donc ici cette tentation de l'autodestruction, stimulée par ce scénario apocalyptique, et c'est peut-être cela qui est à l'origine de l'« obsession » (chapitre VII) qui pèse sur l'existence du narrateur et qu'il tente de conjurer depuis le chapitre III.

8. Autres théâtres

Cette « obsession » nous ramène au troisième personnage féminin de la nouvelle, qui occupe l'incipit de la nouvelle :

1. L'« ange exterminateur », qui est en effet équipé d'une « épée flamboyante », est celui que Dieu envoie dans l'Ancien Testament détruire ceux qui se sont rendus coupables de transgressions majeures (voir par exemple la destruction de Sodome).

2. Comme, dans un autre genre, les histoires de mortes amoureuses chez Gautier : voir *Spirite*, et, surtout, *La Morte amoureuse*, nouvelle bouleversante dont on ne saurait trop recommander la lecture à tous ceux qui doivent méditer la notion de « temps vécu ».

3. Même s'il faut à tout prix se méfier des anachronismes et des raccourcis, il est difficile de ne pas penser aux phénomènes qu'on appelle aujourd'hui sectaires et qui prolifèrent en temps d'incertitudes ou de malheur : on sait bien que, du fait de dérives existentielles et psychopathologiques, des individus préfèrent en effet le sens grandiose de la catastrophe à l'angoisse de l'insignifiance, et se livrent à divers fantasmes apocalyptiques qui peuvent les mener fort loin (au suicide collectif par exemple).

[...] à la seconde ou à la troisième scène d'un maussade chef-d'œuvre d'alors, une apparition bien connue illuminait l'espace vide, rendant la vie d'un souffle et d'un mot à ces vaines figures qui m'entouraient.

Je me sentais vivre en elle, et elle vivait pour moi seul. Son sourire me remplissait d'une béatitude infinie ; la vibration de sa voix [...] me faisait tressaillir de joie et d'amour. Elle avait pour moi toutes les perfection, elle répondait à tous mes enthousiasmes, à tous mes caprices, – belle comme le jour aux feux de la rampe qui l'éclairait d'en bas, pâle comme la nuit, quand la rampe baissée la laissait éclairée d'en haut sous les rayons du lustre et la montrait plus naturelle, brillant dans l'ombre de sa seule beauté [...].

Depuis un an, je n'avais pas encore songé à m'informer de ce qu'elle pouvait être d'ailleurs ; je craignais de troubler le miroir magique qui me renvoyait son image [...].

Il est significatif que la nouvelle commence par l'évocation du simulacre théâtral, avec ce rituel quotidien : tous les soirs, le narrateur vient réactiver le sortilège qui tient à la présence d'une actrice au pouvoir proprement démiurgique puisqu'elle rend dit-il « la vie d'un souffle et d'un mot aux vaines figures qui m'entouraient », qui lui inspire par ailleurs « une béatitude infinie », le fait « tressaillir de joie et d'amour », semble vivre « pour [lui] seul », « répon[d] à tous [s]es enthousiasmes, à tous [s]es caprices » et, grâce à la magie du théâtre, est plusieurs femmes en une seule, selon l'éclairage. Le prix à payer pour la **pérennisation de ce sortilège renouvelé chaque jour dans le hors-temps de la représentation théâtrale, c'est le maintien de cette femme en lisière du réel**, comme l'indiquent les notions d'« image » et de « miroir magique », et le fait que cette actrice n'ait pas de nom avant le chapitre XI. Elle est donc elle aussi à sa manière un « fantôme »¹, et c'est cela qui explique qu'elle relaie dans la conscience du narrateur, comme il le comprend au début du chapitre III, le personnage d'Adrienne, ce « fantôme rose et blond »² de la scène racontée dans le chapitre II. Celle-ci, qui est elle-même fortement théâtralisée, déréalisée, a provoqué « un trouble inconnu » et incurable, à l'origine de la malédiction qui conduit Gérard à perdre sa vie dans la répétition quotidienne de sa visite au théâtre pour admirer cette actrice inconnue. Ce lien fatal, qui fait peser la menace de la folie sur Gérard (« Aimer une religieuse sous la forme d'une

1. On se rappelle que le narrateur et ses amis ne conçoivent l'amour que pour des déesses, des reines, ou des « fantômes métaphysiques » (chap. I).

2. Si le sortilège théâtral est premier dans l'ordre de ce que l'on nomme l'« intrigue » ou le « racontant », le sortilège du chant d'Adrienne est premier dans l'ordre de la « fable » ou du « raconté ». Les deux premiers chapitres sont donc sous le signe d'une manipulation du temps qui met doublement l'accent sur le « temps vécu » : parce qu'ils nous mettent en présence d'un épisode d'anamnèse, qui d'ailleurs se déroule en deux temps (d'abord la scène du cortège, puis la scène de la ronde et du chant), ensuite parce que ce mécanisme débouche sur la prise de conscience de ce qu'en termes psychiatriques on appellerait un traumatisme, c'est-à-dire un événement qui a créé chez l'individu une fixation névrotique, et qui est comme une balise autour de laquelle se réorganise la vie psychologique, le « temps vécu » de l'individu.

actrice !...et si c'était la même ! il y a de quoi devenir fou ! ») est souligné aussi par la tonalité intensément lyrique des deux scènes, le suspens du temps – bref, une sortie du réel, un moment vécu sur le mode du ravissement¹, loin de la réalité : « Nous pensions être en paradis », dit Gérard, à propos de ce moment de plénitude qui suit le chant d'Adrienne, dans un paysage totalement déréalisé par la pénombre et le brouillard (« La pelouse était couverte de faibles vapeurs condensées qui déroulaient leurs blancs flocons sur les pointes des herbes »).

L'assimilation entre les deux personnages, l'actrice et la jeune aristocrate vouée à la religion, sera encore plus évidente dans la seconde scène consacrée à Adrienne (chapitre VII) : pas seulement parce que Adrienne y intervient dans une représentation théâtrale, mais parce que ici aussi se produit, comme à l'occasion de la représentation théâtrale de l'incipit, une sortie du temps et du réel, marquée par le fait que Gérard doute rétrospectivement de la réalité de cette scène (chapitre VII), et que celle-ci semble constituer un maléfice, comme l'indique le fait que le « petit cheval » attelé à la charrette sur laquelle il est conduit à Châalis « volait comme au sabbat », et qu'il ajoute, après le récit de la scène : « En me retraçant tous ces détails, j'en suis à me demander s'ils sont réels ou bien si je les ai rêvés ». Le soupçon qui porte sur la réalité de la scène introduit une inquiétude d'autant plus grande qu'elle conduit à retourner une évidence triviale : l'abondance des détails ne vient pas attester la fidélité de la mémoire, mais au contraire suggérer la capacité d'illusion propre à l'hallucination, au délire, qui construisent des scénarios dont on sait qu'ils révèlent des tentations, des « obsessions », des hantises, et nous avons vu comment on peut interpréter le scénario de la pièce apocalyptique dans laquelle joue Adrienne. Par ailleurs, rappelons-nous qu'à la fin du chapitre II Gérard a dit, à propos d'Adrienne : « Nous ne devons pas la revoir »².

5 Distance et « recomposition » : le temps vécu, ses retournements et le mot de la fin

Nous allons maintenant fixer notre attention sur la deuxième partie du récit, celle qui commence au chapitre VIII, lorsque Gérard retrouve Sylvie, et qui voit la destruction des illusions du personnage-narrateur. Rappelons tout d'abord que le récit est, en surface, organisé autour d'un pivot : Gérard conçoit au chapitre III un cheminement (épouser Sylvie), qu'il expose à l'intéressée au chapitre VIII (« Sauvez-moi ! [...] je reviens à vous pour toujours ») ; mais ce cheminement est invalidé à plusieurs reprises à partir du chapitre VIII (chapitre VIII : « Sylvie, vous ne m'aimez plus » ; chap. X : « La conversation entre nous ne pouvait plus être bien intime » ; chapitre XII : « J'allais [...] tomber à

1. À tous les sens du terme : être ravi, c'est être « très content », et être emporté.

2. Le verbe « devoir » n'indique pas ici l'interdiction, mais selon un usage assez banal, indique un bond dans le futur, une anticipation, et signifie : « Nous ne la revîmes jamais ». Son apparition dans la scène 7 est donc en effet suspecte et d'autant plus maléfique.

ses pieds [...] mais [...] nous arrivions à Loisy ») jusqu'au coup d'arrêt final : la nouvelle du mariage prochain de Sylvie et du grand frisé. Parallèlement, dans les chapitres VIII à XII, le personnage de Sylvie et ce qui lui est attaché font l'objet d'une sorte de liquidation dans laquelle l'ironie joue un rôle essentiel. Le fil narratif attaché à Adrienne continue à courir, attaché tantôt à Sylvie (premier retour à Châalis, chap. XI), tantôt à Aurélie (chap. XIII), qui opère à son égard une sorte d'exorcisme, et c'est sur l'évocation de la mort de la jeune fille que se clôt la nouvelle.

Un lecteur distrait en conclurait que dans la première partie du récit (des chapitres I à VII), Nerval met en scène un personnage en proie à l'illusion, que ces illusions sont dépassées dans la seconde partie, et que, comme le dit le narrateur du « Dernier Feuillet » tout cela est conforme à une dynamique presque triviale : le « temps vécu » est régi entre autres choses par la logique de l'« expérience », selon laquelle le passage du temps équivaut à l'acquisition de l'expérience qui dissipe les illusions. Nous allons voir que la question est plus complexe dans *Sylvie*.

1. La composition du récit : répétition, déprogrammation, dégradation

La composition du récit reflète une exigence de mise à distance : de part et d'autre du chapitre VII, il existe tout un **système de répétitions et d'échos**. À un épisode festif heureux (chap. IV) répond la sinistre fin de bal du chapitre VIII, dans lequel en outre l'émergence progressive de la lumière en ce petit matin d'un « temps assez sombre » inverse le merveilleux crépuscule de l'épisode du chant d'Adrienne ; à l'errance nocturne de Gérard (chap. V), qui était alors porté par la promesse amoureuse qu'il avait cru déceler dans le comportement de Sylvie lors de la fête du chapitre IV, répond l'excursion solitaire à Ermenonville, dominée par la tristesse, dans le chapitre IX ; à l'épisode euphorique d'Othys (chap. VI), la promenade du chap. X, pendant laquelle « la conversation [...] ne pouvait plus être bien intime » ; à la scène de Châalis du chap. VII, celle du chapitre XI (dans laquelle Gérard demande à Sylvie de tenir le rôle d'Adrienne) puis celle du chapitre XIII (id. avec Aurélie) ; enfin, le Père Dodu, joyeux drille qui occupe une place surprenante (chapitre II), souligne sans doute la disparition de la tante d'Othys (que nous avons apprise au chapitre X) et une sorte de folklorisation du personnage de l'Ancien (grivoiserie, faconde, cabotinage, prétention risible à proférer des vérités philosophiques) qui tranche sur l'émotion pleine de gravité et de sens à laquelle était associée la vieille dame qui, bien qu'elle parlât peu, « existait » davantage que ce vieux farceur. Ces répétitions n'ont pas la même portée ni la même signification, mais elles sont toutes d'ordre ironique (elles obéissent à une logique de déprogrammation/reprogrammation), une ironie plutôt grinçante puisqu'elle accompagne des scénarios de dégradation.

2. Sylvie et Aurélie à Châalis

Il existe toutefois une répétition plus complexe, qui exige une analyse plus spécifique : c'est celle qu'organise Gérard entre l'apparition d'Adrienne à Châalis dans le chapitre VII, et les deux visites qu'il effectue en ce même lieu, en référence à cette scène, dans le chapitre XII avec Sylvie, dans le chapitre XIII avec Aurélie. Cette dernière ruine définitivement les fantasmes de Gérard lorsqu'il l'emmène dans la vieille abbaye pour la confronter au fantôme d'Adrienne :

Alors je lui racontai tout ; je lui dis la source de cet amour entrevu dans les nuits, rêvé plus tard, réalisé en elle. Elle m'écoutait sérieusement et me dit : – Vous ne m'aimez pas ! Vous attendez que je vous dise : La comédienne est la même que la religieuse ; vous cherchez un drame, voilà tout, et le dénouement vous échappe. Allez, je ne vous crois plus !

Cette parole fut un éclair. Ces enthousiasmes bizarres que j'avais ressentis si longtemps, ces rêves, ces pleurs, ces désespoirs et ces tendresses... ce n'était donc pas l'amour ? Mais où donc est-il ?

Depuis le chapitre I, Aurélie semblait compromise au dernier degré avec le sortilège théâtral (chap. I), elle était l'incarnation de « l'épanchement du songe dans la vie réelle¹ » ; or, contre toute attente, elle condamne Gérard pour avoir confondu les projections imaginaires, notamment sous la forme que leur donne la littérature (« vous cherchez un drame... »), et la réalité. Serait-ce donc elle, qui semblait relever d'un scénario de perdition, qui pourrait devenir aux yeux de Gérard le symbole d'une voie littéralement salutaire, d'un rapport orthodoxe à l'existence ? Pas vraiment : les lignes qui suivent immédiatement notre extrait confirment certes sa capacité à neutraliser les rêves et leurs dangers, mais c'est pour mieux l'inscrire dans une médiocrité à laquelle le narrateur ne pourrait adhérer sans introduire un dénivelé intolérable entre les aspirations formulées dans le chapitre I² et ce regard bourgeois sur les choses de l'amour :

Aurélie joua le soir à Senlis. Je crus m'apercevoir qu'elle avait un faible pour le régisseur, – le jeune premier ridé. Cet homme était d'un caractère excellent et lui avait rendu des services.

Aurélie m'a dit un jour : – Celui qui m'aime, le voilà !

C'est un peu comme si Aurélie renvoyait Gérard à une alternative accablante entre des constructions imaginaires stériles ou destructrices, et l'alignement

1. Selon la très célèbre formule d'*Aurélia* (chapitre III de la première partie).

2. Ou les espérances qui étaient attachées à Sylvie.

sur une réalité médiocre¹. La réussite d'Aurélie dans la fonction d'exorciste évoquée ci-dessus ne suffit donc pas à lui assurer un statut positif ou à en faire un personnage résolutif, et elle subit elle aussi un traitement ironique².

Le caractère bénéfique de son intervention accentue toutefois l'échec de Sylvie, qui incarne « la douce réalité » (« Dernier Feuillet »), en qui Gérard voyait le salut, qui semblait donc bien armée pour défaire ce sortilège de la scène de Châalis, et qui y a échoué dans le chapitre précédent. Il lui a, à elle aussi, raconté cette scène, il lui a même fait chanter un extrait du rôle d'Adrienne, mais elle n'a rien trouvé d'autre à dire que « C'est bien triste ! », en bonne pâtissière qu'elle n'est pourtant pas encore et qui est bien décidée à prendre la vie par son bout le plus simple plutôt que de céder au charme d'un jeune homme manifestement très tourmenté. Aussi le rappel à la réalité qu'elle lui adresse à la fin de ce chapitre XII (« Il faut songer au solide ») n'a-t-il pas du tout la même envergure, la même pertinence, que le commentaire salutaire d'Aurélie au chapitre XIII.

3. Que faire des chimères ?

Doit-on conclure de ce qui précède que la fin de la nouvelle serait vouée à une simple entreprise de liquidation ? La lecture du dernier chapitre invite à une approche plus nuancée, à mettre l'accent sur la distance et la recomposition, qui décidément s'impose comme un terme spécifiquement nervalien quand on parle du « temps vécu » :

Telles sont les chimères qui charment et égarent au matin de la vie.
— J'ai essayé de les fixer sans beaucoup d'ordre, mais bien des cœurs me comprendront. Les illusions tombent l'une après l'autre, comme les écorces d'un fruit, et le fruit, c'est l'expérience. Sa saveur est amère ; elle a pourtant quelque chose d'âcre qui fortifie, — qu'on me pardonne ce style vieilli. Rousseau dit que le spectacle de la nature console de tout. Je cherche parfois à retrouver mes bosquets de Clarens perdus au nord de Paris, dans les brumes. Tout cela est bien changé !

1. Notons à ce sujet que les prétendants heureux des femmes convoités par Gérard sont toujours affligés de surnoms qui les mettent tout entier sous le signe d'une caractérisation insignifiante (grand et frisé) ou ironiquement contradictoire (« jeune premier » mais ridé). C'est assez dire que ces personnages sont aux antipodes des rêveries sublimes du narrateur, qui se sont fixées tour à tour sur un « esprit » (Adrienne, chapitre VII), une « fée » (Sylvie, chapitre VI), et le personnage surnaturel qu'est l'actrice (Aurélie) dans le chapitre I.

2. On doit s'appliquer à distinguer :

- l'ironie produite par une répétition qui consiste en une dégradation ;
- l'ironie qui tient au fait que le personnage qui provoque un salutaire désenchantement illustre par ailleurs une vision des choses de l'amour et de l'existence dépourvue de toute grandeur et « déprogrammée » ainsi un horizon d'attente qui est depuis le début consubstantiel au récit ;
- l'ironie qui tient au fait que le personnage féminin (Sylvie) qui a été programmé pour sauver Gérard de celle qui est son double valoisien (Adrienne) n'est en rien à la hauteur (la déprogrammation s'accompagne d'un dénivelé considérable).

Ermenonville ! [...] tu as perdu ta seule étoile, qui chatoyait pour moi d'un double éclat. Tour à tour bleue et rose comme l'astre trompeur d'Aldebaran, c'était Adrienne ou Sylvie, – c'étaient les deux moitiés d'un seul amour. L'une était l'idéal sublime, l'autre la douce réalité. Que me font maintenant tes ombrages et tes lacs, et même ton désert ? Othys, Montagny, Loisy, pauvres hameaux voisins, Châalis – que l'on restaure – vous n'avez rien gardé de tout ce passé !

[...] Pour se rendre à Ermenonville, on ne trouve plus aujourd'hui de route directe.

Cet ultime chapitre constitue un épilogue : il se situe dans un « après » chronologique, comme l'indique le présent grammatical qui fait coïncider le temps de l'énonciation avec le temps de l'énoncé ; son titre, qui ne fournit aucune information sur son contenu, signale seulement la fin du récit, en mettant l'accent sur la dimension matérielle de l'écriture (le « feuillet »), c'est-à-dire aussi, par métonymie, sur le processus de l'écriture, donc de la « recompo[sition] ». La première phrase renchérit sur cette prise de distance à l'égard du souvenir en recourant à la forme d'une sentence sur laquelle nous allons nous attarder. Il y est question de « chimères » ; le lecteur sait sans doute que l'on associe généralement dans un même volume *Les Filles du Feu* (le recueil de nouvelles auquel Nerval a finalement intégré *Sylvie*) et un recueil poétique intitulé précisément *Les Chimères*, composé de douze sonnets qui constituent un jalon important dans le renouvellement de la poésie qui a lieu au XIX^e. **Les chimères, si elles désignent couramment des projections imaginaires d'une consistance douteuse et dans lesquelles le sujet risque de se perdre, sont donc aussi pour Nerval porteuses d'une fécondité, qui est celle de l'imaginaire.** Nous retrouvons donc là, au seuil de cet ultime chapitre, une dialectique que nous avons déjà évoquée : l'imaginaire, avec ses pouvoirs de « recomposition » (l'animal nommé chimère est un composé...) est salvateur *et* périlleux. La subjectivité tisse des liens, réinvente le monde, mais « il y a de quoi devenir fou ». Aussi les chimères sont-elles dénoncées ici comme ce qui « charm[e] et égar[e] au matin de la vie », dans une belle formule qui dit encore plus cette ambivalence si l'on se souvient de la force étymologique du verbe « charmer » (qui fait référence à la magie), que le « charme » a une dimension esthétique, et que l'égarément est l'un des synonymes de la folie, qui peut par ailleurs recouvrir un sens spirituel. Cette formule est suivie d'un développement didactique qui oppose « l'illusion » à « l'expérience » en recourant à une analogie végétale, et Gérard lui-même dénonce l'excessive solennité de son propos en s'adressant au lecteur (« – qu'on me pardonne ce style vieilli »). Dans ce chapitre qui est voué à une prise de distance (un après-coup chronologique et une tentative de statuer sur le passé), annoncée dès les premiers mots, celle-ci est elle-même immédiatement mise à distance par l'ironie qui est indissociable du recours à une phraséologie dénoncée comme telle. C'est dire que le narrateur refuse de poser au sage, ce qui sans doute serait à peine moins ridicule que de poser au

soupirant (chapitre I), et ce dont le Père Dodu nous a donné un assez fâcheux exemple (chapitre XII).

La preuve de cette **impossibilité de mettre véritablement à distance le passé** nous est fourni par la suite du chapitre : à la conviction rousseauiste selon laquelle « le spectacle de la nature console de tout », Gérard oppose la conscience d'une altération des lieux (« Tout cela est bien changé ! ») et le processus de désertification du monde que crée la perte de l'être aimé ou de son amour : « Ermenonville ! [...] tu as perdu ta seule étoile [...]. Que me font maintenant tes ombrages et tes lacs [...] ? ». Peut-être le lecteur aura-t-il reconnu ici l'écho de la formule de Lamartine : « Un seul être vous manque, est tout est dépeuplé ¹ », et la nature ne reflète plus que cette absence : le prestige historique du Valois ne vaut plus grand-chose face à cette tristesse ; en d'autres termes, l'Histoire ne tient pas face au « temps vécu ». Pire encore : le cours de l'Histoire, qui fait désormais du Valois moins une terre dont l'authenticité est préservée qu'une région menacée d'enclavement, semble s'accorder à la tristesse du narrateur pour refléter cette disqualification de la région, selon une logique qui est celle du réalisme nervalien : « Pour se rendre à Ermenonville, on ne trouve plus aujourd'hui de route directe ».

4. Sylvie et Adrienne : du dualisme à la décomposition

La mélancolie que provoque chez le narrateur son retour après-coup dans le Valois trouve une expression particulièrement lyrique avec l'ultime célébration de Sylvie et d'Adrienne : **la lucidité et le dépassement des illusions ne signifient pas pour autant la révocation d'un imaginaire autour duquel le narrateur a tenté de refonder son existence et qui lui a permis de lutter contre la vacuité de sa propre existence**. Le révoquer, lui dénier toute valeur, serait renoncer à une part de lui-même, et donc introduire une solution de continuité mortifère dans son propre moi, dans le « temps vécu ». Puisque l'entreprise de liquidation, avec ce qu'elle comporte d'agressivité, d'amertume et d'ironie, s'est donnée libre cours dans les chapitres VIII à XIII (nous en avons parlé), Gérard peut procéder à une ultime « recomposition » des deux figures valoisiennes de l'amour, que nous devons commenter.

Remarquons d'abord que cette célébration s'inscrit dans un registre poétique, avec un motif familier à Nerval, celui de l'« étoile », dont les valeurs de beauté et de sublimité sont assez évidentes, mais qui comporte une dimension phraséologique, stéréotypée, indiquant le maintien d'une distance salutaire au cœur même de ce geste de célébration. C'est la même logique qui justifie la référence à l'« astre trompeur » d'Aldébaran, écho de la formule initiale sur les « chimères qui charment et égarent ». Aldébaran est qualifié d'astre trompeur parce que les observateurs du XIX^e avaient semble-t-il noté une modification de sa couleur ; Hugo l'appelait « l'étoile-caméléon ». Cette comparaison insiste

1. Lamartine, « L'Isolement » (vers 28), in *Méditations poétiques* (1820).

donc sur le caractère illusoire de l'amour passé de Gérard pour les deux jeunes femmes, et Nerval nous indique, lorsqu'il précise que son « étoile » était « tour à tour bleue et rose », que nous devons les assimiler à ces créatures improbables vers lesquelles le héros et ses amis tournaient leur amour, « Amour, hélas ! des formes vagues, des teintes roses et bleues, des fantômes métaphysiques ! ». Mais le plus étonnant, c'est la réunification des deux figures féminines en cette « seule étoile » : elles sont en fait « les deux moitiés d'un seul amour » ; alors que le récit avait fait de leur dualité le moteur d'une tension chargée d'angoisse, et avait martelé l'impératif d'un choix entre les deux jeunes femmes et de la réduction de cette tension, avec la tentative de substituer Sylvie à Adrienne, le narrateur de l'après-coup introduit un dualisme conciliateur : « L'une était l'idéal sublime, l'autre la douce réalité ». C'est bien sûr la distance qui permet cette conciliation, une distance qui radicalise la dimension poétique des deux archétypes féminins (devenus deux couleurs), et leur dimension allégorique (l'idéal et la réalité). On est là tout au bout du cheminement du narrateur, en un point où le « temps vécu » peut se sublimer dans cette image allégorique apaisante et trouver ce point d'équilibre entre l'abandon à l'illusion morbide et le renoncement à l'imaginaire, un point d'équilibre qui s'appelle la mélancolie.

Cette mélancolie semble se nuancer d'une part de dérision dans le récit itératif¹ des moments que passe désormais Gérard, lorsqu'il vient à Dammartin, avec une Sylvie devenue épouse (pâtissière par alliance donc) et mère de famille : en bons camarades, ils plaisantent l'amour impossible de Gérard en prenant pour thème le Werther de Goethe². L'embourgeoisement, avec ce qu'il signifie d'anesthésie affective, et la dérision un peu lourde, seraient-ils le prix à payer pour accéder au détachement, et celui-ci serait-il le dernier mot de la nouvelle ? Pas exactement : Nerval réintroduit la gravité et la noirceur avec l'annonce de la mort d'Adrienne, qui, elle, est très littéralement (presque) le dernier mot de Sylvie et du récit. Cette mort était en fait programmée dès le début du chap. III, où il est question, à propos de l'identification morbide opérée par le narrateur, entre Adrienne et Aurélie, de « feu follet³ ». On apprend que cette mort remonte aux environs de 1832, ce qui signifie que, en gros, au moment où Gérard « recompose [ses] souvenirs », Adrienne, elle, achève de se décomposer. Le texte vient buter sur cette date, la seule mentionnée dans la nouvelle, la date d'une mort qui met un coup d'arrêt aux dérives fantasma-

1. Le récit itératif consiste à raconter une fois ce qui s'est passé N fois.

2. Werther, désespéré que celle qu'il aime, Charlotte, lui soit interdite par son état d'épouse, se suicide.

3. Allusion à la vieille croyance selon laquelle les lumières bleuâtres et dansantes, surnommées pour cette raison « feux follets », produites par le protocarbone d'hydrogène résultant de la décomposition spontanée des débris organiques, notamment dans les cimetières, seraient des esprits malins se plaisant à tourmenter ou égarer les passants, ou des âmes en peine échappées du purgatoire et qui brûlent du remords de leurs fautes.

tiques de Gérard, qui les liquide¹ ; mais elle dit aussi la vanité de la capacité de « recomposition » quasi onirique consubstantielle au « temps vécu », et lui oppose ce démenti final que constitue la mort et qui laisse le narrateur littéralement sans voix. Cette mention finale de la mort d'Adrienne invalide la tentative de stabilisation du « temps vécu » qu'annonçait le début du chapitre, qui passait notamment par le recours à la phraséologie (et à ses vertus lénifiantes : l'expérience, etc.), à laquelle s'oppose le silence final de Gérard.

5. Sylvie, survivante ambiguë

Cette mort défait aussi le couple Sylvie/Adrienne, dont le dualisme, esthétisé par l'image phraséologique de l'étoile et sa « colorisation », recelait des vertus apaisantes, rassurantes, pour un personnage que sa culture scolaire a forcément familiarisé avec le dualisme et son potentiel allégorique. Sylvie devient une survivante ; elle n'est que l'ombre de celle que Gérard voyait en elle. Est-elle pour autant un personnage dérisoire et ridicule ? Sans doute pas. D'abord la Sylvie pâtissière a conservé son « sourire athénien² » (Dernier Feuillet) qui « illumine ses traits charmés » lorsqu'elle voit Gérard, et celui-ci nourrit encore quelques regrets nuancés (« Je me dis 'là était le bonheur peut-être ; cependant...' »). Ensuite, il faut revenir sur les implications de l'opération que notre héros a tentée avec elle. Adoptant la démarche qui est celle de tous les traditionnalistes, Gérard a projeté sur Sylvie une essence, il a voulu voir en elle un archétype, et il s'est offusqué lorsqu'il a constaté qu'elle trahissait cette essence. Il lui a reproché (souvent en son for intérieur) sa liberté à l'égard de la tradition et de la requête de conformisme qui la définit, à laquelle Sylvie s'est soustraite pour se rallier à un autre conformisme, celui de la société bourgeoise (qui veut que l'on ait des pratiques culturelles « modernes », que l'on renonce aux chansons traditionnelles pour des opéras à la mode, et que l'on s'applique avant tout à gagner de l'argent). Mais comme nous n'avons pas affaire à un texte satirique, avec ce que cela impliquerait de manichéisme, la nouvelle ne dissimule pas que Sylvie, portée d'abord par ses talents d'ouvrière, puis par ceux de son pâtissier de mari (qu'elle a mérité par sa beauté et les autres agréments de sa personne : le mariage est un marché, tous les sociologues vous le diront), a manifestement accompli un beau cheminement sur le plan social,

1. Admirons, une fois encore, la subtilité du texte : Nerval a installé en amont une barrière contre cette liquidation : Sylvie a dit à propos d'Adrienne dans le chapitre XI « [...] eh bien ! cela a mal tourné ». Il a ainsi ouvert une piste romanesque qui ne sera jamais frayée, mais qui interdit une liquidation totale du personnage, puisque pour la réaliser il faudrait que le sort de la jeune femme fût parfaitement réglé ; or, grâce à cette phrase énigmatique de Sylvie, le personnage conserve son mystère, qui est même rehaussé par la tonalité dramatique du propos : « cela a mal tourné ». Adrienne a-t-elle mal supporté le poids de sa propre vocation, en est-elle morte, s'est-elle suicidée ? A-t-elle versé dans un mysticisme apocalyptique proche de celui que véhiculait la pièce dont elle était le protagoniste, et son être en a-t-il imploré ? En tout cas, cette simple formule suffit à la reléguer dans une impasse existentielle et à faire d'elle une autre incarnation des souffrances du « temps vécu ».

2. Celui que Gérard avait identifié dans un moment d'harmonie amoureuse, à la fin de la fête du chapitre IV.

qui lui a permis de s'extraire de son milieu. Elle a certes perdu au passage une identité traditionnelle, une authenticité, mais il faut être un intellectuel mélancolique en déshérence comme l'est Gérard pour le regretter – Sylvie, elle, ne le regrette pas.

C'est un personnage plus complexe qu'il n'y paraît, et cela rend compte du statut ambigu qui est le sien à la fin du récit : elle est certes discréditée en tant que sauveur(e) potentiel(le), mais elle témoigne de qualités morales qui la rendent respectable et pas ridicule : au chapitre X, nous avons appris qu'elle vit au milieu des siens « comme une fée industrielle qui répand l'abondance autour d'elle »¹. Ce n'est certes plus la fée qui fait rêver d'une vie radicalement autre, mais celle qui met ses proches à l'abri du besoin, ce qui n'est pas rien. Ce faisant, Gérard lui prête une attitude bienveillante qui corrige l'espèce d'âpreté au gain que laissait deviner sa fameuse formule du chapitre XI (« Il faut songer au solide ») : c'est au fond une fourmi bienveillante, et sensible, comme l'indique la compassion dont elle fait montre à l'égard d'Adrienne lors de son ultime prise de parole (« pauvre Adrienne ! »). En définitive, le narrateur ne saurait lui reprocher d'avoir résisté à sa tentative de l'enfermer dans le rôle (revoilà le théâtre !) qu'il avait conçu pour elle comme il avait écrit le rôle de Laura pour Aurélie (chapitre XIII), comme il voyait en Adrienne l'« esprit », l'ange exterminateur qu'elle incarnait dans le mystère du chapitre VII : dans *Sylvie* comme bien souvent dans les textes de Nerval, les rêveries que projette sur elles le narrateur-personnage menacent les femmes de les priver de toute consistance autre que celle qu'il veut bien leur prêter. On comprend donc que, envers et contre tout, Gérard ait décidé de conserver, comme un viatique ou un talisman, l'image d'une Sylvie qui aurait pu le sauver, qui l'a d'une certaine manière sauvé (chapitre XIII) :

Sylvie m'échappait par ma faute ; mais la revoir un jour avait suffi pour relever mon âme : je la plaçais désormais comme une statue souriante dans le temple de la Sagesse. Son regard m'avait arrêté au bord de l'abîme.

6 Conclusion

Son « équation personnelle », son ancrage dans le romantisme, son intérêt pour les phénomènes que l'on peut regrouper sous le terme de rêverie, son choix d'une littérature à la première personne, et aussi sa conception du réalisme, tout cela explique que la question du « temps vécu » occupe une place essentielle chez Nerval et tout particulièrement dans *Sylvie*. C'est en effet en abordant la nouvelle à partir de cette notion et de sa richesse que l'on peut repérer la cohérence qui lie la représentation du Valois, l'arrière-plan historique, le trio des personnages féminins et le traitement de la chronologie dans le récit.

1. On se rappelle que dans le chapitre III le narrateur l'imaginait pauvre, ce qui l'arrangeait bien... Encore un phénomène de déprogrammation ironique, qui s'exerce ici au détriment du narrateur-personnage.

Mais Nerval ne rend pas la tâche facile à son lecteur : le « **temps vécu** » est en **permanence travaillé, remis en perspective par un dispositif qui combine l'ironie, les effets de répétitions et de dégradation, et plus largement tout ce qui nourrit la perplexité.** Il faut entendre par ce terme **l'impossibilité pour le narrateur de statuer de manière univoque sur son passé,** son identité, sur la consistance des êtres qu'il côtoie, le sens du monde qui l'entoure et du cours de son existence. Nerval s'applique ainsi à préserver l'épaisseur irréductible du temps vécu, et nous rappelle que la littérature vit davantage (et mieux) des questions qu'elle pose que des réponses qu'on lui demande parfois abusivement.

3 CHAPITRE

Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*¹, chapitre II : « De la multiplicité des états de conscience. L'idée de durée »

Biographie

Henri Bergson est né à Paris en 1859, d'un père juif polonais (Michaël) et d'une mère (Kate Levinson) juive d'origine irlandaise. Bilingue, Bergson fera des conférences internationales et remplira de nombreuses missions diplomatiques, particulièrement aux États-Unis, en utilisant couramment l'anglais. Il suit une scolarité très brillante au lycée aujourd'hui appelé Condorcet – premier prix du concours général de mathématiques en 1877 – et se décide à poursuivre des études de philosophie. Normalien en 1881, dans la même promotion que Durkheim et Jaurès, il est reçu (2^e) à l'agrégation. Il enseigne à Clermont-Ferrand pendant 5 années. Il y rédige sa « thèse principale », l'Essai sur les données immédiates de la conscience, et sa « thèse complémentaire » en latin sur l'idée de lieu chez Aristote, qu'il soutient en 1888 et qu'il publie l'année suivante. Sa deuxième œuvre majeure, *Matière et mémoire*, est publiée en 1896, puis *Le Rire* en 1900. En 1898, il est nommé maître de conférences à l'ENS et, en 1900, professeur au Collège de France à la chaire de Philosophie ancienne et il est élu à l'Institut. Puis, en 1904, à la mort de Gabriel Tarde, il occupe la chaire de Philosophie moderne. En 1907, il publie *L'Évolution créatrice*. En 1911, il prononce deux conférences à Oxford – *La perception du changement* – et, à Bologne, une conférence sur l'Intuition philosophique. En 1934, ces deux textes, associés à d'autres (comme *L'Introduction à la métaphysique*) constitueront la matière d'un livre : *La Pensée et le mouvant*. En 1914, il est élu à l'Académie Française où il ne sera officiellement reçu qu'au terme de la Grande Guerre, en 1918. En 1919, il accepte la publication en un seul volume – *L'Énergie spirituelle* – de nombreux articles dispersés. Il prend sa retraite de professeur en 1921 pour se consacrer aux missions diplomatiques qui lui sont confiées comme la Commission de Coopération intellectuelle d'où naîtra

1. Nous prenons pour texte de référence celui de l'édition critique dirigée par Frédéric Worms, *Quadrige*, PUF, 2011, volume édité par Arnaud Bouaniche. Il comporte de nombreuses annotations très utiles et un indispensable dossier critique.

l'UNESCO. Il n'abandonne pas pour autant la réflexion philosophique et participe à une controverse avec Einstein – publication de *Durée et simultanéité*, en 1922. Il obtient le Prix Nobel de littérature en 1927. En 1932, il achève sa quatrième et dernière grande œuvre, touchant enfin directement la politique, la société, la morale et la religion : *Les Deux sources de la morale et de la religion*. Malade, souffrant depuis de nombreuses années d'un rhumatisme déformant, il renonce en 1940 à tous ses titres et honneurs pour s'élever contre les lois antisémites du régime de Vichy, et meurt en janvier 1941 à Paris, aux heures les plus sombres de l'Occupation.

La pensée bergsonienne a suscité les plus vives controverses sur divers fronts et à différentes époques. Elle a aussi fait l'objet des jugements et commentaires les plus contradictoires, les uns la présentant comme une forme aiguë d'irrationalisme (position soutenue par le mathématicien et philosophe B. Russel), les autres comme ayant ouvert la voie à une intuition philosophique exigeante et soucieuse de précision, tout en entretenant un dialogue permanent avec les sciences de son temps : psychologie, physique, biologie et théorie de l'évolution.

Enfin, à un siècle de distance, l'on peut méditer aujourd'hui sur le violent contraste entre les heures de triomphe que connut l'enseignement de Bergson au début du XX^e siècle et les longues décennies au cours desquelles sa pensée s'est comme effacée de la scène philosophique – retranchée, ignorée ou méprisée – pour revenir au premier plan, ces vingt dernières années.

1 Introduction à la lecture du chapitre II de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*

1. L'*Essai sur les données immédiates de la conscience* : Une œuvre ambitieuse et déconcertante

« J'étais furieux, confie Bergson à son ami Charles Du Bos, car le second seul m'importait... »

En proposant comme matière à réflexion sur le temps vécu le 2^e chapitre de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* (pour abrégé, l'*Essai*), sur les trois qu'en comporte le livre, le programme 2013-2014 aura au moins rendu justice à Bergson. Cette première grande œuvre – qui est sa thèse principale, soutenue en 1888, et éditée en 1889 – d'un philosophe qui n'avait pas encore trente ans, n'éveilla l'intérêt des membres du jury que pour son premier chapitre. Aux dires de Bergson, on s'étendit longuement au cours de la soutenance sur ce chapitre – pour une part essentielle consacré à la psychophysique et à l'application de techniques quantitatives aux sensations et plus largement aux états psychologiques –, et c'est seulement lui qui valut à Bergson des éloges

unanimes. Première étape d'un parcours de gloire exceptionnelle¹. Hélas, le jury était resté aveugle aux deux chapitres suivants. Pourtant, **le second chapitre introduisait l'idée la plus originale, principe et véritable clé de voûte de toute la pensée bergsonienne, celle de *durée*.**

On peut diversement interpréter ce premier « rendez-vous manqué » et de nombreuses études s'y sont attachées en évoquant le contexte intellectuel dans lequel surgissait l'*Essai*, surtout la place particulière occupée par la psychologie, notamment allemande, mais aussi l'horizon philosophique kantien de l'université et de la philosophie françaises dans les dernières décennies du XIX^e siècle. Il n'y a pas de doute que les conditions intellectuelles étaient peu propices à ce qu'alors le jury fût réceptif à ce chapitre II dont l'organisation apparaît, aujourd'hui tout autant qu'hier, si étrange et compliquée, et, comme tout le reste de l'ouvrage, si peu conforme au mode traditionnel d'exposition des concepts et thèses philosophiques. Mais c'est le chapitre premier qui pourrait apparaître bien aride et décourageant au lecteur du XXI^e siècle, *a fortiori* s'il veut alimenter sa réflexion sur le thème du temps vécu – quel est l'enjeu de cette critique de la notion d'intensité appliquée aux sensations de son, de chaleur, de poids ou de lumière ? Pourtant, même s'il est « officiellement » dispensé de s'atteler à la tâche de lire la première section, ce lecteur, aussi pressé soit-il, malgré son impatience quand il subit – allusion à une fameuse expérience évoquée par Bergson dans les cours qu'il donnera plus tard au Collège de France – le temps que prend « le sucre pour fondre », il doit bien soupçonner que ce chapitre n'est pas là, à cette place, pour simplement étoffer le travail de thèse et donner du grain à moudre à un jury de thèse, incapable de s'élever au-dessus de son époque, exclusivement attentif aux problèmes relatifs à la psychologie contemporaine et à ses prétentions scientifiques.

Il faut bien au moins parcourir le livre, suivre le fil de cette réflexion qui ne connaît, dans sa présentation matérielle, que la découpe des chapitres – si l'on met à part cette originalité qu'on retrouvera dans toutes les grandes œuvres de Bergson, de comporter en tête de page, hors texte, un « titre courant » indiquant les phases successives du mouvement continu de la pensée qui se développe le long des pages. Mais alors, c'est un autre embarras qui s'éprouve, car il ne concerne plus seulement les conditions historiques de réception de l'œuvre, lointaines pour nous et partiellement périmées. Aucune introduction, point de propédeutique ou de prolégomènes, de définitions des concepts, de déductions, aucun « ordre des raisons », rien de « systématique ». Faut-il mettre au compte des hésitations d'une pensée en pleine maturation **l'apparence « rhapsodique » de ce livre** de taille assez modeste certes (180 pages), mais cependant porté par d'irrésistibles et très hautes ambitions philosophiques ? Si l'on néglige les critiques sévères adressées à l'époque sur cette nouvelle manière de

1. On consultera avec profit la remarquable biographie de Ph. Soulez et Fr. Worms : Bergson, Flammarion, 1997. Pour l'histoire de la réception de l'œuvre de Bergson, il faut souligner la qualité du travail de Fr. Azouvi : La gloire de Bergson – Essai sur le magistère philosophique, Gallimard, 2007.

philosopher avec son usage si inhabituel du vocabulaire philosophique (« subjectif et objectif », « symbole et pensée symbolique », « intuition », « espace et temps », « vie et vivant », etc.), et si l'on fait l'effort de suivre le mouvement du texte, il faut bien admettre au contraire, avec A. Philonenko, le **caractère magistral et parfait de la composition de l'Essai**¹.

Quant aux ambitions, il suffit, pour se convaincre de la vigueur de l'élan qui le porte, de consulter les titres donnés aux trois chapitres, soit, respectivement, l'analyse des sensations, la critique de la psychologie quantitative et l'idée de spatialisation des états psychologiques qui lui est intimement liée (I) ; la multiplicité des états de conscience, par différence avec la multiplicité quantitative évoquée à travers l'analyse du nombre, et l'idée de durée, par opposition au temps comme forme du sens interne dans la doctrine kantienne (II) ; l'organisation des états de conscience, la liberté, la confrontation avec les positions déterministes, donc, la résolution définitive d'un problème métaphysique immémorial, même s'il connu, avec Kant, dans la *Critique de la raison pure*, une nouvelle formulation en relation étroite avec la science de son temps (la mécanique newtonienne) (III). En d'autres termes, le projet de cette thèse n'était rien de moins que de **jeter une lumière nouvelle sur l'intériorité, l'essence intime de la subjectivité, en s'efforçant de l'arracher aux concepts et instruments de mesure de la psychologie de l'époque, laquelle était habitée du rêve galiléen de déchiffrer le grand livre de la nature, écrit, comme nous en sommes aujourd'hui convaincus, en caractères mathématiques**. Au moins sur ce point, Bergson partageait la même appréciation que son contemporain, E. Husserl, qui disait de Galilée qu'il avait découvert autant qu'il avait recouvert.

2. Un chapitre sur trois ?

À bonne distance, selon une perspective panoramique que désavouerait probablement un disciple de Bergson, **le parcours de l'Essai apparaît**, bien qu'incontestablement progressif, extraordinairement sinueux, **imprévisible et absolument différent de l'exposé architectonique classique en philosophie qui procède des premiers principes jusqu'aux ultimes conséquences**. Aux yeux de Bergson, ce mode d'exposition classique résulte de la fascination qu'exercent sur l'esprit les mathématiques, forme la plus haute des produits de l'intelligence. Le modèle mathématique auquel se soumet la pensée, c'est, comme Bergson le montre tout au long de *l'Essai*, **l'empire du schéma spatial**, de la « spatialisation ». C'est précisément cela qu'il appelle une « pensée faite », au sens où elle est « achevée » et où ses contours sont, comme le plus

1. Alexis Philonenko : *Bergson, ou de la philosophie comme science rigoureuse*, Éd. du Cerf, 1994. Ce titre est la thèse fondamentale que soutient ce brillant commentateur dans sa lecture des quatre grandes œuvres du philosophe. C'est aussi le rappel d'une exigence constante et impérieuse pour la philosophie, souvent exprimée par Bergson, qu'elle cultive rigueur et précision... ce qu'elle n'aurait fait que rarement avant lui.

pur cristal, parfaitement définis. Cette pensée, ainsi exposée, est alors absolument étrangère au mouvement vivant de la pensée « *se faisant* ». Comme écrit V. Jankélévitch, ce que nous ferait comprendre l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, c'est qu'une « philosophie vivante, et qui se développe dans la dimension du devenir » ne ressemble en rien « à la patiente marqueterie des fabricants de systèmes »¹. Jankélévitch, bergsonien enthousiaste et penseur subtil, à l'affût des petites variations imperceptibles capables de bouleverser les équilibres les plus stables, si attentif au « je-ne-sais-quoi » et au « presque rien », aurait probablement jugé bien saugrenue la découpe de l'œuvre, la sélection du chapitre central de l'*Essai*, lui qui affirmait : « l'ordre temporel et la succession des moments ne sont pas, dans le bergsonisme, des détails protocolaires, ils sont le bergsonisme lui-même ». Interrompt-on une symphonie sur une note ? Peut-on suspendre en la figeant une phrase musicale, comme les fameuses « paroles gelées » de Rabelais, en attente de retrouver la fluidité et les variations incessantes et chaudes de la vie ?

Pourtant, cette « décision » du programme officiel est loin d'être absolument illégitime et infondée. Elle peut d'abord se justifier au regard du thème – **le temps vécu, c'est-à-dire le temps intérieur, le temps subjectif, auquel on n'accède selon Bergson que par un effort d'abstraction qui permet de s'arracher du temps mesuré, compté, rapporté à des espaces parcourus, à des trajets** –, mais elle vise aussi bien à exercer la réflexion sur l'idée bergsonienne de *durée* et les modalités par lesquelles Bergson l'a dégagée. On privilégie ainsi un moment d'une réflexion, sans qu'il soit requis d'en poursuivre le mouvement dans le livre, c'est-à-dire jusqu'à ce que s'ouvre le champ d'une nouvelle méditation sur la liberté. Cette dernière ne se « déduit » pas comme on le ferait dans une démonstration sur une figure géométrique à partir de ses propriétés essentielles, selon des nécessités logiques, par déroulement des « longues chaînes de raison » (Descartes), mais elle se pensera d'une façon absolument inédite du fait des **nouveaux « aspects du moi »** que le chapitre II laisse enfin entrevoir au moment où il s'achève.

Ce n'est un paradoxe que pour un esprit superficiel et naïf, captif des mots, que ces fameuses « données immédiates » ne soient accessibles que par divers détours et grâce à l'emploi d'une stratégie fort compliquée. Ainsi le lecteur est-il invité à se soumettre à d'austères et surprenantes conditions, comme celle de suivre le mouvement d'une pensée qui part de la psychologie – plus précisément de la psychophysique de Fechner², qui était « à l'ordre du jour » –, et aboutit, au terme d'une véritable odyssée intérieure, à une réalité métaphy-

1. Vladimir Jankélévitch : *Henri Bergson* (1930), Quadrige, PUF, 1959.

2. Gustav Fechner (1801-1887), instigateur de la psychophysique, prétendait établir une théorie « exacte » des rapports de l'âme et du corps. Fechner n'est pas le seul avec lequel Bergson débat, il faut y ajouter, même s'il est évoqué élogieusement à propos de l'effort dans l'*Essai*, le français Théodule Ribot qui occupa la première chaire de psychologie expérimentale et comparée au Collège de France, l'année même de la publication de l'*Essai*, en 1889.

sique absolue, la durée et, dans le mouvement continu de son déploiement, la liberté à laquelle est consacré le dernier chapitre. Qu'il faille tant de médiations pour parvenir à des « données », « immédiates » par surcroît, ne peut que susciter le ricanement amer de celui qui, pour lors, n'hésiterait pas à dénoncer l'annonce mensongère contenue dans le titre de l'œuvre. Il s'attendait, **conformément à la tradition empiriste**, à ce que ces « données » désignent ce qui est connu directement dans l'acte de perception d'une conscience, et il s'aperçoit, à la lecture du livre de Bergson, que c'est la médiation (le langage, les mots, les symboles, l'intelligence analytique, les habitudes mentales) qui est première, et que ces « données » sont recouvertes par des voiles opaques excessivement difficiles à lever. En d'autres termes, ce qui est premier dans la réflexion, ce n'est assurément pas l'immédiat. Accoutumé, comme tout un chacun, à penser selon les exigences du clair et du distinct, l'esprit naïf peine alors à comprendre que **l'obstacle et la difficulté sont du côté de l'intelligence et de son équipement conceptuel**. Paresseux ou pressé, il aura aussi négligé de s'arrêter sur la lecture complète du titre, sur le fait **qu'il s'agit d'un « essai », donc d'un effort continu**. Et il n'est pas donné à tout un chacun de pouvoir, ou d'avoir le loisir, d'entrer au plus profond de lui-même pour retrouver le mouvement, au rythme imprévisible, de sa vie intérieure. L'on comprend dès lors pourquoi il peut être justifié, comme le programme nous y invite, de privilégier cette phase – le chapitre II – de la méditation bergsonienne, celle au cours de laquelle elle parvient au centre d'où toute la pensée doit partir et s'irradier. Si l'on suit l'ordre du livre, depuis le chapitre I, c'est le mouvement de la découverte qui s'accomplit au fur et à mesure que se déroule la lecture, avec les différents obstacles qu'elle rencontre dans son déploiement ; mais en lisant le chapitre II, c'est la difficulté centrale qui est évoquée à l'approche de ce qui est recherché : **le fond intime de la conscience, en deçà des « couches » – formées par l'intelligence, qui en barrent et en occultent l'accès**. Comme un certain nombre de ces difficultés – repérables aussi bien dans l'usage ordinaire des mots que dans la connaissance scientifique – ont été analysées dans le chapitre I, il est indispensable de les évoquer pour rendre plus aisée la lecture du chapitre qui nous intéresse.

3. L'avant-propos et le chapitre I de l'*Essai* : quantité et qualité

a. Langage et espace

Il convient préalablement de faire une halte sur le célèbre *avant-propos* dont on a souvent souligné la vigueur et l'extraordinaire puissance de synthèse de toute la pensée bergsonienne. « Nous nous exprimons nécessairement par des mots, et nous pensons le plus souvent dans l'espace. En d'autres termes, le langage exige que nous établissions entre nos idées les mêmes distinctions nettes et précises, la même discontinuité qu'entre les objets matériels. » Comme l'a

souligné Fr. Worms¹, Bergson énonce d'emblée **la distinction fondamentale entre l'espace et la durée** avec tous ses enjeux. À partir de cette distinction est affirmée en un trait la continuité – bien scandaleuse pour nombre de philosophes – entre l'usage ordinaire du langage et les concepts scientifiques, tous deux procédant d'une même opération, d'une même transformation, selon Bergson, la « spatialisation » nécessaire à satisfaire les exigences de la vie pratique et de l'utilité, à la mise en ordre ou à l'organisation de la vie des hommes. Ces quelques formules énergiques exposées sur une seule page contiennent les thèses inaugurales dont les implications se déploieront tout au long de l'Essai et bien au-delà, comme par « une poussée organique » (Jankélévitch), dans toutes les œuvres de Bergson. Le commentaire des œuvres de Bergson est ainsi toujours confronté au risque de basculer dans l'illusion rétrospective et de faire parler le texte présent à partir de ceux qui viendront ultérieurement – c'est particulièrement le cas de la première de ses œuvres. Irrésistible est alors la tentation de recourir à un vocabulaire qui n'a pas encore été ciselé et à des notions qui ne se trouvent pas dans l'*Essai*, comme celle d'intuition comme voie d'accès à la durée. Il n'empêche que l'orientation de pensée demeurera constante dans ses directions, dans ses cibles et dans ses arguments essentiels.

La solidarité étroite entre les mots du langage et la spatialisation de la pensée – puisque c'est par le langage que s'insinue la « traduction illégitime de l'inétendu en étendu, de la qualité en quantité » – **constitue l'argument fondamental et transversal de la pensée bergsonienne**. En quelques phrases de l'avant-propos se produit donc l'extraordinaire tour de force par lequel le philosophe renverse toute une longue tradition en mettant simultanément en évidence la nature des opérations nécessaires à l'édification des sciences et, *puisqu'il s'agit d'une seule et même source*, l'origine des querelles philosophiques. La condition du succès de la science est la croix de la philosophie. Et, s'il est une ambition que se partagent Bergson et Kant, c'est précisément celle de régler une bonne fois pour toutes les interminables controverses de la philosophie.

La fécondité théorique et pratique des procédures scientifiques n'a pas, pour Bergson, d'autre origine – le schéma spatial, la projection dans la forme spatiale, la réduction des choses du monde et des états intérieurs à des relations spatiales, donc, comme on va le voir, quantitatives – que celle-là même d'où procèdent les difficultés philosophiques : étonnant retournement, puisque l'illusion des philosophes n'a pour cause que cette opération qui rend les sciences si efficaces et le langage si utile. Autrement dit, la résolution des problèmes philosophiques – comme celui de la liberté – passe par la critique des illusions philosophiques et la mise à nu du mécanisme de leur formation : l'imposition par l'intelligence du schéma spatial, c'est-à-dire l'opération même effectuée

1. Frédéric Worms, *Bergson ou les deux sens de la vie*, Quadrige, PUF, 2004.

par les sciences et qui définit leur mode d'intelligibilisation des différents objets sur lesquels elles s'appliquent.

Ce changement radical de perspective auquel Bergson invite le lecteur de son *Essai* ne comptera pas pour peu dans les procès qui lui seront régulièrement intentés et l'accusation d'irrationalisme portée contre lui.

Il va donc s'agir dans l'*Essai* de **démêler ce qui a été illégitimement confondu – l'espace et la durée – par projection dans l'espace de phénomènes qui ne lui appartiennent pas**. Il est rare qu'un préambule aussi bref énonce de façon aussi suggestive le principe actif, la dynamique à l'œuvre dans tout le texte qui suit. On en trouvera l'illustration éloquente dans le suivi rapide de la première section du livre ; il sera plus aisé alors d'analyser le chapitre qui nous intéresse.

b. Points de vue sur la notion d'intensité

Il suffit de prendre appui sur les « titres courants » évoqués précédemment, en résumant le déroulement des réflexions que Bergson livre à ses lecteurs pour que la trame de ce premier chapitre apparaisse : on comprend, au passage, combien le début de l'*Essai*, consacré à la sensation, a pu paraître étrange pour un travail destiné à traiter la question philosophique de la liberté.

- À partir du constat communément admis qu'il y a des variations d'intensité de nos états intérieurs dans leur plus grande diversité – « sensations, sentiments, passions, efforts » –, Bergson s'engage donc dans un **examen critique de la notion d'intensité**. L'on s'est habitué – le « sens commun » autant que les « philosophes » – à voir « du plus et du moins », dans les différents états de conscience, si bien que les variations qualitatives pouvaient recevoir un traitement quantitatif, de là la création de la notion de « grandeur intensive » appliquée à une réalité réfractaire à la mesure. Comment cette opération s'accomplit-elle ?
- Bergson examine alors ce qu'il appelle « **les sentiments profonds** » – les sentiments esthétiques et moraux, les grandes passions, l'amour, l'espérance, la tristesse ou la joie, ces sentiments qui font que « les mêmes objets ne produisent plus sur vous la même impression ». Indépendants des objets extérieurs, **ils présentent une « intensité pure » qui ne saurait s'exprimer par quelque quantité au moyen d'une unité de mesure**. Nous sommes comme habités par ces sentiments et ce qui se ressent en nous, c'est un changement qualitatif que nous percevons comme une différence absolue. L'attention aux sentiments esthétiques qu'éveille en nous la musique laisse apparaître les variations qualitatives de nos états psychiques. La création esthétique apparaît ainsi comme puissance de *suggestion*.
- Bergson examine ensuite **les faits psychologiques « complexes »** comme l'effort musculaire et l'émotion. Dans le cas de l'effort, il semble bien que la quantité soit pertinente et adéquate pour rendre compte de ses variations et c'est là l'une des manifestations de la croyance en des grandeurs intensives. Le produit de l'effort n'est-il pas visible dans l'étendu ? Ainsi il

semble bien en l'occurrence que se réalise la conjonction entre l'exercice d'une force intérieure et l'extériorité. **Avec l'émotion, nous avons affaire à un mélange entre sentiments profonds et sensations** – des manifestations somatiques perceptibles, observables, **qui renvoient à l'état intérieur subjectif. À nouveau, l'on transcrit les variations intimes qui engagent toute la subjectivité en données numériques, c'est-à-dire en empruntant à l'espace l'unité de mesure appliquée ici à du non spatial.**

- Bergson passe ensuite à **l'examen de la sensation**, c'est-à-dire l'état psychique dont l'intensité semble évidemment fonction d'une cause extérieure. Les sensations affectives (le plaisir ou la douleur) entretiennent et accentuent la confusion entre quantité et qualité ; cette confusion provient de la réduction au seul « ébranlement » du corps pour expliquer un processus qui affecte en réalité toute la conscience – réduction qui ferait de nous des êtres comparables à un organisme marin, l'huître, évoqué déjà, à propos du plaisir, par Socrate, dans le dialogue de Platon, *Philèbe*. **Une chose, les réactions mesurables d'un organisme, autre chose, les variations qualitatives des états de la conscience** – voire, ajouterait le phénoménologue, d'accord ici avec Bergson, le sens de cette expérience, qu'elle soit agréable ou pénible. Quant aux **sensations représentatives**, elles concernent la relation à l'objet, et Bergson examine à propos du son, de la chaleur, du poids et de la lumière, la manière dont nous procédons quand nous soumettons les états psychiques à une quantification : nous confondons les « nuances » de la sensation avec les variations de l'excitation déclenchée par le stimulus. C'est cela qui nous fait passer indûment d'une « sensation d'accroissement » à la notion d'un « accroissement de sensation ». Et c'est là le cœur de la méthode scientifique.
- La référence apparaissait évidente pour les auditeurs et lecteurs de Bergson, son cheminement visait directement la psychophysique de Fechner et il devait s'y confronter ouvertement dans son livre. **Le projet de Gustav Fechner, on l'a brièvement évoqué, était de soumettre la sensation à la mesure.** C'est à ce savant, dont le parcours intellectuel fut bien chaotique, que l'on doit, en psychologie, l'établissement de la notion opératoire de seuil de perceptibilité (d'audition, par exemple). En continuité avec les arguments avancés dans tout ce qui précède, Bergson s'attaque à l'opération qui sous-tend l'ensemble de la psychophysique de Fechner, à savoir la réduction d'une variation qualitative à un changement quantitatif, ou, pour être encore plus précis, la substitution d'une différentielle (mathématique) à une différence qualitative. En cette succession de différences qualitatives, nous l'apprendrons plus tard, consiste la « donnée immédiate de la conscience ». **La réduction « spatialisante », caractéristique de la psychologie érigée en science positive, est condition de la formulation d'un principe mathématique de psychophysique.** Rappelons que son projet d'introduire le calcul et la mesure dans l'étude des phénomènes psychologiques aboutissait à la formulation (dite Loi de Weber-Fechner) selon laquelle « la sensation perçue varie proportionnellement au logarithme de l'intensité d'excitation ».

Loin de rompre avec le sens commun, cette science ne faisait que le renforcer dans sa croyance spontanée en des « grandeurs intensives ». Il s'agit donc, **pour Bergson, de défaire cette association spontanée, devenue l'objet d'une formalisation, une équation, entre ce que nous ressentons (qualité non spatiale) et la cause (extensive, c'est-à-dire qui se rapporte à l'étendue) de notre impression.** La psychophysique a pris pour différence de degrés ce qui est une différence de nature, elle a donc réduit à de l'homogène ce qui est hétérogène et cette confusion n'a été possible que parce que sous un même mot : « sensation », on a désigné des réalités profondément distinctes, et, comme dit A. Philonenko, on a « supprimé la conscience dans l'idéalité mathématique ». Ce faisant, l'on a tourné le dos à ce qui est *vécu* au profit d'une projection dans l'espace qui rendait possible l'application d'outils de mesure et, donc, de la quantité. L'on comprend ainsi pourquoi la précision philosophique (l'attention exclusive aux variations qui se déploient dans la durée) exige pour la pensée de prendre une direction opposée à celle qu'adopte la précision scientifique : quand la première se tourne vers l'intérieur, l'autre opère en projetant vers l'extérieur, dans l'espace.

- Il ne reste plus pour Bergson, au terme de ce premier parcours, qu'à formuler **l'exigence de distinguer deux sens de l'intensité.** Il anticipe alors sur la rédaction du deuxième chapitre en soulignant la nécessité de distinguer l'intensité qualitative, avec la « multiplicité » qui lui est propre et dont nous ne savons encore rien, de l'intensité quantitative. Il s'opère, dans ce passage au chapitre II, **une inflexion qui va permettre de s'approcher du fond intime de la conscience, en deçà des couches superficielles mises en ordre, c'est-à-dire spatialisées, par la psychophysique.** C'est donc une véritable traversée que Bergson entreprend dans la section suivante, pour tenter, « essayer » comme le suggère le titre du livre, de restituer le fond de notre expérience subjective la plus intime, ineffable car réfractaire aux formes rigides du langage : la durée.

2 Analyse du chapitre II de l'Essai – la durée

Des auteurs aussi différents que G. Deleuze, A. Philonenko ou F. Worms ont attiré l'attention sur la redoutable difficulté de ce chapitre. Outre sa structure remarquable et complexe qu'il faut bien mettre en évidence, le vocabulaire employé par Bergson ne peut que dérouter même le philosophe le plus expérimenté ; ainsi l'usage si particulier – en contre-emploi ou, comme on dirait aujourd'hui, de manière contre-intuitive – qu'il fait des termes traditionnels « sujet », « subjectif », « objet » et « objectif », conduit-il Deleuze à exprimer sa surprise – même s'il s'en remet – dans une note extrêmement suggestive du commentaire qu'il y consacre – « on aurait presque envie de croire à une faute d'impression »¹.

1. Gilles Deleuze, *Le Bergsonisme*, Collection Sup, PUF, 1966, p.37.

Ce qui frappe à la lecture de ce chapitre, c'est son organisation et son équilibre qui se donnent à lire, une fois encore, dans les « titres courants » qu'il faut simplement restituer avant d'entrer dans le détail des parties et de leur explication, en y ajoutant grossièrement le nombre de pages que couvrent ces titres. Rappelons que l'objet de ce chapitre est de **conduire dans une succession continue à l'idée de durée** ; il ne s'agit donc pas d'en poser la définition et, *more geometrico* (sur le modèle des géomètres), d'en déduire les implications, mais d'y accéder une fois qu'on est parvenu – si c'est possible – à se dépouiller de l'espace et de la spatialisation. Le chapitre se déploie de la façon suivante :

- La multiplicité numérique et l'espace (des pages 56 à 68)
- L'espace et l'homogène (des pages 68 à 74)
- Le temps homogène et la durée concrète (des pages 74 à 77)
- La durée est-elle mesurable ? (des pages 78 à 80)
- Le mouvement est-il mesurable ? (des pages 80 à 84)
- L'illusion des Éléates (des pages 84 à 86)
- Idée et simultanéité (des pages 86 à 90)
- La multiplicité interne (des pages 90 à 92)
- La durée réelle (des pages 92 à 94)
- Les deux aspects du moi (des pages 94 à 104)

Le bénéfice obtenu au terme du premier chapitre, c'est-à-dire la mise en évidence d'une différence fondamentale entre réalité spatialisée (la mesure des sensations) et **réalité profonde faite de variations qualitatives inexprimables en données numériques**, doit être à présent réinvesti pour que l'on puisse développer une recherche visant un accès à la durée bien différent, puisque celle-ci ne serait plus pensée de manière négative, par différence avec l'espace. L'objectif de ce chapitre est donc de frayer la voie à la « pure durée ». Pourtant il s'ouvre sur une fort longue réflexion (près de 12 pages) appliquée à la nature du nombre et sur les modalités selon lesquelles nous avons appris les nombres, nous les concevons et nous en faisons usage. Et, dans les temps suivants de la réflexion, par approximations successives, l'idée de durée dont les caractères sont mis en évidence jusqu'à ce que soient abordés les deux aspects du moi. Fr. Worms peut ainsi légitimement faire observer que la structure du 2^e chapitre se présente comme un « redoublement du plan d'ensemble du livre », c'est-à-dire le mouvement qui fait passer de la spatialisation scientifique des données psychiques jusqu'à la liberté en passant par la réalité fondamentale de la conscience comme durée. Il y a donc bien analogie entre les structures. Mais l'enchâssement de ce deuxième chapitre signifie surtout qu'on atteint le centre de la pensée bergsonienne, **la durée comme centre de la vie intérieure**, et c'est en ce chapitre surtout que le véritable débat philosophique va se tenir, et il concerne la nature du temps. C'est un débat avec Kant, et sa conception du temps comme « forme de la sensibilité », qui va s'engager.

1. Les deux multiplicités

L'objectif de Bergson – soulignons-le – est d'accéder à « la durée pure », non simplement le temps qu'on s'efforcerait d'arracher à sa représentation spatiale extérieure, mais **la réalité en acte d'une conscience dans la succession, avec ses caractéristiques : la continuité et l'hétérogénéité**. Le long exposé consacré au nombre qui ouvre le chapitre a pour objet de faire la lumière sur la notion de multiplicité numérique. Pour bien comprendre ce qu'elle recouvre, l'on peut s'appuyer sur la note à l'entrée du chapitre, dans laquelle Bergson signale un article de F. Pillon contestant la solidarité entre les notions de nombre et d'espace. Et Bergson de souligner qu'il « ne distingue pas entre le **temps qualité et le temps quantité, entre la multiplicité de juxtaposition et celle de pénétration** » ; il ajoute que cette « distinction capitale (est) le principal objet de notre second chapitre ».

a. La multiplicité numérique : le nombre

L'analyse du nombre, comme le signale A. Bouaniche, dans le dossier critique, s'inspire des travaux de Cournot¹ et de la réflexion développée par Kant dans la *Critique de la raison pure*. Ce que Bergson retient de Kant, et à quoi il demeure fidèle, c'est l'idée selon laquelle les opérations sur les nombres constituent des synthèses (des jugements qui ajoutent à la connaissance que nous avons d'un sujet) mais, comme elles ne se fondent pas sur l'expérience, elles sont donc *a priori* (i.e. indépendantes de l'expérience). Ainsi, pour reprendre le fameux exemple proposé par Kant dans les *Prolégomènes*, la proposition $7 + 5 = 12$ présente-t-elle cette caractéristique que le concept de leur somme « ne contient pas autre chose que la réunion des deux nombres en un seul, sans que l'on pense le moins du monde ce qu'est ce nombre unique qui les comprend tous deux »². Il s'agit donc d'un jugement extensif, ou synthétique, *a priori*.³ Par conséquent, **la multiplicité ne saurait se confondre avec quelque pluralité chaotique, elle procède d'une synthèse opérée par l'imagination sous le régime de la catégorie de l'entendement qu'est la quantité**.

Si Bergson s'étend si longuement sur ce qu'est un nombre, ce qu'est compter et, surtout, la manière dont les opérations s'effectuent dans l'esprit de tout un chacun qui dénombre ou qui fait l'appel – le défilé de chaque singularité numérique, en même temps que le nombre de l'ensemble formé par ceux que l'on appelle –, c'est pour marquer ce qu'est une multiplicité numérique, son mode d'engendrement et ses propriétés. La méthode employée par Bergson est analogue à celle de Kant, par une « description raisonnée », écrit A. Philo-

1. *Essai sur les fondements de nos connaissances*, Hachette, Paris, 1851.

2. *Prolégomènes à toute métaphysique future*, Vrin, Paris, 1968, p. 25.

3. On peut signaler qu'à la même époque, le logicien G. Frege s'engageait dans une voie bien différente, même s'il s'accordait avec Kant sur l'idée que le nombre ne pouvait dériver de l'expérience (comme l'affirmait John Stuart-Mill dans son *Système de logique*). Dans ses *Fondements de l'arithmétique* (1893), Frege contestait, au profit de la pure logique, ce caractère synthétique des opérations mathématiques.

nenko qui requiert l'intervention de l'imagination – il est essentiel de souligner cette singularité de la méthode, à savoir qu'elle fait appel à la psychologie. Les expressions employées par Bergson ne laissent planer aucune ambiguïté sur ce recours : « dès qu'on fixe son attention sur... », ou, à propos des moutons que l'on dénombre : « ou nous les comprenons tous dans la même image, et il faut bien que nous les juxtaposions dans un espace idéal ; ou nous répétons cinquante fois de suite l'image d'un seul d'entre eux... » ; ou encore « je me figure... il faut bien que je retienne » ; et enfin : « il suffira à chacun de passer en revue les diverses formes que l'idée de nombre a prises pour lui depuis son enfance. On verra que nous avons commencé par imaginer une rangée... »¹. Il est donc clair que ce texte de Bergson n'a pas vocation à définir le statut épistémologique du nombre (est-ce un concept, une fonction ou un attribut ?) mais d'établir les conditions de l'usage que nous en faisons et la manière dont nous en faisons usage.

Ainsi, en se rendant attentif à **l'acte de l'intelligence, avec le concours de cette puissance de produire des schèmes qu'est l'imagination** – cet « art caché de l'esprit », disait Kant –, le nombre apparaît comme la synthèse d'une multiplicité – et cela vaut pour n'importe quel nombre (pas seulement les entiers naturels). L'intelligence se dote du moyen de ne pas confondre ces nombres. Mais ce qui importe dans cette analyse de l'opération de compter, donc dans les opérations effectuées avec des nombres, c'est que **nous sommes « forcés » de recourir à des images spatiales** : « si une somme s'obtient par la considération successive de différents termes, encore faut-il que chacun de ces termes demeure lorsqu'on passe au suivant. Involontairement, nous fixons un point dans l'espace... » – « involontairement », car cela procède de la nécessité même de l'intelligence. Certes, il faut du temps pour compter, mais nous ne comptons qu'avec des unités que nous disposons imaginativement dans l'espace et que nous « conservons » là pour pouvoir passer à d'autres nombres. C'est pourquoi « toute idée claire du nombre implique une vision dans l'espace » (p. 59). **L'exigence de clarté passe par la spatialisation.** Chaque nombre est d'un côté, par un « acte simple de l'esprit » unité indivisible, et de l'autre, quand on passe à d'autres nombres, une multiplicité « objectivée ».

Ce qu'il convient de retenir d'ores et déjà, c'est la mise en évidence, par Bergson, d'une confusion commune entre une juxtaposition dans l'espace (imaginé) et le déroulement dans le temps, la durée, que semble suggérer l'opération de compter. En d'autres termes, **la nécessité propre à l'intelligence qui spatialise ses objets occulte la durée en lui imposant ses propres schèmes.**

1. G. Politzer avait bien repéré ce point fondamental dans la critique virulente qu'il avait menée contre Bergson, dans son livre : *La fin d'une parade philosophique : le bergsonisme* (1929). Il y écrivait : « C'est à la psychologie que la métaphysique bergsonienne emprunte ses instruments, en fait et en droit » (Champs essais, Flammarion, 2013, présentation et notes par R. Bruyeron, p. 132).

b. Temps et espace

« Il semble donc qu'il y ait deux espèces d'unités, l'une définitive, qui formera un nombre en s'ajoutant à elle-même, l'autre provisoire, celle de ce nombre qui, multiplié en lui-même, emprunte son unité à l'acte simple par lequel l'intelligence l'aperçoit ». L'on remarque que, contrairement à ce que pourrait suggérer une lecture cursive et superficielle, les deux unités ne se distinguent pas par les objets différents sur lesquels elles s'appliquent – aux unes, les choses, aux autres, les états de conscience –, mais bien plutôt, comme le souligne Fr. Worms, par leur structure. L'unité quantitative procède, on l'a vu, de l'imagination qui spatialise, et non, comme le pensait Kant, du temps (nécessaire à ce que s'effectue le processus d'addition). **Selon Bergson, Kant est resté aveugle sur la nature de l'opération appliquée aux nombres en la concevant comme inscrite dans la forme du temps, alors qu'elle est purement et simplement spatiale.** C'est pourquoi la multiplicité quantitative (ou l'une des formes d'unité) est divisible autant de fois qu'on voudra. Il n'en ira pas de même de l'unité qui procède de l'acte simple de l'intelligence. D'un côté, il y a le résultat « objectif » sur lequel opère l'arithmétique, et de l'autre, il y a le « subjectif » d'un acte de l'esprit... que l'on néglige nécessairement quand on fait des mathématiques. Tel est l'enjeu de la discussion qui se noue de Bergson à Kant sur la place du temps dans la constitution du nombre et des opérations arithmétiques.

Remarque

Rappelons – détour indispensable pour la compréhension des thèses de Bergson et de leur portée critique – que, chez Kant, dans l'« Esthétique transcendantale » (1^{re} partie de la *Critique de la raison pure*), le temps est avec l'espace une forme *a priori* de la sensibilité, c'est-à-dire que ni l'un ni l'autre ne sont tirés de l'expérience. Les sensations que nous recevons constituent la matière recueillie dans ce réceptacle qui les organise et qu'est la forme (temps et espace) de la sensibilité. Tous les phénomènes sont ainsi composés d'une matière – la sensation – et d'une forme spatio-temporelle. L'espace, *intuition pure* (c'est-à-dire non empirique), est forme du sens externe – il n'est aucun phénomène du monde qui ne vienne s'inscrire dans cette forme – et le temps, forme du sens interne – sans elle, point de succession. On peut, par l'imagination, faire abstraction de tous les objets et de leurs qualités, voire du monde qui nous entoure, mais il est impossible d'abolir l'espace. **La connaissance que nous avons du monde est donc exclusivement phénoménale et tout ce qui n'est pas objet d'une expérience possible – donc susceptible de s'inscrire dans la structure spatio-temporelle de la sensibilité – est hors champ du connaissable :** c'est le cas des idées de la métaphysique, comme l'existence de Dieu ou, justement, le thème du 3^e chapitre de *l'Essai*, la liberté. La condition du connaître est donc située dans la structure du sujet connaissant : la sensibilité, avec ses deux formes, et l'entendement avec ses concepts purs et *a priori* – c'est là tout le sens de la « révolution copernicienne » accomplie par Kant en philosophie : rechercher dans la structure du sujet (le sujet transcendantal) les conditions de la connaissance du monde comme phénomène.

En distinguant les deux « unités », Bergson suggère pour la première fois l'intervention de la durée, le « subjectif », dans le fil de sa réflexion. Mais il aura préalablement renvoyé à l'espace ce que Kant avait inscrit dans la forme-temps – les opérations mathématiques –, précisément pour libérer la temporalité intérieure, la durée. Bergson définit l'espace, conformément à la conception formelle de Kant (qui a « détaché l'espace de son contenu ») de la façon suivante : « l'intuition ou plutôt la conception d'un milieu vide homogène », et cet acte de l'esprit « ressemble assez à ce que Kant appelait une forme a priori de la sensibilité » (p. 70). On aura relevé la « rectification » – « *ou plutôt* » – qui change radicalement le statut de l'espace, puisque Bergson préfère marquer qu'il s'agit bien d'un acte de l'esprit, une *conception* à l'origine de cette forme. **En faisant du nombre et des opérations numériques des réalités spatiales, par le truchement de l'imagination, Bergson place ainsi le temps dans l'intériorité subjective et opère sa transformation en durée** – c'est même dans et par ce « geste » qu'il rend de nouveau possible la métaphysique. Mais avant d'y venir, il faut tirer quelques conséquences de cette réflexion sur le nombre, l'espace et le temps.

L'intelligence, cette faculté que Bergson examinera bien plus complètement dans ses œuvres ultérieures, *Matière et mémoire* et *L'Évolution créatrice*, est ce qui dans l'esprit opère les schémas spatialisant permettant de soumettre la réalité extérieure au « gouvernement des nombres » – pour reprendre la fameuse métaphore de Pythagore. Il est donc parfaitement normal qu'elle se « sente chez elle dans l'extériorité », comme le dit d'une formule frappante, A. Philonenko. Là est la raison de la validité et de l'extraordinaire efficacité de la connaissance scientifique, pour l'action, la performance des montages techniques, la mise en ordre. Comme l'écrit Bergson « l'espace est la matière avec laquelle l'esprit construit le nombre, le milieu où l'esprit se place [...] La science se borne à attirer notre regard sur cette matière : si nous ne localisons déjà le nombre dans l'espace, elle ne réussirait certes pas à nous l'y faire transporter » (p. 63). Cette observation de première importance permet aussi bien de rendre compte de l'acte cartésien de réduction de la réalité matérielle à l'étendue géométrique par lequel s'inaugure la science moderne comme application de la quantité aux données physiques. À défaut d'une telle solidarité entre espace, nombre et manipulations numériques – c'est-à-dire si, comme et avec Kant, nous inscrivions dans le temps l'opération arithmétique –, sans doute nous ne pourrions rendre compte de ce que nous continuons, par habitude, à appeler « mathématiques appliquées ».

Il convient à présent de se tourner vers l'autre genre de multiplicité, non numérique et dont les éléments n'ont assurément pas la propriété fondamentale des nombres : l'homogénéité.

c. Quelques expériences critiques : extériorité et intériorité

« Toutes choses ne se comptent pas de la même manière [...] il y a deux espèces bien différentes de multiplicité » (p. 63) La perception des corps dans l'espace

n'exige aucun effort : ils sont localisables et nous pouvons les compter l'un après l'autre en suivant l'ordre qui nous convient pour parcourir l'espace qui les contient. Mais ce qui intéresse Bergson, c'est l'acte accompli par l'intelligence, et cet acte est symbolisation au moyen du langage. Il s'agit là d'un argument qui sera repris maintes fois par le philosophe : **le langage est inhérent à la pensée conceptuelle et nommer, c'est classer, donc ranger, séparer, mêler et, ainsi, découper le réel. L'intelligence impose donc des symboles aux choses et elle opère sur ces symboles. Sous ces symboles, l'intelligence rassemble les multiplicités numériques par juxtaposition.** Cette forme de multiplicité est bien étrangère à celle que Bergson appelle « les états purement affectifs de l'âme » – et l'on relèvera au passage l'introduction du terme d'âme, destiné à marquer, dans l'esprit, la différence profonde avec l'intelligence.

Pour introduire cette différence, Bergson a recours à quelques exemples : un bruit de pas dans la rue, les coups successifs d'une cloche. L'examen des deux attitudes possibles que nous avons dans ces deux expériences, marque bien **la différence entre l'intelligence qui spatialise et la conscience qui s'éprouve comme durée s'écoulant.** À prendre les pas ou les sons de la cloche un par un, nous les associons successivement à différentes positions dans l'espace et chaque son vient s'ajouter aux autres dans un « espace idéal ». Mais si nous faisons l'effort de les prendre ensemble, nous nous heurtons à la difficulté à procéder à ce rassemblement et notre effort n'aboutit qu'à une confusion due à ce que **nous continuons à mêler l'espace au temps et que la conscience intime de ce temps est rebelle à tout traitement par l'intelligence.** Vouloir faire la lumière sur l'intériorité avec l'instrument qui soumet l'extériorité à sa discipline, c'est faire l'expérience de la confusion – et c'est précisément ce genre de mélange qui est, selon Bergson, la racine des problèmes philosophiques. C'est même pourquoi Bergson décide d'examiner un problème philosophique concernant les propriétés fondamentales des corps, et il choisit l'impénétrabilité.

L'impénétrabilité – à savoir que deux corps ne sauraient occuper le même lieu, ou alors, ils ne sont pas deux mais un seul et même corps – est considérée dans une longue tradition comme une « qualité première » des corps matériels (avec l'étendue, le poids, la résistance, etc.). Sur cette qualité, l'on peut apprécier l'extrême proximité entre le sens commun et l'intelligence, et la puissance de l'imagination qui opère : **nous « solidifions » les choses et c'est l'intelligence qui, appliquant son schème de l'espace, attribue aux corps une propriété que l'expérience des mélanges sur les fluides contredit (p. 66).** C'est l'imagination – Bachelard s'en souviendra – qui pousse à croire que **le solide a plus de réalité que le liquide.** Ce que démontre cet exemple, pour Bergson, c'est le lien intime qui unit espace et nombre défini comme position dans l'espace. Et la notion d'impénétrabilité, si présente dans la pensée classique, ne résulte de rien d'autre que de cette exigence « logique », c'est-à-dire de l'intelligence s'imposant aux données physiques. **C'est la logique de l'idée qui s'impose souverainement à la réalité des choses.**

Le choix par Bergson de l'impénétrabilité, plutôt que n'importe quel autre attribut de la matière, lui permet de mettre mieux en lumière la différence entre multiplicité numérique et multiplicité qualitative, étant à présent admis que la première est constituée de *juxtapositions* dans l'espace – c'est de celle-là qu'il s'agit dans la psychophysique qui veut imposer le nombre aux états de l'âme comme l'a établi le premier chapitre – tandis que la seconde, attentive à l'hétérogénéité des nuances de nos états intérieurs et à leur continuité, sera une « multiplicité d'*interpénétration* ». En sélectionnant l'attribut d'impénétrabilité, Bergson marquait ainsi de la façon la plus suggestive la différence des deux multiplicités.

Dans le temps suivant, Bergson peut tirer un premier bilan de cette distinction conceptuelle des deux multiplicités. Par un retour sur la psychologie scientifique (p. 67) – quelles que soient les orientations philosophiques des psychologues (innéistes ou empiristes) –, il apparaît clair à présent qu'elle procède par projection dans l'espace de nos états intérieurs et que le temps y est, exactement comme chez Kant, spatialisé.

Soit ! Mais nous venons ainsi d'expérimenter l'inadéquation de l'intelligence qui, par le nombre et l'espace, homogénéise les états psychiques, dans son application à l'intériorité hétérogène et qualitative. Quels moyens avons-nous d'y parvenir ?

2. La durée

Dans une formule qui pourrait faire écho aux *Méditations métaphysiques* de Descartes¹, mais pour en subvertir complètement le sens, Bergson écrit : « Nous allons donc demander à la conscience de s'isoler du monde extérieur, et, par un vigoureux effort d'abstraction, de redevenir elle-même. Nous lui poserons alors cette question : la multiplicité de nos états de conscience a-t-elle la moindre analogie avec la multiplicité des unités d'un nombre ? » Il faut bien admettre que la tâche semble en effet extrêmement difficile : peut-on par décret abolir en soi-même l'intelligence, le langage et ce qu'il porte en lui de pensées « toutes faites », sédimentées en nous et qui prennent la forme d'habitudes immémorales ? **Comment saisir ce pur mouvement intérieur qui n'est fait que de changements qualitatifs** et que nous n'avons pu faire mieux jusqu'à présent qu'indiquer, que le montrer de loin et par contraste ? **Comment accéder à cette réalité profonde du temps que Bergson désigne de ce terme : la durée ?**

L'usage particulier que Bergson réserve au terme *abstraction* est une parfaite illustration de la tournure de sa pensée et de son usage des mots de la philosophie. Quand, ordinairement, l'on entend par abstraction le processus par

1. Descartes, *Méditations métaphysiques*, 1641. L'ouverture de la 3^e méditation : « Je fermerai les yeux, je boucherai mes oreilles, je détournerai tous mes sens, j'effacerai de ma pensée toutes les images des choses corporelles... »

lequel l'intelligence isole les qualités d'un objet concret pour former une représentation intellectuelle (par exemple, la beauté à partir des objets beaux), chez Bergson il s'agit, jouant sur l'étymologie du mot, de se retrancher, **de s'arracher des habitudes de l'intelligence, afin, par une difficile conversion, de retourner dans les profondeurs d'une âme**. Or, nous l'avons vu, cette âme a été comme recouverte par des strates « d'homogénéité étendue » que l'intelligence a construites pour la rendre « intelligible » – la psychologie n'est rien d'autre que cela. L'on comprend ainsi pourquoi Bergson évoque l'animal dans la phase de sa réflexion couverte par le titre « L'espace et l'homogène ». L'évolution s'est déroulée de telle façon que l'animal, dépourvu de l'intelligence comme pouvoir de produire des multiplicités numériques (des concepts), ne se déplace pas dans un espace homogène mais dans celui où il « vit » et il ne « connaît » que des qualités sensibles. Si l'homme, par son intelligence, « spatialise » – hypothèse très féconde de Bergson (p. 72) –, c'est pour « opérer des distinctions tranchées (là où il n'y a que des différences qualitatives), de compter, d'abstraire, et peut-être aussi de parler », ou bien encore, en reprenant le commentaire d'A. Philonenko, pour élaborer des *stratégies* – ce sera (ultérieurement) dans les œuvres à venir de Bergson le thème de la fonction fondamentale de l'intelligence : l'*adaptation*.

a. *Durée mixte et durée pure*

Il faut y revenir : l'intelligence soumet ses objets – y compris la vie intérieure – à la contrainte d'airain de l'espace. Quelles expériences est-il possible d'évoquer pour aborder, autrement que de manière négative, cette fameuse « multiplicité qualitative », en deçà de l'homogène qui, lui, reçoit un traitement quantitatif, puisqu'il est de même nature que les nombres ? À nouveau, Bergson va proposer quelques exemples suggestifs de ce qu'est cette durée comme multiplicité dont Deleuze écrit qu'elle « se divise et ne cesse de se diviser [...] mais elle ne se divise pas sans changer de nature en se divisant : c'est pourquoi elle est une multiplicité non numérique »¹.

Le premier exemple proposé – « Quand les yeux fermés, nous promenons la main le long d'une surface... » : on comprendra sans peine la condition de fermer les yeux – se défaire de l'espace homogène pour se rendre attentif exclusivement à la sensation et à ses variations. Ce mouvement s'accomplit dans un sens, puis il revient, en sorte que nous pourrions par la réversibilité dans l'espace éprouver dans un « ordre inverse » les sensations éprouvées dans le premier mouvement. Bergson s'empresse alors de nous détromper en établissant une différence fondamentale entre deux idées de la durée : « il y a en effet **deux conceptions possibles de la durée, l'une pure de tout mélange, l'autre où intervient subrepticement l'idée d'espace**. La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand *notre moi*

1. Gilles Deleuze, *op. cit* p. 36

*se laisse vivre*¹, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs » (p. 74-75). La formule est étonnante – et il est légitime, comme le fait Fr. Worms, d'établir ici un rapprochement de cette observation de Bergson avec le texte des *Réveries du promeneur solitaire* et le flux des sensations vécues et des états de l'âme que Rousseau parvient, par la virtuosité de son écriture, à restituer – mais elle marque bien, à ce stade de la réflexion de Bergson, que nous n'y sommes pas encore parvenus – ni même s'il est possible d'y parvenir dans une méditation qui fait la matière d'une thèse universitaire. En effet, **toute la difficulté qui se présente à qui recherche la « durée toute pure », c'est de se défaire et de la sensation immédiate – qui ne dure pas – et de rapporter au présent ce qui s'est écoulé par juxtaposition.** Dans ce cas, nous n'aurions affaire qu'à une durée encore informée par le schéma spatial.

Pour rendre compte des caractères de la pure durée, Bergson recourt à un autre exemple, que Jankélévitch développera longuement pour sa propre réflexion, celui de la musique. Comme nous l'avons dit au début de ce travail, si une mélodie s'interrompt sur une note qui s'étend sur une durée excessivement longue, ce qui s'éprouve alors, c'est une rupture désagréable de l'harmonie : un changement qualitatif. En d'autres termes, **on a interrompu le mouvement mélodique par lequel chaque note appelle les autres notes dans un mouvement général de « pénétration mutuelle ».** Dans cette durée de la mélodie, toutes les notes se mêlent et donnent vie à ce qui est inscrit sur l'espace de la partition. C'est sans doute pourquoi, parmi tous les arts, c'est à la musique que revient sans cesse la réflexion bergsonienne, car elle seule peut suggérer de la façon la plus vive, la suspension des schèmes de l'intelligence. Il n'empêche que, même dans le cas de la mélodie, nous avons tendance à spatialiser la « succession pure » et, ainsi, à procéder par juxtapositions : le résultat de cette manière de faire, c'est un « mixte », produit de la projection du temps dans l'espace. Dès lors que l'on établit un ordre (de succession, ou bien, pour reprendre le mouvement de la main évoqué précédemment), on introduit de l'espace. Dès lors, nous nous constituons un « temps homogène », pur produit de l'imagination.

Mais qu'est-ce alors que ce « laisser vivre » ? Et qu'y a-t-il à en dire ?

À cette phase de la réflexion de Bergson, il désigne **la passivité du moi, état dans lequel il serait en contact immédiat avec ce qu'il y a de plus intérieur, d'intime, et qui se déploie hors des cadres descriptifs par lesquels nous ordonnons et rendons compte de la succession** – et l'on a vu que c'est sur ce point que, selon Bergson, Kant s'est fourvoyé en subordonnant complètement le temps à l'espace. Les états psychologiques ne sont pas juxtaposables, comme des choses dans l'espace. Nos états intérieurs ne sont pas séparés les uns des autres et nous ne pouvons les figer dans quelque présent illusoire, ils s'interpénètrent et constituent une multiplicité hétérogène.

1. Souligné par moi.

Bergson vient ici de définir l'horizon de sa recherche, mais il souligne de manière lancinante les obstacles qui se dressent sur ce chemin qui mène vers la pure intériorité, et d'abord, parmi ces difficultés, les impasses du temps spatialisé.

b. Choses et progrès ou simultanéité et durée : « cruel Zénon »¹

La physique moderne, la mécanique en particulier, s'est constituée en intégrant le temps dans ses calculs, depuis la « loi de la chute des graves », ou la loi du mouvement uniformément accéléré, quand Galilée avait eu l'idée d'expérimenter le mouvement d'une bille sur un plan incliné. Il s'agissait alors, déjà, de mesurer le temps. « Le temps entre dans les formules de la mécanique, dans les calculs de l'astronome et même du physicien, sous forme de quantité. On mesure la vitesse d'un mouvement, **ce qui implique que le temps, lui aussi, est une grandeur** » (p. 80). Nous savons bien à présent que ce temps, extérieur, homogène, linéaire est profondément distinct de ce que nous savons de la durée, intime et hétérogène. Les lois de la cinématique (du grec *kinesis*, le mouvement) nous apprennent à localiser les positions d'un mobile sur l'axe gradué du temps, en sorte qu'à chaque position correspond un temps t : c'est donc une simultanéité entre une observation et un mobile observé – c'est ce qui fera dire à Bergson dans sa fameuse conférence à Oxford² : « Nous raisonnons sur le mouvement comme s'il était fait d'immobilités, et, quand nous le regardons, c'est avec des immobilités que nous le reconstituons. Le mouvement est pour nous une position, puis une nouvelle position, et ainsi de suite indéfiniment. » Ou, pour reprendre l'exemple du pendule d'une horloge, dans l'Essai : « en dehors de moi, il n'y a jamais qu'une position unique de l'aiguille et du pendule, car des positions passées il ne reste rien. » Et, d'un tout autre point de vue, quand on « s'abstrait » de cette succession de simultanéités, « il n'y aura plus que la durée hétérogène du moi ». Bergson décrit alors la diversité des « échanges » entre ces deux perspectives et le résultat n'est autre que ces « mixtes » qu'il s'efforce de « déconstruire », par exemple la « durée comme milieu homogène » évoquée ci-dessus. Une fois encore, c'est toujours l'espace qui impose ses cadres et définit des positions de choses, cependant que la **durée vécue**, elle, « si nous y réfléchissons davantage » est attentive au progrès, c'est-à-dire au passage auquel on ne parvient que par une « synthèse mentale. » Mentale, cette synthèse l'est parce qu'elle s'est arrachée à l'image de l'espace parcouru pour ne plus retenir que le mouvement. **La conscience parvient à s'affranchir de l'image du mobile et du trajet par l'acte de saisie indivisible du passage.**

Bergson est ainsi conduit à reprendre – et il y reviendra maintes fois dans l'avenir – les fameuses apories (problèmes sans solution) de Zénon d'Élée, disciple de Parménide, philosophe présocratique, c'est-à-dire ces difficultés dans les-

1. Paul Valéry : *Le Cimetière marin*, 1920.

2. Bergson : *La Perception du changement* (2^e conférence), 1911.

quelles la pensée s'embarrasse quand les calculs de l'intelligence entrent en contradiction violente avec l'intuition la plus commune. Rappelons la version la plus célèbre de ce « paradoxe » (*i.e.* contre le sens commun) de Zénon, celle d'Achille et de la tortue.

Achille, réputé pour sa rapidité, dispute une course avec une tortue à laquelle il accorde un avantage de cent mètres. Zénon soutient que le véloce Achille n'a jamais atteint la tortue et ne l'atteindra jamais. Son raisonnement – troublant au point de constituer un défi pour les mathématiciens autant que pour les philosophes – est le suivant : en supposant une vitesse constante pour les deux concurrents, Achille va très rapidement se trouver sur la position initiale de la tortue, mais celle-ci aura quand même avancé. Il faut donc un effort supplémentaire à Achille pour atteindre la position de la tortue, qui a encore un peu progressé, et ainsi de suite à l'infini. Achille sera donc toujours derrière la tortue.

Le problème ne se pose, selon Bergson, que du fait que Zénon confond l'espace – divisible à l'infini – parcouru par les coureurs avec le mouvement qui, lui, est un acte, comme tel, indivisible. Voilà bien longtemps qu'Achille a dépassé la tortue, mais le problème est demeuré en raison du coup de force opéré par l'intelligence et consistant à spatialiser l'événement de la course alors que « le mouvement (est) dans la durée, et la durée en dehors de l'espace » (p. 85). C'est donc à condition d'éliminer le mouvement, c'est-à-dire le progrès, qui se déploie dans la durée, pour ne retenir que les simultanités de positions dans l'espace, qu'Achille et la tortue continuent à obséder l'intelligence qui ne peut opérer que « partes extra partes » (dont les parties sont extérieures les unes aux autres). S'il y a une « cruauté » de Zénon, pour reprendre le vers de P. Valérie, elle n'est autre que celle de l'espace occultant la durée.

c. Dire la durée ou la vivre ?

Il résulte de cet examen que, **sur la durée, aucun « savoir conceptuel » n'est possible** – une fois encore apparaît le spectre de l'irrationalisme – puisqu'il faut faire l'effort d'« abstraction » recommandé par Bergson et que cet effort implique nécessairement de se défaire de l'intelligence et, assurément, de se méfier de son « outil », le langage. Ne peut-on dès lors que « suggérer » – comme la musique « suggère » certaines émotions – ce qu'elle est ? Les exemples proposés par Bergson – le son d'une cloche, comme le carillon de *Big Ben*, qui pourrait aussi bien marquer les points d'un temps spatialisés que l'interpénétration des sons dans **une durée qui s'éprouve dans une atmosphère propice à l'endormissement** ; la ligne que l'on tire ; la musique où les notes se pénètrent mutuellement ; le mouvement de la main sur une surface, accompli les yeux fermés ; les coups de marteau sur l'enclume – renvoient soit à la mise en évidence d'une illusion, soit à **une sorte de relâchement intellectuel, voire de la conscience vigile, pour se débarrasser du pragmatisme de l'intelligence et des urgences de la « vie »** (aussi bien au sens de la préservation de la vie que des

nécessités de la vie sociale). Cet effet de relâchement sera essentiel dans la théorie bergsonienne de l'art et de la création esthétique et il reviendra de manière récurrente dans toutes ses œuvres. C'est assez dire combien la durée comme donnée immédiate de la conscience, la durée réelle ou « durée toute pure » ne peut être rendue, pour reprendre le dernier mot du 3^e chapitre consacré à la liberté, « dans une langue où elle est évidemment intraduisible » (p. 166). Puisqu'il faut bien renoncer aux symboles du langage, il reste donc cet usage qu'A. Philonenko définit comme « métaphorique » **des exemples proposés par Bergson. En effet, loin d'opérer comme de plates illustrations, ils sont de véritables expériences de conscience et ils invitent sans cesse le lecteur à se rendre attentif par un transfert dans une situation vécue.**

Alors, ce qui se révèle à soi, c'est la multiplicité interne, qualitative, « processus tout dynamique, assez *analogue* à la représentation purement qualitative qu'une enclume sensible aurait du nombre croissant des coups de marteau » (p. 91). On aura compris que cette « analogie » nous fait basculer dans quelque rêverie où les enclumes sont douées de sensibilité. Mais l'exemple permet aussi à Bergson d'effectuer un retournement, de la durée vers les nombres, de la qualité vers la quantité, pour marquer combien les nombres sont, pour nous, chargés de « qualité » (p. 92). En effet « dans les profondeurs de l'âme », les nombres ont un « équivalent émotionnel » et ne sont jamais seulement ce qu'ils sont dans l'arithmétique pure, des unités identiques dans un milieu homogène.

Dans la plus parfaite cohérence de son propos, Bergson ne pouvait donc négliger ce qui se préparait dans les exemples que nous avons relevés, le rêve, soit cette production psychique qui se déploie en deçà des couches durcies de l'intelligence spatiale – et qu'il aborde sous le « titre courant » : la durée réelle. « À mesure que nous pénétrons davantage dans les profondeurs de la conscience », soit **quand on parvient à dépasser la couche de la durée spatialisée, ou durée homogène, alors la durée réelle peut être sentie.** L'on comprend dès lors qu'à certains moments propices s'ouvre cet accès, et c'est le cas du sommeil. Le sommeil a « ralenti le jeu des fonctions organiques » et nous a partiellement arraché au contact avec les choses extérieures propre à l'état de veille. Le rêve est précisément ce moment où s'abolissent les « mesures » de l'intelligence et où, comme pour l'animal privé, on l'a vu, de la fonction de l'espace, la vie s'écoule avec ses variations propres dans une succession indéfinie pareille à des phrases musicales qualitativement distinctes qui s'appellent et s'interpénètrent.

3. Perspectives du moi, perspectives sur le moi

Tout concourt ainsi à ce que la dernière partie de ce deuxième chapitre, décisif et inaugural, s'achève sur le moi et ses deux « aspects ». Ce dernier terme ne saurait être négligé. Du grec *skeptomai*, regarder, il signifie ce qui s'offre au

regard, la manière dont un objet se présente à la vue ou à l'esprit, ou encore ce qui apparaît selon un point de vue. Il faut le souligner comme le titre de cette partie le suggère, nous entrons dans un moment de la réflexion où le subjectif et l'objectif (les génitifs) vont échanger régulièrement leur place.

Comme on va le voir, il est un contresens à écarter – et Bergson le souligne vigoureusement – qui consisterait à cliver le moi et à discerner en lui – comme par exemple dans la psychanalyse freudienne – des instances, avec des échanges ou une dynamique entre ces instances. L'idée d'une « topique » du moi est radicalement refusée par Bergson puisqu'il ne s'agirait, pour lui, que d'une nouvelle entreprise de spatialisation de notre intériorité – « [...] qu'on ne nous reproche pas ici de dédoubler la personne, d'y introduire sous une autre forme la multiplicité numérique que nous en avons exclue d'abord. *C'est le même moi* qui aperçoit des états distincts... » (p. 103)¹. Les aspects du moi concernent ainsi aussi bien ceux qui s'offrent à son regard que ceux qu'il offre au regard et la « multiplicité » qui est la sienne est hétérogène et continue, absolument étrangère, dans sa nature, à la multiplicité numérique qui procède de l'espace homogène.

Il n'empêche que Bergson a recours à des métaphores spatiales – moi superficiel et moi profond – pour évoquer la différence entre le moi qui se projette dans l'espace homogène – celui qui « compte » la durée qui s'écoule avec le carillon d'une horloge – et le moi où « succession implique fusion et organisation » (p. 95). Comment discerner, autrement que par le discours, ces deux aspects distincts du moi ? Comment évoquer le moi fondamental ?

a. Temps vécu et temps verbal

La difficulté a déjà été longuement évoquée, mais Bergson y revient, il faudrait retrouver une sorte d'état originel de la conscience – assez comparable à l'homme à l'état de nature qui ne parle pas chez Rousseau – pour que s'éprouvent les données immédiates sans l'aspect qu'elles prennent comme « multiplicité numérique » – c'est-à-dire dans le traitement que la psychophysique leur réserve. « Nos perceptions, sensations, émotions et idées se présentent sous un double aspect : l'un net et précis, mais impersonnel ; l'autre confus, infiniment mobile et inexprimable, parce que le langage ne saurait le saisir sans en fixer la mobilité... » (p. 96). Et il n'est plus paradoxal à présent de dire que **dans une multiplicité quantitative, il y a de la « confusion »** (puisque tout se réduit au nombre et que les différences qualitatives disparaissent), **tandis que dans une multiplicité qualitative est préservée la « distinction »** : renversement complet du cartésianisme et de la doctrine des idées claires et distinctes. Par où l'on voit sans la moindre perturbation ce que Bergson entend par « précision » : l'attention aux différences qualitatives que le traitement quantitatif escamote.

1. Souligné par moi.

Il est légitime ici de faire usage du vocabulaire du « temps vécu » pour évoquer le nouvel exemple employé par Bergson et qui est destiné, sur la base d'une expérience ordinaire, à illustrer **la différence entre espace homogène et... espace vécu**. Il est à la portée de chacun de se remémorer les premiers contacts avec une ville dans laquelle il est appelé à séjourner. Après un certain temps au cours duquel se forment des habitudes et se « mettent en place des repères », nous nous adaptons aux « choses » de cette ville. Ces « choses », qui ont vieilli comme nous, sont toujours désignées par les mêmes mots et elles ont pour la conscience ordinaire une sorte de stabilité substantielle. Cette conscience intellectuelle masque les transformations de ces choses aussi bien que de nous-mêmes. C'est le langage qui engendre cette fixité et, si nous ne nous rendons pas attentifs aux transformations du rapport de ces « choses » à nous, elles demeurent « stables » comme dans une géométrie qui est, évidemment, nécessaire à la vie extérieure et sociale. Ce qui est marquant dans cette expérience, c'est la **tendance spontanée de l'intelligence à refuser la mobilité universelle des choses et de nous-mêmes**. Cet effort de fixation, de chosification est la véritable raison d'être du langage – c'est même pourquoi, dit-on, les disciples d'Héraclite, le philosophe présocratique qui soutenait que *tout est en devenir* (« jamais, tu ne te baignes dans le même fleuve »), renonçaient à parler, puisque parler, c'est manquer une chose... qui n'est pas, c'est-à-dire qui a cessé d'être au moment où on la dit. La condamnation par Bergson du « verbalisme » n'a pas d'autre signification que le refus de la confusion entre fonction sociale du langage et attention aux états profonds de la conscience.

En affirmant que « l'influence du langage est plus profonde qu'on ne le pense [...] le langage nous fait croire à l'invariabilité de nos sensations, mais il nous trompera parfois sur le caractère de la sensation éprouvée » (p. 98), Bergson souligne la puissance du langage dans l'expérience elle-même, cette expérience que nous croyons première et qui n'est que l'actualisation d'une signification stable déposée dans les mots. En d'autres termes, le langage détourne des variations qualitatives constitutives de l'expérience vécue du rapport à la ville. On peut ici reprendre la formule d'A. Philonenko : « le langage pense avant la pensée »

b. L'illusion romanesque

« Que si maintenant quelque romancier hardi, déchirant la toile habilement tissée de notre moi conventionnel... » On aura beaucoup glosé sur ce fameux « romancier hardi », capable d'atteindre les états enfouis dans les profondeurs de l'âme, avec leurs transformations qualitatives et le rythme de leurs successions, et sur la question de savoir si, dans leurs audaces d'écriture, M. Proust ou J. Joyce, voire V. Woolf n'avaient pas relevé ce défi, et si, finalement, ils ne l'ont pas emporté.

Il est certain qu'on serait bien en peine de discerner ces *happy few* capables de restituer l'interpénétration mélodique et continue de la durée et de faire jouer

au langage un rôle absolument étranger à celui pour lequel il s'est constitué au cours d'une très longue histoire. Nous sommes « portés à vivre en commun et à parler ». Peut-on détourner cette fonction fondamentale de la parole d'assurer le lien entre les hommes et leur préhension d'un monde spatialisé ? Bergson ne pouvait se dispenser d'évoquer l'usage littéraire du langage. L'usage non pragmatique du langage est la condition et la visée du roman et il est clair que dans *l'Essai*, **l'artiste romancier, capable de « nous avoir mieux connus que nous ne nous connaissons nous-mêmes », apparaît finalement comme un illusionniste capable de simuler la restitution de la « pénétration infinie de mille impressions diverses » sous la durée homogène que, telle une fatalité incontournable, le langage impose.** Maître des « ombres », le romancier n'a fait, aux yeux de Bergson, que ce qu'il est possible de faire avec le langage – et *l'Essai* en serait comme la version philosophique et... artistique, par sa construction et par son style – c'est-à-dire – et Bergson emploie ici une image chère à Schopenhauer –, lever un coin du voile qui, inéluctablement, retombera. Mais, malgré tout, malgré cet argument et celui, plus général, de la fonction utile du langage, quelque chose de notre intériorité est apparu, avec ses paradoxes, ses mouvements chaotiques qui, pour le logicien ne seraient que contradiction. Quant au psychologue, ce serait une occasion de mettre en évidence des mécanismes associatifs, c'est-à-dire des connexions spatiales, comme on explique des phénomènes de la nature inerte. L'application du principe de raison, caractéristique de toute psychologie associationniste (qu'il n'est pas une idée qui ne soit connectée à d'autres idées auxquelles elle succède) ne peut ainsi déboucher que sur une contestation de toute liberté au mouvement de la pensée – et c'est cela qui sera examiné au chapitre suivant.

c. Le double aspect de la conscience

Anticipant sur la suite de son propos, Bergson consacre les dernières lignes de son deuxième chapitre à **s'attaquer à l'associationnisme en attirant l'attention sur un fait de conscience, comme un choix, une prise de parti ou une décision.** Ce fait de conscience n'échappera pas non plus à Sartre, dans *L'Être et le néant* – « quand je délibère, les jeux sont faits » –, qui a partie liée avec ce qu'il appelle la *mauvaise foi*, qui n'a donc pas la même signification que chez Bergson.

« L'ardeur irréfléchie avec laquelle nous prenons parti dans certaines questions prouve assez que notre intelligence a ses instincts » [...] « Les opinions auxquelles nous tenons le plus sont celles dont nous pourrions le plus malaisément rendre compte, et les raisons mêmes par lesquelles nous les justifions sont rarement celles qui nous ont déterminés à les adopter ». On mesure ici la distance qui sépare Bergson de Sartre ? Quand, pour le second, la délibération (procédure apparemment rationnelle de confrontation des positions rivales afin de déterminer une préférence) n'est qu'une sorte de supercherie pour légitimer un choix qui a déjà été fait, et donc une façon de se dérober à sa propre

Ainsi y a-t-il **deux aspects du moi**, selon qu'on le considère inscrit dans les **cadres spatiaux et spatialisés de la vie sociale** ou comme **pure intériorité où se déploient les multiplicités qualitatives de la vie singulière**. Et, pour bien marquer la nature des relations entre ces deux aspects, Bergson reprend une fameuse formule de Spinoza, celle par laquelle il critiquait l'illusion commune des hommes dans la nature en croyant qu'ils formaient « comme un empire dans un empire ». En reprenant l'idée de Spinoza, il est clair que pour Bergson, il ne saurait y avoir **un moi libre et un moi soumis à la nécessité spatiale**. C'est bien du même moi qu'il s'agit selon qu'on le regarde vivant en société et s'affairant à transformer le monde ou bien selon qu'il se laisse vivre.

La distinction conceptuelle entre les deux multiplicités – quantitative et qualitative – qui traverse tout *l'Essai sur les données immédiates de la conscience* constitue donc bien l'originalité philosophique de cette première œuvre de Bergson, et sa colère était donc justifiée. Sans doute pressentait-il qu'il aurait à affronter bien d'autres désagréments que l'incompréhension ou l'aveuglement de ses lecteurs – à côté, répétons-le de l'exceptionnel succès, notamment mondain, qu'il connut. Car il faut bien évoquer la « réception » de ce concept fondamental de sa « doctrine », celui de durée – que nous avons examiné dans cette lecture du chapitre deux. Le paradoxe est que ce concept de durée sera par les uns considéré comme enveloppant les vapeurs tièdes et opaques de l'inté-

riorité subjective – philosophie infantile ou adolescente, pour rester mesuré – et par les autres comme l'expression la plus aiguë de l'exigence de *concret* et de précision. Bien sûr, les torsions que Bergson pratique sur le vocabulaire philosophique traditionnel ne feront qu'alimenter toujours plus la flamme des passions intellectuelles – que de pamphlets furent dirigés contre lui !

Ce que l'on peut néanmoins retenir au terme de cette lecture, c'est **qu'une nouvelle façon de philosopher venait de voir le jour en 1888 et qu'elle allait intéresser aussi bien l'art que la science**. On peut y ajouter qu'un peu plus d'un siècle après, on ne peut qu'être frappé par la vigueur intellectuelle qui se manifestait alors dans le débat d'un philosophe avec les sciences de son temps. Dans cette perspective, la pensée de Bergson apparaît comme extraordinairement dynamique.

Comparaison des œuvres

1 Premières pistes et réflexions pour la comparaison

1. Les exigences de la comparaison

Un adage dit que « comparaison n'est pas raison ». En effet, il n'est pas sûr que l'opération qui consiste à rapprocher des réalités distinctes pour les différencier soit intellectuellement chose aisée et qui plus est valide. Autrement dit, on peut légitimement se demander si comparer revient à raisonner, à produire un jugement objectif sur chacune des choses comparées, donc si c'est appliquer une méthode de réflexion rigoureuse, ou bien si cela relève d'un sophisme, d'une arbitrarité, de la pure confusion. Par exemple, lorsqu'un économiste compare le budget d'un État à celui d'un ménage pour expliquer la nécessité d'une réforme fiscale d'austérité, il impose un mode de raisonnement particulier, domestique, individuel, à un ensemble politique qui ne fonctionne pas sur le même mode (étant de différente nature) et qui implique d'adopter un autre raisonnement sur la dette ou l'investissement.

Il n'est pas évident qu'on puisse toujours comparer des éléments qui nous apparaissent d'abord comme purement hétérogènes. Comparer est un acte de l'esprit qui ne prend sens que si l'on peut rapprocher deux choses sans les tronquer ou les fausser, ce qui exige la mise au jour d'un rapport entre l'élément A et le B, la constitution d'un lien logique, donc d'un point d'intersection possible entre ces deux choses, ici, entre deux textes de natures diverses, dont on vous a prétendu qu'elles traitaient le même sujet, le temps vécu. Comparer revient pour nous à prendre en compte rationnellement une différence (divergence) ou une ressemblance (convergence) entre *Sylvie*, l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* et *Mrs Dalloway* **en fonction d'un terme de comparaison qu'on a d'abord clairement dégagé.**

En fait, **on ne peut comparer qu'à la condition de trouver un point commun entre plusieurs éléments et de le mettre en avant, donc de le justifier.** L'adage, quant à lui, prévient qu'on compare souvent abusivement, en rapprochant des réalités qui n'ont nulle commune mesure, c'est-à-dire que l'opération intellectuelle de la comparaison est périlleuse et source d'erreurs (amalgames, confusions, mauvaise foi etc.). Entre une nouvelle onirique telle que *Sylvie* de Nerval, la philosophie démystificatrice et originale d'Henri Bergson, qui ne cesse de « parler contre », de réfuter des représentations préétablies, et le roman

inédit et puissant de Woolf, comment créer des confrontations, des points de rupture, des rencontres ? Où trouver un plan d'équivalence qui permette la comparaison ? On ne saurait se contenter de considérer ces œuvres en rapport les unes aux autres parce qu'elles seraient des textes (notion trop générale). Se présente alors la pertinence de la notion au programme : le temps vécu. Par quels aspects les œuvres convergent-elles ou divergent-elles eu égard à la question d'un temps compris comme vécu et non comme temps du monde ? Quelle manière ont-elles d'aborder tout à la fois le problème d'un temps de la conscience, sensible, élastique, basculant du côté de la durée et de penser quelles seraient les conditions de possibilité de la saisie juste de ce temps et partant de la retranscription de cette saisie dans le langage ? On comprend alors qu'on pourra mettre à profit une analyse des différentes façons que possède un texte d'exprimer (par une idée, une image, une histoire), de représenter (par un symbole, un raisonnement), ou de penser (de manière concrète ou abstraite) un problème. Autrement dit, il faudra commencer par analyser les différents niveaux de réflexion que proposent les œuvres.

2. Les thèmes : une commodité pour comparer

L'approche thématique peut être fructueuse pour comparer les œuvres. Elle est en tout cas la plus aisée, car elle évite d'avoir à prendre à bras-le-corps l'ensemble de l'œuvre, le sens global du texte à l'étude. On proposera ci-dessous quelques thèmes, mais ils ne sont pas exhaustifs et c'est à ce sujet qu'un travail personnel fera toute la différence. Le thème servira alors de point de comparaison, mettant sur un même plan les trois œuvres (ou au moins deux d'entre elles).

3. La pertinence des différences

Entre les trois œuvres, de grandes différences existent, inhérentes aux problèmes de genre (philosophie, roman, nouvelle), mais surtout à l'originalité des créations et réflexions de nos auteurs. On pourra donc utiliser la dissertation pour faire surgir des différences entre les textes, si elles nous semblent manifestes. Cela dit, si l'on veut montrer des divergences au sujet du problème du temps vécu, il faudra toujours rester dans la pertinence du plan de comparaison, donc faire reposer les distinctions sur un même critère de rapprochement. On ne peut pas montrer purement et simplement que les œuvres sont incomparables, qu'elles ne présentent que des différences dues au fossé qui peut séparer deux œuvres de l'esprit.

2 Proposition d'une comparaison générale sur les œuvres

Remarque

Cette année, le programme a une particularité qui mérite qu'on s'y attarde et qu'on l'interprète. Les trois œuvres choisies se retrouvent extrêmement rapprochées dans

le temps. En effet, si la *Sylvie* de Nerval paraît en 1854, la thèse de Bergson en 1889, *Mrs Dalloway* est publié en 1925. Quelques soixante-dix années s'écoulent entre les dates de parution de nos œuvres à comparer. Eu égard aux siècles entiers d'histoire littéraire et philosophique dans lesquels on eût pu puiser, c'est fort peu. Pourquoi ? De coutume, les programmes de concours écartent le spectre historique pour prouver l'étendue, l'universalité, la multiplicité d'occurrences d'un problème au cours de l'histoire des idées. Au contraire, il faudrait à notre sujet insister sur l'historicité de la question de « temps vécu », démontrer combien elle est liée à une époque, à un mouvement de la science, à des représentations psychologiques, voire politiques et sociales.

Avec le « temps vécu », il en va d'une question « moderne », qui épouse des représentations qui nous sont devenues familières mais ne l'ont pas toujours été. Ce problème du temps compris comme vécu par la conscience et non plus comme temps du monde rompt dans l'histoire avec une ancienne conception plus générale et impersonnelle (voire universelle) du temps. On pourrait dire que mettre en avant la notion de temps vécu, c'est passer d'une représentation newtonienne du temps (comme immuable) à un véritable problème qui s'approche davantage des conceptions d'Einstein, lesquelles mettent en avant la notion fondamentale de relativité. **Le temps vécu, c'est la prégnance du relatif sur l'absolu, le privilège du point de vue situé, subjectif, sur la conception objective.** Certes, Augustin a ouvert la brèche d'une approche intériorisée et conscientisée de la temporalité dès le IV^e siècle de notre ère, mais vous pourrez arguer que le problème de la conscience du temps ne prend sa vigueur, son urgence, sa profondeur qu'au XIX^e siècle, lorsque nos auteurs (entre autres) s'emparent de ce qu'on appelait le « moi » avec une volonté toute particulière d'en saisir les mouvements, les profondeurs (Bergson évoquant les « profondeurs de la conscience », p. 93), les modes d'être divers et labiles, et d'en infirmer la structure close.

On pourrait avancer l'hypothèse qu'à une conscience pensée comme un réceptacle qui enregistre les données sensibles, comme un contenant qui classe, ordonne, hiérarchise, « spatialise » (pour reprendre les analyses de Bergson), est substituée une conscience immergée dans le monde, prise dans un entrecroisement de données sensibles (qui sont justement données avant d'être comprises). Le « moi », de personnel et structurant, devient plus relatif, plus changeant, confronté à une forme de dispersion, éprouvé par le monde, par la temporalité qui n'est plus pensée comme cadre de l'expérience mais comme matière de notre existence. On passe d'un point de vue objectivant et surplombant sur le temps à un point de vue fondamentalement subjectif et relatif, celui de la temporalité qui n'est plus seulement le temps compté à l'extérieur de nous mais plutôt l'épreuve du temps vécue par celui qui existe dans le temps et s'en trouve affecté.

1. La lutte entre temps objectif et temps subjectif

Dans nos trois œuvres se retrouve un problème crucial et commun : la nécessité de changer de point de vue sur le temps pour l'appréhender comme temps vécu (donc pour entrer dans notre question) et non plus comme temps logique, linéaire (« spatialisé », dirait Bergson), compartimenté, celui formé et construit par notre intelligence. On pourrait dire que chacune de nos œuvres résonne avec les autres en ce qu'elle pense qu'il y aurait un premier point de vue sur le temps, qui s'impose dogmatiquement et tyranniquement, un prisme normatif, objectif, qu'il faut remettre en cause, pour proposer une autre manière de voir les choses, le monde, le « moi ». Or, la nature de notre conscience nous imposerait de laisser derrière nous ce premier point de vue pour passer d'un temps de l'esprit à un temps qui s'éprouve. **D'une représentation extérieure, on passe à une volonté de comprendre le temps de l'intérieur, tel qu'il se sent, se vit dans le « moi », ce qui équivaut, en termes modernes, à introjecter le problème du temps dans la conscience de l'homme.** Le problème du temps vécu débouche sur le problème de la perception et de la nature de notre conscience. Si le temps est perçu autrement, c'est que notre manière de percevoir le « moi » est autre. Nos trois œuvres vont donc commencer par s'attaquer aux représentations dont nous avons hérité et qui sont autant de freins à l'accès au temps vécu. Au sens propre, **nos œuvres soulèvent donc un voile, démystifient le temps objectif pour le révoquer, le dialectiser ou encore le complexifier.**

Avant même que de penser le temps, Bergson s'intéresse, dans le deuxième chapitre de *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*, à la multiplicité numérique et à ses rapports avec la notion d'espace (p. 56-68). Ce faux préambule – car Bergson est déjà pleinement dans son sujet – mime la nécessité de toucher d'abord aux structures les plus profondes des représentations intellectuelles avant que d'en arriver à celle du temps compris comme durée et partant comme « durée pure », donc avant que d'en arriver au temps vécu. Bergson pense qu'un chemin est nécessaire, qu'une déprise des représentations habituelles, rassurantes et objectivantes doit se produire, afin de percevoir ce temps vécu. Pour nous déciller face au temps objectif, il en va d'un effort et d'une nécessaire *tabula rasa* de notre tropisme à « spatialiser » nos sensations, donc à les dissoudre dans une succession logique qui fait perdre la complexité du sentir. La nouvelle exigence de pensée dont se réclame Bergson va mettre en avant la dimension d'intuition, définie à un moment (p. 94) comme une sorte de relâchement des repères intellectuels (comme un « endormissement »), dont l'état de veille est une des modalités, qui nous ferait parvenir à une « donnée immédiate » de la durée, c'est-à-dire non plus à une durée découpée, spatialisée mentalement, mais à une durée authentiquement intuitive, saisie comme la succession indéfinie de phrases musicales à l'intérieur d'une « mélodie indivisible » (p. 93). Quand on saisit, lorsque l'on écoute une mélodie, on n'en sépare pas les instants : « Nous ne mesurons plus alors la durée, mais nous la sentons »

(p. 94). Bergson, par ses exemples, ses images, par ses longues analyses d'expériences de la durée sentie, vécue, retranscrites très précisément dans le texte, fait signe vers nos œuvres littéraires, propose une autre manière de faire de la philosophie, que l'on a parfois critiquée pour ses métaphores et « obscurités ». Bergson tente, de proche en proche, d'atteindre une forme de récit de ce que peut être la durée, en appuyant sans cesse sa réflexion sur des récits sensibles : à ce titre, l'expérience de la marche dans une ville (p. 96) prend un peu l'allure de celle de Clarissa dans Londres, où ce sont les sensations qui nous guident et non notre esprit. C'est par ces micro-narrations que Bergson montre qu'on ne saurait en rester aux découpages intellectuels si l'on veut comprendre les « sensations pures » (p. 93) dans leur « progrès dynamique » (*Id.*). Ce changement de point de vue sur le temps, qui pourfend le logique pour privilégier l'intuitif (voire pour mettre en avant le rêve¹ et chez Bergson et chez Nerval) se retrouve dans nos deux autres œuvres, *Sylvie* et *Mrs Dalloway*.

Dans la nouvelle de Nerval, dont Julien Gracq écrit avec génie qu'elle est comme « tissé[e] avec la buée et les perles du matin », le lecteur est happée par un récit d'apparence classique (avec des thèmes relevant du lieu commun : jeune homme à la comédie amoureux d'une actrice, déprise avec le monde de la finance, avec les valeurs bourgeoises, opposition entre ces mêmes bourgeois et les artistes, idéalisation de l'enfance, d'une femme auréolée de perfection comme Adrienne, désillusion des premières amours avec Sylvie etc.). Mais ce premier point de vue sur la temporalité et le sens du récit se défait à la lecture, parce que cette « buée » portée sur les choses, finit par brouiller notre rapport premier à l'histoire, aux repères d'une époque (suite des déconvenues de 1830 et 1848), au traitement romanesque du temps, donc au sens du récit-bilan qui eût pu émerger de cette fiction (qui est d'ailleurs mise elle-même aux frontières de la fiction, flirtant avec l'autobiographie, comme si rien dans cette nouvelle ne pouvait être perçu sur un mode plein et objectif, tout se mettant à trembler, y compris le genre littéraire du texte). **Nerval tend à diluer la logique linéaire du récit pour faire vibrer les sensations du narrateur-personnage sous forme d'intuitions, de perspectives toujours en mouvement, jamais épuisées** : le réel est ressaisi dans son tremblement. On retrouve donc dans *Sylvie* le même mouvement que chez Bergson : **la logique du temps, la progression mécanique, connue, trop connue, d'un récit de jeunesse et de bilan, va se fendiller pour proposer une « intuition » du temps, un miroitement des strates temporelles l'une dans l'autre**. Ainsi, c'est par répercussion la conscience du personnage qui se retrouve prise dans des constellations

1. On pourra rapprocher le rêve dans *Sylvie* et l'« endormissement » dont parle Bergson, qui nous amènerait à la bonne saisie de la temporalité durant et non pas symboliquement découpée par l'esprit. Par exemple, dans le chapitre III de *Sylvie*, « Résolution », le narrateur nervalien évoque « un souvenir à demi rêvé », ce qui équivaut à une sorte de brouillage au carré de la perception puisque l'on est dans un souvenir, qu'il a à voir avec le rêve et que ce rêve se voit lui-même mis sous le signe du « demi », donc du doute, de l'hésitation, du tremblement. Bergson et Nerval ont l'air de dire que c'est en état de « veille » que l'on s'approche le mieux des « profondeurs du moi » (Bergson).

temporelles qui la dilate, autour de figures féminines complexes qui tournoient sans possible fixité (qui prennent des allures de « fée », de rêve éveillé, d'idéal, de sainte sublime, de femme traîtresse etc.), de lieux de mémoire qui se sont transformés (comme dans le chapitre X, dans la chambre de Sylvie où le narrateur « ne trouv[e] rien du passé », opposant le « moderne » mobilier à l'« antique », avec un sensible privilège pour ce qui a été), de sentiments ambigus. On comprend donc que **le rejet narratif du temps objectif, la prégnance donnée au sentiment du temps sur le temps compté, contaminent la nature de la conscience du personnage qui se fêle**. On pourrait et chez Bergson et chez Nerval parler de « floutage » des impressions (comme lorsque Bergson explique ce qu'il en est de la saisie du bruit des pas dans la rue ou de la mélodie, écoutée comme un tout hétérogène, indivisible) qui tend à retranscrire l'effet de durée, l'immersion de la conscience dans un tissu temporel (et non plus circonscrite dans un instant isolé), une matière vivante qui fait des allers et retours entre passé et présent, qui construit sans cesse des ponts entre cette conscience miroitante et le monde. C'est alors que conscience et monde se mêlent sans pouvoir immobiliser un point du temps, sans pouvoir se ressaisir eux-mêmes objectivement.

Virginia Woolf peut être analysée dans le même sens, celui d'une descente en règle d'une conception uniquement objective du temps, mais c'est à une nuance près, fondamentale. Elle aussi écrit « contre » une certaine représentation du temps (comme Bergson contre Kant ou les mathématiciens), elle aussi avait prévu un temps logique, objectif, découpé en chapitres (douze, à l'origine) qu'elle a renversé en proposant ce flux des consciences qui se répondent, se croisent, s'épousent (celles de Clarissa et Septimus, celles de Peter et Clarissa, celles de la femme à la fenêtre d'en face et Clarissa etc.) Ainsi, Woolf détrousset-elle comme Nerval un romanesque trop traditionnel, l'ancienne façon de raconter une histoire (qui n'est pas pour elle révoquée parce qu'elle serait mauvaise, mais parce que le vécu contemporain implique une autre manière de représenter les histoires, l'Histoire, le temps et la conscience). **Dans le traitement du temps, le passage de l'objectif au subjectif mime pour elle l'ébranlement du monde** et des repères normés de la pensée, l'effondrement intérieur de l'homme moderne qui s'est perdu comme conscience close sur elle-même dans les coups de semonce de l'Histoire : ce qui était fixe, fixé par le regard surplombant des romanciers classiques, se voit dévasté par une subjectivité qui ne perçoit plus que relatif, relativité, et dont Septimus est l'incarnation poignante et tragique. Le personnage de Septimus permet à la romancière de figurer le vertige de l'absurde, ce qui finit, à force de relativité et de relativisation, par ne plus avoir de sens : « il était bien possible que le monde lui-même soit dépourvu de toute signification » (p. 177). **Le romanesque de Woolf est un coup de force à l'encontre de l'objectivisation forcée du réel, une démystification**

(lui aussi) des pouvoirs des symboles¹ (notamment dans la scène de la voiture royale), une voix qui tâche de retranscrire quelque chose qui ressemble à l'intuition beaucoup plus qu'à la logique du temps, avec le surgissement incessant de « grottes » de passé des personnages, donc de perspectives temporelles éclatées, de remise en cause d'un temps par l'autre, ce qui produit de la durée, du mouvement au cœur même de l'écriture du récit. Cette durée est une des manifestations de la relativité du regard, car elle crée une forme d'« oscillation » (terme que nous empruntons à Bergson et qui convient parfaitement pour rapprocher *Mrs Dalloway* et son flux de conscience et *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 81) entre passé et présent, entre le dehors et le dedans, entre un sentiment et son contraire.

Dans nos trois œuvres existe donc un conflit entre temps logique et temps subjectif, vécu, mais la synthèse de ces deux temporalités ne sera pas la même dans nos différents textes, tout particulièrement chez Woolf, qui se distingue nettement des deux autres sur la dimension objective de la temporalité.

2. La synthèse entre temps physique et temps psychique

À n'en pas douter, nos trois œuvres sont des **dialogues entre différentes conceptions du temps**, que ce soit de manière explicite comme chez Bergson (puisqu'il discute le temps sur la base d'une erreur, celle de le comprendre et de le considérer comme un espace : pour comprendre la durée, il faut défendre une représentation du temps contre une autre) ou implicite comme chez Nerval (qui défait par saillies le temps traditionnel du récit par touches ironiques ou moqueuses et non de manière radicale comme Woolf). Nos auteurs font donc place à un **débat sur la conception du temps** : ils permettent à différents points de vue de rivaliser les uns avec les autres, dégagant *in fine* une sorte de **privilège donné à l'intuition, au senti, au vécu**. Mais privilège ne veut pas dire victoire !

Chez Bergson, le primat du temps senti se fait au nom d'une épistémologie (science de la connaissance) renouvelée, plus juste, seule capable d'appréhender la vraie durée, le temps vécu par la conscience. Chez Nerval, la démystification, la dimension critique permettent de mettre en cause l'unité, l'unification du « moi » d'un personnage, donc son évolution chronologique afin de représenter une incarnation plus intuitive, plus diffuse de l'identité du narrateur. N'oublions pas que le personnage classique (romanesque ou théâtral) se construit sur des passions qui vont impliquer une logique, une progressivité ordonnée du récit, une vraisemblance des actions menées par l'instance plus ou moins fixe du « moi ». Chez madame de La Fayette, chez l'Abbé Prévost,

1. Au sujet du renversement des symboles, on rapprochera à profit nos trois œuvres : Bergson critique la « représentation symbolique » du temps (p. 92), notamment celle produite par l'effet du langage. Le récit de Nerval montre, quant à lui, la déliquescence des symboles qui se révèlent être de pures illusions. Ainsi en va-t-il du personnage d'Adrienne qui meurt (elle incarnait la pureté et la noblesse), ainsi peut-on interpréter les images qui renvoient à l'Antiquité ou à l'Histoire glorieuse de la France et qui se dissipent dans la transformation du monde et de ses valeurs.

chez Rousseau même, il ne s'agit pas de disperser le « moi » pour le rendre diaphane ou évanescent, donc de s'approcher par là même de la nature intuitive du sentir humain, conscient, mais d'ancrer la signification du récit dans une grammaire de passions fortes (amour, fidélité, tranquillité, orgueil, etc.), répétées, obstinées, formes-sens des actes du personnage. L'acte d'un personnage classique doit être surprenant, original, mais jamais invraisemblable (ce qui ruinerait la signification morale du récit). Nerval, quant à lui, casse ce ressort de la signification logique pour privilégier un récit dont Julien Gracq écrit qu'il est « traversé[...] d'un bout à l'autre par une ligne mélodique d'une grâce merveilleuse », comme si ce que recherchait Nerval n'était plus la logique des passions mais l'intuition (l'indicible de la « grâce »), quelque chose de plus instable concernant le personnage, donc de moins net dans son caractère, qui s'approche davantage de la conscience telle que la modernité va la comprendre. **Chez Nerval, il n'y a plus tant une pensée de la psyché comprise dans la grammaire des passions qu'une musique de l'intériorité qui se déporte sans cesse d'elle-même, qui s'échappe d'elle-même, devenant impréhensible, problématique** : de son passé, de son sentiment, de sa sensation, le narrateur est sans cesse amené à douter et partant à nous faire douter. Malgré les désillusions finales du personnage-narrateur couronnées de clairvoyance, qui semble le tirer du côté d'une objectivation de l'expérience vécue, c'est l'image diffractée de la conscience sensible qui triomphe dans *Sylvie*, qui en fait sa force et son originalité, car le cœur reste épris de ce qui a été pleinement senti, soulevé de rêve et d'idéal vécu dans le temps diffracté, typiquement nervalien, qui disperse le moi et lui donne sa force passée. C'est pourquoi le narrateur, alors même qu'il revoit Sylvie mariée à un pâtissier et mère de famille, peut se laisser aller à la virtualité, au rêve qu'une autre existence eût été possible : « Je me dis : « Là était le bonheur, peut-être ; cependant... » » (chapitre XIV). Aussi, malgré les démystifications des premières amours, malgré la mise à distance des sentiments idéalisés du passé (« le souvenir d'Adrienne, fleur de la nuit éclos à la pâle clarté de la lune, fantôme rose et blond glissant sur l'herbe verte à demi baignée de blanches vapeurs », chapitre III : si ce n'est pas de l'idéal, du poétique...), le narrateur ne se détourne pas pour autant du primat qui auréole le temps vécu par le cœur, du plaisir de se remémorer le passé, de la jouissance de faire vibrer le temps présent avec tous les possibles non exaucés, donc avec du passé perdu : jamais ce récit ne tombe dans la véritable ironie d'un Voltaire, dans le cynisme, dans la distance qui ridiculiserait le cœur et ses élans. **La synthèse entre temps objectif et temps subjectif se fait donc au profit d'une lucidité qui reste chargée de rêve et de puissance d'attendrissement sur le temps vécu passé.** L'intériorité, toute contrée qu'elle est par l'objectivité du réel, n'en triomphe pas moins en donnant son goût, sa saveur à tout ce récit.

In fine, *Sylvie* peut donc faire surgir un ton nostalgique, un goût du temps subjectif qui permet de reprendre la maîtrise de soi-même et de s'abandonner un peu (dans l'écriture) à savourer ce qu'on a vécu : « Que me font maintenant tes

ombrages et tes lacs, et même ton désert ? [...] vous n'avez rien gardé de tout ce passé ! Quelquefois j'ai besoin de revoir ces lieux de solitude et de rêverie. J'y relève tristement en moi-même les traces fugitives d'une époque [...] ; je souris parfois en lisant sur le flanc des granits certains vers de Roucher, qui m'avaient paru sublimes [...] » (chapitre XIV, « Dernier feuillet »). Dans ce passage, on sent combien le narrateur a acquis de recul mais combien aussi il n'est pas tombé dans l'amertume ou le dégoût : **la sensibilité, sans complètement disparaître, s'est nourrie de la logique, de la distance** et elle fleurit de manière étonnante à la fin de ce récit d'apprentissage. Le ton lyrique, l'utilisation de lieux communs du romantisme (c'est Restif de la Bretonne qui, le premier, à la fin du XVIII^e siècle, avait mis au goût du jour pour les « cœurs sensibles » la contemplation d'une notation passée sur une pierre : quand il revoyait ce qu'il avait inscrit sur un pont, un mur, il se mettait à pleurer, prenant pleinement conscience du temps qui s'était écoulé) sont autant de façons de revivre le temps vécu, de goûter la sensibilité avec tendresse, douceur, affection de soi pour soi (comme ce sourire qui est une distance face à ce que le jeune narrateur considérerait comme « sublime »). La distance du narrateur lui a permis d'acquérir une forme d'objectivité sur le temps vécu, comme lorsqu'il comprend que ses goûts anciens étaient naïfs et mal assurés. Nerval construit un récit qui peut aboutir à un énoncé objectivant (« Telles sont les chimères qui charment et égarent au matin de la vie. J'ai essayé de les fixer sans beaucoup d'ordre, mais bien des cœurs me comprendront. » [chapitre XIV, « Dernier feuillet »]), grandi du recul qu'il a acquis sur la temporalité, tout simplement car il a gardé la structure du narrateur-personnage, de la centralisation du récit (même s'il est diffracté par les effets de stratification temporelle et de passage du rêve à la réalité). Et pourtant, s'il écrit que « bien des cœurs le comprendront », c'est que le narrateur en appelle irrévocablement au sentiment pour soutenir la puissance et la profondeur de ce qui a été raconté. **Quand bien même elles seraient chimères (mensonges), les impressions les plus fortes sont celles du cœur, sont celles qui nous constituent au plus profond de nous-mêmes et nous rendent rebelles à la « logique » du temps compté de la société** (et des valeurs bourgeoises). « Qu'importe le flacon/Pourvu qu'on ait l'ivresse »¹ semble dire le narrateur : ce qui reste, ce n'est pas un contenu du temps vécu (par exemple, Adrienne, l'idéal de l'amour, meurt à la fin de la nouvelle mais cela n'empêche pas de jouir de son souvenir), mais le temps en tant qu'il a été vécu, pénétré par une conscience sensible à la disparition des choses du monde. Peu importe la femme, il faut du rêve, peu importe le lieu, il faut se repaître d'images du passé, de l'histoire ancestrale, de la magie de la nuit. Du débat entre temps senti et temps logique est née une forme de maturité, de rapport « adulte » au temps vécu, qui refuse les naïvetés de la pure intuition première mais aussi les normes objectives qui nous feraient perdre le « goût » du temps. Si l'on en

1. Vers issu du poème « La Coupe et les Lèvres » d'Alfred de Musset, recueil intitulé *Premières Poésies*, 1829-1835.

reste au recul, à l'objectivation, à la progression logique, on n'accède jamais à la sensibilité, à l'attendrissement, au « relâchement » (cf. Bergson), qui seul nous permet d'authentiquement sentir l'effet de la temporalité, donc d'une durée, d'un avant et un après tenus dans le même élan. On pourrait donc conclure que **la synthèse des deux temporalités amène Nerval à proposer une saveur déniée de l'existence dans le temps, donc à prendre en compte un certain recul tout en privilégiant ceux qui peuvent encore sentir la valeur, la force, le trouble que provoquent en nous « les chimères ».**

Dans *Mrs Dalloway*, où tout le récit repose sur un combat entre les différentes manières de vivre le temps (lutte incarnée dans la rivalité des consciences), va naître un privilège moral et sensible donné au temps vécu, repris, épais, de l'expérience humaine dans la durée continue. En cela, le roman de Woolf converge vers nos deux autres œuvres. En effet, dans *Mrs Dalloway*, le plus authentique des hommes est celui qui ne scinde pas son temps passé (les souvenirs de jeunesse) et son temps présent (ses décisions et sa position dans le monde social), se percevant dans une durée, une existence prise dans l'étoffe temporelle. Ce temps est celui de l'intuition, du retour des moments vécus grâce au processus de la mémoire, de la durée saisie comme durée (et non réduite à une leçon de vie, donc à un résultat de l'analyse intellectuelle de nos actes qui prendrait la forme du « ai-je bien fait ? », « les conséquences de mes actes sont-elles efficaces, bénéfiques ? » « mes choix m'ont-ils porté à la réussite sociale ? »). **Ce temps de la subjectivité est le seul qui nous rende pleinement vivants. Et pourtant, si cette conception intuitive de la temporalité est privilégiée existentiellement, elle ne triomphe pas comme l'unique, elle ne triomphe même pas du tout tant elle se découvre rare et intermittente.** Le dialogue est maintenu jusqu'au bout entre les conceptions rivales de la temporalité. C'est ici qu'on peut mettre en avant le fait que Woolf laisse plus de place au temps objectif que nos deux autres auteurs. Son roman trouve une de ses conclusions dans la mort de Septimus, son suicide, son impossibilité à vivre la vie telle qu'elle lui est imposée, c'est-à-dire une vie où l'on impose un découpage objectif du temps comme de la psyché humaine. Sans cesse, Lucrezia presse Septimus pour honorer l'heure sociale du rendez-vous médical. Observant le docteur Bradshaw à sa soirée, Clarissa comprend qu'il traite les hommes comme des cas, selon un pré-découpage objectif de symptômes, selon des critères de tri¹ rigides, ce qui le rend insensible à la subjectivité qui

1. Ces problèmes sont encore vivaces dans le domaine de la psychiatrie : on pourrait dire que Woolf et Bergson préfigurent les ardents débats sur les conceptions plus ou moins objectivantes de la classification des cas dans cette discipline médicale : doit-on traiter la psyché avec des critères comptables et objectifs ou bien doit-on laisser plus de place à l'analyse patiente d'une intériorité ? Certains psychiatres s'opposent à l'idée d'une liste de symptômes valant absolument, à une taxinomie trop stricte et normée incarnée par le DSM ou Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux. Ils reprochent à ce manuel ce que Bergson reproche au temps des mathématiciens : d'écraser une complexité irréductible à un listing, de réduire la qualité en quantité en imposant un pré-découpage, un encodage des phénomènes conscients ou psychiques.

lui fait face. Il traite le mal-être de ses patients avec un sérieux et une froideur imperturbables : « (Richard et Sir Bradshaw) parlaient de ce projet de loi. Sir William évoquait un cas, en baissant la voix. Cela avait à voir avec ce qu'il disait sur les effets différés de la psychose traumatique de la guerre des tranchées. Il fallait en tenir compte dans le projet de loi » (p. 306). D'une certaine manière, **la mort de Septimus prouve qu'on ne peut pas faire sans la dimension objective du temps, qu'on ne fait pas le poids face à la logique sociale et normative de la vie**, car on est « dévoré » par les assauts de ceux qui imposent cette façon de voir. « Holmes et Bradshaw, des hommes qui n'avaient jamais pesé moins de soixante-quinze kilos, qui envoyaient leur femme à la Cour, des hommes possédant un revenu de dix mille livres par an, et qui venaient vous parler de mesure ; qui, sans être d'accord dans leur verdict [...], s'élevaient en juges » (p. 257-258). Ici, ce sont temps objectif, science médicale, corps bien nourris des bourgeois, pouvoir des riches qui sont associés pour exprimer l'oppression de ces dominants sur ce qui n'est pas comptable et mesurable.

Ainsi, Woolf, dans ces passages subjectivisés, où l'on adopte le point de vue de Septimus, fait plus qu'une satire du médecin de renom, elle dénonce l'hégémonie dévastatrice de celui qui découpe le réel, rentabilise son temps, cherche à faire entrer des critères psychiques dans une loi, prétendant à la vérité, à l'ordre. Bradshaw parle à Richard au nom d'une objectivité de la science médicale qui lance des paillettes à tous les yeux (sauf à ceux de Peter qui le traite de « charlatan », p. 319), transformant son savoir (ou plutôt son prétendu savoir sur la psyché humaine) en pouvoir. La société interdit la victoire du temps vécu, car elle broie les saillies de l'intériorité sensible qui voudrait s'exprimer, trouver sa place dans toute sa singularité, y compris comme contrepoint, comme risque, comme danger. En entrant dans l'intériorité de Septimus, le récit fait voir la victoire terrible du temps objectif : « Alors, il était en leur pouvoir ? Holmes et Bradshaw l'avaient à l'œil ! La brute au mufle rouge venait flairer les endroits les plus secrets ! » (p. 256). Le temps objectif est un instrument du pouvoir pour contraindre et briser les perceptions intuitives.

Le roman de Woolf laisse voir le réel sans illusion, sans idéal : le personnage de Septimus meurt d'être poursuivi par les psychiatres, mais il meurt aussi de se laisser ronger de l'intérieur sans plus avoir prise sur le monde réel et objectif. Sa subjectivité devient une prison, son sentiment du temps un enfer. Woolf fait donc de ce personnage une preuve de l'impossibilité de vivre sans prendre en compte la dimension objective du temps qui passe sur nous. C'est au point qu'elle laisse ce temps du monde s'exprimer comme la structure des existences, comme le vent qui nous pousse, à un moment du roman où le narrateur omniscient prend en charge le récit : « Comme un nuage passe devant le soleil, le silence tombe sur Londres ; et tombe sur l'esprit. Le calme règne. Le temps claque contre le mât » (p. 124). Quand les consciences se sont tues, quand les esprits ne parlent plus, c'est le temps qui nous fait « tenir debout » (p. 124) : nous serions un navire qui a besoin du temps objectif pour avancer,

une sorte de « squelette » (p. 124) que le temps doit animer, ne serait-ce que par les habitudes sociales de faire telle activité à telle heure.

Alors que Bergson fait triompher ses analyses sur le temps, pour montrer qu'une saisie consciente et vécue est plus « vraie » et moins confuse qu'une représentation intellectuelle du temps, pour montrer qu'avec le temps perçu, il s'agit de durée et non d'instantanés homogènes se succédant ; alors qu'il soutient qu'une conception spatiale et objective du temps est fautive et que seul le prisme du temps vécu peut ressaisir la nature vraie du temps (la durée pure), le roman de Woolf ne nous autorise à aucun moment à sortir du mélange entre temps objectif et subjectif pour comprendre la psyché, du mélange entre logique et intuition pour élucider nos choix de vie. Car seule une dialectique entre ces deux temps reste capable de nous lester dans l'existence (on ne saurait, pour elle, se réduire à une mécanique vide à la Bradshaw, mais il serait dangereux de basculer dans une délétère folie à la Septimus : nous ne devons ni devenir de purs esprits objectifs ni sombrer dans les affres de la subjectivité à laquelle plus rien ni personne ne ferait barrière). Woolf, par le travail romanesque du flux de conscience, a immergé le récit dans les différentes manières d'habiter le temps, dans différents personnages : **les deux temps objectifs et subjectifs ne s'annulent jamais, ils rivalisent, se juxtaposent. Aussi, elle ne fait pas tant triompher l'intuition comme Bergson ou Nerval – chacun dans leur ordre propre –, qu'elle articule l'intuition à la logique.** Sans logique, on meurt, car on n'a pas prise sur le monde de la société. Le roman se termine sur un suspense, la présence pure et simple de Clarissa auprès de Peter : il y aura, dans une existence, des surgissements, des moments où l'évidence d'exister se fera sentir, où l'on pourra vivre pleinement l'intuition du temps, la « saveur pleine » de l'existence. Mais ces moments ne sauraient s'affranchir, se débarrasser des « heures », des tâches, des rôles, de la logique du temps qui avance sans retour.

Ainsi, contrairement à ses collègues masculins, Woolf garde le temps objectif de manière forte, choisie, essentielle dans l'économie de son roman et la morale qui en émerge. Si *Mrs Dalloway* portait le titre initial *Les Heures*, c'est parce que le premier point de vue sur le temps, le plus logique et objectif, tout en étant révélé comme non suffisant pour appréhender l'existence dans sa rugosité et ses profondeurs, étant montré comme délétère s'il devient le seul point de vue sur l'existence, manquant alors sa « pleine saveur » (p. 165), ne saurait disparaître de nos consciences, ne saurait être à un seul moment suspendu, révoqué. **Les coups de l'horloge scandent le récit : on ne s'évade jamais du temps logique, qui est une sorte de gouvernail. En tant qu'êtres conscients, nous nous articulons à ce temps objectif, omniprésent dans *Mrs Dalloway*,** ce temps des heures comptées auquel collent les docteurs Bradshaw ou Holmes, Hugh Whitbread, ou encore un Richard Dalloway, appelé à trois heures à la Chambre (qui ne peut donc pas flâner comme Peter ni sentir le spleen, la vanité de sa vie comme Clarissa laissée à elle-même dans son salon d'apparat). Ceux qui dominent les autres imposent le rythme du temps objec-

tif, au point que Septimus se représente le docteur Bradshaw ou Holmes sous la forme de monstres, d'hommes qui « dévorent » les autres. Quand Big Ben sonne, la foule des hommes lui obéit, la société doit lui obéir, ses membres étant alors réduits eux-mêmes à la dimension de l'irréversible avancée du temps du monde, radicalement coupés de toute intuition du temps, mécaniques en marche plus que vivants qui sentent.

En outre, **c'est ce temps objectif qui nous rend responsables de nos choix dans le temps, par rapport à ce temps social, surplombant, en apparence fatal que d'aucuns ont décidé d'épouser pour se hisser au sommet de la société.** Lorsqu'elle se retourne sur sa vie à cinquante-deux ans, après avoir frôlé la mort (avec sa maladie), Clarissa prend conscience de l'influence du temps objectif sur sa subjectivité, du fait qu'elle n'a pas pris le risque de suivre ses intuitions et qu'elle a épousé les conventions, le calcul mondain, au point de ressentir la vanité de ses choix, de sa préférence pour le temps social. Pour preuve de ce **primat de l'objectif sur le subjectif dans le personnage principal, de la victoire de la logique sur l'intuition**, on pourrait citer l'analyse que Peter Walsh fait du conformisme marital de Clarissa : « Il y avait beaucoup de Dalloway dans tout ça, naturellement ; le sens de l'intérêt général, de l'Empire britannique, de la réforme des tarifs douaniers, la mentalité des classes dirigeantes, tout cela avait déteint sur elle, comme c'est bien souvent le cas. Alors qu'elle était deux fois plus intelligente que lui, il fallait qu'elle voie les choses par ses yeux à lui – un des drames de la vie conjugale. Alors qu'elle pouvait très bien raisonner toute seule, elle passait son temps à citer Richard – comme s'il ne suffisait pas de lire le *Morning Post* pour savoir ce que pensait Richard ! » (p. 161-162). Avec des saillies d'humour (« la réforme sur les tarifs douaniers » !), des élans de regret amoureux, Woolf retranscrit ici le regard de l'ancien amant sur la femme du monde qu'est devenue Clarissa : ce qui est mis en avant est bel et bien la réduction à néant de toute sensibilité personnelle (« son âme », dit à un moment Peter, p. 160), de tout instinct de vie, de toute intuition première et vivante face au réel. Et de cela, Clarissa n'est pas dédouanée, au contraire ! Peter lui en veut de n'avoir pas cultivé ce qui la rendait si présente à l'existence. Vieillie, elle campe un pur « produit » de la logique de la réussite sociale, du conformisme marital, de la place réservée (et facile ?) que la société assigne à l'épouse mondaine organisant les réceptions d'un mari sans envergure, qui répète, tel un pantin, les propos convenus qu'il a lus dans le journal. *Mrs Dalloway* repose sur ce regard amusé du narrateur-fantôme (à la fois omniscient mais si discret), qui tire le récit vers les pointes d'humour, tandis que Peter, blessé et sensible, use d'ironie, de regret, d'espoirs déçus. Dans l'extrait précédemment cité, on comprend que c'est la logique, le calcul d'intérêt de classe qui l'a emporté sur la sensibilité, sur la puissance des souvenirs et même sur l'autonomie de la pensée. Le temps objectif apparaît donc comme un bon discriminant des existences qui se situent par rapport à lui. Et pour cause, il est aussi une matière dont on fait sa vie, ses choix, sa morale, qu'on

occupe d'une certaine manière : « Et ça dure comme ça depuis tout ce temps ! se dit-il. Semaine après semaine. La vie de Clarissa » (p. 116). Peter déplore ici la manière dont Clarissa use et perd son temps.

Contre toute attente, le roman de Woolf, réputé pour sa « sensibilité à fleur de peau », exacerbée, pour son traitement si « féminin » de l'existence, qui accueillerait la sensation, rien qu'elle, se dégage des deux autres textes au programme en ce qu'il maintient jusqu'au bout, résolument, **le temps logique comme partie irrévocable du temps vécu. Le temps logique triomphe** « comme c'est bien souvent le cas » (p. 162). Ce qu'avance Woolf avec ce « souvent », à travers le regard de Peter, c'est que l'heure sonnée, l'instant compté s'imposent aux existants la plupart du temps. D'ailleurs vous remarquerez combien ce roman s'attarde sur tous les gestes mécaniques des personnages, sur les habitudes, les rythmes réguliers, qui unissent les habitants de Londres : **les consciences se calent sur les coups des horloges, elles apprennent à ne pas se laisser happer par la vie intérieure, par la puissance des souvenirs, donc par le temps vécu, qui nous éloignerait de nos objectifs sociaux.** Ainsi, imaginée par Peter, « Clarissa descendant les escaliers en blanc, à l'heure sonnante » (p. 124) est placée sous le joug du temps objectif qui semble la sommer : « c'est maintenant qu'il faut descendre ». Par suite, dans ces consciences « creusé(es), vidé(es) de l'intérieur » (p. 124), telle la « mansarde » (p. 99) intérieure de Clarissa, le sentiment de la durée se retrouve anéanti, la puissance du passé est recouverte par le présent du monde. Bien qu'il donne privilège moral au temps senti, remémoré, intuitif, ce roman impose la dialectique indéfectible entre logique et intuition, entre temps du monde et temps de l'âme (pour parler comme Augustin puis Bergson). Quand le temps logique entre en conflit avec le temps subjectif, c'est bel et bien le premier qui gagne.

On pourrait terminer sur un ultime rapprochement entre la fin du chapitre II de *l'Essai sur les données immédiates de la conscience* et la synthèse des deux temps que nous venons d'analyser chez Woolf. Le narrateur nervalien reste « nimbé de ses impressions », il n'a pas eu à prendre place et faire un choix dans la société, demeurant dans une sorte de suspens final, toujours amoureux de l'image idéale de Sylvie, jouissant de projeter les rêves du passé dans le décor du présent. Il est nostalgique, amoureux du temps passé, alors réduit à nouveau à l'image, au lieu, à l'instant. Ainsi pourrait-on commenter la lecture que le narrateur jouit de faire en compagnie de Sylvie de « quelques poésies ou quelques pages de ces livres si courts qu'on ne fait plus guère » (chapitre XIV). S'exprime ici le besoin indélébile qu'a le moi nervalien de se plonger dans ce qui n'existe plus, donc le besoin de rester à distance de l'évolution de la société, du temps dans son prolongement, sa durée. Bergson finit, quant à lui, par rejoindre la dialectique woolfienne qui impose le temps objectif comme incontournable, en montrant que deux aspects du « moi » existent en nous, nous poussant tantôt vers l'une ou l'autre représentation du temps, celle qui spatialise (temps logique) et celle qui vit pleinement l'intériorité (temps vécu,

durée pure sentie). Il va même jusqu'à écrire une phrase qui explicite clairement la leçon morale de *Mrs Dalloway* : « Une vie intérieure aux moments bien distincts, aux états nettement caractérisés, répondra mieux aux exigences de la vie sociale. » (p. 103) On aura beau dire que la vie est du côté des impressions, on ne les fera pas triompher pour autant. **Le temps subjectif nous bouleverse, nous étreint, il est le seul véritable élan de nos cœurs, le seule qui corresponde à la durée vécue par la conscience, mais il est sans cesse refoulé par le fonctionnement objectif et comptable du temps social.** Ainsi, Clarissa, lorsqu'elle se met à coudre sa robe, pensant à son ancienne couturière, éprouve soudain le désir d'aller la voir : « et si jamais j'ai un moment, se dit Clarissa (mais elle n'aurait plus jamais un moment), j'irai la voir » (p. 110). Pour tout ce qui n'est pas objectivement utile, matériellement comptable, le cœur de l'homme social (qui s'est laissé disjoindre du temps vécu intérieur) ne trouve pas de temps (contrairement au narrateur nervalien qui lit de la poésie avec Sylvie, à contretemps, à contre-époque). Dans le personnage de Clarissa Dalloway, la logique détrône l'intuition, ses désirs fébriles mais tenaces, tout embryon de vie qui la happerait, puissante, sans qu'elle puisse la prévoir, la contrôler, la spatialiser sur un emploi du temps, un projet de carrière, une vie « réussie ». Le roman tout entier est le déroulement objectif d'une organisation du temps domestique, de la préparation minutée d'une soirée, où Woolf incruste des saillies puissantes et éphémères de temps vécu.

3 Comparaison thématique

1. Le temps et le moi

Pour passer du temps objectif, celui du monde, au temps subjectif, celui perçu de l'intérieur par la conscience, il faut mettre en question le « moi ». En effet, **le basculement d'un temps extérieur au « moi », structure immuable, à un temps de l'intériorité percevant ce qui passe, implique une redéfinition de cette entité qui perçoit le temps.** Alors que, d'après Bergson, le philosophe mathématicien s'intéresse à l'intelligence qui comprend le temps, il faudrait plutôt se rendre attentif à ce qu'est la perception du temps par la conscience. Par conséquent, la conscience ne devrait plus être conçue comme une structure close, qui immobilise et ordonne la perception, donc à une entité que l'on pourrait confondre avec l'intelligence (celle qui prend du recul par rapport à la complexité première de la perception pour s'en faire une commode, intelligible et simplificatrice représentation). La conscience ne mesure pas le temps comme on mesure une distance, elle perçoit le temps comme durée pure, rétive à tout fractionnement. Ainsi, Bergson est-il amené à critiquer le projet de Gustav Fechner (psychophysicien), lequel consistait à soumettre la sensation à la mesure. Vouloir comprendre le temps de l'âme comme un temps objectif (donc mesurable), c'est mystifier la véritable nature du moi, qui soudain prend le sens et les contours de l'intelligence, d'une structure qui organise la

perception et non pas qui perçoit. La conscience, de rectrice, devient purement intuitive, immergée dans la perception.

Ce passage du « moi » (terme conservé par Bergson) à la conscience, disons d'une structure close de l'identité à un « moi » compris comme mouvement, accueil de la « pénétration infinie de mille impressions diverses » manifeste celui du temps objectif à la durée, seule véritable expérience que la conscience authentique fait du temps.

Les procédés narratifs de Nerval et Woolf ont également pour visée de diffracter la clôture du « moi » pour en laisser voir la dilatation, l'expansion, les mille reflets de nos consciences. Autrement dit, le « moi » de nos deux prosateurs contient l'idée bergsonienne d'hétérogénéité de ce qui existe (donc de ce qui est vécu), par opposition à l'homogénéité de ce qui est pensé. C'est une certaine façon de voir le monde, le « moi », de s'en tenir au temps objectif, qui phagocyte le temps vécu, le réel. Nos deux récits visent à rompre le confort d'une représentation close et unifiée du « moi » pour en révéler les couches, la structure ouverte, les profondes dialectiques. On opérera toutefois une nuance entre le « moi » nervalien qui reste nimbé d'une « buée » comme l'écrit Julien Gracq, un peu flou, indécis, définitivement scindé de lui-même et le « moi » des personnages de Woolf comme Peter Walsh ou Clarissa, qui s'affirment et se dressent dans leur singularité. On pourrait dire que Nerval met en avant l'évanescence des valeurs sur lesquelles le « moi » jeune s'était fondé tandis que certains personnages de Woolf accèdent à plus d'identité dans l'épreuve du temps, par le temps vécu, accumulé en amont d'eux-mêmes, remémoré. Et plus encore, il y a chez Woolf l'idée que se découvrir, c'est se retrouver, c'est rester fidèle à cette évidence de soi-même que la jeunesse n'entravait pas. On retrouve son identité, tout en la laissant mûrir par l'effet du temps vécu. **Chez Woolf, malgré une narration qui suit le flux de conscience et va même jusqu'à leur permettre de se pénétrer l'un l'autre, le « moi » singulier ne disparaît pas. D'une certaine manière, il se renforce. D'ailleurs, le récit nervalien est nettement du côté de la perte** (des illusions, des femmes, des amours ferventes, Sylvie étant retrouvée sous le signe de la réalité prosaïque), **c'est une longue mélodie tout en mineur, tandis que *Mrs Dalloway* est un récit de retrouvailles, de fusion** (certes brève) **entre des cœurs qui se sont connus et aimés. Pour Nerval, le temps érode, pour Woolf, il enrichit** (pas tous, évidemment, car pour ceux qui ne sentent pas le risque de vivre, rien ne s'imprime de vécu et tout en reste à l'objectif). Par exemple, lorsque Sally retrouve Peter à la soirée de Clarissa, alors même qu'elle trouve que son vieil ami « a[...] changé » et qu'elle en a perdu quelque chose, un autre sentiment, doux et agréable, l'envahit. « Il était un peu flétri, mais l'air plus gentil, trouvait-elle, et elle ressentait une réelle affection pour lui, car il était lié à sa jeunesse, et elle avait encore un petit volume d'Emily Brontë qu'il lui avait donné » (p. 312) : autrement dit, ce que le temps a laissé perdre, il l'a aussi fait gagner. Le moi s'est

dispersé avec le passage du temps mais il s'est aussi consolidé, trouvé, renforcé dans ses passions et ses sentiments les plus vrais et profonds.

Chez Bergson, le « moi » est compris comme ayant plusieurs aspects, comme tout aussi hétérogène que le temps qu'il perçoit (voici comment Woolf exprime cette idée Bergsonienne : « (Clarissa) rassemblait des parties éparses dont elle seule savait à quel point elles étaient différentes, incompatibles, et qu'elle composait pour le monde et lui seul, un centre, un diamant », p. 108). Chez Nerval, le « moi » est délirant, toujours déporté vers le passé, vers l'idéal, vers ce qui est inatteignable, vers ce qui n'est pas lui, au point que la seule jouissance possible devient celle de goûter la perte et le déport. Chez Woolf, le moi lui aussi est hétérogène, montré comme épaisseur de temps et de sentiments, amas mobile de couches : « Car c'est cela, la vérité en ce qui concerne notre âme, notre moi qui, tel un poisson, habite les fonds marins et navigue dans les régions obscures, se frayant un chemin entre les algues géantes, passant au-dessus d'espaces tachetés de soleil et avançant, avançant toujours, jusqu'à plonger dans le noir profond, glacé, insondable ; soudain l'âme file à la surface et joue sur les vagues ridées par le vent ; c'est-à-dire qu'elle éprouve l'impérieux besoin de se bouchonner, de s'astiquer, de s'ébrouer, à écouter des potins » (p. 275). Ce passage assimile le moi à un poisson naviguant dans la dimension liquide de l'existence, renvoyant au texte de Bergson lorsqu'il analyse les images qui nous permettraient de comprendre l'hétérogénéité irréductible de la conscience.

On comprend donc que le privilège que nos œuvres donnent au temps vécu a pour corollaire une définition labile et hétérogène du moi.

2. Le temps et l'Histoire

Nous n'offrons ici qu'une piste aisée à développer dans vos dissertations : nos deux œuvres de fiction problématisent le rapport de l'homme à l'Histoire en montrant que les ruptures historiques brisent la linéarité du temps objectif et se répercutent sur le temps subjectif, vécu par et dans les personnages. Les ruptures de l'Histoire manifestent la difficulté des consciences à adhérer à ce temps objectif de l'Histoire, au réel, aux valeurs dominantes de la société : c'est comme si l'Histoire s'était mise non plus à rassembler une conscience collective, mais à nous pousser au retranchement sensible, individuel, intérieur. On comparera à profit le personnage de Peter Walsh qui revient dans un Londres modifié, une métropole métamorphosée par la modernité et les suites de la Première Guerre mondiale, lui qui incarne une sorte de marginalité eu égard aux valeurs de l'*establishment*, et le personnage-narrateur de Nerval, revenu des illusions révolutionnaires, déçu du choix bourgeois de Sylvie et dégoûté du triomphe de la finance.

Ces hiatus entre temps objectif (Histoire) et temps subjectif (temps vécu par une conscience singulièrement située dans l'Histoire) rejoue le problème des

deux temporalités : laquelle prévaut sur l'autre ? La confrontation des dimensions historique et individuelle permet aussi à nos auteurs de représenter les bouleversements que les mutations historiques peuvent provoquer dans les sensibilités, dans les intériorités. À ce sujet, c'est plutôt Septimus (détruit par la guerre des tranchées) et le narrateur nervalien qu'il faudrait rapprocher – toutes proportions gardées, car le récit de Nerval jamais ne tombe dans la tragédie de l'Histoire. Le temps objectif tend en ce sens à écraser, broyer, annihiler les impressions fragiles des intériorités.

Enfin, si l'on veut comparer nos trois œuvres au sujet de ce primat de l'objectif sur le subjectif, donc de l'histoire des hommes, des idées, des sociétés sur l'intériorité sensible, on pourra montrer que **Nerval, Bergson et Woolf projettent un regard critique sur les conceptions que leur époque se fait de la science, de la guerre, du psychisme** etc. À propos de la remise en cause du prisme de l'objectivité pour comprendre la psyché humaine, on rapprochera Woolf et Bergson (cf. note 3). Woolf fait la satire d'une conception purement objectivante, mécanique et rationnelle de la psyché, satire qu'elle incarne dans les personnages des docteurs Holmes et Bradshaw. Le maître-mot de ce dernier, « la Mesure » peut être très facilement exploité comme un point commun avec les saillies de Bergson contre les représentations faussées de la conscience, des perceptions, du moi, du psychisme. Bergson critique les conceptions freudiennes qui spatialisent le « moi », celles qui visent à écraser une réalité complexe en une représentation de l'intelligence. Plus encore Bergson s'en prend à tout le courant initié par le psychophysicien Gustav Fechner. En cherchant à mesurer la sensibilité, la psychophysique convertit une qualité en quantité, une hétérogénéité en étendue, une subjectivité (qualitative) en objectivité (quantitative). En somme, **nos auteurs font le procès d'un positivisme qui s'étend à toutes les sphères de la pensée, qui devient véritable idéologie et dont découle l'erreur sur le temps objectif primant le subjectif**. Ce procès exacerbe les dangers d'un excès de d'objectivité plaquée sur l'existence humaine avec la guerre, la destruction, la logique de réduction extrême des individualités.

Cette mise à distance de l'Histoire, de l'objectivité, de toute représentation trop ordonnée du réel, fait converger nos œuvres et nous amène à conclure d'une défiance de nos trois auteurs envers une « hyper-rationalisation » du réel.

3. La défiance envers l'hyper-rationalisation du réel

Une nouvelle fois, c'est par le prisme de la critique, de la charge, de la démystification que nous pouvons rapprocher nos trois opus. Aussi bien *Sylvie*, l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* et *Mrs Dalloway* rejettent le primat de l'intelligence pour percevoir le temps et comprendre la conscience humaine. Ils nous ouvrent à la sensibilité comme première, à **l'intuition comme rapport vrai à l'existence**.

Bergson analyse en philosophe ce que nos deux récits formalisent dans la conscience des personnages romanesques : **le temps ne relève pas des représentations de l'intelligence mais des sensations, des affects, de la fulgurance ou de l'intuition sensible.** D'une certaine manière, je ne suis jamais aussi proche de ce qu'est le temps que lorsque je suis en apparence « perdu » dans ma sensation du temps, lorsque les frontières se brouillent et les différentes temporalités se mêlent. Ainsi en va-t-il chez Bergson lorsqu'il prend l'exemple des coups de l'horloge que nous entendons (p. 94-96) : il montre alors qu'il y aurait deux façons de se représenter les battements sonores de cette horloge. D'un côté, notre intelligence spatialise, c'est-à-dire ordonne et hiérarchise la sensation en nous donnant l'illusion de nous représenter ce qu'est le temps. De l'autre, notre conscience se révèle dans la perception d'une durée s'écoulant. Si nous saisissons les coups un par un, nous les associons successivement à différentes positions dans l'espace et chaque son vient s'ajouter aux autres dans un « espace idéal » (mental, celui de l'intelligence). Mais si nous essayons de saisir ensemble les coups, nous tombons dans une forme de confusion, qui s'explique par le fait que notre intelligence tente de maintenir ensemble l'espace et le temps : notre intelligence se crispe sur ses représentations spatialisantes, ordonnées et se rebelle face à l'intuition de la durée réelle (qui pour Bergson est alors précise). Ainsi **la conscience intime du temps se découvre rétive à tout traitement par l'intelligence.** Il y aurait donc contradiction à vouloir comprendre le temps sur le mode de l'espace. Pour Bergson, il faut donc sortir de la lutte intérieure entre intuition et intellection pour percevoir la durée, il faut refuser la rationalisation abusive du réel pour permettre l'accès à l'impression authentique. L'impression, notre seule manière authentique de sentir, implique de sortir des schèmes spatialisants.

Ce combat entre intelligence et intuition est incarné et dans *Mrs Dalloway* et dans *Sylvie* : ces deux textes, par le truchement des souvenirs, des désirs, du rêve, font trembler les représentations intellectuelles pour présenter au lecteur la myriade des impressions qui assaillent la conscience humaine. Le roman de Woolf présente une lutte entre les phénomènes de mémoire, les poussées sensibles, les flux qui nous entraînent confusément vers d'obscures régions de nous-même et les schèmes sociaux établis, les représentations objectivantes qui nous situent dans une société donnée. La conscience du personnage dans laquelle on pénètre est clairement du côté de l'immédiateté, d'une saisie d'abord confuse mais puissante de la temporalité. Ainsi, Woolf rejoint Bergson lorsqu'elle stylise les coups de l'horloge comme des « cercles de plomb se dissolvant dans l'air » (p. 63) : d'abord les coups de l'horloge se « séparent », « irrévocables », puis la conscience perçoit une dissolution, comme si la perception de l'heure procédait d'une volatilisation, d'une liquéfaction dans l'air de ce que l'intelligence retranscrit en mesure et partant en quantité. Dans *Sylvie*, à travers l'opposition entre un récit qui eût pu être linéaire (temps objectif et spatialisé) et une tentative de brouillage par empilements de strates tempo-

relles et par mise en doute de la réalité de ce qui est raconté (ton du conte, rêve, illusions, scènes théâtrales etc.), le lecteur est comme appelé à se débarrasser d'une perception ordonnée et progressive du temps pour plonger dans un temps mêlé, où toutes choses sont « prises ensemble », dans une forme intermittente de confusion, qui advient, *in fine*, à une clarté sur le temps compris comme vécu et non plus comme découpé par l'intelligence.

Nos trois auteurs insistent donc sur le fait que **rendre compte du temps vécu, du temps tel que perçu et vécu par la conscience, c'est provoquer d'abord un frémissement, une altération des représentations normatives et habituelles de la temporalité. L'intelligence qui ordonne doit être mise de côté si l'on veut accéder à la matière du temps**, qui est « durée » pour Bergson, « saveur de l'existence » pour Woolf et impossible adhésion à soi-même pour le narrateur nervalien. La progression narrative ou philosophique de nos œuvres nous invite à nous détourner d'une première représentation ordonnée du temps pour privilégier l'effet de mélange (différentes consciences chez Woolf, différentes strates temporelles chez Nerval, passage des représentations de l'intelligence à celles de l'âme chez Bergson), de cohésion d'un tout pensé comme fondamentalement hétérogène et plus comme homogène. On pourra mettre à profit la théorie bergsonienne de l'hétérogénéité de la durée pour la faire miroiter dans nos deux œuvres narratives qui privilégient toutes deux les structures en échos, les parallélismes, les diffractions temporelles, pour figurer que le temps ne peut être réduit à une structure abstraite, homogène, unifiée.

Le primat donné à la sensibilité pour comprendre le temps vécu implique de révoquer la spatialisation pour comprendre la conscience humaine, c'est-à-dire une représentation qui ferait de la conscience un tout, un réceptacle isolable, contenant de nos impressions. Pour nos trois auteurs, **la conscience (pour Nerval, ce serait plutôt la *psyché*) n'est pas une force d'ordonnement du réel mais elle est comprise comme révélatrice d'un monde à penser autrement, un monde charnel qui m'assaille avant que je ne puisse le comprendre par les schèmes de l'intelligence**. Ainsi, dans nos trois œuvres, nature du temps, nature de la conscience et représentation du monde vécu par l'homme se répondent, s'emboîtent et s'enrichissent. Bergson travaille conceptuellement au rebours de nos représentations mécaniques du temps, celles de l'intelligence : il montre pas à pas que nos idées de multiplicité, d'homogénéité, d'impénétrabilité entravent la saisie du temps comme temps vécu (comme durée et non comme instants se suivant). On pourrait donc arguer qu'il travaille dans le sens d'une démystification des représentations que l'on retrouve chez Woolf et chez Nerval. Nos deux récits défont une certaine représentation de la narration, de sa temporalité et de la conscience unifiée (claire et distincte) d'un personnage-narrateur ou d'un narrateur omniscient. Aussi bien Nerval que Woolf travaille dans le sens d'une dispersion de la conscience, d'une démultiplication des strates de récit, afin de s'approcher au plus près de la saisie du temps vécu, d'un mouvement et non d'une stabilité. En cela, nos

trois œuvres convergent d'une manière très forte : elles réfutent le temps représenté par l'intelligence pour imposer le temps tel que vécu.

Pour meilleure preuve de ce rapprochement entre nos trois œuvres (temps vécu contre intelligence du temps), on comparera le « moi qui se laisse vivre » (p. 75) chez Bergson, l'appel à la vie dans le roman de Woolf et les nuances apportées sur le personnage de Sylvie chez Nerval, celle qui a donné naissance et a choisi la vie (celle aussi qui annonce la mort d'Adrienne, celle qui incarnait plus l'idéal que la vie). Chez nos trois auteurs, la « vie » prend un sens beaucoup plus fort que la vie biologique : c'est la vie de la conscience, la vie sentie, réfléchie, goûtée pour elle-même, selon son ordre propre. S'associe à la vie une notion de puissance, d'intériorisation, de complexité (voire d'obscurité) sensible.

4. Les figures de la Mesure vs le temps vécu

Dans nos œuvres, passer du temps objectif au temps subjectif, c'est **refuser la mesure pour privilégier la sensation**. On pourra rapprocher nos textes sous l'égide de figures qui se mettent à incarner cette mesure qu'il faut battre en brèche si l'on veut accéder au temps vécu par la conscience. Ainsi en va-t-il du **mathématicien pour Bergson, du financier pour Nerval et du médecin chez Woolf** : hommes de la science comptable, figurant une objectivisation trop brutale et délétère du réel, ils cristallisent les forces mortifères de l'existence, le regard tronqué et simplificateur de celui qui veut tout comprendre et non pas saisir.

Il s'agit, à travers ces figures-repoussoirs, de donner tort, de montrer le ridicule ou l'infatuation de ces « maîtres-mesureurs » de l'existence humaine. Ainsi, dès le premier chapitre de *Sylvie*, sent-on la distance du narrateur avec le monde de l'argent, de l'or, de la finance : « Non ! ce n'est pas ainsi, ce n'est pas à mon âge que l'on tue l'amour avec de l'or », se dit-il au sortir d'une réflexion sur les cours de la Bourse qui viennent de le rendre riche. Ainsi en va-t-il aussi de la déception eu égard à une Sylvie embourgeoisée, gantière, « fée industrielle » (Chapitre X, expression qui frôle l'oxymore tant la magie de la fée et le travail de la gantière se heurtent l'un à l'autre). Le cœur du narrateur reste fidèle à l'idéal d'une Adrienne, aristocrate, dont les caractéristiques physiques (pâleur, blondeur, douceur, roseur) la rapprochent de l'ange. Tout ce qui brouille le rêve, l'idéal, l'élévation eu égard au matériel, est nettement déprécié. Ce sont les calculs, le monde de la finance, la perte historique de l'héroïsme, qui assèchent le cœur si l'on s'y laisse prendre.

Bergson, tout scientifique qu'il était, accuse l'arithmétique de nous pousser à plaquer un raisonnement qui lui est propre (la division, la séparation, la spatialisation du nombre etc.) sur une réalité rebelle à ce type de projection. Ainsi, écrit-il : « À vrai dire, c'est l'arithmétique qui nous apprend à morceler indéfiniment les unités dont le nombre est fait » (p. 63). Or, si l'on veut accéder au

temps vécu, à la durée pure, il va falloir se départir d'une conception spatiale du temps pour comprendre l'intuition du temps tel que vécu par la conscience. Ainsi, la première représentation du temps est-elle dénoncée comme « dénaturante » (p. 102), tout comme l'argent dénature l'amour chez Nerval ou le médecin puissant et riche phagocyte la psyché humaine. On reprendra les éléments déjà abordés sur la satire du psychiatre dans *Mrs Dalloway*. Il ne s'agit pas seulement d'une satire sociale (des détenteurs de l'argent et de la considération), mais aussi d'une remise en cause des pouvoirs de la raison pour comprendre l'intériorité dans toute sa complexité. Ainsi, nos trois œuvres critiquent-elles les schèmes que l'on plaque sur le réel et qui, sous prétexte de nous le rendre intelligible, clair et distinct, en offusquent la nature, la véritable profondeur. On comprend qu'il y a donc un lien à établir entre la dimension critique de nos textes et la mise au jour d'un chemin pour une anthropologie renouvelée.

5. Une écriture originale pour dire le temps vécu

Nerval, dans *Sylvie*, problématise le temps vécu en offrant à sa nouvelle une étrange stratification temporelle. Il a l'air d'écrire un témoignage du passé, le bilan d'une jeunesse, de confier son cœur, mais c'est pour mieux dérouter le lecteur, subvertir ses attentes et faire bifurquer le récit en tous sens : la confession bute sans cesse sur des contradictions qui la rendent moins facile, plus opaque, distanciée. Tout est fait pour en découdre avec le « premier degré », pour montrer qu'à chaque sentiment ou réalité, il y a un envers, qu'il soit celui du doute, du rêve, de la désillusion ou de la dérision. L'écriture de cette nouvelle procède d'une construction unique et originale qui la pousse vers une langue plus poétique et la détache des repères conventionnels du récit. De même, *Mrs Dalloway* propose une révolution romanesque qui passe par une transformation de la manière de raconter une histoire. En utilisant des procédés narratifs qui diffractent et complexifient la compréhension, l'écoute de la conscience humaine, Woolf donne elle aussi à son récit un ton neuf, original, parfois très abrasif. Chez nos deux auteurs de fiction, une volonté de discuter avec l'Histoire (1830 et ses suites pour l'un, la première guerre mondiale pour l'autre), d'en découdre avec les représentations passées, est à l'origine d'une transformation de la voix romanesque. Étrangement, alors même qu'il s'agit de philosophie, Bergson épouse la même tendance et rénove la voix philosophique. Nombre de ses pairs ont reproché à Bergson tout aussi bien son style que ses idées, sa façon de faire de la philosophie, qui adopte une forme de sinuosité de la démonstration, une conduite des arguments qui tâche de s'écarter de toute modélisation de l'esprit humain par la scientificité. Et il faudrait être ici plus précis : scientifique lui-même, ce n'est pas de la science en général que Bergson s'éloigne, mais de la science pure, abstraite. Ses thèses sur la conscience, les nuances qu'il établit pour comprendre les phénomènes sensibles, vont dans le sens d'une approche qui irait davantage du côté des sciences expérimentales, où l'on part d'observations, où l'on doit questionner

Ici, face à l'homme qu'elle a aimé et refusé d'épouser, Clarissa se retrouve assaillie par ses émotions de manière inattendue. Alors qu'elle pose dans son salon, qu'elle joue les mondaines qui se repaissent de « vous souvient-il, autrefois, notre jeunesse ? », elle découvre la violence à peine enfouie de ses souvenirs, ouvrant par mégarde, par le truchement d'un mot, les profondeurs de son incandescente intériorité. Le mot « lac » est chargé d'une puissance insoup-

çonnée, il s'approfondit au point de contracter les muscles, **fait revenir dans le corps de cette convalescente un passé, non sous une forme figée et idéale comme chez Nerval** (le narrateur, à la fin du récit, lors des retrouvailles, décrit Sylvie, mariée et mère, comme ayant un « sourire athénien », utilisant une image qui le renvoie très exactement à ses représentations de jeunesse, à l'image d'une perfection), **mais un passé qui a pris l'épaisseur de l'existence, de ses échecs et de ses frustrations. Dans *Mrs Dalloway* le temps revient comme vécu, comme mis en rapport avec notre présent, comme un « amas de vie »**, qui présente sa gravité et sa douleur, mais qui n'est pas un rêve, un souvenir du passé comme passé. Le temps ne se réduit pas à une image, à une surface plane. Ainsi, on pourrait dire qu'il y a dans ce passage une « pénétration infinie de mille impressions » (ce à quoi Bergson appelle le roman), qui croisent passé et présent (« elle était une enfant... et en même temps une femme adulte »), qui mélangent bonheur et innocence d'un côté (donner du pain au canard) et terrible constat de vanité, d'impuissance et d'échec de l'autre (« Et qu'en avait-elle fait ? »). Se mêlent aussi une écriture très simple, une brutalité des questions posées, et une couche métaphorique, avec cette « vie » qui devient un objet que l'on tient entre ses mains dont on se sent soudain et objectivement responsable au point de pouvoir la regarder et imaginer que nos juges (les parents) la regardent eux-mêmes. Le texte s'épaissit de tous côtés, il rend compte des profondeurs de nos sentiments : on part de ce qui apparaît comme un symptôme objectif (difficulté à prononcer un mot) pour parvenir à une myriade d'impressions qui s'emboîtent pour expliquer les mouvements de l'intériorité. On a beau avoir une vie en apparence construite sur une logique, sur un rôle à jouer, sur une position qu'on occupe, on ne cesse d'être aspiré par l'intérieur, par un phénomène qui n'a rien de vrai, de fixe et qui surgit, imprévisible, pour nous tendre le miroir de notre vanité. En quelques lignes, Virginia Woolf dilate le temps d'une vie, elle en offre les miroitements infinis et éphémères, les profondeurs insoupçonnées, à la fois si soudainement présentes et si vite disparues en nous, semblant former ce que, sous sa plume, elle appelle « un vaste carnaval flottant » (p. 280).

Méthodologie des épreuves

1	Le résumé	223
2	La dissertation	236
3	L'épreuve orale	259

CHAPITRE 1

Le résumé

1 Méthode

1. Présentation de l'exercice

L'exercice du résumé consiste à **synthétiser et reformuler** le contenu **argumentatif** d'un texte **contemporain** (postérieur à 1950) portant sur le **thème au programme**. Cette épreuve permet au jury de vérifier la capacité du candidat à comprendre un texte et à restituer de manière exacte l'essentiel de ses idées dans une langue correcte. Elle exige ainsi des qualités dans trois domaines distincts : celui de la **lecture** (pour comprendre fidèlement la pensée d'autrui), celui de la **méthode** (pour reformuler de manière synthétique et organisée le contenu du texte) et celui de la **rédaction** (pour restituer les propos de manière claire, élégante et personnelle). La principale difficulté de l'exercice est de parvenir à **discerner l'essentiel de l'accessoire**, à hiérarchiser l'importance relative des différents arguments du texte.

Le temps imparti pour l'épreuve est variable. Généralement, il est de 2 heures pour une épreuve simple de résumé. Pour une épreuve double de 4 heures, comportant un résumé et une dissertation, il est conseillé de consacrer au résumé entre 1 h 15 et 1 h 30.

La longueur du texte varie largement selon les concours (de 600 à 2 000 mots), mais le taux de réduction exigé se situe généralement autour de 1/10. Le nombre de mots du résumé est imposé avec une tolérance de plus ou moins 10 %. **L'exactitude dans le décompte des mots** (qui doit être obligatoirement indiqué au début ou à la fin du résumé) est capitale. En effet, un écart de 10 % à 20 % (en plus ou en moins) par rapport au nombre de mots imposé divise la note par deux ; un écart supérieur à 20 % entraîne la note de 0. Pour ne pas se tromper dans le décompte, il faut rappeler qu'un mot est un ensemble de lettres, possédant un sens sémantique distinct, séparé d'un autre par un blanc, un tiret ou une apostrophe. Selon cette définition, « c'est-à-dire » comprend 4 mots et « j'ai », « l'air » ou « après-midi » comprennent 2 mots. Attention, « aujourd'hui » ou « socio-économique » comptent seulement chacun pour 1 mot car les unités typographiques qui composent ces mots n'ont pas de sens s'ils sont pris isolément : seul l'ensemble typographique possède un sens dis-

inct. Quant aux lettres euphoniques, qui permettent d'éviter les hiatus et qui ne possèdent aucun sens réel, elles ne sont pas décomptées comme mots. Ainsi la question « Parle-t-il ? » comprend-elle seulement 2 mots. Enfin, un pourcentage, une date ou un sigle comptent par convention pour 1 mot.

2. Règles et exigences

Exercice de reformulation synthétique, le résumé est le résultat d'un travail de réécriture, respectueux de l'esprit du texte, mais dans un langage autonome et personnel. Le but visé par l'exercice du résumé est en effet double : il s'agit d'être le plus fidèle possible au contenu argumentatif et le plus infidèle possible à la forme initiale du texte.

Pour la fidélité au contenu, il faut d'abord restituer la signification exacte du texte (ce qui permettra d'éviter tout contresens, faux-sens ou omission). Il convient ensuite de **respecter la démarche argumentative de l'auteur**. On doit ainsi reprendre l'ordre et l'organisation argumentative des propos. Dans cette optique, il faut faire apparaître clairement la structure du texte, notamment grâce à l'usage des paragraphes et des connecteurs logiques. Le résumé doit enfin reprendre le **système d'énonciation du texte**. Il s'agit en effet non de commenter extérieurement le propos, mais de le transposer en se mettant à la place de l'auteur. Il faut donc toujours adhérer au point de vue exprimé et restituer l'argumentation sans commentaire ni ajout personnel. Hormis l'exigence de réduction, l'épreuve de résumé ressemble donc à un exercice de traduction, puisqu'il s'agit de transposer sous une autre forme un contenu, tout en respectant son système énonciatif. Sont donc exclues toutes les tournures de type : « l'auteur dit que... », « dans tel paragraphe, on trouve... ». Selon la même exigence de fidélité au système énonciatif, le résumé doit respecter les personnes grammaticales employées (si l'auteur dit « je », le résumé dira « je »), les temps verbaux utilisés, le niveau de langue emprunté (soutenu, courant, familier) et surtout la tonalité privilégiée par l'auteur (ironique, véhémentement, interrogative...).

Pour l'infidélité à la forme, il s'agit de s'écarter au maximum de l'expression initiale du texte. Pour cela, la première exigence est **d'éviter absolument toute reprise ou calque**. Il existe trois niveaux de reprise.

- Le premier niveau, le plus simple, est la reprise lexicale : il s'agit de la réutilisation épisodique de certains mots du texte. Ce type de calque peut être évité grâce à la substitution lexicale, à l'aide de synonymes.
- Le deuxième niveau, intermédiaire, est la reprise syntaxique : il s'agit de la réutilisation de la structure syntaxique d'une phrase du texte (même si l'on a pris le soin de substituer les mots les plus importants). Ce type de calque doit être évité grâce à l'invention de nouvelles structures grammaticales.

- Le troisième niveau, le plus grave, est la reprise généralisée : il s'agit de la réutilisation de parties entières du texte, sans modification. Cette faute de méthode s'apparente à un montage de citations, qui prouve souvent que le texte n'est pas compris. Ce type de calque doit être évité grâce à un effort constant de reformulation en un langage personnel et autonome.

3. Méthode guidée

a. Première lecture globale

Elle doit permettre de **comprendre le sens général du texte** et de répondre à deux questions : quel est le sujet du texte et quelle est la thèse de l'auteur ? À ce stade, il faut aussi **s'interroger sur le système énonciatif** du texte et déterminer quels sont les temps verbaux, les personnes grammaticales, le niveau de langue et la tonalité employés principalement par l'auteur.

b. Relecture analytique

La relecture sert d'abord à vérifier l'impression issue de la première lecture. Elle doit ensuite permettre de distinguer l'essentiel de l'accessoire et de **repérer les arguments importants** du texte. En troisième lieu, elle doit aider à **dégager la structure logique du texte**. En s'appuyant sur l'observation des articulations logiques et de la disposition en paragraphes, elle doit ouvrir sur le repérage d'une ossature argumentative. Enfin, elle doit être l'occasion d'une réflexion sur le statut des **exemples**, des **images** ou des **citations** d'auteurs : sont-ils essentiels ou accessoires ? Sont-ils illustratifs ou contiennent-ils une idée importante ?

À la fin de cette seconde étape, il s'agit d'abord de constituer la **liste des arguments essentiels** à ne pas oublier, qui seront autant d'idées clés à reformuler dans le résumé. Dans cette optique, il est préférable de souligner dans le texte les idées importantes en les numérotant, afin de les retrouver dans le futur résumé plus aisément et dans le respect de leur ordre d'origine.

Cette seconde lecture doit aboutir aussi à la constitution d'un **plan respectant les étapes du raisonnement**. À cette fin, il est utile d'encadrer sur le texte les mots de liaison et plus particulièrement les connecteurs logiques. Il est bon à ce stade de séparer clairement les arguments en plusieurs parties argumentatives. Il ne faut surtout pas confondre les « parties » de ce plan avec les « paragraphes » du texte : les parties sont des étapes cohérentes de la démonstration, alors que les paragraphes sont des jalons intermédiaires pour l'exposé d'une idée. Alors que les paragraphes du texte sont destinés à être réunis et synthétisés autour d'une idée centrale, les parties du plan constitueront quant à elles le squelette du futur résumé (et seront traduites dans le résumé sous forme de paragraphes).

c. Rédaction au brouillon (en deux étapes)

La première étape du brouillon consiste à **rédiger une première version du résumé** qui ne s'occupe pas, pour le moment, du nombre de mots, mais qui s'en tient à la fidélité au texte, tout en privilégiant une expression autonome. Il faut d'abord **reprendre le cadre du plan** précédemment établi et résumer des **parties entières de texte** (et non pas phrase à phrase, sous peine de ne jamais atteindre le taux de réduction exigé). Il convient ensuite de faire figurer **toutes les idées** contenues dans le texte en respectant l'ordre dans lequel elles apparaissent, et en les liant entre elles par le maximum de **liens logiques**, afin de faciliter la compréhension de l'argumentation. Il s'agit enfin de s'émanciper de la forme du texte en s'obligeant à reformuler les idées dans une **expression claire, correcte et personnelle**. À cette fin, il faut utiliser le vocabulaire le plus riche possible et maîtriser la substitution lexicale en usant d'un maximum de synonymes et en privilégiant les mots les plus recherchés et précis. Seuls quelques substantifs très abstraits, génériques ou les expressions centrales forgées par l'auteur peuvent être repris sans reformulation. Mais il convient de limiter au maximum ce genre de reprises lexicales.

La deuxième étape du brouillon est consacrée à la **réduction du nombre de mots**, mais sans sacrifier d'idées. Il s'agit donc, pour se conformer à la limite de mots exigée, d'**épurer la formulation**, en privilégiant la clarté et la simplicité, en jouant avec les ressources de la ponctuation et en évitant les phrases trop longues, les adjectifs et les adverbes inutiles. Par contre, il ne faut surtout pas essayer de réduire la taille du résumé en faisant l'économie des mots de liaison et des connecteurs logiques. Ceux-ci sont essentiels à l'argumentation et valorisent le résumé.

d. Relecture, corrections et copie au propre

Quand le résumé a atteint le nombre de mots demandés (sans aller jusqu'à la limite maximale de la tolérance autorisée, afin d'éviter toute erreur de décompte qui pourrait entraîner la division de la note par deux), il s'agit désormais de **relire cette dernière version**. Sur le fond, il convient de vérifier que l'essentiel apparaît clairement pour un lecteur qui ne connaîtrait pas le texte initial et que le résumé restitue le mouvement d'ensemble du texte. Sur la forme, il faut s'assurer que **la présentation, l'orthographe et la syntaxe sont correctes**, car l'expression constitue un critère essentiel d'évaluation. Il s'agit alors de recopier le résumé au propre, en le présentant comme une unité autonome, construite et maîtrisée jusqu'au bout. C'est le moment de préciser, au début ou à la fin du résumé (selon les concours), le nombre exact de mots, en se conformant aux instructions précises de l'épreuve. **Ce décompte est obligatoire** et engage la responsabilité du candidat (des points de pénalité seront comptés pour tout oubli ou erreur). Il convient finalement de relire le résumé une dernière fois pour s'assurer qu'aucune étourderie ne s'y est glissée.

2 Exercice d'application

1. Texte à résumer

Consignes : Résumer ce texte de 1400 mots env 140 mots ($\pm 10\%$).

Le temps, pour nous, est une sorte d'évidence familière, un être clair, une réalité qui va de soi. Nous le devinons toujours là, en nous, autour de nous, secret, silencieux, mais constamment à l'œuvre, dans cette feuille qui tombe, cet enfant qui naît, ce mur qui s'écaille, cette bougie d'anniversaire qu'on souffle, cet amour qui commence, cet autre qui pâlit. Ces phénomènes, tous bien réels, ne constituent-ils pas autant de manifestations tangibles du temps ? L'expérience commune semble suffire pour ne jamais douter de son existence. Le temps ne s'exhibe-t-il pas déjà, tout simplement, sur les cadrans de nos montres ?

Voyez cette aiguille qui avance autour de son axe : ne nous présente-t-elle pas le temps tel qu'il est, pratiquement nu, presque pur, par le biais du défilé circulaire des heures, des minutes et des secondes ? Ou, pour reprendre les mots (toujours un peu compliqués) de Martin Heidegger, n'est-ce pas dans « la présentification de l'aiguille qui avance » que le temps se donne à voir de la façon la plus limpide ? Une montre, c'est un objet qui, par définition et par finalité, montre autre chose que lui-même. Que montre une montre ? Du temps, bien sûr ! répondent sans hésitation ni murmure ceux qui ont la langue bien « pendule ». Pourtant, si l'on veut bien s'interroger un instant, cette prétendue mise en présence du temps dans tout ce qui relève de l'horlogerie ne va pas de soi.

En effet, que montrent *vraiment* les horloges, ces objets si quotidiens, si familiers, dont les aiguilles symbolisent à nos yeux le temps en acte ? Elles rendent visible un mouvement des aiguilles, c'est chose certaine. Mais ce mouvement régulier, qui suppose certes un déploiement du temps, qui l'actualise même dans l'espace, nous l'identifions un peu trop rapidement au temps lui-même. Comme s'il était tout entier là, dans les tic-tac qui égrènent son défilement. De cette tactique nous ne demeurons pas dupes.

Une horloge donne l'heure, nous sommes bien d'accord, elle passe même ses heures à ne faire que cela, mais elle ne montre rien de ce qu'est le temps en amont de ce processus d'actualisation. Elle dissimule plutôt le temps derrière le masque convaincant d'une mobilité parfaitement régulière. En l'habillant de mouvement, elle le déplace : le temps devient un avatar de l'espace, une doublure de l'étendue. Mais le mouvement se confond-il avec le temps ? C'est plutôt un camouflage du temps, ou un ersatz, d'ailleurs facile à identifier : lorsqu'une horloge tombe en panne, ses aiguilles s'immobilisent sans empêcher le temps de continuer à s'écouler. L'arrêt du mouvement n'équivaut pas à l'arrêt du temps : un objet immobile est tout aussi temporel qu'un objet en mouvement.

Oui, dira-t-on, mais toute horloge est également un chronomètre : elle permet de mesurer des durées. Donc du temps ? Voire. Remarquons d'abord que toute durée est un « objet » fort étrange, et même mystérieux : à la différence d'une longueur, son équivalent spatial, une durée n'est jamais présente *in extenso* puisqu'elle est constituée d'instants qui ne coexistent pas. C'est une quantité jamais entièrement là, intégralement déployée devant nous. Nous pouvons la parcourir, la vivre, nous pouvons aussi la mesurer grâce à une montre, mais aucune durée n'est vraiment montrable ni saisissable en elle-même.

Mesurer une durée, est-ce donc mesurer du temps ? Nous dirons plutôt que le temps est seulement ce qui permet qu'il y ait des durées. Il crée de la continuité dans l'ensemble des instants. Or la mesure d'une durée ne fait nullement apparaître le temps qui l'a fabriquée. Elle ne dévoile rien du mécanisme mystérieux par lequel, sitôt apparu, tout instant présent disparaît pour laisser place à un autre instant présent, qui lui-même se retirera pour faire advenir l'instant suivant.

Le temps est précisément ce mécanisme-là, cette machine à produire en permanence de nouveaux instants. Ce moteur intime, ce souffle caché au sein du monde, par lequel le futur devient d'abord présent, puis passé. Il est cette force secrète par laquelle demain « glisse » jusqu'à devenir aujourd'hui, en fixant précisément les délais impartis pour cette opération quotidiennement répétée. Toute durée n'advient jamais que par l'effet d'une poussée qui ne connaît pas de répit.

En somme, toute horloge déguise le temps en un mélange de mouvement et de durée qu'elle nous incite à confondre avec lui. « Simulations du temps » ? Dissimulations plutôt. Étrange aiguille qui avance en ne montrant rien de ce qu'elle symbolise à nos yeux. *Le temps loge hors de l'horloge*. Plus précisément, il n'y a guère plus de temps à voir à l'intérieur qu'à l'extérieur d'une montre, pour la simple raison qu'il ne s'exhibe nulle part de façon directe : ce temps qui fabrique la succession des instants, nous ne l'avons jamais vu, jamais senti non plus, ni entendu ni touché. Il ne se livre jamais comme un phénomène brut. Nous ne percevons en réalité que ses effets, ses œuvres, ses atours, ses avatars, qui peuvent nous tromper sur sa nature.

L'histoire nous apprend que la mesure des durées est bien antérieure à l'élaboration du concept de temps physique. Plusieurs millénaires séparent l'invention des premières horloges, qui fut elle-même laborieuse, de celle du temps newtonien. Très souvent, on imagine que la mesure des durées n'a jamais pu se faire que par le biais d'instruments inanimés, comme les cadrans solaires, les sabliers, les clepsydres ou les horloges mécaniques. Or il est arrivé qu'on utilise aussi des animaux. Ainsi, sur l'une des parois de la tombe de Toutankhamon, pharaon de la XVIII^e dynastie (vingt-sept siècles avant Galilée !), vingt-quatre babouins sont représentés, qui figurent la

ronde des heures. Les anciens Égyptiens avaient en effet remarqué que cet animal avait la particularité d'uriner de manière assez régulière, à peu près toutes les heures. Ils prirent donc sa vessie pour une pendule.

Mais c'est sans doute dans les monastères occidentaux que le « pli du temps » a véritablement pris racine : aux variations de la vie séculière la règle opposait sa discipline de fer, rythmant la vie monacale d'une façon qui laissait peu d'espace à la fantaisie. Ainsi, dès le VII^e siècle, c'est-à-dire bien avant l'apparition des premières horloges mécaniques, au XIII^e siècle, une bulle du pape Sabinien avait décrété que les cloches des monastères, qui utilisaient en général une clepsydre associée à un marteau, devaient sonner sept fois par vingt-quatre heures. Ces ponctuations régulières de la journée constituaient les heures canoniques, marquant les moments consacrés à la dévotion : matines (prière nocturne), laudes (une heure avant le lever du soleil), prime (première heure du jour), tierce (milieu de la matinée), sexte (midi), none (milieu de l'après-midi), vêpres (coucher du soleil) et enfin complies (une heure après le coucher). Peu à peu, cette discipline de l'horloge se diffusa des monastères aux villes. À partir du XIV^e siècle, les tours d'horloge, énormes Meccano de fer et de cuivre, sonnaient les heures dans les bourgs, synchronisant les activités humaines et sociales, apportant une régularité jusqu'alors inconnue dans la vie des artisans et des marchands. Mais durant les deux longs siècles qui suivirent, le passage du temps, bien que dûment et précisément mesuré, n'intervint pas lui-même de façon quantitative dans l'étude des phénomènes naturels. Le spectacle des horloges ne permit donc pas, à lui seul, l'émergence du temps physique dans l'esprit des hommes.

C'est que le temps a beau être sous-jacent à toutes choses, il ne se laisse vraiment voir dans aucune. Il reste enfoui sous chacune de ses apparences. C'est là sa grande originalité : invisible, même aux rayons X, il ne daigne jamais se livrer comme un objet empirique. Pourtant, la langue ne cesse de l'invoquer, tel un être familier, alors que nul ne l'a vu face à face et qu'il ne fait jamais signe.

Étienne KLEIN, *Les Tactiques de Chronos*,
Champs sciences, Flammarion, 2009, p. 19-24.

2. Corrigé guidé

a. Première lecture

La première lecture de ce texte du physicien et philosophe des sciences Étienne Klein doit nous permettre d'en définir le thème et la thèse. Le thème du texte est la mesure du temps. La thèse de l'auteur est que nos instruments de mesure ne nous permettent pas d'appréhender ce qu'est l'essence du temps.

Cette lecture doit aussi nous donner des indices concernant le système énonciatif du texte. Il s'agit d'un texte de philosophie des sciences, à visée de vul-

garisation. Comme l'auteur construit son raisonnement à partir de questions générales, la tonalité du texte est successivement interrogative puis assertive. Le niveau de langue est soutenu, ce qui n'empêche pas la légèreté d'un certain humour, comme le prouve la présence de nombreux jeux de mots. Le principal temps verbal employé est le présent de l'indicatif, à l'exception de l'avant-dernier paragraphe où l'auteur fait un récit historique à l'imparfait et au passé simple. La personne grammaticale dominante est la première personne du pluriel : il s'agit d'un « nous » universel, dans lequel l'auteur s'inscrit, qui soutient la description d'une expérience générale, propre à l'ensemble de l'humanité. Le ton professoral de l'auteur permet également l'apparition épisodique de la deuxième personne du pluriel : il s'agit d'un « vous » rhétorique, qui fait participer le lecteur, comme si l'auteur s'adressait à un auditoire fictif.

b. Relecture analytique

La deuxième lecture doit être une lecture active. Il s'agit d'abord de repérer les idées clés, de déterminer les liens logiques et temporels qui unissent les arguments entre eux et de mettre de côté les exemples ou images qui paraissent accessoires. Pour un meilleur repérage, le texte est ici repris de manière à ce que les éléments essentiels soient bien visibles : les arguments clés y sont en gras et numérotés entre parenthèses, les connecteurs temporels et logiques sont surlignés et les exemples accessoires sont barrés.

Le temps, pour nous, est une sorte d'évidence familière, un être clair, une réalité qui va de soi (1). Nous le devinons toujours là, en nous, autour de nous, secret, silencieux, mais constamment à l'œuvre, ~~dans cette feuille qui tombe, cet enfant qui naît, ce mur qui s'écaille, cette bougie d'anniversaire qu'on souffle, cet amour qui commence, cet autre qui pâlit.~~ Ces phénomènes, tous bien réels, ne constituent-ils pas autant de manifestations tangibles du temps ? L'expérience commune semble suffire pour ne jamais douter de son existence. Le temps ne s'exhibe-t-il pas déjà, tout simplement, sur les cadrans de nos montres ?

Voyez cette aiguille qui avance autour de son axe : ne nous présente-t-elle pas le temps tel qu'il est, pratiquement nu, presque pur, par le biais du défilé circulaire des heures, des minutes et des secondes (2) ? Ou, pour reprendre les mots (toujours un peu compliqués) de Martin Heidegger, n'est-ce pas dans « la présentification de l'aiguille qui avance » que le temps se donne à voir de la façon la plus limpide ? Une montre, c'est un objet qui, par définition et par finalité, montre autre chose que lui-même. Que montre une montre ? Du temps, bien sûr ! répondent sans hésitation ni murmure ceux qui ont la langue bien « pendule ». **Pourtant, si l'on veut bien s'interroger un instant, cette prétendue mise en présence du temps dans tout ce qui relève de l'horlogerie ne va pas de soi (3).**

En effet, que montrent *vraiment* les horloges, ces objets si quotidiens, si familiers, dont les aiguilles symbolisent à nos yeux le temps en acte ? Elles rendent visible un mouvement des aiguilles, c'est chose certaine. Mais ce mouvement régulier, qui suppose certes un déploiement du temps, qui l'actualise même dans l'espace, nous l'identifions un peu trop rapidement au temps lui-même. Comme s'il était tout entier là, dans les tic-tac qui égrènent son défilement. De cette tactique nous ne demeurons pas dupes.

Une horloge donne l'heure, nous sommes bien d'accord, elle passe même ses heures à ne faire que cela, mais elle ne montre rien de ce qu'est le temps en amont de ce processus d'actualisation (4). Elle dissimule plutôt le temps derrière le masque convaincant d'une mobilité parfaitement régulière. En l'habillant de mouvement, elle le déplace : le temps devient un avatar de l'espace, une doublure de l'étendue (5). Mais le mouvement se confond-il avec le temps ? C'est plutôt un camouflage du temps, ou un ersatz (6), d'ailleurs facile à identifier : lorsqu'une horloge tombe en panne, ses aiguilles s'immobilisent sans empêcher le temps de continuer à s'écouler. L'arrêt du mouvement n'équivaut pas à l'arrêt du temps : un objet immobile est tout aussi temporel qu'un objet en mouvement.

Oui, dira-t-on, mais toute horloge est également un chronomètre : elle permet de mesurer des durées (7). Donc du temps ? Voire. Remarquons d'abord que toute durée est un « objet » fort étrange, et même mystérieux : à la différence d'une longueur, son équivalent spatial, une durée n'est jamais présente *in extenso* puisqu'elle est constituée d'instants qui ne coexistent pas (8). C'est une quantité jamais entièrement là, intégralement déployée devant nous. Nous pouvons la parcourir, la vivre, nous pouvons aussi la mesurer grâce à une montre, mais aucune durée n'est vraiment montrable ni saisissable en elle-même.

Mesurer une durée, est-ce donc mesurer du temps ? Nous dirons plutôt que le temps est seulement ce qui permet qu'il y ait des durées (9). Il crée de la continuité dans l'ensemble des instants. Or la mesure d'une durée ne fait nullement apparaître le temps qui l'a fabriquée (10). Elle ne dévoile rien du mécanisme mystérieux par lequel, sitôt apparu, tout instant présent disparaît pour laisser place à un autre instant présent, qui lui-même se retirera pour faire advenir l'instant suivant.

Le temps est précisément ce mécanisme-là, cette machine à produire en permanence de nouveaux instants. Ce moteur intime, ce souffle caché au sein du monde, par lequel le futur devient d'abord présent, puis passé (11). Il est cette force secrète par laquelle demain « glisse » jusqu'à devenir aujourd'hui, en fixant précisément les délais impartis pour cette opération quotidiennement répétée. Toute durée n'advient jamais que par l'effet d'une poussée qui ne connaît pas de répit.

En somme, toute horloge déguise le temps en un mélange de mouvement et de durée qu'elle nous incite à confondre avec lui (12). « Simulations du temps » ? Dissimulations plutôt. Étrange aiguille qui avance en ne montrant rien de ce qu'elle symbolise à nos yeux. *Le temps loge hors de l'horloge*. Plus précisément, il n'y a guère plus de temps à voir à l'intérieur qu'à l'extérieur d'une montre, pour la simple raison qu'il ne s'exhibe nulle part de façon directe : ce temps qui fabrique la succession des instants, nous ne l'avons jamais vu, jamais senti non plus, ni entendu ni touché. **Il ne se livre jamais comme un phénomène brut (13).** Nous ne percevons en réalité que ses effets, ses œuvres, ses atours, ses avatars, qui peuvent nous tromper sur sa nature.

L'histoire nous apprend que la mesure des durées est bien antérieure à l'élaboration du concept de temps physique (14). Plusieurs millénaires séparent l'invention des premières horloges, qui fut elle-même laborieuse, de celle du temps newtonien. Très souvent, on imagine que la mesure des durées n'a jamais pu se faire que par le biais d'instruments inanimés, comme les cadrans solaires, les sabliers, les clepsydres ou les horloges mécaniques. Or il est arrivé qu'on utilise aussi des animaux. Ainsi, sur l'une des parois de la tombe de Toutankhamon, pharaon de la XVIII^e dynastie (vingt-sept siècles avant Galilée !), vingt-quatre babouins sont représentés, qui figurent la ronde des heures. Les anciens Égyptiens avaient en effet remarqué que cet animal avait la particularité d'uriner de manière assez régulière, à peu près toutes les heures. Ils prirent donc sa vessie pour une pendule.

Mais c'est sans doute dans les monastères occidentaux que le « pli du temps » a véritablement pris racine (15) : aux variations de la vie séculière la règle opposait sa discipline de fer, rythmant la vie monacale d'une façon qui laissait peu d'espace à la fantaisie. Ainsi, dès le VII^e siècle, c'est-à-dire bien avant l'apparition des premières horloges mécaniques, au XIII^e siècle, une bulle du pape Sabinien avait décrété que les cloches des monastères, qui utilisaient en général une clepsydre associée à un marteau, devaient sonner sept fois par vingt-quatre heures. Ces ponctuations régulières de la journée constituaient les heures canoniques, marquant les moments consacrés à la dévotion : matines (prière nocturne), laudes (une heure avant le lever du soleil), prime (première heure du jour), tierce (milieu de la matinée), sexte (midi), none (milieu de l'après-midi), vêpres (coucher du soleil) et enfin complies (une heure après le coucher). **Peu à peu, cette discipline de l'horloge se diffusa des monastères aux villes (16).** À partir du XIV^e siècle, les tours d'horloge, énormes Meccano de fer et de cuivre, sonnaient les heures dans les bourgs, synchronisant les activités humaines et sociales, apportant une régularité jusqu'alors inconnue dans la vie des artisans et des marchands. Mais durant les deux longs siècles qui suivirent, le passage du temps, bien que dûment et précisément mesuré, n'intervint pas lui-même

de façon quantitative dans l'étude des phénomènes naturels. **Le spectacle des horloges ne permet donc pas, à lui seul, l'émergence du temps physique dans l'esprit des hommes (17).**

C'est que le temps a beau être sous-jacent à toutes choses, il ne se laisse vraiment voir dans aucune. Il reste enfoui sous chacune de ses apparences. **C'est là sa grande originalité : invisible, même aux rayons X, il ne daigne jamais se livrer comme un objet empirique (18).** Pourtant, la langue ne cesse de l'invoquer, tel un être familier, alors que nul ne l'a vu face à face et qu'il ne fait jamais signe.

Après avoir dressé la liste des arguments essentiels, il faut désormais mettre en lumière la structure argumentative du texte. Pour ce faire, il convient de rédiger un plan raisonné qui permette de classer les paragraphes du texte et de les regrouper au sein de parties cohérentes. La future structure logique du résumé se fondera elle-même sur ces parties ainsi dévoilées.

Première partie : La mesure du temps

- Paragraphe 1 : Le temps nous apparaît comme un phénomène familier.
- Paragraphe 2 : En effet, l'horloge semble nous montrer objectivement le temps.
- Paragraphe 3 : Mais la mesure du temps par l'horloge est un leurre.
- Paragraphe 4 : Car l'horloge transforme le temps en mouvement, alors que ce sont deux entités distinctes.

Deuxième partie : La mesure de la durée

- Paragraphe 5 : L'horloge semble mesurer la durée, alors que la durée n'est pas perceptible en elle-même.
- Paragraphe 6 : La mesure de la durée escamote ce qui fait l'essence du temps.
- Paragraphe 7 : Le temps est un instrument de renouvellement du présent.
- Paragraphe 8 : L'horloge cache donc le temps sous une apparence de mouvement et de durée.

Troisième partie : L'histoire de la mesure du temps

- Paragraphe 9 : La mesure du temps a précédé historiquement la conceptualisation physique du temps.
- Paragraphe 10 : La quantification du temps s'est développée dans les monastères médiévaux, avant de se répandre aux villes.
- Paragraphe 11 : Mais la compréhension du temps nous échappe car il n'est pas un phénomène observable.

c. Rédaction au brouillon

Première étape :

Il s'agit de rédiger une première version du résumé, qui ne cherchera pas d'emblée la concision, mais plutôt la fidélité aux idées, à la démarche argumentative et au système énonciatif du texte, tout en privilégiant une expression claire et personnelle. Pour vérifier la rigueur de la transposition argumentative, cette première version mettra en évidence certains éléments fondamentaux : les liens logiques seront surlignés et les idées clés, au fil de leur reformulation dans leur ordre initial d'apparition, seront numérotées en gras entre parenthèses.

Le temps s'impose à nous comme un phénomène dont nous faisons quotidiennement l'expérience (1). Ainsi nos montres ne constituent-elles pas la meilleure manifestation de l'écoulement temporel (2) ? On pourrait le croire. Néanmoins cette conviction est un leurre (3). En effet, une horloge nous montre l'heure mais elle nous cache la nature du temps (4). Car le mouvement imprimé à l'aiguille transforme le temps en espace (5), alors même que le temps n'est pas réductible au mouvement (6).

Mais l'horloge ne permet-elle pas également de quantifier des durées (7) ? Une durée n'est pas perceptible en elle-même car elle regroupe un ensemble de moments non actuels (8). Ainsi le temps n'est-il qu'une condition de possibilité de la durée (9), dont la mesure ne peut révéler ce qu'est l'essence du temps (10). Le temps est un instrument de renouvellement perpétuel du présent (11). Finalement, l'horloge occulte le temps sous une apparence de mouvement et de durée (12), car le temps ne se manifeste jamais directement (13).

D'ailleurs, la mesure du temps précéda historiquement la conceptualisation physique du temps par Newton au XVII^e siècle (14). En effet, la quantification précise du temps est née dans l'Antiquité puis s'est développée dans les monastères médiévaux (15), avant de se répandre aux villes (16), mais elle ne fut pas contemporaine de l'étude physique du temps (17). Car, bien que le temps nous environne, il n'est pas un phénomène observable (18).

237 mots

Deuxième étape :

Il s'agit désormais de rédiger la version définitive du résumé. Le but est de réduire le nombre de mots mais sans sacrifier d'idées essentielles. Ici, il convient d'éliminer environ quatre-vingt-dix mots. Pour cela, il ne faut surtout pas retirer de connecteurs logiques, car ils servent à mettre en valeur la structure argumentative du résumé. Il s'agit principalement de limiter le nombre de phrases en liant mieux les idées entre elles grâce à la subordination syntaxique. En outre, il faut éviter les périphrases et retirer certains adjectifs superflus.

C'est en gagnant en précision dans le vocabulaire que l'on pourra atteindre le nombre de mots exigé.

Le temps s'impose à nous comme un phénomène courant. Ainsi, nos montres semblent nous le dévoiler, mais c'est un leurre, car elles nous en cachent la nature : le mouvement de l'aiguille transforme le temps en espace, alors que le temps est irréductible au mouvement.

Et la durée ? Une durée, en regroupant un ensemble de moments non actuels, est imperceptible. Ainsi, le temps est le support d'une durée dissimulant son essence, qui est le renouvellement perpétuel du présent. Finalement, l'horloge occulte un temps invisible sous une apparence de mouvement et de durée.

D'ailleurs, la mesure du temps précéda historiquement la conceptualisation du temps newtonien. En effet, la quantification du temps, née dans l'Antiquité et développée dans les monastères médiévaux puis dans les villes, fut dissociée de son étude physique. Car, bien que le temps nous environne, il n'est pas un phénomène observable.

149 mots

2 CHAPITRE

La dissertation

1 Méthode

1. Qu'est-ce qu'une dissertation ?

a. Un exercice d'argumentation

La dissertation est un **exercice rhétorique d'argumentation**. On vous propose un sujet de réflexion qui doit être analysé et discuté. La citation qu'on vous soumet contient un implicite, elle se fonde sur des présupposés. À vous de les mettre au jour et de montrer les implications intellectuelles de la position de l'auteur. Après avoir élucidé la citation, il vous faudra proposer **une problématique, c'est-à-dire un problème à élucider**. Il faut en effet que votre réflexion contienne une dynamique argumentative, c'est-à-dire des termes à discuter, des positions que vous pouvez défendre ou attaquer. Autrement dit, il faut **réfléchir à partir d'hypothèses** et comprendre jusqu'où va une hypothèse, pour montrer pourquoi elle nous convient ou pas pour répondre à notre problème.

Une dissertation doit laisser une place à ce que (ou qui) vous réfutez : c'est une question de rigueur et d'honnêteté intellectuelles. Votre adversaire doit avoir la parole. Imaginons que nous sommes au tribunal et qu'un juge écoute tout à la fois le plaidoyer et le réquisitoire. Ce juge ne pourra trancher que s'il a écouté l'exposé des deux positions adversaires. Ne considérer que les arguments avec lesquels nous sommes d'entrée de jeu en accord ruinerait toute dynamique, le principe philosophique même de la discussion ou du dialogue. C'est pourquoi la dissertation est aussi un **exercice dialectique**. Et ce d'autant plus qu'on ne peut montrer la pertinence d'une hypothèse qu'en donnant à voir son contraire, en l'articulant à ce qu'elle révoque.

De ces oppositions argumentatives autour d'un problème central, la dissertation fait sa **thèse** et son **antithèse**. De ce conflit (qui structure les deux premières parties du plan), il faudra dégager une synthèse qui permette de répondre *in fine* au problème initial, soit parce qu'il mérite d'être mieux posé, soit parce qu'il y avait une perspective qu'on ne pouvait intégrer au départ.

La dissertation se déroule en trois temps : introduction, développement, conclusion. L'introduction doit être assez longue, car elle analyse le sujet, ses postulats et expose les temps de l'argumentation qui vont être les étapes du

développement. Le développement se présente en trois parties. La conclusion, enfin, ressaisit la matière argumentative pour formuler une réponse à la question que vous aurez posée et prolonger les perspectives de la position adoptée.

b. L'introduction

La dissertation est la forme adoptée à l'écrit pour élucider un sujet. Il va donc falloir **transformer ce sujet en un problème**. Cela implique d'apercevoir les questions imbriquées dans le sujet. C'est pourquoi l'introduction est un moment où l'on découvre les difficultés comprises dans la question. Elle se constitue en cinq temps :

1. Amener le sujet (la citation ou question proposée) par une accroche : on part d'un exemple ou d'une idée qui nous conduisent à justifier que l'on pose la question de départ.

2. Citer le sujet. Cela fait partie de la rhétorique de l'exercice.

3. Analyser le sujet : c'est la partie la plus importante du travail. Elle met l'accent sur votre capacité à soulever des difficultés, à montrer qu'il n'y a pas *a priori* de réponse simple. Autrement dit, il s'agit d'**élever la réflexion au rang de la question philosophique**, au dialogue des idées entre elles. C'est donc ici qu'on fait apparaître des hypothèses.

On dit souvent qu'il faut **analyser les termes du sujet**. Cela veut dire les définir, mais pas à la manière d'une définition de dictionnaire. Il faut surtout avoir immédiatement en tête le rapport des termes entre eux. Sinon, on se retrouvera avec une série de définitions sans véritable question d'ensemble.

Après une mise au clair des mots principaux du sujet et de leurs liens logiques, on cherchera **quels concepts sont impliqués par l'énoncé du sujet**. Même si la citation ne l'évoque pas, elle peut très bien reposer sur le postulat de la liberté humaine ou bien en être une remise en cause. Cette étape est essentielle car elle permet de mettre en perspective philosophiquement le sujet et de voir où vont pouvoir émerger des oppositions fortes.

En effet, après les concepts postulés (sans être forcément formulés) par le sujet, on peut faire naître en miroir leur **antithèse**. Si je me trouve dans un sujet qui nie la liberté humaine implicitement, la partie adverse présentera une position qui cherche à rendre possible la liberté de l'homme.

Au terme de l'analyse du sujet, on doit être capable de poser les enjeux du problème et donc de proposer une problématique et un plan.

4. Définir une problématique : la problématique est le nom que l'on donne à la question que l'on décide de poser soi-même. On ne se laisse plus remorquer par une pensée mais on décide d'engager soi-même le dialogue avec la citation. En fait, il s'agit tout simplement d'un **fil directeur** qui va guider notre argumentation. C'est un point de mire, une façon d'être clair et de savoir où l'on va.

5. Annoncer le plan : l'annonce du plan arrive au terme de toutes ces étapes introductives. On dit qu'elle ne doit pas être « lourde ». Rappelons cependant qu'il vaut mieux être insistant qu'incompris.

c. Le développement : le plan dialectique

Il s'agit du corps du devoir, qui est **la progression argumentée** de la réflexion articulée en trois temps. Mais surtout, il ne faut pas oublier que ce développement est orienté par le fil directeur révélé en introduction. On va vers la réponse la plus satisfaisante pour nous, mais en faisant des hypothèses successives et en prenant en compte les différentes possibilités pour traiter les difficultés. Les trois temps sont classiquement nommés : thèse, antithèse et synthèse.

Remarque

Bien sûr, d'autres types de plans existent, mais ils proposent une forme moins bien adaptée à l'argumentation. Par exemple, un plan thématique empile plus qu'il n'oppose, rendant difficiles les transitions ; un plan historique convient par définition aux questions historiquement pertinentes et demande un savoir transhistorique remarquable.

Que sont donc ces thèse, antithèse et synthèse ?

La **thèse** est la partie qui argumente dans le sens des présupposés, implications, postulats, hypothèses du sujet : on écoute ce que tel auteur a à dire en montrant les fondements de son argumentation et quelle question était implicitement la sienne. **L'antithèse** travaille en sens inverse, à partir de concepts opposés, d'hypothèses différentes, d'implications adverses. C'est à vous de construire l'antithèse qui réponde au problème posé. Au terme de ces deux parties antagonistes, on en vient toujours à observer qu'un point aveugle existait ou bien que les termes de la comparaison n'étaient pas satisfaisants.

Pour l'ordre de la thèse et de l'antithèse, il n'est pas prédéfini. Il faut en effet commencer par l'argumentaire avec lequel on est le moins d'accord, afin de proposer la deuxième partie comme plus pertinente dans ses hypothèses, faisant apparaître des aspérités supplémentaires qui n'étaient pas prises en compte par le point de vue de la première partie. On aura donc thèse/antithèse ou antithèse/thèse.

La synthèse est la partie la plus aboutie, en apparence la plus difficile car nuancée et terme d'une réflexion, mais c'est aussi celle où l'on est amené à déployer ce à quoi l'on adhère le plus, ce qui nous semble digne du plus grand intérêt. Il faut utiliser un certain art de la révélation et garder les arguments les plus puissants pour cette partie. La synthèse se prépare d'autant mieux qu'elle correspond à notre point de vue sur la question posée. Quand on travaille sur programme, on peut très largement construire une réflexion sur le thème, préparer des exemples et références bien choisis.

D'une manière générale, la dernière partie permet d'interroger le plan de la comparaison entre la thèse et l'antithèse. Est-ce qu'on a pris le bon angle pour discuter la parole ou la faculté rationnelle ? Que veut-on favoriser en dernière instance ? La synthèse dépasse l'opposition terme à terme pour proposer une densification en même temps qu'une résolution de la problématique.

2. Les spécificités de la dissertation sur programme

a. Avoir des connaissances sur une notion et son histoire

Les concours des grandes écoles scientifiques proposent une dissertation sur thème et œuvres. Cela implique que l'on confronte le sujet aux œuvres au programme et que l'on ait toute l'année durant réfléchi l'histoire de la notion de temps vécu. À l'issue d'un travail d'apprentissage et de réflexion, on doit pouvoir donner un éclairage personnel à une question sans pour autant rentrer dans la « récitation » de cours ni donner son avis sans argumentation, comme s'il relevait du goût (j'aime/je n'aime pas).

Tout argument doit être soutenu par une preuve et dans une dissertation sur programme, **elle doit d'abord et avant tout être cherchée dans les œuvres** puis accessoirement chez d'autres auteurs ou philosophes. Les citations ou exemples tirés de *Sylvie*, de *l'Essai sur les données immédiates de la conscience* et de *Mrs Dalloway* ne sont pas de simples illustrations gratuites : on doit apprendre à penser avec un auteur, son imaginaire ou son système.

b. Les exemples tirés des œuvres

Une des contraintes formelles de l'épreuve est de mêler les trois œuvres, donc de faire des liens entre philosophie et littérature. Les trois œuvres doivent absolument être abordées dans chacune des trois parties, et même si possible dans chaque sous-partie (pourvu que ce ne soit pas toujours les deux mêmes œuvres qui soient citées et que les trois textes soient bien abordés dans une partie entière). Une telle règle exclut donc que les ouvrages soient séparés dans les trois sous-parties à la façon : a) première œuvre, b) deuxième œuvre, c) troisième œuvre. Enfin, à chaque fois que l'on avance un exemple ou une citation, **il faut les commenter**. Ce n'est pas à votre lecteur de faire le travail d'interprétation. Cela implique d'avoir constitué des fiches à partir des œuvres et d'avoir approfondi le commentaire par vous-même.

Remarque

La manière de se référer aux œuvres est libre. Il ne s'agit pas seulement d'apprendre des citations par cœur mais aussi de pouvoir raconter des passages, commenter une notion ou un concept chez Bergson, évoquer le choix du titre d'un ouvrage, son rapport à son époque ou à un adversaire contre lequel il entre en discussion. Le but est d'appuyer un argument sur une œuvre, ce peut être à de très différents niveaux (analyse d'un personnage, de la forme du texte, du niveau de narration, d'un thème de l'œuvre, du contexte littéraire ou historique, etc.).

3. Quelques conseils

a. De l'utilité des transitions

On pourrait croire que la transition entre deux parties ou sous-parties n'est qu'une couture esthétique du travail dissertatif. C'est bien fort se tromper. Une faiblesse des transitions révèle qu'on n'a pas de réflexion d'ensemble mais qu'on juxtapose des remarques. Pire, cela est d'autant plus fâcheux qu'il s'agit souvent dans une transition de montrer la limite d'une hypothèse ou la fausseté d'un argument. Comment passer à l'argument ou l'hypothèse suivante si l'on n'a pas démontré l'excès, la faiblesse, le danger de la précédente ? On veillera donc à **opérer des transitions pertinentes**, qui mettent en lumière une autre dimension du problème posé.

b. Ne pas plaquer un corrigé tout fait à l'avance

Attention au **hors sujet** : il faut répondre à la question posée et non croire retrouver toujours le même problème à travers tous les sujets de dissertation.

c. Les fautes d'orthographe et de syntaxe

Une **bonne relecture** est nécessaire pour éliminer les fautes d'orthographe (attention aux accords de pluriel et de genre). On vous ôtera un point de pénalité toutes les dix fautes sur la première copie double.

d. Comment bien organiser son temps ?

Vous disposez de quatre heures pour faire – l'épreuve change selon les écoles – soit un résumé et une dissertation, soit une seule dissertation. Pour le premier type de concours : il faut se réserver au moins **deux heures et demie** pour la dissertation, car c'est la partie la plus importante et la plus valorisée en termes de points. Si vous n'avez que la dissertation sur programme : gardez une bonne demi-heure pour la réflexion sur le sujet. Au bout d'une heure et demie, il faut avoir fait l'analyse du sujet, trouvé un plan, rédigé l'introduction, voire la conclusion. Les deux heures et trente minutes qui resteront serviront à la rédaction du développement et à la relecture (dix minutes environ).

2 Dissertation corrigée

Sujet : « Peut-on fixer le temps vécu ? »

Remarque

Ce sujet est court et, qui plus est, présenté sous la forme d'une question. Il n'est pas académique, puisqu'aux concours des Grandes Écoles scientifiques, vous aurez le plus souvent une citation de quelques lignes tirée d'œuvres critiques discutant le thème au programme. Pourquoi alors proposer un tel sujet et son corrigé attendant ? Le but de cette partie est de vous former à la méthode de la dissertation, de vous montrer les rouages de base de ce travail très particulier qui consiste à

mettre en forme **une réponse argumentée à un problème**. Pour ce faire, vous verrez comment on organise la colonne vertébrale de cet exercice d'argumentation. La structure d'une dissertation doit être simple, claire et hiérarchisée. Ce genre de sujet court se prête donc parfaitement à un exposé général de la méthode et de son exemplification. Ensuite, il vous incombera d'étayer cette structure à l'aide des exemples des œuvres du programme (votre contrainte !), donc à l'aide de vos connaissances précises.

1. L'analyse du sujet

a. Un aperçu général de la question posée

Avant de vous précipiter, veuillez toujours à garder une certaine hauteur de vue par rapport à un sujet, c'est-à-dire du bon sens et de la fraîcheur intellectuelle. **Une phrase ou une question fonctionnent d'abord et avant tout comme un ensemble signifiant et non comme une suite de vocables sans lien les uns aux autres.** On vous a souvent conseillé de « définir les termes du sujet ». Malheureusement, ce conseil est un cadeau empoisonné puisqu'il vous entraîne à ne pas comprendre la question ou la citation comme une totalité mais comme une suite de petits morceaux. L'écueil majeur consiste à vouloir plaquer des définitions de dictionnaire (approximatives...) sur un terme et de ne pas lui permettre de prendre un sens fort, celui qui le ferait accéder à un véritable problème philosophique. Ainsi, il ne faut pas forcément se contenter de définir le mot « fixer » au sens du dictionnaire : « Rendre fixe ; établir de manière durable ; regarder avec insistance ; arrêter ». Peut-être en va-t-il davantage de l'explicitation de ce que peut être la fixation du temps, son immobilisation, son suspens qui équivaut à le penser comme un instant et non comme un flux insécable et continu. On comprend donc que la ou les définitions choisies pour comprendre le terme « fixer » vont devoir résonner avec la question du temps et partant du temps vécu, conscient, senti, intuitif. Dans le travail de défrichage propre à l'explicitation ou à l'explication des termes du sujet, il sera donc nécessaire de montrer que l'association de la fixité (immobilité, point fixe) et du temps implique une compréhension plutôt instantanéiste du temps, alors que si l'on oppose fixité et temps, on l'entrevoit alors plutôt comme un mouvement, un flux, une durée, un continuum.

Ce qu'il faut faire, c'est donc comprendre les termes en les reliant, bien entendre la question (son implication, ses enjeux) et non les mots de la question. Cette interrogation qu'on vous soumet suggère qu'il y aurait une pertinence à comprendre les rapports entre la fixation (ou la fixité) et le temps vécu, ne serait-ce qu'en évoquant le problème du processus de la mémoire qui semble être notre capacité à fixer le temps vécu passé sous forme de souvenirs. On constate que d'aucuns fixent mieux le temps passé que d'autres, voire lui rendent un culte : qu'est-ce que cela révèle de leur rapport au temps ou plutôt de leur position dans le temps (ils regardent plus vers l'arrière que vers l'avant, ils conservent plus le passé qu'ils n'accueillent la nouveauté, le changement) ?

Il y aurait donc des conséquences fortes, majeures, à associer le temps soit à l'instant qui se fixe et s'immobilise soit à la durée qui jamais ne s'arrête et ne peut se retenir en un point fixe. On se confronte ici à une pensée du fini qui s'oppose à celle d'un infini, lequel, par définition, on ne saurait fixer puisque la division de la durée ne donne jamais une immobilité, comme de la ligne on n'arrive jamais au point. Dans la question apparaît donc le problème de la lutte entre conception objective et logique du temps d'une part (qui tend à retrouver dans la pensée du temps les repères de la fixité, l'immobilité nécessaire à la vision claire et distincte de la raison) et intuition subjective de la temporalité (qui nie toute possibilité de fixation du flux du temps et partant de la conscience). S'érigent, à partir du terme de fixité, les grands débats sur la temporalité.

Il faut donc **vous emparer du sujet et de ses termes comme une boîte à ouvrir et dans laquelle vous allez vous efforcer de retrouver de grandes questions déjà abordées durant l'année**. Offrez au terme de fixité un essor, un champ d'action, ne le fermez pas ni ne le plaquez sur une autre notion. Il permet à lui seul de ressaisir l'opposition entre temps du monde et temps de l'âme, temps physique (présent, instant) et temps de la conscience (durée, continuité).

Plutôt que de définir les termes comme dans un dictionnaire, travaillez-les, déclinez-les ! Puis retournez-les, posez-vous le problème de leur contraire. Si d'un côté on examine la possibilité d'une fixité ou fixation de l'instant, il faudra inversement analyser son impossibilité. Et qu'impliquerait de ne pouvoir fixer le temps vécu ? Autrement dit, si l'on fait surgir d'un côté un temps fixé (ou que l'on fixe), on a une appréhension du temps sous forme d'instant ou de moments isolables. D'un autre côté, on trouvera un temps davantage pensé comme mouvement, durée, passage infini qui entretient des liens serrés avec la conscience représentée elle-même comme envers de la fixité par la phénoménologie. En définitive, **le problème de la représentation du temps que l'on pourrait ou non fixer nous renvoie au problème de la nature de la conscience, c'est dire comme la question devient un problème philosophique de taille !** Comment se représenter la conscience humaine ? Fixer le temps, ce serait appréhender une conscience capable d'immobilisation dans la mesure où elle-même se comprend comme un réceptacle fixe, une sorte de cabine d'enregistrement des données sensibles. Par contre, si l'on décrète que l'on ne peut pas fixer le temps vécu, justement parce qu'il serait vécu par une conscience, on affirme corollairement une nature tout intentionnelle de la conscience, une conscience comme non close, non constituée, qui épouse le mouvement de la sensibilité et se déporte vers le monde plutôt qu'elle ne le contient fixement. Enfin, dans l'analyse du sujet, vous pouvez vous imaginer des oppositions radicales pour penser la question : par exemple, le temps vécu par l'homme qui serait finitude, éphémère et mouvement, tandis que le « temps » divin serait pur immobilité, parfaite clôture dans le temps-point qu'est l'éternité, donc, ce ne serait plus du temps. Autrement dit, soulevez un

débat conceptuel entre ceux qui opposent fixité divine et labilité humaine (qui veut dire altération et décrépitude de la chair). Opposez aussi la prison de la mémoire et sa tragédie (temps fixé) à la liberté et la légèreté qu'apporte l'oubli (temps perdu, évadé, évanoui).

Remarque

Cette façon de renverser la question pour interroger son envers, son contraire, doit vous servir à tous coups pour construire et votre plan et votre dissertation tout entière. En effet, n'oubliez pas que la dissertation est un exercice dialectique, discutant des arguments et leurs contradictions. Par nature, elle implique un débat d'idées opposées afin de les évaluer les unes par rapport aux autres. Il importe donc que vous pensiez toujours sur deux plans (la thèse et l'antithèse, l'argument et son objection), que toute hypothèse que vous évoquiez soit méthodiquement examinée par rapport à son hypothèse adverse.

Par suite, n'hésitez pas, sur votre brouillon, à décliner les antonymes qui ressaisissent les deux directions de vos hypothèses :

- fixe, immobile, immuable ≠ mobile, changeant, périssable
- fixation, arrêt, immobilisation ≠ mise en mouvement, labilité, vie
- instant, moment, unité, point, discontinuité ≠ durée, continuité, ligne
- fini, divisible ≠ infini
- temps objectif, instantané, présent, temps du monde physique ≠ temps subjectif, temps de l'âme, de la conscience, flux, continuum
- logique ≠ intuition
- pensée, conceptualisation, intelligible, représentable, image-temps ≠ sensation, totalité, intuitif, sensible, temps-flux
- perfection, immobilité, éternité, suspens ≠ finitude, temporalité, périssable, sujet à la destruction, perte, déchéance, décrépitude etc.

En outre, on veillera à invoquer des notions utiles pour l'analyse du sujet, comme la différence à opérer entre connaissance (du temps fixé) et expérience (temps empirique, senti). Peut-on connaître le temps et de quelle manière ? Par la raison, la logique ou par les sens ?

b. Les implications du sujet : retrouver de grandes problématiques sur le temps vécu

Remarque

Dans l'analyse, afin de poursuivre le travail qui consiste à déplier, à décortiquer le sujet, on veillera à éviter un deuxième écueil majeur. En effet, la plupart des candidats s'obligent, au bout de trois lignes, à définir la notion au programme (les mots « temps vécu »). C'est se donner une difficulté bien inutile. Pourquoi limiter les perspectives d'une question que vous avez travaillée pendant un an et aux nuances et complexités de laquelle vous avez dû vous rendre sensible ? Si vous avez bien appris quelque chose durant l'année, c'est que le « temps vécu » s'entend en bien des sens et que selon que l'on se trouve dans tel ou tel système de pensée, il n'a pas la même signification (temps conscient, temps perçu, temps sensible, temps de la

durée, temps passé, du souvenir etc.) Du coup, il faudra là aussi articuler la notion de « temps vécu » aux problèmes soulevés dans l'introduction, mais non poser définitivement une réponse à la question !

Ainsi, lors de l'analyse du sujet, vous veillerez à retrouver des problèmes déjà rencontrés autour du temps vécu plutôt qu'à définir d'entrée de jeu et de manière fermée le temps vécu. Pour notre sujet, « Peut-on fixer le temps vécu ? », on est invité à départager entre deux visions principales du temps : l'une objective, qui privilégie le présent, l'instant, afin d'offrir une mesure du temps et surtout de rendre compte de l'irréversibilité du temps du monde ; l'autre subjective, qui ne saurait prétendre à fixer le temps qui échappe à la fixité dans la mesure où il est justement défini par la durée, le flux, l'intuition d'un temps qui coule, s'écoule. **Cette question va donc permettre de se demander de quelle nature est le temps vécu, comment il faut le concevoir et surtout, s'il est possible pour l'homme de le fixer, d'en retenir la mémoire ou le calcul, la trace ou la logique. Par suite, le sujet demande de trancher entre une conception fixiste du temps, où l'on peut arrêter, suspendre, immobiliser et une conception purement continuiste, selon laquelle le temps n'est pas pensable sous le mode de l'unité (l'instant, le point), isolable, qu'il n'est donc pas comme un objet de la pensée ou du monde, mais qu'il est d'une tout autre nature.**

c. Proposition d'analyse du sujet

Se demander si l'on peut fixer le temps vécu, c'est poser une question qui engage évidemment la conception que l'on se fait du temps, la juste représentation que l'on en doit avoir (mobile ou immobile, durée ou instant), mais c'est surtout aborder le problème de la perception du temps et, *in fine*, celui de la nature de notre conscience qui perçoit ce temps. En effet, la nature du temps (fixe ou mouvant, relevant de l'instant arrêté ou de la durée continue) influe sur ou découle de notre faculté à le concevoir ou le percevoir. De même qu'il faut utiliser le bon outil pour mener à bien une opération manuelle, il faut examiner la bonne instance humaine (conscience, esprit, sensibilité) pour appréhender le temps.

D'entrée de jeu, on peut montrer que se retrouvent questionnées les dimensions de l'intelligible et du sensible, de la représentation de la réalité et de la perception du réel, de l'intuition et de la logique, de l'empirique et du rationnel. Il n'en va pas seulement d'un problème de temps, mais bien davantage du problème de la nature de notre sensibilité, donc du problème de ce qu'il faut entendre par « être un homme conscient du temps ».

Exemple d'accroche : vous pourriez commencer par opposer l'homme et l'animal et montrer que pour l'homme seul se pose la question de la fixation du temps car pour l'homme seul existe la conscience de se voir évoluer dans le temps. L'animal n'a pas de souvenirs (on peut ici se référer à la partie de l'introduction qui rend compte de la *Seconde considération intempestive* de

Nietzsche), il vit l'expérience sensible comme une éternelle première fois : l'animal existe dans l'instant et non dans la temporalité. L'homme enregistre l'expérience avec sa mémoire et se retrouve capable de s'améliorer. Rousseau dirait (*Discours sur l'origine de l'inégalité*) que par l'enregistrement du temps, l'homme se rend capable de se détériorer, et par là même il se rend « perfectible ». On comprend donc qu'il y a gain et perte dans cette capacité humaine à se souvenir, à fixer le temps vécu. L'animal reste identique à lui-même dans le temps et il ne le fixe pas. L'homme change et plus fondamentalement, il a conscience de ce changement puisqu'il a fixé un souvenir différent du présent vécu. **L'animal vit dans la fixité, tandis que l'homme éprouve la succession : se trouvent ici opposées fixité et fixation. Le temps de l'animal relevant de la fixité tandis que le temps humain est sujet à la fixation.**

En effet, « fixer » contient **deux sens majeurs : un état et un processus**. D'un côté, fixer renvoie à la fixité, ce qui voudrait dire que la fixité est possible, déjà présente dans le temps et que c'est à la raison humaine d'entrevoir derrière les apparences de mouvement un temps immobile, parfait, essentiel, une idée de temps. « Fixer » prendrait alors le sens de percevoir l'immobilité du temps, ce serait lui offrir une nature qui nous permette de l'observer, de le mesurer, de le comprendre, ce serait pencher vers une représentation du temps sous forme d'« instant », lequel permettrait de renvoyer à une logique du temps. D'un autre côté, fixer renvoie au processus de fixation, dans le sens où l'on aurait le pouvoir, par notre entendement ou notre mémoire, de rendre le temps qui passe fixe, de l'immobiliser pour le calculer ou le concevoir, en tout cas de se le rappeler. Le fait même que la possibilité de fixité soit mise en regard du temps non pas désigné comme objectif mais « vécu », c'est privilégier l'idée d'une fixation davantage que d'une fixité, donc d'un processus plutôt que d'un état originel et vrai du temps. Et pour cause : la vie est mouvement, la vie est ce processus au cours duquel l'homme est affecté, touché, détérioré par le passage du temps. Cela voudrait donc dire que fixer le temps vécu, ce serait s'élever, se dégager de la sensibilité (l'expérience sensible, confuse) du temps pour en comprendre une logique.

Apparemment, temps et fixité s'opposent : nous percevons le temps de la vie comme passage et finitude, ne serait-ce qu'en observant la nature, la matière, toutes choses périssables qui nous quittent et se perdent. Cela dit, faut-il en rester au temps vécu dans le sens d'irréversible, de temps du monde et des choses qui meurent autour de nous ? Doit-on comprendre le temps de la conscience humaine comme un temps objectif, regardé de l'extérieur ? Est-ce que le temps vécu, mis en question par la notion de fixité, ne nous permet pas de comprendre un temps vécu humain intérieur, donc vécu par une conscience qui fait plus que vivre le monde ? Elle le regarde, le pense, se retrouve capable de le ressaisir et non pas seulement de l'éprouver passivement. Être conscient, c'est voir et se voir tout à la fois, c'est une impossibilité de coller, de pleinement adhérer à la perception sensible. Contrairement à l'animal, quand on sent, on

a aussi conscience de sentir et donc conscience qu'autre chose eût été possible. Ainsi, on voit qu'il faudrait **dans un second temps examiner la possibilité d'une fixation du temps vécu grâce au processus réflexif de la conscience définie comme capacité à comprendre le monde : l'homme, par son entendement, par la conscience réfléchissante qu'il a du monde, peut se regarder percevoir et pas seulement percevoir sans distance. D'ailleurs, il est évident que l'homme fixe le temps vécu dans sa mémoire, par un enregistrement de sensations se fixant sous forme d'images que l'on peut à loisir reconvoquer.** On pourrait dire que l'animal a une mémoire sensible (c'est à questionner et examiner, car on peut toujours se demander si cette prétendue mémoire sensible n'est pas de l'ordre du réflexe, de la programmation), mais c'est une mémoire involontaire, incapable de fixer le temps vécu en tant qu'il est vécu. Au contraire, la mémoire humaine est une mémoire qui fixe avec une part de volonté de fixer et qui peut volontairement rentrer à nouveau en contact avec une sensation ou une pensée passée. Dans un film comme *Citizen Kane* d'Orson Welles, c'est le souvenir ineffaçable de l'enfance brisée, cette mémoire sensible qui s'est fixée dans la conscience, qui hante le personnage jusqu'à sa mort, malgré les conquêtes matérielles, les ambitions ostentatoires qui l'ont poussé à construire un empire autour de lui. L'ascension de cet enfant que l'on a forcé à quitter sa mère et donc à sortir de l'enfance, ce mouvement de la vie, de la réussite matérielle, n'a pu effacer (inverser la fixité) la racine de la sensibilité, le vrai sens de cette existence. Qu'on le veuille ou non, cette trace première, cette fixation, demeurent ineffaçables. On pourrait donc montrer dans un deuxième temps que la fixation du temps vécu est d'un côté triomphe de l'entendement humain sur la sensibilité, mais aussi tragique obsession du passé pour l'homme. Cette fixation porte donc en elle-même une terrible contradiction : en apparence, elle nous permettrait de fixer le temps vécu pour le comprendre et accéder à sa logique, mais plus en profondeur, elle nous emprisonne en nous faisant vivre le passé comme une prison, un figement, une idée fixe dont on ne peut plus effacer la trace.

Aussi, il faudrait sans doute réexaminer le sujet proposé pour se demander si fixer le temps n'est pas contraire à l'idée de « vécu » qui ne serait plus comprise comme relative à la vie mais comme relative à la conscience humaine autrement définie. Comme on l'a vu au début, la conscience humaine est plus qu'une cabine d'enregistrement : elle est affectée par le monde. Et ce, d'autant plus que dans la mémoire, alors qu'on voyait une manière consciente et volontaire de fixer le temps, on a vu apparaître une terrible passivité, une tragédie dont une redéfinition de la conscience pourrait peut-être nous faire sortir. La phénoménologie (dont on trouve les frémissements chez Augustin au IV^e siècle après Jésus-Christ) fait le pari de comprendre la conscience non plus comme une clôture, comme poussait à la comprendre la notion de « sujet conscient », mais comme une ouverture. Une redéfinition de la conscience humaine, donc de la véritable nature du temps vécu par l'homme, nous invite à rejeter l'idée

même de fixité. On pourrait même dire qu'en définitive, on tiendra à soutenir l'hypothèse que le temps conscient vécu par l'homme est le contraire même de la fixité. C'est *in fine* que nous ferons surgir la notion de temporalité, c'est-à-dire d'un temps vécu par la conscience, pour montrer que la conscience et le temps se rencontrent et s'épousent pour cela même qu'ils ont tous deux une nature « vécue » de mouvement, de passage irréductible à l'immobilité (au point fixe), de durée, donc de totalité infinie et non de fixation, d'isolation sous l'égide de l'instant.

Problématique : le temps vécu de la conscience peut-il se penser sous la forme de l'instant ? Autrement dit : peut-on définir l'existence humaine comme une essence, une immobilité ?

2. Le développement

Mise en garde : On l'a déjà évoqué dans la méthode : tous les plans sont possibles. Néanmoins, il faudrait que vous choisissiez le plan qui rende votre argumentation la plus sûre et dynamique possible. Dans le cas de notre sujet, il semble que l'évidence (la doxa*, l'habitude) nous pousse à répondre d'abord que la vie est mobilité et corruption de la matière et qu'en cela même, elle s'oppose à la fixité, perfection de l'essence et de l'immuable. Mais la capacité même de la mémoire humaine infirme une pure opposition entre temps vécu et fixation. Il apparaît que l'homme, sujet conscient, a le pouvoir de fixer le temps et pour le penser (logique temporelle) et pour le retenir sous forme d'images, de souvenirs, de sensations retenues et emmagasinées en nous. Dans un second temps, il faudra donc entrer plus avant dans la question pour montrer comment l'existence humaine peut se rendre capable d'une fixation du temps, d'une pensée de l'instant comme d'un enregistrement du temps vécu. Et pourtant, on tombe ici sur contradictions et impasses, ce qui rend nécessaire une troisième partie. Non seulement pourrait-on se demander si le temps vécu repris sous forme d'instant n'est pas une négation du temps humain vécu, mais aussi, on pourrait justement s'intéresser à la trahison de la mémoire, à son pouvoir d'aliénation sous forme d'idées fixes, d'obsession, de retours fixés à jamais comme un destin, un Dieu qui nous détermine absolument. Est-ce qu'une représentation fixiste du temps n'est pas contradictoire avec les caractéristiques de la conscience humaine, du temps vécu par l'homme ?

On remarquera qu'il est plus aisé de commencer par une réfutation un peu simpliste du sujet, au sens où tout le monde voit bien que le temps est passage et que, comme passage de la vie, il nie la fixité. Une fois cette position superficielle soutenue (superficielle parce qu'elle n'épuise pas du tout la profondeur de la notion de « temps vécu » non comme temps de la vie, du monde, mais comme temps vécu par l'homme, donc par une conscience), on en vient au cœur de toutes les pensées qui ont tâché de concevoir une fixation du temps sous forme de logique, de calcul, de tentative pour isoler ce qui ferait l'unité du

temps. Le second temps (critique) apparaîtra alors comme un dépassement de l'évidence, donc comme une première façon d'approfondir la question. Enfin, vous montrerez comment les textes au programme vous ont permis d'appréhender le « temps vécu » comme temps conscient pour vous faire penser la conscience humaine comme d'une tout autre nature que celle qui relèverait d'une instance immobile qui enregistre, à l'extérieur d'elle, les perceptions.

a. Le plan

Pour répondre à des sujets qui engagent la philosophie (une de vos œuvres au programme et les références essentielles que vous devrez maîtriser en fin d'année sur le thème), nous recommandons le plan dialectique, c'est-à-dire le plan qui permet de discuter une question et non celui qui expose une suite de remarques sans liens logiques. Ce n'est pas un dogme, mais un conseil ou plutôt une façon de vous inviter à réfléchir plus qu'à réciter, à opposer et nuancer plus qu'à affirmer péremptoirement des opinions. Le plan dialectique implique une certaine manière de poser le problème : on aborde une question où l'on fait semblant de découvrir les difficultés les plus épineuses au fur et à mesure. On va des hypothèses ou propositions les plus simples aux plus complexes. Disons au moins que le plan dialectique peut vous servir de cadre général tout au long de cette année et que vous pourrez facilement vous en dégager le jour du concours, quand vous aurez appris à formuler un problème. Dans le cas de notre sujet, la dialectique invite à voir plusieurs camps se dessiner, de grandes tendances s'esquisser, qui voient la fixation du temps soit comme expression rationnelle (donc nous pourrions comprendre une logique du temps), soit comme capacité de la mémoire humaine (qui ressortit tout à la fois à la volonté active et à la sensibilité passive).

Par suite, les différentes hypothèses définissent l'homme de différentes manières, le tirant plutôt du côté de l'intelligible ou du sensible. Car il ne suffit pas de distinguer des camps ou des positions, encore faut-il leur donner leur sens, leurs tenants et aboutissants, c'est-à-dire comprendre de l'intérieur ce qui les motive à caractériser la conscience humaine comme ils le font.

Proposition de plan :

I – La vie contraire à toute fixation : l'homme sensible et passif face au flux du temps perdu

II – L'homme comme conscience qui comprend le monde et comme mémoire qui fixe les souvenirs : vers une logique du temps et une mesure/un rappel de l'instant

III – La conscience humaine en question (on fait changer le sens de « vécu » ! qui n'est plus « vivre » mais « exister », donc « être conscient ») : l'existence humaine comme contraire à la fixité et la temporalité comme proposition de définition du temps humain

b. La première partie : les fondements et les évidences du problème

Fixer, c'est immobiliser, c'est parvenir à un arrêt total du mouvement, donc à une suspension de la vie biologique et périssable. Même lorsqu'on ne le perçoit pas par le sens de la vue, il y a toujours du mouvement dans les choses du monde, dans la matière, ce qui associe indéfectiblement vie et mobilité, changement, altération. Par suite, le temps labile rime avec finitude tandis que l'immobilité, la fixation du temps sous forme d'instant, de rêve, d'image, de reflet magnifié de la femme (comme on le voit chez Nerval) s'associent à l'idée de perfection et d'idéal. L'idéal, ce serait la perfection, l'essence, la substantifique moelle, que l'on a extraite de la temporalité, que l'on a érigée au-dessus de l'altération, de la corruption, du périssable. On pourrait dire que nos trois œuvres infirment la possibilité d'une telle parfaite fixation, celle qui nie le mouvement du temps sous forme d'instant éternel.

De prime abord, on pourrait donc montrer que la vie, donc le temps de la vie (ce qui serait le premier des sens possibles de « temps vécu »), est le contraire même de la fixité et partant se dérobe à la perfection de l'immobilité : cela nous invite à considérer une dimension déceptive, voire tragique, dans le phénomène temporel qui emporte sans retour, consacrant le passage du temps comme une perte. Le temps qui passe entrave nos velléités à fixer, à rendre immobile ce que nous aimons ou ce dont nous jouissons (à commencer par la jeunesse) : l'histoire de *Sylvie* consacre une forme de perte de la « fée » qui se révèle femme du réel, prosaïque, commune, faisant des choix en accord avec le souci matériel du bourgeois et qui finit par dire au narrateur : « mais il faut songer au solide » (chapitre XI). Sur ce triste refrain se referme l'histoire (chapitre XIV, « Dernier feuillet ») : « Les illusions tombent l'une après l'autre, comme les écorces d'un fruit ». Le temps a défait l'idole, a terni le passé et il faut constater la perte et l'impossible fixation des élans purs du cœur. Et si Bergson se départit du temps des mathématiciens, qu'il estime être un temps arrêté et idéaliste, ne rendant pas compte du mouvement de la matière, c'est aussi pour affirmer le primat de la vie sensible pour comprendre le temps vécu par l'homme, un temps pensé comme relevant de la durée (donc la mobilité) et non de l'instant. Tout le roman de Woolf, quant à lui, conduit les personnages à accepter la dimension du réel, du sensible, de la vie avec son mouvement et ses défauts. Tout le roman est tendu vers la mort, celle de Septimus. On vieillit et l'on perd, mais l'on devient moins qu'un homme si l'on refuse le mouvement de la vie s'opposant à la fixation du temps.

Mrs Dalloway figure d'ailleurs ce mouvement vital de ce qui périt et passe dès l'ouverture du récit et par ses thèmes centraux : on est littéralement jeté dans les choses du monde (rues, cris d'enfants, rencontre d'un vieil ami, une cuisinière qui siffle etc.), dans la conscience prise par le flux de la matière, dans les plus menus et prosaïques détails de l'existence. L'écriture de Woolf s'intéresse tout particulièrement à la vie comme processus qu'on ne retient ni ne fixe (qui advient sans cesse sous forme d'événement sensible), au vieillissement de la

chair (Clarissa, Miss Pym et Richard sont renvoyés à leur apparent vieillissement, au changement visible de leurs visages et corps). Les fleurs, au début du roman, incarnent cette symbolique du flétrissement (on retrouve d'ailleurs les fleurs comme un véritable leitmotiv dans l'ouvrage, par exemple avec les roses que Richard Dalloway offre à sa femme pour lui dire qu'il l'aime) : la vie nous fane, son mouvement est inexorable et se dérobe à toute fixation. Le fait que Clarissa recouvre d'une longue et dangereuse maladie nous ramène aussi à cette dimension périssable de l'existence qui nie toute possibilité de fixité, de pérennité (*Mrs Dalloway*, *op.cit.*, p. 107 : « Le dirait-il ou verrait-elle, lors de son retour [de Peter], qu'il pensait qu'elle avait vieilli ? C'était vrai. Depuis sa maladie, ses cheveux avaient presque entièrement blanchi. ») Quoi que l'on fasse, on se détériore. Les coups de Big Ben, « inexorables », rappellent cette opposition radicale entre vie et fixation. De même, dans *Sylvie*, les choses qui meurent, passent, ne réussissent pas à se fixer, sont sans cesse rappelées au lecteur sous une forme mélancolique ou déceptive, souvent nostalgique. Or la nostalgie est bien cette passion qui nous tourne vers le passé marqué d'un signe positif, considérant le présent comme moins attrayant. La nostalgie implique une tristesse face au passage du temps, à la perte du passé. Le meilleur symbole de ce rapport au temps qu'on ne saurait retenir et fixer, est le titre du premier chapitre : « Nuit perdue ». Nerval impose donc le passage du temps comme une perte, il oppose temps vécu et fixation. Bergson, lorsqu'il utilise des exemples pour révoquer l'idée du temps comme instant et proposer une conception neuve et puissante de la durée, ancre sa réflexion dans le sensible, la sensibilité. C'est que, pour passer d'un temps logique à un temps intuitif, il faut montrer la nature matérielle et sensible de la saisie temporelle. À ce titre, l'exemple de la mélodie (*Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op.cit.*, p. 75) montre que le temps se perçoit par diffusion, évanouissement, propagation sensible et périssable et non par fixation isolée de notes, d'instant musicaux.

Nos trois œuvres manifestent peu ou prou une réflexion sur la dimension vitale et sensible du temps qui serait opposée à la fixation. Radicalement, ils départissent le « temps vécu » d'un temps fixé et divin, mathématique, instantanéiste, immobile, idéal. Même si, chez Nerval, on trouve un fantasme, un rêve de fixation, ne serait-ce qu'en ornant les souvenirs d'images mythiques, divines, idéales, en fait, on n'y parvient pas : c'est toujours la logique de la vie matérielle (déceptive), la dégradation du réel sous forme de prosaïsme qui l'emportent.

Transition :

Nos trois œuvres nous permettent de constater que le temps vécu par l'homme est un temps irréversible et lié au dépérissement du corps, à la labilité de la sensibilité. Pour Bergson, ce n'est pas une représentation mathématique qui aide à penser le temps, mais la perception musicale de la mélodie : ce choix

en termes de comparaison est philosophiquement lourd de conséquences. Ce temps que nous vivons, nos journées, nos heures, filent et se dérobent à toute retenue, à toute fixation parce qu'il est pris dans une matière, un mouvement, une conscience qui perçoit. C'est le premier titre du roman de Woolf qui incarne le mieux cet antagonisme fondamental entre la vie et la fixité du temps : *Les Heures*. Car ces heures de la fiction se manifestent sous la forme des implacables coups des horloges et surtout de Big Ben qui grondent et défilent. Ces heures ponctuent le mouvement du temps, son avancée fatale, impérieuse, cruelle, car tout passe à la même vitesse, les bons comme les mauvais moments (ceux des préparatifs de la fête et ceux de la torture mentale de Septimus). Quoi que l'on fasse, même si l'on cherche à empiler les marques de fixation (pouvoir, argent, parures, dorures, bijoux etc.), le temps bouleverse toute tentative d'immobilisation.

Cependant, ces éléments de nos trois œuvres ont pour point commun de rester très en surface de ce qu'elles nous proposent de penser sur le temps. Si les auteurs reconnaissent le temps comme passant, ils se détournent chacun de l'idée radicale selon laquelle le temps humain, le temps vécu ne peut absolument pas se fixer et se meurt sans laisser aucune trace. Ne serait-ce qu'à travers le procédé de la mémoire, nos trois œuvres font exister une forme de fixation du temps dans le souvenir, au point par exemple, chez Nerval, que l'image, ce qui reste, peut être plus intense encore que ce qui a été vécu. Autrement dit, dans nos trois œuvres, il y a une réflexion sur le fait que le temps vécu par l'homme n'est pas le temps du monde qui passe et se perd, irréversible. En nous existent des structures qui gardent quelque chose du temps, donc qui tendent à immobiliser une image, une représentation, une trace de ce temps.

c. La deuxième partie : faire apparaître une autre dimension du problème

À l'issue de la première partie, on a pu examiner un grand pan de la question du lien entre temps et mouvement. Si l'on s'en tient à une représentation de bon sens qui traduit la temporalité, on oppose temps et fixité en tant qu'on comprend que le temps est mouvement, passage d'une heure à l'autre et, du coup, on définit l'homme comme on définit l'animal. Bien que nous ne puissions nier la dimension irréversible de la temporalité qui imprime un mouvement de vieillissement à notre corps, cette finitude charnelle malheureusement rebelle à toute fixation, nous constatons aussi qu'en tant qu'homme, le temps n'est pas que perte, qu'il y a donc quelque chose comme une fixation du temps en l'homme.

Car l'homme n'est pas qu'une chair passive qui subit le mouvement du temps, il est aussi esprit. Pour cela même, le temps vécu par l'homme ne se réduit pas au temps vécu par l'animal. Pour ce dernier, le temps ne fait qu'affecter un organisme de son mouvement vectoriel vers l'avant. Pour l'homme, le temps peut être ressaisi, pensé, fixé dans la mémoire. C'est grâce à l'esprit, à l'intelli-

gence, à la mémoire que l'homme se rend capable d'entretenir un rapport plus complexe au temps qu'un pur rapport de passivité. Ainsi, chez Nerval, le récit de *Sylvie* a-t-il recours à de constantes comparaisons entre ce qui a été souhaité (désir, illusion, passions de la jeunesse) et ce qui est advenu, donc entre un temps passé et un présent de la narration. Cette comparaison même implique que l'on retienne quelque chose du temps passé et qu'on lui donne même plus d'intensité et de valeur que ce qui se passe dans l'instant. Par exemple, au chapitre X, le narrateur entre dans la chambre de Sylvie pour y constater des changements de mobilier, il n'y retrouve « rien du passé ». La mémoire du personnage entre en collision avec le temps présent, deux temporalités se font face pour donner privilège au passé en termes de puissance sensible. Ce procédé serait impossible s'il n'y avait pas eu fixation du temps vécu en idéal, sous forme d'affect, en sentiments positifs, profonds et rassurants qui magnifient la femme aimée. Car ne plus retrouver le décor du passé, c'est aussi constater les changements de la femme. Chez Nerval, le temps fixé est parfois plus désiré, davantage goûté que le temps présent qui ne fonctionne que comme désillusion et déception. On pourrait donc dire que chez lui, la fixation du temps est un principe de plaisir, de bonheur, au point que le narrateur préfère le temps fixé, passé, immobilisé sous forme d'images. Ce temps fixé a beau être évoqué comme « chimères » (chapitre XIV), il est source du récit, prise de conscience de la dimension temporelle dans sa vibration, ses hésitations. Du côté de Nerval, on a donc la mise en avant du processus de la mémoire, qui fixe le temps vécu pour tendre à l'immobiliser et à parfaire ainsi le souvenir des choses (perdues), mais Nerval a la subtilité de rendre toujours complexe et bancal cette fixation du temps par la mémoire humaine.

Chez Woolf, les personnages principaux (et positifs ou disons complexes, humains) sont construits à partir du procédé de fixation des souvenirs dans leur esprit et leur chair. La romancière a appelé cela des « grottes », des effets d'approfondissement du personnage par l'incrustation de temps vécu et fixé tout à la fois. Ainsi, trouve-t-on cette exclamation décisive dans l'esprit de Peter Walsh : « Curieux comme les choses se fixent dans la mémoire ! » (*Ibid.*, p. 144) Mais outre le fait que Peter découvre en lui cette faculté de fixation des choses, on remarquera combien ce personnage ne vit pas le passé comme le narrateur de Nerval, sous forme triste et déceptive, mais comment il parvient parfois à l'examiner avec sa maturité, sa faculté de recul (parfois avec humour !), de raisonnement, pour comprendre son présent en regard de ce passé. Pour Peter, le temps vécu se fixe non seulement sous forme sensible et passionnelle dans la mémoire (regret, remords, nostalgie, etc.) mais aussi sous forme de « reprise » par l'esprit humain, donc selon une visée intelligible, raisonnable, voire logique. Par exemple, il comprend sa personnalité, le regard que les autres peuvent porter sur sa personne, parce qu'il se souvient de son renvoi d'Oxford (p. 125), qui était un signe de ce qu'il est : il donne un sens, une logique à ce passé fixé dans sa mémoire. Peter ne vit donc pas le temps

comme tragique, fatal, rouleau compresseur qui s'abat sur lui, mais comme constitué par des choix et des actes qui le définissent. Ici, il faudrait donc nuancer ou opposer le passé nervalien et le passé woolfien. Le passé nervalien est un temps fixé qui se voudrait idéalement inchangé, immobile, exprimable en termes d'idéaux et d'images, qui, certes, consacre une impossibilité de l'idéal mais n'en serait pas moins fixé comme tel. Puiser ainsi dans des images parfaites, ce serait le bonheur, l'adhésion à soi dans le temps. Au contraire, le passé woolfien est fixé sous forme de souvenirs qui cherchent à se libérer de l'idéal, ces souvenirs sont beaucoup plus vivants, plastiques, mouvants. Et ce, ne serait-ce que parce que la confrontation des différents souvenirs d'une même scène (par exemple, la rupture à Bourton, reprise par Clarissa, Peter et Sally) interdit toute possibilité de fixation dans le sens d'une immobilité pure, d'un idéal romanesque. Chez Woolf, il y a donc une dialectique entre mémoire et liberté, passé et présent, souvenir et fixation. Autrement dit, chez elle, même le temps de la mémoire (qui se rêve immobile chez Nerval), ce temps fixé, est compris sous forme dynamique, mouvante. On pourrait montrer que la dynamique mémorielle est permise par l'action de la réflexion d'un personnage sur son passé. Une certaine logique s'impose donc dans *Mrs Dalloway* qui **permet à l'homme qui se retourne sur son passé de donner un sens au temps vécu**. Peter comme Clarissa comprennent ce qui les a conduits à être ce qu'ils sont dans le présent du récit par les réflexions qu'ils engagent sur leur passé. L'esprit humain se découvre donc capable de se comprendre, de se ressaisir dans le temps, de dessiner une logique temporelle de l'existence, non de manière figée, pour se déterminer et nier la liberté, mais pour se découvrir comme porté par certaines passions (ambition pour Clarissa, provocation et velléité chez Peter). Pour exemple de ce deuxième sens de fixation (qui n'est plus fixation par la mémoire mais fixation par l'esprit), on trouvera tout le passage où Peter analyse les changements de la société londonienne, de la métropole, pour lui qui revient des colonies (p. 154-155). On voit à l'œuvre une fixation du temps sous forme de réflexion sur l'histoire et les mœurs. Dans *Mrs Dalloway*, vous montrerez donc que le temps objectif, la logique de l'histoire sont bien présents et opérants sur l'analyse psychologique.

Chez Bergson, la question de la fixation du temps est encore plus problématique que chez nos deux auteurs précédents, car notre philosophe a des visées épistémologiques. Pour lui, le problème d'une fixation possible du temps par l'esprit engage les façons de connaître le temps et partant l'analyse qu'on peut faire de la temporalité humaine. On pourra, pour exemplifier l'opposition que Bergson met au jour au sujet de la nature du temps, se reporter aux pages où il imagine un point sur une ligne se mettant à prendre conscience de lui-même (*Essais sur les données immédiates de la conscience*, *op.cit.*, p. 76-78). Le philosophe essaie de faire comprendre la lutte entre deux conceptions du temps, l'une qui est de l'ordre de la fixation, de la fixité et l'autre qui perçoit, vit, dans la durée. En réalité, l'homme est capable des deux appréhensions, mais

Bergson veut faire valoir que seule la seconde rend compte du temps sans avoir recours à des impasses logiques (l'instant n'est pas le temps puisqu'il est obligé d'arrêter le temps pour le penser) et en s'immergeant dans ce que Bergson appelle la « fondue » du temps (*Ibid.*, p. 75), cette matière qu'on ne peut pas diviser, qui n'est pas convertible en de l'espace. Ainsi l'exprime-t-il clairement : « La vraie durée, celle que la conscience perçoit, devrait donc être rangée parmi les grandeurs dites intensives, si toutefois les intensités pouvaient s'appeler des grandeurs ; à vrai dire, ce n'est pas une quantité, et dès qu'on essaie de la mesurer, on lui substitue inconsciemment de l'espace. » (*Ibid.*, p. 79) Pour appréhender le temps de la conscience, Bergson tâche de se départir des représentations mathématiques, spatiales du temps. Il révoque donc la logique de la fixation de l'instant, montrant que la perception de la durée relève d'une autre dimension de notre être que de l'esprit qui conçoit. Pour bien utiliser la pensée bergsonienne du temps, il faudra donc montrer la possibilité de fixation du temps par l'esprit d'une part, mais qui se voit d'autre part invalidée par l'exigence d'une appréhension plus « vraie » (terme que l'on retrouve sans cesse sous la plume de Bergson) du temps comme durée, donc comme temps vécu par la conscience.

Transition :

En définitive, nos trois œuvres font bien exister l'option, la possibilité d'une fixation du temps, que ce soit par la mémoire (faculté humaine de la fixation des souvenirs) ou par l'esprit (faculté humaine à concevoir le temps ou du moins à se le représenter). Et *Sylvie*, et *Mrs Dalloway* et l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* insistent donc sur le temps vécu comme temps vécu par l'homme qui ne saurait se réduire à une passivité d'animal. Nos deux fictions sont des trouées dans la conscience de personnages humains et Bergson insiste (cf. titre de l'ouvrage) sur la question du temps comme perçu par la conscience, incarné dans l'homme et non sur le temps du monde, objectif. Du coup, notre deuxième partie a dû rendre compte des facultés proprement humaines qui permettent ou permettraient de fixer un temps vécu que l'on distingue du temps de la vie (première partie). Cela dit, alors même que nos trois œuvres convergent pour examiner le temps humain (donc possiblement repris par un esprit, une conscience), elles ne connotent pas de la même manière la question de la fixation. Nerval la montre comme impossible et désirable tout à la fois, car le personnage nervalien vit sous le mode mineur, celui de la non-adhésion à soi, de la perte et même de la remise en cause de sa propre douleur vivant la perte. Bergson rejette la fixation du temps comme une mauvaise opération intellectuelle : penser le temps selon la logique de l'instant, c'est écraser la notion de durée pour la représenter sous forme d'espace, c'est retirer le temps du temps. Par contre, on montrera que chez Woolf, arrêter le temps, c'est aussi le goûter, en faire le bilan, pouvoir lui donner toute sa « pleine saveur ». Dans *Mrs Dalloway*, les personnages sortent grands et inten-

sifiés de l'examen (donc du retour réflexif) qu'ils peuvent faire sur leur passé, au sujet de leur mémoire. C'est ce qui fait du roman à la fois un texte poignant quand il montre la fixation obsessionnelle et mortifère du passé de Septimus et un roman plein de vie et d'espoir quand Clarissa visite à nouveau la galerie de ses souvenirs pour ressentir plus intensément le présent (la sensation présente). Pour Woolf, il y a bien une fixation et cette fixation n'est pas contraire ou contradictoire avec la poussée vitale, le mouvement, tout simplement parce qu'elle est elle-même pensée sous un mode dynamique.

d. La troisième partie : réfléchir au-delà des postulats sur la vie et la conscience

Depuis le début de notre réflexion, nous opposons deux énoncés, l'un : « le temps ne peut pas se fixer car la vie est un processus irréversible et périssable », l'autre : « l'esprit humain est capable de fixer le temps pour le penser ou l'emmagasiner sous forme de souvenirs, de réflexions, de bilans ».

Et si les deux énoncés manquaient en fait le centre du problème soulevé par le sujet ? En fait, il ne faudrait pas tant opposer fixation et mouvement que conception du temps et perception du temps : on pourrait ainsi, en montrant que le temps est la temporalité pour l'homme, c'est-à-dire le temps vécu par la conscience, faire valoir que la conscience humaine permet d'appréhender des dialectiques, des oppositions, l'articulation entre ce qui est moi et ce qui n'est pas moi. C'est la nature de la conscience qui nous permet de sortir de la pure opposition entre fixité et mouvement. En effet, on pourrait se demander si la meilleure façon de donner sa puissance à la notion de « temps vécu » n'est pas d'en faire un temps conscient au sens phénoménologique, saisi, senti par une conscience qui n'est ni purement passive, réduite à du pur affect (1^{re} partie), ni pleinement active comme un esprit ou une mémoire volontaire (2^e partie).

Nos trois œuvres permettent de questionner en profondeur la nature de la conscience humaine. Elles n'en font pas une fixité qui perçoit le monde, un réceptacle de l'expérience sensible, mais une dimension de l'homme qui le rend capable de mouvement, de contradiction, d'accueil de l'altérité. Sans réduire ces trois œuvres à de la phénoménologie, on pourrait cependant démontrer qu'elles en prennent l'inflexion, c'est-à-dire qu'elles tendent à montrer la conscience comme ayant des caractéristiques qui la rapprochent voire la confondent avec la temporalité, avec l'existence humaine prise et comprise dans la durée et le mouvement. Nerval, bien qu'il soit bien antérieur à toute entreprise phénoménologique, parce qu'il montre les contradictions du « moi » dans le temps, l'impossibilité de l'idéal, l'ambiguïté des phénomènes de la mémoire et de la réflexivité, tend par là même à montrer une conscience comme étendue, dilatée, répandue dans le monde, plutôt que capable de clôture sur elle-même. La clôture, ce serait la possibilité de fixer le temps en instant, en image fidèle, sûre, ce serait en rester à la dimension d'enregistrement de l'histoire. Or, le narrateur, parce qu'il prend du recul sur son histoire, sur

lui-même, et n'hésite pas à recourir à la dérision, brouille toute fixité, toute possible constitution du temps en image ou en abstraction. La conscience nervalienne n'est pas à proprement parler phénoménologique, mais elle est assez brouillée et diffusée dans le monde pour infirmer une possibilité de concevoir le temps vécu humain comme fixé et pour confirmer la nécessité de se comprendre dans la durée, le changement, le contingent, le relatif. *Sylvie* s'écrit sur un mode dialectique, en maintenant les tensions et les rugosités propres à l'existence humaine sans jamais les figer sous forme d'Histoire (au sens d'historique), de chronique, de bilan. Même la toute fin de la nouvelle interdit toute stabilité de l'histoire narrée, du ton, de la matière du souvenir, introduisant un élément bancal, étrange, associant dans un même moment rire et annonce de la mort d'Adrienne (figure de l'aristocratie, de l'idéal, liée à celle de Jésus...) par Sylvie. Rien ne peut fonctionner comme clos et équilibré dans cet univers nervalien sans cesse menacé d'évanouissement, de destruction, de désillusion.

Beaucoup plus franchement, on se retrouve chez Bergson dans une philosophie de la conscience étendue, qui perçoit le temps non comme une suite d'instants, mais comme une durée, une totalité, un tissu, un flux. Vous pourrez montrer comment les thèses de Bergson croisent très clairement celles d'un Husserl (cf. introduction à la notion), bien qu'ils ne se soient pas lus l'un l'autre. On pourrait dire que s'affirme ici un esprit d'époque qui privilégie l'approche phénoménologique des questions philosophiques. La conscience est radicalement distinguée des opérations de l'esprit qui est du côté de l'abstraction, de la représentation logique, de l'exigence de tirer une essence des choses, de les comprendre sous les schèmes de la généralité. Du coup, la conscience est affirmée comme surface de contact avec le monde, comme capable d'intuition : c'est ce qui fait qu'elle perçoit la durée comme on écoute une mélodie. Chez Bergson, il y a un lien très clair entre la révocation d'une conception du temps sous l'égide de l'instant fixe et l'affirmation de la nature « immédiate » de la conscience. On pourrait développer sur cette question de la nature de la conscience chez Bergson en montrant que, s'il révoque ce qu'il analyse comme une représentation mathématique du temps, il ne se débarrasse nullement de la science comme modèle d'inspiration. Alors que Descartes choisissait les mathématiques pour modèle scientifique de son époque, Bergson se tourne davantage vers l'essor des sciences expérimentales. Cette inflexion va de pair avec une appréhension mouvante et non fixiste de la conscience : les sciences expérimentales l'amènent à concevoir une durée, un devenir des choses qui ne sont pas fixés comme l'horloge montre l'heure. Au contraire, les sciences expérimentales permettent d'appréhender certains phénomènes sur le mode de l'intuition. Dans cette dernière partie qui ressaisit la question de la fixité comme problème de la nature de la conscience, il vous faudra montrer les incidences des positions bergsoniennes en termes d'épistémologie, où privilège semble être donné à l'intuition (au plus près de la nature mouvante des choses) sur la logique (fixiste et fixante).

Enfin, on prouvera que Woolf a très clairement une vision phénoménologique de la conscience humaine, dont elle fait la matière même de son romanesque. L'absence de fixité de nos sensations, les déports permanents entre le personnage et ce que l'on voit/conçoit/juge de lui, sont autant de manières de figurer que l'homme conscient et vivant existe sous une forme ouverte, se cherchant, tâtonnant dans un monde sans vérité. Révoquer la notion de fixité ou de fixation pour comprendre le temps vécu n'est donc pas une pétition de principe, une abstraction philosophique : c'est la prise en compte de la dimension mouvante de la conscience humaine (qui est accueil de ce qui n'est pas elle) et partant de la dimension de devenir propre à l'existant. Toute pensée qui clôt le temps, qui le fixe, n'est pas fausse pour Woolf : certains personnages répondent de cette logique de « mesure » (Sir et Lady Bradshaw, Hugh Whitbread par exemple), de rigidification de la vie, de sa puissance de changement, de sensibilité, de mobilité. Mais cette conception est montrée comme inadéquate avec la véritable nature de la conscience (au sens d'une conscience qui s'accepte dans sa dialectique, sa complexité, sa nature intentionnelle). Si l'on reprenait cela en termes sartriens, on pourrait dire que Woolf ne révoque pas la possibilité pour certaines vies humaines de se figer sous forme d'en-soi (ou de ce qui serait le plus proche d'un en-soi, d'une essence s'affirmant toujours la même, se confirmant, mourant toujours un peu plus à elle-même, au monde, à la sensibilité), donc de fixer le temps vécu comme on montre socialement son pedigree. Mais ces consciences sont montrées comme de mortes mécaniques. De même que chez Bergson, le problème du temps vécu renvoie au problème de la réalité de la conscience humaine, dans *Mrs Dalloway* s'affirme une conscience humaine qui part à la rencontre d'elle-même et des autres en même temps, qui se disperse donc, s'élargit, habite le temps comme une temporalité et non comme une ligne plane. Ainsi, la rencontre finale entre Clarissa et l'histoire de Septimus n'est-elle pas une incarnation de spiritualité (au sens où des esprits peuvent se rencontrer par-delà la mort), mais une coïncidence entre deux consciences intentionnelles qui habitent le temps de la même manière. Se déporter, refuser la mesure, la fixation, c'est dans ce roman devenir un véritable personnage, avec une densité de conscience et non une platitude d'essence qui colle à elle-même. Vous ferez valoir cette argumentation qui oppose fixité et nature de la conscience humaine en développant l'opposition des personnages dans le roman de Virginia Woolf.

e. La conclusion

Ainsi, nos trois œuvres se rencontrent-elles sur la partie la plus fondamentale de la question des rapports entre fixité et temps de la vie. Elles n'en font pas moins chacune à leur manière émerger un contrepoint critique ou désiré d'une possibilité humaine de fixer le temps. C'est ce qui implique que pour l'homme, le temps vécu est plus que le temps de la vie, qu'il n'est pas réductible aux processus physiques du vivant qui se détériore. En effet, nos trois œuvres

sont des revendications d'un temps vécu comme proprement humain, complexe et contradictoire. Le temps vécu est un temps regardé, compris, ressaisi par l'homme. Il en va alors pour Nerval, Bergson et Woolf d'un accord complexe, nuancé, mais réel non pas seulement sur ce que c'est qu'être homme dans le temps, mais sur ce qu'est pleinement, vraiment, authentiquement la conscience humaine.

La nature de la conscience la distingue alors d'un temps vécu au sens de la vie biologique mais aussi d'un temps vécu compris et ressaisi par un esprit qui pense et une mémoire qui fixe. La conscience paraît être alors la faculté la plus à même de comprendre cette dimension de l'homme (la temporalité), qui ne relève ni complètement de la pure sensibilité ni radicalement de la fixation et compréhension par l'esprit. Si l'on ne pose et ne pense pas la conscience comme immergée dans la complexité du monde, donc comme faculté contradictoire, puisqu'elle révèle ce qui n'est pas elle et ne se révèle que dans cette expérience, alors on ne peut pas comprendre pourquoi la temporalité humaine pose tant de problèmes. Si l'on veut donner sa véritable ampleur à la notion de temps vécu, il faut la questionner par le biais de la conscience, donc comprendre le temps vécu non par un corps, non par un esprit indépendamment l'un de l'autre, mais comme le tout ouvert et non défini qu'est la conscience humaine. Cette reprise de la question de la fixité ou de la fixation du temps vécu sous le signe du problème de la nature de la conscience humaine, permet aussi de faire valoir la pertinence des comparaisons entre littérature et philosophie et plus précisément ici entre récit et philosophie. En effet, le récit permet d'incarner ce que pense le phénoménologue : le roman ou la nouvelle apparaissent alors comme des mises en exercice de la conscience humaine comprise phénoménologiquement, comme non close mais ouverte sur ce qui n'est pas elle, profondément prise dans et condamnée à la liberté de vivre.

CHAPITRE 3

L'épreuve orale

1 Présentation de l'épreuve

L'épreuve orale de Lettres-Philosophie n'est pas commune à tous les concours d'entrée aux écoles d'ingénieurs.

Ces oraux possèdent des formes très variées selon les écoles qui les pratiquent. Il peut s'agir de **l'analyse-commentaire** d'un texte portant sur le programme de l'année, ou hors programme, suivi alors d'une discussion avec le jury. Il peut aussi s'agir d'un **entretien** à partir d'un texte ou du thème au programme.

Le temps de passage ainsi que le temps de préparation peuvent varier d'une école à l'autre, mais ils sont en général tous deux de 30 minutes.

Quel que soit le type d'épreuve, les qualités exigées sont les mêmes. Il s'agit pour le jury d'évaluer la **capacité de compréhension** du candidat face à un texte, ainsi que sa **faculté à argumenter de manière personnelle et rigoureuse**. La **culture** du candidat est également vérifiée, ainsi que la **qualité de son expression orale**. En tant que futur ingénieur, le candidat est en effet jugé sur sa faculté à s'exprimer aisément dans une langue claire, correcte et argumentée. Cette aisance orale est d'autant plus importante que le temps de préparation de l'épreuve est court et ne permet pas la rédaction complète des propos à tenir : il s'agit alors de démontrer ses capacités d'improvisation à l'oral. Les qualités demandées pour l'expression orale sont **la fluidité du discours, la rigueur de la syntaxe, le maintien d'un niveau de langue soutenu et la faculté à rester ouvert et disponible dans l'échange**.

2 L'épreuve d'analyse-commentaire

1. Présentation

L'épreuve d'analyse-commentaire est double. Il s'agit, le plus souvent en 20 minutes, d'analyser d'abord la **structure argumentative du texte** proposé en exposant dans leur ordre d'apparition les idées contenues dans le texte, puis de **discuter de manière construite et argumentée la thèse** contenue dans le texte.

2. L'analyse

Il s'agit d'accomplir une **synthèse de l'argumentation** développée par le texte. À la différence de l'exercice du résumé, il ne faut pas se mettre à la place de l'auteur. Il convient, en restant extérieur au texte, **d'exposer l'enchaînement des idées** défendues par l'auteur en insistant sur les **procédés qui soutiennent sa démarche argumentative**. Dans ce but, il faut porter toute son attention au plan du texte et à ses articulations logiques pour faire ressortir la structure argumentative. Il convient de percevoir le texte comme un cheminement logique vers un but, une thèse. Dans cette optique, il faut refaire le chemin parcouru par l'auteur et en montrer les différentes étapes argumentatives. Si le but de ce cheminement logique semble artificiel ou confus, c'est que certains jalons de l'argumentation n'ont pas été aperçus.

Pour une plus grande clarté, l'analyse doit se conformer à un **plan raisonné**. Il convient d'annoncer en introduction le thème abordé par le texte puis la thèse exposée par l'auteur. Cette première étape est essentielle à la vérification de la compréhension littérale du texte par le candidat. Il ne faut donc pas la négliger. Ensuite, il convient de suivre le plan logique du texte en exposant les différents arguments qui permettent à l'auteur d'aboutir à l'affirmation de sa thèse.

En tant qu'exercice de synthèse, **aucun commentaire personnel ou ajout illustratif** ne sont ici permis. Le candidat doit simplement se mettre au service du texte, sans le juger.

3. Le commentaire

Le commentaire n'a rien à voir avec l'exercice d'explication de texte pratiqué dans le secondaire. Il ne s'agit pas de paraphraser le contenu du texte, ni d'en montrer les mécanismes formels. Il convient au contraire de **questionner la thèse défendue** par l'auteur. Le nom « commentaire » est en effet trompeur : il s'agit en fait de construire un **débat**, une **discussion** à partir de la thèse exposée par le texte. Tout comme l'exercice oral d'analyse empruntait l'exigence de synthèse à l'épreuve écrite du résumé, l'exercice oral du commentaire emprunte le mécanisme dialectique à l'épreuve écrite de la dissertation.

En introduction, il faut rappeler l'aboutissement du cheminement argumentatif contenu dans le texte. Il convient ensuite de trouver une dynamique argumentative en mettant en question, en remettant en cause cette thèse. L'introduction du commentaire doit en effet laisser une grande place à la **formulation d'une problématique** claire et précise : qu'est-ce qui dans l'argumentation exposée par l'auteur paraît le plus contestable ? Il faut enfin annoncer un plan, en deux ou trois parties, qui permette de confronter la pluralité des points de vue.

Le plan lui-même doit comporter obligatoirement une partie qui reprenne la thèse de l'auteur. Il s'agit alors d'expliquer celle-ci de manière personnelle et de montrer la pertinence de l'approche privilégiée par l'auteur. Il convient ici de soutenir les propos du texte par des arguments et des exemples personnels.

L'épreuve de commentaire est en effet un **exercice d'argumentation où la finesse logique et la culture personnelle sont privilégiées**. Au sein d'une partie antithétique, il s'agit ensuite de montrer les limites de l'approche de l'auteur sur le sujet abordé. Il ne suffit pas de dire que l'on n'est pas d'accord. Il faut argumenter de manière intelligente, en convoquant des lectures personnelles (littéraires ou philosophiques), des exemples tirés de l'Histoire ou de l'actualité. Une troisième partie synthétique sera enfin la bienvenue si elle permet de dépasser l'opposition exposée. Il faut alors, comme dans la dissertation, essayer de remettre en question la manière dont le problème a été exposé, de mettre en cause les présupposés sur lesquels est construite la problématique. Il s'agit ici d'exposer son point de vue le plus personnel, le plus original et le plus construit, en convoquant à nouveau des exemples précis.

La conclusion, courte, doit **reprendre rapidement le cheminement argumentatif parcouru** et montrer l'originalité et la pertinence de la thèse défendue par le candidat.

4. L'entretien

L'entretien est une épreuve ouverte, moins scolaire que celle de l'analyse-commentaire. Il peut revêtir différentes formes, en prenant pour support un texte sur programme ou hors programme. **Le texte n'est ici qu'un prétexte à discussion**. Dans ce sens, l'entretien s'apparente à l'exercice de commentaire exposé précédemment.

Il faut rapidement présenter le texte en introduction, en résumant succinctement sa thèse et ses arguments. Il convient ensuite de proposer une problématique qui mette en discussion la thèse du texte, ou du moins son argument le plus contestable. Le plan, ouvert et moins formel que dans l'exercice de commentaire, doit permettre l'exposé d'un point de vue personnel sur le problème soulevé. Il s'agit alors d'argumenter de la manière la plus solide possible en convoquant une culture et des exemples originaux. La conclusion doit être l'occasion pour le candidat d'affirmer une **prise de position nette et tranchée**.

Analepse : synonyme de flash-back, l'analepse désigne un retour en arrière narratif.

Empirisme/empirique : méthode philosophique qui appréhende la connaissance sous le prisme de l'expérience et s'oppose le plus souvent au rationalisme ou à l'idéalisme.

Essence : il s'agit de l'être d'une chose, de sa nature profonde et originelle. L'essence est donc le caractère idéal, absolu et vrai d'une chose. On l'oppose à l'existence, à la corruption, au mélange, au mouvement. L'essence est ce qui peut s'abstraire d'une expérience sensible, d'un point de vue relatif, d'un hasard ou d'une contingence.

Éternité : l'éternité ne doit pas être confondue avec l'immortalité ou la sempiternité (durée de temps illimitée, temps des dieux grecs). En effet, l'éternité n'est pas du temps, elle est hors mouvement, hors passage, opposée à la succession et partant à la finitude. C'est Augustin qui montre l'opposition entre le temps humain, créé, mouvant et fini, et l'éternité divine, qui n'a ni début ni fin et qui crée le temps. L'éternité est donc un présent éternel, une perfection immuable et immobile.

Finitude : condition de l'homme, être de chair et de sang, soumis aux aléas de l'existence et à la fatalité de la mort. Désigne la fragilité de l'être humain.

Flux de conscience : technique narrative moderne certainement initiée par Virginia Woolf. Dans le flux de conscience, on doit à la lecture coller au plus près de ce qui se passe dans une conscience (celle du personnage) par associations de sentiments, d'idées ou de sensations. On pourrait considérer que cette technique est une des plus efficaces pour ressaisir la temporalité, la dimension de successions, d'enchaînements, de passages incessants dans la conscience humaine. Attention, dans le flux de conscience, il peut rester des saillies de narrateur et l'on ne tombe pas dans du pur monologue intérieur où la première personne (« je ») est dominante. Le flux de conscience vise un « effet de réel » mais reste une technique très romanesque, qui jamais ne tire vers le monologue introjecté.

(Focalisation à) focale variable : par ce procédé, le récit fait voyager le narrateur d'une conscience à l'autre. Autrement dit, le narrateur adopte successivement le point de vue de plusieurs personnages, pouvant faire lien entre les consciences.

Focalisation interne : dans un récit, on parle de « focalisation interne » lorsque le narrateur adopte le point de vue d'un personnage. Autrement dit, le savoir du narrateur est égal à celui du personnage.

Intelligible : qui ne peut être connu que par l'intelligence, et non par les sens. Par suite, se dit d'une doctrine qui considère la raison comme principe de la connaissance vraie.

Immanence : antonyme de « transcendance ». Désigne le principe d'inscription dans une dimension matérielle (le corps, le monde) par opposé à tout ce qui est spirituel et dépasse la réalité (Dieu, l'esprit). C'est ce qui fait le propre de la condition humaine, de l'ici-bas, de la mortalité.

Instant : cette notion est fort contestée et scientifiquement et philosophiquement. Nous utilisons très fréquemment ce mot, mais nous ne voyons pas forcément qu'il implique de véritables polémiques au sujet de la représentation du temps. Alors que dans sa *Physique*, Aristote détermine l'instant comme une limite (entre passé et futur), ses successeurs n'ont eu de cesse de mettre au jour les contradictions de ce « point » du temps qui serait censé exister pleinement, être véritablement présent. La première objection à la notion d'instant est qu'il n'est jamais présent, puisque l'on ne parvient jamais à isoler la minute que l'on perçoit. La seconde objection est que l'instant comme unité du temps nie la nature de durée, de passage, de mouvement inhérente au temps. Si je pense l'instant, comment ensuite construire le temps dans sa continuité, sa ligne ? On retombe ici sur le problème mathématique de l'infini : de même qu'une droite infiniment divisée ne me conduira jamais au point, le temps infiniment divisé ne deviendra jamais l'instant. C'est cette révocation d'une représentation du temps sous forme d'instant qui va ouvrir au « temps vécu », c'est-à-dire à l'idée d'un temps-flux, vécu comme durée par celui qui le perçoit. D'une certaine manière, vouloir penser l'instant, c'est vouloir extraire un élément du temps, le rendre atemporel et ensuite vouloir le donner comme modèle du temps !

Intuition : ce vocable, souvent utilisé au sujet du temps (on aurait une « intuition » du temps), engage tout un mode de connaissance, une voie d'accès à la vérité. En effet, connaître par intuition, c'est se réclamer d'une évidence, d'un sentiment de justesse ou de vérité qui précède l'usage de l'esprit ou de la raison. Placer la connaissance du temps du côté de l'intuitif, c'est le présupposer comme relevant d'une évidence hors logique, argumentation ou preuve. Pour certains, cela consistera à le mettre du côté de la sensibilité et de l'immédiateté des sens. En général, l'intuition va de pair avec l'appréhension empirique du phénomène, mais, attention, pour certains, l'intuition précède toute expé-

rience des choses. Elle est donc pré-empirique (comme on parle d'intuition mathématique). Chez Bergson, on pourrait dire que l'intuition est la saisie de l'esprit par lui-même à travers la durée.

Logique : chez les Grecs, ce terme renvoie à la fois au langage, au raisonnement et à la raison elle-même (la faculté du raisonnement). Il s'agit donc de désigner ainsi l'exigence d'ordre, de classement, d'argumentation rationnelle et déductive (c'est-à-dire que l'on s'intéresse à l'ordre des propositions selon des liens de causalité rigoureux) qui sont à la base de l'entreprise scientifique. La logique du temps, que l'on pourrait opposer à l'intuition du temps, ce serait l'appréhender comme l'objet d'une connaissance rationnelle, donc privilégier une appréhension du temps par l'esprit, l'observation. Ressaisir la logique du temps revient à en chercher l'essence, l'unité, à en révéler le fonctionnement général et partant à privilégier une appréhension mathématique (modèle de la logique) de la dimension temporelle.

Mimesis : selon Aristote dans sa *Poétique*, il s'agit du principe d'imitation (ou de représentation) de la nature qui se trouve au fondement de la majorité des arts. Par la suite, on a utilisé cette notion pour désigner toute entreprise qui visait à copier le réel comme un modèle, dont le courant réaliste.

Monologue intérieur : il s'agit de l'ensemble des techniques narratives visant à épouser l'intériorité, la conscience d'un personnage. Du coup, on n'a absolument aucune intervention ou médiatisation du narrateur. On en reste à de la pure subjectivité sans distance (attention, il ne peut donc pas y avoir de « dit-il » dans ce genre de passages).

Monologue intérieur narrativisé : il s'agit d'une forme de monologue intérieur n'utilisant pas la première personne (« je »). Autrement dit, la pensée du personnage est mise en forme par un narrateur extérieur qui peut créer de la distance voire de l'ironie. Cette forme de narration s'oppose donc au monologue intérieur pur.

Objectivité : ce terme s'oppose à la subjectivité. On l'utilise pour désigner tout ce qui permet de prendre du recul sur la sensibilité, la partialité du point de vue, la relativité des choses. Le regard scientifique vise à l'objectivité car il s'exerce à formuler des lois de la nature, donc à trouver fixité et répétabilité dans le monde. Faire preuve d'objectivité, c'est fonder nos paroles ou opinions sur une argumentation qui fasse appel à des raisonnements logiques, à la rationalité. Au contraire, la subjectivité est ce qui se dit et se pense du point de vue du sujet, donc d'un point de vue fini et relatif.

Narrateur omniscient : il s'agit d'un narrateur adoptant un point de vue surplombant sur l'histoire narrée, sa connaissance étant supérieure à celle des personnages. Dans *Mrs Dalloway*, le narrateur est omniscient (il sait absolument tout des intériorités) tout en ne jugeant pas.

Prolepse : évocation en avance dans un récit d'un événement qui s'est passé avant dans l'histoire (en anglais, cela s'appelle un *flash-forward*).

Style indirect libre : discours médiatisé par un narrateur (il s'oppose donc au style direct), mais qui laisse transparaître des expressions émises par le personnage lui-même (jurons, niveau de langage familier, ponctuation émotive, italiques, langage imagé, singulier etc.) Cette technique est utilisée le plus souvent ironiquement pour mettre à distance l'intériorité d'un personnage.

Temporalité : ce terme a été tout particulièrement utilisé par la phénoménologie. Il s'agit alors de saisir la dimension temporelle comme incarnée dans celui qui existe, l'homme. On pourrait dire que cette notion formule de manière synthétique notre thème : le temps vécu, celui de la conscience. *Temporalis*, en latin, veut dire : « qui ne dure qu'un temps ». En d'autres termes, penser la temporalité implique de s'intéresser à la finitude humaine, à la fragilité de cette existence projetée hors d'elle-même, qui ne peut se définir ou se ressaisir sous forme d'essence (ou d'être).

Transcendance : la transcendance pense les choses sur le plan de la verticalité, ce qui existe doit ainsi être mesuré à un patron supérieur, universel, garanti par un être suprême qui dépasse l'homme. Au contraire, l'immanence voit les choses dans leur horizontalité, ne les explique que par le plan matériel, par leur présence au monde tel qu'il est. En son sens sartrien, c'est la dimension constitutive de l'homme qui fait qu'il se dépasse vers autre chose que lui-même, propre à ce que Sartre appelle la subjectivité et qui n'est pas la transcendance au sens divin.