

20 fiches

sur les œuvres au programme

Le temps vécu

Gérard de Nerval – *Sylvie*
Virginia Woolf – *Mrs Dalloway*
Henri Bergson – *Essai sur les données immédiates
de la conscience*

Sous la coordination de
Géraldine DERIES et Natalia LECLERC

Par

Matthieu BENNET
Professeur agrégé de Philosophie
Ancien élève de l'ENS Lyon

Céline BOHNERT
Maître de conférences
Agrégée de Lettres modernes
Docteur ès Lettres

Géraldine DERIES
Professeur agrégé de Lettres modernes
Ancienne élève d'HEC
Docteur ès Lettres

Natalia LECLERC
Professeur agrégé de Lettres modernes
Docteur en Littérature comparée
Interrogatrice en CPGE

Charlotte SIMONIN
Professeur en CPGE
Agrégée de Lettres modernes
Docteur ès Lettres

Élise SULTAN
Doctorante en Philosophie
Certifiée de Lettres modernes

Sommaire

Mode d'emploi	3
---------------	---

Fiche n°1 Comment étudier une œuvre	6
--	---

Sylvie

Fiche n°2 Gérard de Nerval et son œuvre	8
Une biographie et une vie difficiles	8
Sylvie et <i>Les Filles du feu</i>	13

Fiche n°3 Vue d'ensemble de <i>Sylvie</i>	16
L'intrigue	16
Des temporalités multiples projetées sur des espaces variés	18
Les personnages	20

Fiche n°4 Résumé de <i>Sylvie</i>	22
Chapitre I, « Nuit perdue »	22
Chapitre II, « Adrienne »	24
Chapitre III, « Résolution »	25
Chapitres IV à VI	25
Chapitre VII, « Châalis »	28
Chapitres VIII à XII	29
Chapitre XIII, « Aurélie »	33
Chapitre XIV, « Dernier feuillet »	33
« Chansons et légendes du Valois »	34

Mrs Dalloway

Fiche n°5 Virginia Woolf et son œuvre	35
Une vie marquée par l'ambivalence	35
<i>Mrs Dalloway</i>	41

Fiche n°6 Vue d'ensemble de <i>Mrs Dalloway</i>	44
L'intrigue	44
La structure de <i>Mrs Dalloway</i>	47
Les personnages	51

Fiche n°7	Résumé de <i>Mrs Dalloway</i>	54
	Section 1 : une matinée de juin à Londres	54
	Section 2 : tout ce qui se passe vers 11 heures	56
	Section 3 : à 11 h 30, Peter se promène	59
	Section 4 : un petit somme	60
	Section 5 : à son réveil	60
	Section 6 : il est 11 h 45	60
	Section 7 : tout le monde, de midi à 18 heures	62
	Section 8 : Peter de 18 heures à l'heure de la fête	65
	Section 9 : la réception et son hôtesse	65
	Section 10 : avant le retour de Clarissa	66

Essai sur les données immédiates de la conscience

Fiche n°8	Henri Bergson et son œuvre	67
	Henri Bergson (1859–1941)	67
	Bergson à l'œuvre : une philosophie du devenir	70
Fiche n°9	Vue d'ensemble de l' <i>Essai</i>	74
	Avant le passage au programme	74
	Le passage au programme	77
	Après le passage au programme	78
Fiche n°10	Résumé de l' <i>Essai</i>	80
	La multiplicité numérique et l'espace homogène (p. 56–74)	80
	Un concept mixte et erroné : le temps homogène (p. 74–89)	84
	De la nécessité de retrouver son moi fondamental (p. 89–fin)	88

Fiches thématiques

Fiche n°11	Temps vécu et temps mesuré	97
Fiche n°12	Temps vécu et intimité	100
Fiche n°13	Temps vécu et identité	103
Fiche n°14	Temps vécu et temporalité	106
Fiche n°15	Temps vécu et mémoire	109
Fiche n°16	Temps vécu et création	112
Fiche n°17	Temps vécu et sens de la vie	115
Fiche n°18	Temps vécu et changement	118
Fiche n°19	Représentations du temps vécu	121
Fiche n°20	Le temps vécu et la mort	124

Index.....	127
------------	-----

Comment étudier une œuvre

Ce livre est le résultat d'une démarche de lecture que nous allons vous présenter ; vous n'avez donc pas besoin de la refaire.

Toutefois, pour bien comprendre à quoi servent les pages qui suivent et comment les exploiter au mieux, il est utile de savoir comment elles ont été élaborées. En outre, vous pourrez réutiliser la méthode pour d'autres textes, y compris dans des domaines techniques.

Entre lire un magazine et lire une œuvre crayon en main, la différence est la même qu'entre regarder une série télé et regarder une sculpture. Aux concours, on attend de vous des interprétations sur le sens global de l'œuvre, qui nécessitent une prise de recul par rapport au texte afin de le mettre en relief vis-à-vis du thème. Cela passe par une technique spécifique de lecture, trop rarement expliquée, dont tous les éléments doivent être déployés.

Avant la lecture elle-même, la première étape est de se documenter sur l'auteur. Vous ne mentionnerez pas d'élément biographique dans vos dissertations, mais ces informations vous permettent de bien comprendre l'œuvre que vous lisez en la remplaçant dans un contexte historique et culturel. À quelle époque l'auteur a-t-il vécu ? Son pays était-il en guerre ? Que s'est-il passé dans sa vie et comment cela a-t-il affecté ce qu'il a écrit ? Appartenait-il à un mouvement littéraire militant ? Avait-il un projet littéraire précis ? Quels sont les éléments de son œuvre qui sont spécifiques à son époque ? Et qu'est-ce que le public de l'époque percevait sans effort et qui nous est aujourd'hui étranger si l'on ne cherche pas à comprendre l'air du temps ? Cette mise en situation est indispensable pour percevoir toutes les dimensions de l'œuvre. Le décalage culturel peut nous rendre une œuvre aussi hermétique que la musique moderne le serait à Molière.

La deuxième étape, la lecture à proprement parler, est composée non pas d'une mais de plusieurs lectures successives de l'œuvre, chacune permettant d'accéder à une compréhension plus complète. Une première lecture doit dégager, pour les œuvres de fiction, le cheminement du texte, ses moments clés, le projet de l'auteur, son « message », les caractéristiques des principaux personnages. L'œuvre de philosophie, elle, doit être lue en observant le raisonnement mené sur le thème donné, en comprendre les articulations et savoir le reproduire, c'est-à-dire raisonner comme l'auteur (que vous soyez ou non d'accord avec lui). Dans les deux cas, il faut lire en prenant des notes. Après cette première lecture, le texte recèle

encore des parts d'ombre plus ou moins importantes, c'est normal. Nul ne peut prétendre *maîtriser* une œuvre après un seul passage.

Les lectures suivantes ont pour but la recherche active d'informations. On note des citations, on revient sur les passages clés. Des résumés et des fiches thématiques devraient être, idéalement, tapés sur ordinateur (cela facilite les ajouts et corrections) ; à défaut, sur des feuilles volantes bien identifiées ; à défaut, directement sur le livre, à l'encre, au surligneur, ou encore avec des Post-it. Chacun adopte le support qui lui convient le mieux, mais l'objectif est le même : pour les fictions, avoir en tête le déroulement de l'action, les enjeux philosophiques sous-jacents et les caractéristiques des personnages ; pour l'œuvre philosophique, s'être approprié la position principale de l'auteur, les étapes de son raisonnement, les arguments et exemples utilisés. Il faut également avoir à l'esprit que chaque genre littéraire comporte des difficultés spécifiques. Ainsi, une pièce de théâtre exige un bel effort d'imagination pour passer du texte à une représentation imaginaire, avec les déplacements, gestes et intonations des acteurs, leurs interactions, les décors, etc.

La dernière étape est une synthèse, une réflexion générale sur les œuvres en relation avec le thème de l'année : pourquoi ces œuvres-là ont-elles été choisies pour illustrer le thème et comment ce dernier s'incarne-t-il dans les œuvres ? Le cours de votre professeur vous aidera à compléter et charpenter votre approche personnelle. En fin d'année, vous devrez avoir une bonne idée des grandes positions philosophiques liées au thème car elles enrichiront votre réflexion sur les libellés et vous aideront à construire des problématiques.

Vous savez désormais ce que signifie étudier une œuvre. La lire est l'une des étapes utiles, mais c'est loin d'être la seule. L'ensemble représente un travail long, minutieux et complexe, mais passionnant. Nous sommes heureux de vous en fournir le résultat.

Un conseil : travaillez sur ce livre tout au long de l'année, à mesure du cours de votre professeur, pour vous en approprier le contenu. Avant les concours, vous pourrez ainsi réviser en utilisant les *20 fiches* (et vos cours) plutôt que les œuvres.

Gérard de Nerval et son œuvre

1 Une biographie et une vie difficiles

Gérard de Nerval – Labrunie de son vrai nom – a eu une vie mouvementée, traversée par plusieurs crises de folie et internements, une existence qui s'achève par un suicide. De plus, sa vie est marquée par des mises à mort symboliques : Jules Janin puis Alexandre Dumas font chacun paraître dans la presse, lorsqu'il est interné, des articles qui le discréditent comme auteur, alors qu'il est dément, mais qu'il continue à écrire. Ainsi, sa légende naît de son vivant même. Enfin, autre caractéristique de cette vie tourmentée, harcelée par la misère, il disparaît souvent sans laisser de traces, laissant des trous dans une biographie d'autant plus délicate à reconstituer que ses écrits témoignent d'un mélange de fiction et d'inspiration autobiographique.

Une vie qui commence sous le signe du deuil

Lorsque Gérard Labrunie naît en 1808, la France est en pleine épopée napoléonienne. Son père est un médecin parisien de 32 ans marié à une femme de 23 ans. Enthousiasmé par l'empereur, il prend part à l'aventure en demandant un poste de médecin militaire juste après son mariage. En 1807, il rejoint donc l'armée d'Allemagne où sa femme le suit peu après la naissance de Gérard. En l'absence de ses parents, Gérard est placé en nourrice à Loisy, dans le Valois, la région d'origine de sa mère, zone géographique centrale dans *Sylvie*. À deux ans, il part vivre à Mortefontaine, chez son grand-oncle Antoine Boucher.

Son enfance est marquée par la mort prématurée de sa mère, le 29 novembre 1810, en Allemagne, d'un virus grippal ou d'une « fièvre ». Gérard reste obsédé toute sa vie par cette perte, qui encourage de nombreux critiques à interpréter ses multiples personnages féminins à travers ce filtre.

Son père reste en Allemagne jusqu'en 1811, participe en 1812 à la campagne de Russie, où il est fait prisonnier. Rentré à Paris, en 1814, il ouvre un cabinet médical, et souhaite que son fils suive ses traces. L'incompréhension de son père vis-à-vis de sa carrière d'écrivain sera une constante de la vie de Nerval.

Vue d'ensemble de *Sylvie*

1 L'intrigue

Dans sa correspondance, Nerval a défini *Sylvie* comme « un petit roman qui n'est pas tout à fait un conte ». Aujourd'hui, nous parlons plutôt de nouvelle, notamment en raison de la brièveté du texte. De quoi est-il question dans *Sylvie* ?

Un « petit roman » ?

S'il s'agit d'un « petit roman », il doit avoir une intrigue. Elle est assez rapide à définir : le narrateur est amoureux d'une actrice, Aurélie. Elle lui paraît inaccessible d'autant qu'elle a un amant en titre. Mais un soir, il lit dans le journal d'une part que l'évolution du cours de titres qu'il détient l'a rendu riche, ce qui pourrait rendre Aurélie plus accessible ; d'autre part que se tient, dans son pays natal, une fête (chap. I). Rentré chez lui, il se replonge dans un état de « demi-somnolence », dans ses souvenirs d'enfance et se remémore Adrienne, une jeune fille qui l'avait fasciné, et Sylvie, sa petite amoureuse de l'époque (chap. II). Il décide donc de partir dans la nuit pour arriver à cette fête et retrouver son passé (chap. III). Dans la voiture qui le conduit dans le Valois, il « recompos[e] » les souvenirs qu'il a de Sylvie et de son adolescence, cette fois (chap. IV à VII). Lorsqu'il arrive à Loisy, la fête est quasiment terminée : il raccompagne Sylvie chez elle puis va se promener dans les alentours, pendant que tout le monde dort tard dans la matinée. Il constate que le temps a passé et il a de plus en plus envie de demander sa main à Sylvie – pour effacer l'obsession d'Adrienne et celle d'Aurélie (chap. VIII et IX). Mais lorsque la jeune femme est réveillée et qu'il peut aller se promener avec elle, il se rend compte qu'elle a changé, et qu'elle ne l'a pas attendu (chap. X et XI). Il apprend d'ailleurs que son mariage avec le « grand frisé » est déjà planifié. Il rentre aussitôt à Paris et va directement au théâtre (chap. XII). Il commence à courtiser Aurélie, mais anonymement, et part aussitôt en Allemagne ; pendant son séjour, il va jusqu'à écrire une pièce pour elle, qu'elle accepte d'interpréter. Leur relation s'annonce donc bien ; mais lors d'une tournée dans le Valois, le narrateur lui révèle qu'elle lui fait penser à Adrienne. Se rendant compte qu'elle n'est pas aimée pour elle-même, Aurélie rompt (chap. XIII). Dans le dernier chapitre, le narrateur constate la vanité de ses « chimères ». Il rend encore visite à Sylvie, maintenant mère et bien établie. Elle lui apprend qu'Adrienne est morte depuis

Résumé de *Sylvie*

La superposition des époques dans la nouvelle de Nerval a conduit la critique à en distinguer quatre, auxquelles se rattachent les actions de la nouvelle ; nous suivons cette pratique. Le plan A est celui de l'enfance du narrateur et de sa rencontre avec Adrienne, le plan B, celui de son adolescence et de son amour pour Sylvie, le plan C, celui de la jeunesse et du retour dans le Valois, et le plan D, celui de l'écriture de la nouvelle.

Chapitre I, « Nuit perdue » (plan C) : première approche de la conception de la temporalité du narrateur

La nouvelle s'ouvre sur le départ du narrateur dans le Valois, sur les traces de son enfance perdue. Au-delà de cette action, très brève, le chapitre I présente le rapport au temps du narrateur, qui ne cesse de voyager entre le présent dans lequel il situe l'action et plusieurs strates de passé, qui vont jusqu'à un passé mythique, presque hors du temps.

Sur le plan de l'action, on apprend que le narrateur fréquente assidûment le théâtre parce qu'il y admire une comédienne. On n'apprendra qu'elle s'appelle Aurélie qu'au chapitre XI. Après une longue parenthèse sur son époque, il raconte une soirée particulière : il se rend, après le théâtre, à une fête. Un ami l'interroge sur l'actrice qu'il convoite, ce qui fait dire au narrateur : « c'est une image que je poursuis, rien de plus ». La femme apparaît donc d'emblée non comme un être réel, mais comme une idole, une icône presque désincarnée. À la sortie de la fête, le narrateur vérifie les cours de la Bourse dans le journal et apprend son soudain enrichissement. Se présente donc la possibilité, contre laquelle son orgueil se révolte, de s'offrir les faveurs de la comédienne. Mais outre que l'actrice est pour lui une « image », il ne voudrait pas ternir son éventuelle réalité en l'achetant. Le journal se trouve enfin être l'élément déclencheur du voyage dans le temps, puisque le narrateur y lit l'annonce de la « fête du bouquet provincial » au pays de sa jeunesse. Tout est prêt pour qu'il ressente le besoin d'y retourner.

Mais entre-temps, le narrateur aura montré la plasticité du temps : le passé ne se limite pas à celui de son adolescence. On trouve dans ce chapitre une multitude d'époques imbriquées les unes dans les autres : la plus récente est la sienne, son présent, celui de sa génération. Mais elle-même est l'occasion d'une plongée

Virginia Woolf et son œuvre

1 Une vie marquée par l'ambivalence

Virginia Woolf raconte dans son *Journal* avoir découvert, en lisant Freud, que le mot « ambivalence » désignait la conjonction de sentiments d'amour et de haine, conjonction fréquente et normale. Elle se rendit compte qu'elle avait, elle, passé sa vie à rechercher l'accord impossible entre amour et haine, attirance et répulsion – recherchant peut-être un accord impossible à une personnalité que l'on diagnostiquerait sans doute aujourd'hui comme maniaco-dépressive ou atteinte de troubles bipolaires. Allons aux origines de cette ambivalence, qui sont aussi celles de sa vocation – le mot n'est pas trop fort – d'écrivain.

Un héritage aussi riche que lourd

Adeline Virginia Stephen naît le 25 janvier 1882, troisième enfant de Julia Jackson et de Leslie Stephen ; ses parents viennent tous deux de familles assez illustres sans être très assurées de leur position sociale, surtout celle de Leslie. La mère de Virginia, Julia, était la petite-fille d'une des sept filles Pattle, nées d'une aristocrate française et d'un officier colonial en Inde ; la beauté des sœurs Pattle avait donné naissance à un mot d'esprit : il y avait trois sexes – les hommes, les femmes, et les Pattle. Mais c'est pour les photos qu'elle se mit à prendre, déjà âgée, que la plus laide, selon ses propres dires, des grand-tantes de Virginia, Julia Cameron, est encore connue, et Virginia attribua toujours à son héritage français sa créativité et sa sociabilité.

Julia était veuve et avait trois enfants, George, Stella et Gerald, d'un précédent mariage, auquel la mort prématurée d'un mari qu'elle adorait avait mis fin. Elle n'a cédé à la demande en mariage de Leslie Stephen, son voisin, que, semble-t-il, de guerre lasse. Ce dernier, écrivain, issu d'une lignée d'intellectuels austères et réformistes, s'est construit à force de travail, de volonté et de publications. Après des études de mathématiques, il est devenu historien des idées. Son grand œuvre est d'avoir été le premier éditeur du *Dictionnaire de la biographie anglaise*. C'est aussi, malgré un physique peu athlétique, un alpiniste de renom. D'abord marié avec une des filles du romancier William Thackeray, dont il a eu une fille, Laura, enfant retardée qui sera internée encore adolescente, il est lui aussi, lorsqu'il rencontre Julia Duckworth, veuf d'un être qu'il a énormément aimé. Le couple se ma-

Vue d'ensemble de *Mrs Dalloway*

Ce qui frappe d'emblée le lecteur de ce roman est sa forme : il est facile de céder à la sensation de ne jamais savoir ce qui se passe, dans la tête de qui on est, ni même l'heure qu'il est ou l'endroit où l'on est. Le roman est en effet écrit avec le parti pris de raconter à partir des perceptions de différents personnages ; un narrateur omniscient orchestre le tout, mais refuse de se présenter comme détenant un savoir objectif.

Le lecteur voit donc le monde du point de vue tour à tour de Clarissa, Septimus, Lucrezia, Peter, parfois d'un parfait inconnu, et même du narrateur omniscient. Il lui faut donc reconstruire ce qui se passe à partir de sensations subjectives ; les points de repère temporels et spatiaux viennent aussi des personnages. Mais n'est-ce pas ce que vous faites dans votre propre vie ? Vous vivez ; ce n'est que lorsque vous avez à faire le point que vous mettez en ordre chronologique, en vous aidant de lieux ou d'objets ; les personnages ne font pas plus que vous ni que le narrateur le point sur leur vie. C'est au lecteur de pratiquer cette objectivation ; en même temps, le caractère poétique et imagé de la langue, qui, elle, provient du narrateur et ne change pas selon les personnages, porte sa propre signification et réclame aussi votre interprétation active.

1 L'intrigue

L'intrigue dans *Mrs. Dalloway* consiste à croiser en un endroit significatif deux histoires d'abord parallèles et qui sembleraient devoir le rester ; l'une raconte la journée d'une femme, Clarissa Dalloway, qui donne une réception le soir même ; l'autre, les dernières phases, le même jour, d'une dépression nerveuse qui conduit Septimus Warren Smith à se suicider. Les deux histoires se croisent en plusieurs points ; le dernier croisement permet au roman de finir.

Pour s'en tenir aux faits en laissant toutes autres considérations pour le résumé linéaire, Mrs Dalloway part acheter des fleurs pour sa soirée par une belle matinée de juin qui lui rappelle sa jeunesse, notamment un vieil ami, Peter Walsh ; elle rencontre Hugh Whitbread, autre vieil ami ; cela provoque d'autres réminiscences, et révèle qu'elle a failli épouser Peter.

Lorsqu'elle se trouve dans le magasin de fleurs, on entend une détonation, provenant d'une voiture grise qui se gare et bloque le passage de Septimus Warren Smith. Dans cette voiture grise, il y a un personnage important, ce qui commence

Résumé de *Mrs Dalloway*

Le roman se présente d'une traite ; on distingue cependant dix sections, séparées par un blanc ; chacune correspond à peu près à une tranche horaire dans laquelle les événements peuvent avoir lieu simultanément. Nous résumons le roman section par section en précisant les tranches horaires ; nous précisons aussi les changements principaux de points de vue. Nous avons au début, essayé de montrer comment la lecture reconstitue les événements à partir de ce qui nous en est donné, ses effets dans l'esprit d'un personnage, mais sans insister car l'habitude se fait assez rapidement ; nous avons en revanche essayé de donner le sens de certaines des images principales, et souligné les échos les plus importants qui font le « lié » du récit et son sens.

Section 1 : une matinée de juin à Londres, Mrs Dalloway va à Bond Street (p. 61–76)

Le roman démarre *in medias res* : une « Mrs Dalloway » dit « qu'elle se chargerait des fleurs » : cette dame doit donc être en train de sortir de chez elle ; on plonge ensuite dans ses pensées : c'est Lucy – une domestique ? – qu'elle soulage ainsi ; on apprend de plus, alors qu'elle « plong[e] »¹ à son tour, mais dans la rue, qu'elle est ravie du temps qu'il fait, qui la conduit à se remémorer des matinées semblables de ses 18 ans, dans un endroit appelé Bourton. Mais à l'époque, elle avait « le sentiment que quelque chose de terrible allait arriver » ; il était arrivé que son absorption dans ses idées avait été rompue par un ami, Peter Walsh, à présent en Inde. On suit ensuite son parcours au fil de ses pensées.

On en sort un instant, quand elle est aperçue, « charmante », « perchée, très droite »², au moment de traverser Victoria Street, quand sonne Big Ben, par un commerçant du quartier, Scrope Purvis, un de ces personnages qui peuplent le Londres du roman et auxquels Virginia Woolf donne des points de vue aussi, instantanés sociaux qui enrichissent son roman. Mrs Dalloway anticipe le son de Big Ben, dont les cloches dominent Westminster, le quartier du parlement et du gouvernement anglais où elle habite depuis plus de vingt ans ; ce sont ces cloches produisent l'image, récurrente au long du livre, des « cercles de plomb [qui] se dissolv[ent] dans l'air »³, image qu'il ne faut pas lire de façon univoque : les cercles de plomb rappellent la forme de la base de la cloche, et rendent le son visuel ;

¹ p. 61 ² p. 62 ³ p. 63

Henri Bergson et son œuvre

1 Henri Bergson (1859–1941)

Bergson : philosophe, mais pas seulement

Henri Bergson, né à Paris en 1859, est le fils d'un pianiste issu d'une grande famille de Varsovie, et d'une mère juive anglaise. La carrière de son père le mena à Genève, puis en Angleterre, mais le jeune Henri resta étudier dans les grands lycées parisiens, avant de gravir les étapes d'une carrière philosophique réussie. Son entrée à l'École normale supérieure a ceci de particulier qu'il hésita à la préparer en lettres ou en sciences : il avait en effet proposé une solution brillante, pour un lycéen, à un problème de géométrie posé par Pascal. Il fit sa scolarité à l'ENS, qu'il intégra en lettres, et où il passa l'agrégation de philosophie. Il y fut reçu deuxième, juste devant Jaurès qu'il côtoya à Normale.

Même s'il peut paraître étrange de dire cela d'un philosophe qui enseigna à l'ENS de 1898 à 1900, qui fut professeur au Collège de France de 1900 à 1921 et qui reçut le prix Nobel de littérature en 1928, il serait faux de dire que Bergson a reçu une reconnaissance totale. Certes, son succès fut tel qu'il dépassa le monde philosophique, et atteint le grand public cultivé. Ce fut aussi une reconnaissance internationale : sa maîtrise de l'anglais, la langue de sa mère, ainsi que sa fréquentation des livres et des intellectuels américains (William James, notamment) y a contribué. Pourtant, son travail philosophique ne lui a valu aucun poste universitaire au sens strict. Ainsi, Bergson n'a jamais eu à diriger de thèses, de travaux d'étudiants : il fut refusé à la Sorbonne.

Cette distance avec le milieu universitaire peut expliquer une postérité philosophique assez faible relativement à la notoriété, aujourd'hui difficile à imaginer, qu'il a connue dès 1910. Il faut aussi la mettre sur le compte d'une vie qui ne s'est pas cantonnée, loin de là, à l'activité philosophique.

Bergson fut un homme d'institution et, on le sait moins, d'action. Un homme d'institution, car il fut impliqué dans les charges administratives que ses pairs voulurent bien lui confier. L'Institut français, l'Académie française (où il fut, en 1914, le premier académicien d'origine juive, malgré une campagne antisémite de l'Action française) l'accueillirent dans leurs rangs. Il ne fait aucun doute qu'il fut sensible à ces honneurs et ce sont ces titres qu'il demandera à faire graver sur sa tombe. Mais il fut aussi, à sa manière, un homme d'action. En 1914, il aurait pu,

Vue d'ensemble de l'*Essai*

Thèse de doctorat soutenue en 1889, l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* de Bergson porte sur la notion de *durée*, concept central de sa philosophie. Il s'ouvre sur ce constat : « nous nous exprimons nécessairement par des mots, et nous pensons le plus souvent dans l'espace »¹. Cette confusion, alimentée par le langage, entre les objets matériels et les idées, explique que nous nous fourvoyions dans de fausses formulations de problèmes philosophiques aussi déterminants que celui de la liberté. Or, on ne peut comprendre l'acte libre hors de la durée, dont la définition cruciale fait l'objet du chapitre II au programme.

Il paraît tout aussi important de bien poser le problème que de le résoudre. Le problème de la liberté, que l'on tient pour insoluble alors qu'il n'y a d'impasse qu'à cause d'une fausse énonciation, dépend d'une distinction entre deux types de multiplicités, celle des termes juxtaposés dans l'espace et celle des états de conscience dans la durée. En ce sens, il s'agit d'interroger les données immédiates de la conscience selon une méthode spécifique : l'intuition, seule à même de retrouver, sous les faux concepts mixtes, la différence de nature entre les deux modalités pures qu'ils recouvrent. Ainsi la durée et l'espace doivent être distingués, par-delà nos représentations, autrement que selon une différence de degré, pour pouvoir accéder à la réalité de notre moi et de notre liberté. Tel est tout l'enjeu de l'*Essai*.

1 Avant le passage au programme

L'*Essai* se présente comme une démonstration en trois parties. Les études de l'intensité des états psychologiques et de l'idée de durée des chapitres I et II sont présentées comme autant de préalables nécessaires à la dénonciation du faux problème de la liberté. Autrement dit, tout ce qui précède le chapitre III n'a de sens que pour tendre vers une nouvelle formulation du concept de *liberté*. Pour ce faire, Bergson passe par une définition inédite du temps vécu, concept clé de sa philosophie.

Les états psychiques ne sont pas quantifiables

Peut-on quantifier un état psychique ? Est-il mesurable au même titre qu'un objet matériel et étendu ? À en croire le sens commun et le langage, il semblerait possible d'ordonner les différents états de conscience selon leur intensité, que

¹ p. VII

Résumé de l'*Essai*

Les commentateurs de Bergson ont souvent remarqué que sa démarche épousait le rythme même de la durée qu'il définit dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*. En effet, si l'on trouve des indications sur la structure du texte dans les titres placés en haut des pages de droite, il n'en demeure pas moins que Bergson travaille un thème unique, la nature du temps, et que l'organisation de son texte répond à des mouvements dans lesquels les mêmes motifs vont et viennent, sont traités une fois puis repris et retravaillés.

Le découpage que nous proposons ne servira qu'à synthétiser, et donc pour Bergson, à trahir, mais le moins possible, le mouvement unique que constitue ce chapitre. Ce cheminement va de l'étude du nombre, dont la multiplicité est utilisée pour mesurer le temps, jusqu'à l'étude du temps en rapport avec l'espace. Bergson peut alors dénoncer cette conception du temps qui en est une dénaturation, pour en venir aux conséquences sur la forme de notre vie intime, de notre personnalité et sur d'autres problèmes philosophiques majeurs.

1 La multiplicité numérique et l'espace homogène (p. 56–74)

Pourquoi définir le nombre ?

Les premières lignes du texte ne manqueront pas de surprendre le lecteur qui aborderait ce texte avec l'impatience de savoir enfin ce qu'est le temps. Car du temps, il n'est pas question : Bergson commence sans nous dire pourquoi il lui faut analyser la notion de *nombre*. Pourquoi passe-t-il par la question de la nature du nombre ? S'il le fait, c'est bien que le nombre doit avoir un rapport avec le temps.

Demandons-nous alors comment nous définirions le temps. Il semble plausible que l'on dirait quelque chose comme : « le temps, c'est le passage continu des instants », ou bien, « c'est une dimension autre que celle de l'espace ». Bergson ne s'attarde pas à le signaler, mais s'il lui est nécessaire de traiter du nombre, c'est simplement parce que pour le sens commun, le temps n'est qu'une somme d'instant, une grandeur que l'on étudie à travers ce concept de *dimension*, comme on le fait de l'espace. Pour nous, penser le temps en le comptant est même une façon « précise », « scientifique » ou « objective » de le comprendre. Si le nombre doit être étudié, c'est que l'on conçoit le temps à travers le nombre. Or, pour Bergson, il s'agit là d'une dénaturation du temps véritable.

Temps vécu et intimité

L'intimité semble une donnée de l'espace, comme le signale l'idée de proximité – à soi ou aux autres. À quelles conditions le temps rapproche-t-il les individus ?

1 Gérard de Nerval : un temps centrifuge

Une intimité fantasmée

Les images heureuses montrent le narrateur au centre de la ronde avec Adrienne¹, avec Sylvie au cœur de l'île² ou descendant l'escalier de la tante d'Othys pour être « l'époux et l'épouse »³. Le motif du baiser symbolise cette intimité – significativement, il n'y a pas de telle scène avec Aurélie. L'intimité est liée au temps de la fête, temps partagé et communion avec d'autres époques. Mais cette communion avec le temps légendaire est de moins en moins forte au fil du récit, tout comme le sentiment qu'a le narrateur d'appartenir au Valois : il lui est impossible d'habiter la maison léguée par son oncle. L'intimité véritable dans la nouvelle est celle que crée le rêve, qui superpose les images et impose de voir la religieuse sous l'actrice.

Le refus de l'intimité réelle

Le narrateur l'annonce dès le départ : les jeunes gens de son époque s'épuisent en des amours idéales et éthérées, refusant toute intimité charnelle : « il fallait qu'elle apparût reine ou déesse, et surtout n'en pas approcher. »⁴ Le narrateur est bien fils de son temps. Du reste, l'intimité repose sur un temps partagé. Or le temps du narrateur est centrifuge. Il trouve son axe dans la conscience immédiate du sujet, qui dispose autour de lui une ronde d'époques, oubliant tout devenir. Lorsqu'il prend conscience du passage linéaire du temps, en ne retrouvant pas en Sylvie celle qu'il avait quittée, le narrateur est arraché à ses songes. L'intimité finale du narrateur et de Sylvie semble dérisoire : « Je l'appelle quelquefois Lolotte, elle me trouve des ressemblances avec Werther. »⁵.

Passages clés : chap. I, II, IV, VI, VIII, IX, XIV

¹ chap. III ² chap. VII ³ chap. VI ⁴ chap. I ⁵ chap. XIV

2 Virginia Woolf : le dialogue des consciences

Tisser des liens sur fond de solitude

Un grand nombre de personnages – Clarissa, Lucrezia, Maisie, Septimus – évoquent à plusieurs reprises leur solitude ou leur peur de la solitude ; et c'est sur ce fond de solitude fondamentale de l'être, plus ou moins ressentie, que le roman va tisser du lien. Les personnages sont d'abord rapprochés par leur expérience authentique du temps. On pense à Clarissa et à Peter, mais aussi à de nombreuses silhouettes entrevues dans Regent's Park, comme Maisie Johnson⁶. Le temps, principe d'éparpillement, introduit l'altérité au cœur même du sujet et le rend ainsi perméable aux autres. Au contraire, le culte de la mesure qu'entretient Sir William Bradshaw repose sur un principe de distinction et de rejet. La mesure réduit tout au même. Et les invités des Bradshaw quittent leurs dîners avec soulagement⁷.

Au contraire, tisser des liens est le génie propre de Clarissa. Il se manifeste tout particulièrement lors de la réception qu'elle donne (et il faut prendre ces mots au sens littéral), offrande à la vie qui suppose la contribution de chacun. Dans cet épisode, la narration passe d'une conscience à l'autre tandis que Clarissa circule d'un invité à l'autre, veillant à chacun, comme si la réception était l'image même du roman et Clarissa un double de Virginia Woolf.

La juste distance

Mais cette intimité, qui recouvre évidemment des degrés divers, n'est pas communion ou fusion des consciences. Les scènes collectives autour de la voiture officielle⁸ et de l'avion⁹ le font bien comprendre – Clarissa, du reste, ne voit même pas l'avion. Et si cette dernière a rompu avec Peter, c'est qu'il exigeait d'elle une trop grande intimité, qui soit aussi intimité du cœur et de l'esprit. Clarissa a choisi Richard car, selon elle, il faut de la distance et de la liberté dans le mariage. De fait, Mrs Bradshaw devient le jouet de son mari. Elizabeth, elle, se laisse quelque peu phagocytter par Miss Kilman¹⁰, puis erre dans Londres : elle peine à trouver la distance juste envers ses semblables. Il faut distinguer l'intimité dans le temps et dans l'espace : habiter une même maison ne suffit pas à l'intimité, qui demande du temps – ce que Richard offre à son épouse en rentrant inopinément¹¹.

Le pressentiment de l'autre

Clarissa se sent proche de la vieille voisine qu'elle voit chaque soir fermer ses rideaux. Le roman présente, voire crée, différentes formes de proximité, à travers des phénomènes d'écho qui peuvent signaler un accord profond, une rencontre

⁶ p. 92 ⁷ p. 194 ⁸ p. 76–83 ⁹ p. 83–87, 94–96 ¹⁰ p. 236 ¹¹ p. 213–215

des consciences, quand bien même les personnages ne le sauraient pas. Parmi bien des exemples, on pense à l'image de Clarissa debout en haut de l'escalier, évoquée d'abord par l'héroïne¹², puis par Peter entendant les cloches de Saint-Margaret¹³ et qui devient effective à plusieurs reprises pendant la réception. Elle est l'image même de ce qu'est Clarissa, et sa circulation de la conscience de l'un à celle de l'autre signale leur durable intimité, au-delà des incompréhensions mutuelles, tout comme le souvenir de Peter spontanément revenu à la pensée de Clarissa au milieu de Saint James's Park¹⁴.

Passages clés : p. 112–122, 138–139, 251–256, 283–321

3 Henri Bergson : moi et les autres

Moi et les autres en société

L'analyse du temps proposée par Bergson a pour corollaire l'incommunicabilité des consciences. L'idée d'intimité aux autres semble étrangère au philosophe, puisque tout rapport à autrui se construit à travers le langage, qui trahit nécessairement le moi profond¹⁵. La sensation ne jette pas non plus de pont vers l'autre, puisque chaque sensation résulte de la singularité du sujet. L'autre peut disséquer ce que je suis, mais non me comprendre.

Être soi

En revanche, on peut penser une forme d'intimité à soi-même : celle que le sujet connaît lorsqu'il s'abandonne à ses perceptions immédiates¹⁶. Mais l'homme n'est pas foncièrement ou pas seulement un être d'instinct, et cette coïncidence à soi, si difficile à conquérir, semble bien peu durable. Elle se réalise dans le rêve¹⁷. Mais Bergson propose au fond une vision de l'homme comme incapable d'accéder en même temps à ce qu'il est en surface, le lieu de la pensée, et à ce qu'il est profondément. L'unité même de l'être finit par devenir problématique. Le moi de surface ne peut saisir le moi profond : dès qu'il cherche à le comprendre, il l'altère. Le moi superficiel ne peut que s'effacer momentanément pour laisser exister pleinement le moi profond.

La médiation du roman

Une médiation peut permettre de recouvrer la coïncidence à soi : celle du roman, lorsque le récit s'approche au plus près de la réalité du temps – alors le roman peut « nous re[mettre] en présence de nous-mêmes »¹⁸.

Passages clés : p. 74–75, 93–96, 98, 99–100, 102–104

¹² p. 81 ¹³ p. 124 ¹⁴ p. 67 ¹⁵ p. 104 ¹⁶ p. 75 ¹⁷ p. 94 ¹⁸ p. 100

Index

<i>Angélique</i>	13	<i>La Reine des poissons</i>	34
<i>Années</i>	39	<i>La Traversée des apparences</i>	37
<i>A Room of One's Own</i>	39	<i>Le Chariot d'enfant</i>	11
<i>Aurélia</i>	13	<i>Le Monde dramatique, Revue des spectacles anciens et modernes</i>	10
<i>Bergson, Henri</i>	67	<i>Léo Burckart</i>	10
<i>Between the Acts</i>	39	<i>Les Chimères</i>	13
<i>Corilla</i>	13	<i>Les Deux Sources de la morale et de la religion</i>	68
<i>Dante Alighieri</i>	24	<i>Les Faux Saulniers</i>	12
<i>Durée et Simultanéité</i>	69	<i>Les Filles du feu</i>	12, 20, 33
<i>Émilie</i>	13	<i>Les Illuminés</i>	12
<i>Essai sur les données immédiates de la conscience</i>	74, 80	<i>Les Vagues</i>	39
<i>Flush</i>	39	<i>L'Évolution créatrice</i>	72
<i>Henri Bergson</i>	93	<i>L'Imagier de Harlem</i>	12
<i>Histoire de la reine du Matin et de Soliman, prince des génies</i>	11	<i>Lorely</i>	12
<i>Isis</i>	13	<i>Matière et Mémoire</i>	71
<i>Jacob's Room</i>	38	<i>Mr Bennett and Mrs Brown</i>	42
<i>Jankélévitch, Vladimir</i>	93	<i>Mrs Dalloway</i>	44, 54
<i>Jemmy</i>	13	<i>Mrs Dalloway in Bond Street</i>	41
<i>Journal</i>	35	<i>Napoléon et la France guerrière</i>	9
<i>Kant, Emmanuel</i>	83	<i>Nerval, Gérard de</i>	8
<i>La Chambre de Jacob</i>	38	<i>Night and Day</i>	38
<i>La Divine Comédie</i>	24	<i>Nuit et Jour</i>	38
<i>La Main de gloire</i>	9	<i>Octavie</i>	10
<i>La Promenade au phare</i>	39	<i>Odelettes</i>	9
		<i>Orlando</i>	39
		<i>Poésies allemandes</i>	9
		<i>Prelude</i>	38
		<i>Promenades et Souvenirs</i>	13
		<i>Souvenirs du Valois</i>	109
		<i>Sylvie</i>	16, 22

<i>The Hours</i>	55	<i>Un voyage en Orient</i>	11
<i>The Mark on the Wall</i>	38	Woolf, Virginia	35
<i>The Voyage Out</i>	37	Zénon	87
<i>The Waves</i>	39		
<i>The Years</i>	39		
<i>Three Guineas</i>	39		
<i>To the Lighthouse</i>	39		