



**HAL**  
open science

# Temps visible et espace sensible Proust et Bergson dans le prisme du “ chronotope ” de Mikhaïl Bakhtine

Ioulia Podoroga

► **To cite this version:**

Ioulia Podoroga. Temps visible et espace sensible Proust et Bergson dans le prisme du “ chronotope ” de Mikhaïl Bakhtine. Revue d'études proustiennes, 2021, 13, pp.125-140. hal-03581702

**HAL Id: hal-03581702**

**<https://hal.science/hal-03581702>**

Submitted on 20 Feb 2022

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

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

## Temps visible et espace sensible

### Proust et Bergson dans le prisme du « chronotope » de Mikhaïl Bakhtine

Pour les spécialistes de Proust, aussi bien que pour ceux de Bergson, la confrontation entre ces deux auteurs peut paraître incontournable dans la mesure où l'on souhaiterait, d'une part, clarifier le rôle que joue la pensée philosophique du temps dans la démarche proustienne, et d'autre part, concrétiser et exemplifier les aspects les plus paradoxaux de la durée bergsonienne en les mettant à l'épreuve de l'œuvre de fiction. Si les raisons rendant légitime l'analyse conjointe de ces deux pensées ne manquent pas, je me propose de partir de ce qui semble d'emblée un constat opposé, selon lequel l'expérience du temps chez Proust échappe en définitive à la grille de lecture imposée par la conception bergsonienne de la durée. Comme le fait remarquer Georges Poulet dans *L'Espace proustien* : « Si la pensée de Bergson dénonce et rejette la métamorphose du temps en espace, Proust non seulement s'en accommode mais s'y installe, la pousse à l'extrême et en fait finalement un des principes de son art »<sup>1</sup>. Poulet, qui connaît par ailleurs très bien les idées de Bergson<sup>2</sup>, ne conduit pas plus loin cette comparaison, si ce n'est pour conclure, à la fin de son étude, que, décidément, « le temps proustien [...] est d'une nature telle qu'il est directement opposé au temps bergsonien »<sup>3</sup>. Autrement dit, au lieu de combattre l'espace partout où il semble entraver le libre cours de la durée, l'auteur de la *Recherche* procède inversement et aboutit à la plus complète spatialisation du temps. Ayant ainsi posé cette antithèse, je m'intéresserai, dans les lignes qui suivent, à la façon dont ces deux mouvements conflictuels – temporalisation de l'espace, dans le cas de Bergson, et spatialisation du temps, dans le cas de Proust – peuvent être pensés comme solidaires, et ce à l'aide de la notion qu'il est l'heure maintenant d'introduire : celle de chronotope. Transporté par Mikhaïl Bakhtine dans le champ des études littéraires, ce terme initialement élaboré en mathématiques et utilisé dans la théorie de la relativité d'Einstein<sup>4</sup>, permet d'envisager, comme sa forme contractée l'indique, le temps et l'espace conjointement, dans leur fusion même. Comme Bakhtine ne cesse de le répéter, il ne s'agit pas de formes vides et indifférentes l'une à l'autre, comme le prétend souvent la philosophie, mais « [l]es indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps »<sup>5</sup>. Ainsi, la littérature donne à percevoir le temps et l'espace comme « des formes de la réalité la plus vraie », et non pas comme des catégories transcendantales à la manière de Kant, Bakhtine se proposant de comprendre « leur rôle dans le processus d'une connaissance concrète (d'une vision) de l'art littéraire »<sup>6</sup>.

En effet, dans « Formes du temps et du chronotope dans le roman » (1937), d'où proviennent les réflexions qui viennent d'être rappelées, Bakhtine explore la façon dont la division en genres romanesques, tout au long de l'histoire du roman depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours, peut être opérée en fonction des structures spatio-temporelles qui assurent la cohésion interne de chaque forme romanesque. La façon de faire jouer le temps/espace

---

<sup>1</sup> Georges Poulet, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, « Tel », 1982, p. 9-10.

<sup>2</sup> Dans le même ouvrage, sous le titre *L'Espace proustien*, publié chez Gallimard, nous trouvons également un remarquable article sur Bergson « Bergson. Le thème de la vision panoramique des mourants et la juxtaposition » (G. Poulet, *op. cit.*, p. 167-205).

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 135.

<sup>4</sup> Cette explication est fournie par Bakhtine lui-même au début de son texte sur les « Formes du temps et du chronotope dans le roman », dans M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, p. 237.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 238 (note).

dans le roman peut varier selon les époques : entre déploiement abstrait et mécanique, comme dans le roman d'aventure grec, où le temps et l'espace n'ont pas d'incidence directe sur la vie du héros et s'associent de façon purement mécanique, et expérience intégrale du temps et de l'espace historiques, agissant de concert, et reflétée de façon organique dans le devenir du héros. Dans tout l'éventail des configurations spatio-temporelles possibles, Bakhtine fait observer une évolution vers la plus grande conscience du temps et la plus intime cohésion du temps et de l'espace qui atteindra une « profonde chthonopie » à partir du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle et trouvera son incarnation la plus manifeste chez Goethe. Une des définitions du chronotope que fournit Bakhtine est en effet liée à son interprétation de l'œuvre goethéenne :

L'aptitude à voir le temps, à lire le temps dans l'espace, et, simultanément, à percevoir le remplissement de l'espace sous la forme d'un tout en formation, d'un événement, et non sous forme d'une toile de fond immuable ou d'un donné tout fait – c'est l'aptitude à lire, en toute chose – que ce soit dans la nature ou dans les mœurs de l'homme et jusque dans ses idées (dans ses concepts abstraits) –, les indices de la marche du temps<sup>7</sup>.

Ce passage doit être rapproché d'une définition similaire qu'on peut trouver au début des « Formes du temps et du chronotope dans le roman » :

Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire<sup>8</sup>.

Voir et faire figurer le temps dans l'espace, c'est-à-dire le rendre visible, d'une part, et emplir l'espace de temps, l'intensifier, le rendre dynamique, de l'autre – relève d'une même « aptitude » chronotopique, développée de la façon exemplaire par Goethe. Ce processus réciproque de contamination simultanée entre la dimension spatiale et la dimension temporelle dans l'expérience vécue de l'homme, présuppose donc une transformation en deux sens. Si l'on se positionne du point de vue du temps, on suivra le sens de l'objectivation ou de la matérialisation, voire de sa stabilisation dans l'espace. Si, au contraire, on prend l'espace comme point de départ, on verra sa dynamisation menant à une dématérialisation progressive sous l'effet du temps. En ce qui concerne Bakhtine, il pose lui-même d'emblée la préséance du temps sur l'espace, signifiée déjà dans le titre de son étude<sup>9</sup>. En effet, dans ses exemples littéraires, nous ne trouverons pas de véritable action de l'espace sur le temps : c'est toujours le temps qui pénètre et dynamise l'espace. Serait-il en cela plus proche de Bergson que de Proust ?<sup>10</sup> On le verra plus tard. Tâchons dès lors de déplier parallèlement les deux versants du processus chronotopique à travers les textes de Proust et Bergson. Ainsi, le concept bakhtinien de chronotope nous permettra d'envisager comme complémentaires les deux manières de penser la jonction du temps et de l'espace qu'on a tendance à présenter comme

---

<sup>7</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Le roman d'apprentissage dans l'histoire du réalisme », dans *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 258 (c'est l'auteur qui souligne). *Le Roman d'apprentissage et sa signification dans l'histoire du réalisme* : cet ouvrage ne sera pas achevé du vivant de l'auteur.

<sup>8</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », dans M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 237.

<sup>9</sup> Qu'il s'agit des « formes du temps » et du chronotope, a été déjà observé par plusieurs commentateurs. Par exemple, Henri Mitterand fait remarquer que ce manque de réciprocity dans le traitement de l'action du temps et de l'espace est somme toute assez classique et remonte à la philosophie de Kant. Voir *id.*, « Chronotopies romanesques : Germinal », *Poétique*, n° 81, février 1990.

<sup>10</sup> Dans le cadre de la conception du genre romanesque élaborée par Bakhtine, et compte tenu de l'attention particulière que celui-ci porte au devenir du héros dans le roman d'apprentissage, il serait intéressant de s'interroger sur le genre du roman proustien. « Il serait tentant », dit en effet Maurice Blanchot, de songer au roman d'apprentissage, même si rigoureusement parlant le roman de Proust ne relève pas de ce genre. (Maurice Blanchot, « L'expérience de Proust », dans *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 26).

opposées. À cet effet, nous nous pencherons sur deux formes de rapport au réel à l'œuvre chez Proust et Bergson, l'observation du mouvement dans l'espace, d'une part, et l'acte de se mouvoir (dans un espace/temps défini), de l'autre.

### **Le télescope de Proust : « rendre le temps visible »**

Chez Proust, on est pris dans un mouvement de transformation spatio-temporelle dès la toute première rencontre entre le narrateur et Albertine. Il s'agit de la métamorphose de l'image d'Albertine qui se soumet à une logique visuelle singulière, celle du télescope. Comment Albertine fait-elle son apparition dans la vie de Marcel ? Elle appartient tout d'abord, indissociablement, à la « petite bande » des jeunes filles en fleurs, puisqu'au début, on se souvient, le narrateur ne parvient pas à individualiser les visages et rattacher à une fille en particulier tel ou tel trait spécifique :

[...] quand [...] je voyais émerger un ovale blanc, des yeux noirs, des yeux verts, je ne savais pas si c'était les mêmes qui m'avaient déjà apporté du charme tout à l'heure, je ne pouvais pas les rapporter à telle jeune fille que j'eusse séparée des autres et reconnue. Et cette absence, dans ma vision, des démarcations que j'établirais bientôt entre elles, propageait à travers leur groupe un flottement harmonieux, la translation continue d'une beauté fluide, collective et mobile.<sup>11</sup>

Ce qui nous frappe dans cet extrait c'est cette mobilité initiale, toute bergsonienne, sans distinctions nettes, qui caractérise l'ensemble des filles fusionnées dans leur groupe. Cette première perception des filles ne trouve pas encore de localisation spatiale précise. Elle épouse le mouvement même, dans sa continuité, sans chercher à opérer une synthèse finale qui permettra de faire ressortir les formes. Cette perception naïve n'est pas pragmatique, car le narrateur ne cherche pas (ou plutôt ne parvient pas encore) à identifier les filles et diviser le groupe selon les éléments qui le composent. Plus loin dans le texte il parle du déplacement de la bande sur la digue comme d'« une lumineuse comète »<sup>12</sup> qui avance en faisant écarter les gens autour d'elle. La métaphore astronomique domine nettement le passage suivant, et nous introduit dans la problématique du télescope.

Qui eût pu connaître maintenant en elles, à peine mais déjà sorties d'un âge où on change si complètement, telle masse amorphe et délicate, encore tout enfantine, de petites filles que, quelques années seulement auparavant, on pouvait voir assises en cercle sur le sable, autour d'une tente : sorte de blanche et vague constellation où l'on n'eût distingué deux yeux plus brillants que les autres, un malicieux visage, des cheveux blonds, que pour les reperdre et les confondre bien vite au sein de la nébuleuse indistincte et lactée.<sup>13</sup>

À la plage de Balbec, on ne repère qu'une constellation d'astres, une nébuleuse lactée, des corps, des gestes, des poses, des yeux qui brillent, des éclats de sourires. L'on ne peut pas être cependant plus proche de ce temps – la distance temporelle nous en empêche. Ces distances variables dans le temps par rapport au moment présent, à force de s'enfoncer de plus en plus dans le passé, Proust en distingue deux au moins : avant d'être une bande féminine, Proust imagine une « troupe enfantine »<sup>14</sup>, avant la nébuleuse, « une tâche singulière »<sup>15</sup> sur la

---

<sup>11</sup> *Recherche*, t. II, p. 148.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>14</sup> *Ibid.*, *loc. cit.*

<sup>15</sup> *Ibid.*

plage. Ce stade encore plus élémentaire de perception vise un objet qui lui est consubstantiel, car lui aussi sans contours, ou, plutôt, aux contours et formes changeantes, mobiles. Proust compare les enfants encore trop jeunes à « ces organismes primitifs où l'individu n'existe guère par lui-même, est plutôt constitué par le polypier que par chacun des polypes qui le composent »<sup>16</sup>. Agglutinés les uns aux autres, les enfants échangent facilement de propriétés, car ils n'en possèdent aucune, aucune de stable, en tout cas. La représentation de l'espace ici n'a rien d'homogène, ce n'est pas le récipient vide et prêt à accueillir les objets dont parle Bergson, lorsqu'il caractérise l'espace comme « principe de différenciation »<sup>17</sup> qui permet de situer les objets les uns à côté des autres simultanément. L'impossibilité de discernement est due à la distance non pas spatiale – comme s'il suffisait de se rapprocher des jeunes filles afin de mieux en dégager les personnalités – mais temporelle, chaque image étant dépositaire d'une expérience passée propre. Mais voici que la distance se réduit, et le narrateur distingue enfin les visages. L'espace semble reprendre ses droits en tant que forme homogène et principe de différenciation au moment où s'accomplit l'acte de discernement. L'opération de reconnaissance est désormais pleinement réussie : « maintenant, leurs traits charmants n'étaient plus indistincts et mêlés. Je les avais répartis et agglomérés »<sup>18</sup>.

Toutefois, le processus n'est pas fini, loin de là. Une fois le visage d'Albertine devenue visible, il cesse d'être un seul et unique visage, il reçoit d'autres propriétés qui assureront ses transformations ultérieures au fil du temps. Les distances étincellent et s'éclairent à l'intérieur en modifiant la présence du visage de la femme aimée dans les images du narrateur. Et maintenant ce n'est plus un visage mais des visages liés entre eux par un jeu étrange de distances temporelles, qui s'enferment dans les images spatiales. Proust n'a jamais dit nulle part : voilà mon Albertine<sup>19</sup> ! Et il explique ce mystère :

[...] de même qu'à Balbec, Albertine m'avait souvent paru différente, maintenant – comme si, en accélérant prodigieusement la rapidité des changements de perspective et des changements de la coloration que nous offre une personne dans nos diverses rencontres avec elle, j'avais voulu les faire tenir toutes en quelques secondes pour récréer expérimentalement le phénomène qui diversifie l'individualité d'un être et en tirer les unes des autres, comme d'un étui, toutes les possibilités qu'il enferme – dans ce court trajet de mes lèvres vers sa joue, c'est dix Albertine que je vis ; cette seule jeune fille étant comme une déesse à plusieurs têtes, celle que j'avais vue en dernier, si je tenais de m'approcher d'elle, faisait place à une autre<sup>20</sup>.

Ces considérations viennent à l'esprit de Marcel, lorsqu'il s'apprête à embrasser Albertine sur la joue et qu'il remarque qu'au fur et à mesure qu'il approche sa bouche de son visage en le fixant des yeux, l'aspect de ces joues vues comme à la loupe commence à changer. Les jeux de distance, avons-nous dit, mais de distances temporelles qui varient en fonction du rapprochement dans l'espace (les joues) ou dans le temps (le rappel des images multiples d'Albertine). Or, la diminution de la distance n'est pas du tout spontanée, elle résulte du fait qu'une distance avait aboli la précédente, et la suivante à son tour celle à laquelle elle succède. Albertine évolue dans la vision de Marcel par superposition des images isolées : la toute première Albertine, en dehors de la bande, lorsqu'il la croise avec sa

---

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 2013, p. 71.

<sup>18</sup> *Recherche*, t. II, p. 150.

<sup>19</sup> *Cf.* : « C'est ainsi, faisant halte, les yeux brillants sous son "polo" que je la revois encore maintenant silhouettée sur l'écran que lui fait, au fond, la mer, et séparée de moi par un espace transparent et azuré, le temps écoulé depuis lors, première image, toute mince dans mon souvenir, désirée, poursuivie, puis oubliée, puis retrouvée, d'un visage que j'ai souvent depuis projeté dans le passé pour pouvoir me dire d'une jeune fille qui était dans ma chambre : "C'est elle !" » (*ibid.*, p. 186).

<sup>20</sup> *Recherche*, t. II, p. 660.

grand'mère – l'image que Marcel ne retrouvera jamais –, l'Albertine « réelle »<sup>21</sup>, silhouette et « profils sur la mer »<sup>22</sup>, aperçue à la plage de Balbec, une « série indéfinie d'Albertines imaginées »<sup>23</sup>, et enfin l'Albertine dont l'image s'aplatit, se rétrécit, au fur et à mesure que le narrateur commence à la connaître, puisqu'elle perd par soustraction toutes ses qualités imaginées ou initialement inconnues). Le narrateur souhaiterait disposer d'un moyen de retenir toute la multiplicité d'images réelles et possibles d'Albertine, de manière à pouvoir en saisir le sens, le principe générateur de sa personnalité même.

Ainsi ce n'est qu'après avoir reconnu non sans tâtonnements les erreurs d'optique du début qu'on pourrait arriver à la connaissance exacte d'un être si cette connaissance était possible. Mais elle ne l'est pas ; car tandis que se rectifie la vision que nous avons de lui, lui-même qui n'est pas un objectif inerte change pour son compte, nous pensons le rattraper, il se déplace, et, croyant le voir enfin plus clairement, ce n'est que les images anciennes que nous en avons prises que nous avons réussi à éclaircir, mais qui ne le représentent plus<sup>24</sup>.

Jamais les visions consécutives d'Albertine ne se composent en une durée vivante. Cette intuition est parfaitement bergsonienne. Tout en souscrivant à l'existence de la dimension temporelle dans laquelle évolue nécessairement l'objet de sa passion, Proust déplore l'impossibilité de s'en reprocher, en constatant les failles dans la mémoire visuelle. Car la mémoire se meut toujours dans l'espace et n'a à voir qu'avec des images statiques du passé qui un moment plus tard n'ont plus de ressemblance avec ce qu'elles tentent de représenter. Les multiples Albertines coexistent grâce à la mémoire, qui pour Proust découpe, « prend des clichés »<sup>25</sup>, « supprime tout lien, tout progrès »<sup>26</sup>, toute durée, intrinsèque à la personnalité d'Albertine. Proust réfléchit sur ces images multiples d'Albertine en véritable bergsonien, lorsqu'il constate que la maîtrise de la représentation unique d'Albertine ne lui appartient pas et que malgré tous ses efforts de mémoire, elle lui échappe :

Car les êtres, même ceux auxquels nous avons tant rêvé qu'ils ne nous semblaient qu'une image, une figure de Benozzo Gozzoli se détachant sur un fond verdâtre, et dont nous étions disposés à croire que les seules variations tenaient au point où nous étions placés pour les regarder, à la distance qui nous en éloignait, à l'éclairage, ces êtres-là, tandis qu'ils changent par rapport à nous, changent aussi en eux-mêmes, et il y avait eu enrichissement, solidification et accroissement de volume dans la figure jadis simplement profilée sur la mer.<sup>27</sup>

L'observation au télescope a ses limites. Quand bien même, dans un premier temps, on a réussi, en nous rapprochant de la constellation, à identifier toutes les étoiles qui la composent, nous nous rendons compte de la vie indépendante de chacune des étoiles. Ainsi, l'objet qu'on essaye d'observer, malgré sa localisation relativement précise dans l'espace, se dérobe à nous dans le temps. Proust est plus que conscient du temps bergsonien, dans la mesure où il se rend compte de l'impossibilité de son projet de répondre à l'exigence bergsonienne et s'approcher quelque peu de la durée vécue. Ce ne sont donc pas que les effets de distance qui produisent ces distorsions dans sa vision d'Albertine, mais aussi la durée interne propre à Albertine elle-même, qui gouverne sa transformation de jour en jour.

---

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 214.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 213.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 213

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>26</sup> *Ibid.*.

<sup>27</sup> *Recherche*, t. III, p. 577.

Albertine en tant que personne est incommensurable avec l'intégralité de ses images, de prises de vue auxquelles le narrateur cherche à la réduire.

Proust recourt de façon privilégiée à deux opérations que Bergson condamne en bloc : la première, qu'on peut appeler analytique, se traduit par des prises de vue quasi photographiques (silhouette d'Albertine sur fond de mer), la seconde s'efforce de parvenir à une vision synthétique d'Albertine, en ramenant toutes les Albertines à une seule et même image (déesse à plusieurs têtes). Alors que la perception chronotopique dans le roman est décrite par Bakhtine comme une tendance vers l'incorporation, les catégories abstraites devenant chair, s'intensifiant, s'incarnant dans les lieux et les personnages, la représentation d'Albertine chez Proust se mue en une abstraction, se dissipe et se fragmente<sup>28</sup>.

Nous comprenons mieux désormais pourquoi cette image délicieuse et si authentiquement bergsonienne, celle de la « beauté collective », « fluide » des jeunes filles à la plage, ne peut être qu'abandonnée : l'appareil optique de l'œil proustien ne supporte pas le flou et l'indécis, sa focale s'ajuste aux éléments qu'elle doit isoler au sein d'un tout. Ce qui pousse Poulet à conclure que « l'expérience du mouvement » (tel qu'on l'a suivi plus haut, d'abord sous la forme d'un déplacement des jeunes filles dans l'espace, et sous la forme de suppression des distances) chez Proust, « aboutit à une manière de défaite »<sup>29</sup>. Le mouvement vu de l'extérieur et qui brouille ses contours en se soustrayant au regard du spectateur, et l'acte de mouvement accompli par le narrateur lui-même en direction de la joue d'Albertine, ne délivrent pas la vérité ultime des choses, ni sur l'individualité de chaque fille en particulier, ni, encore moins, sur celle d'Albertine, qui « décuplée, multipliée, c'est déjà Albertine disparue »<sup>30</sup>.

### **L'optique bergsonienne et la vision goethéenne : l'espace en mouvement**

Bergson, certes, a déjà réfléchi à toutes les possibilités d'arrêt sur images produit par ce qu'il appelle le mécanisme cinématographique de notre perception, de notre langage, de notre mémoire, bref, de l'ensemble de nos facultés qui sont toutes de nature spatiale. L'expression du temps condensé, parce que spatialisé (suivant la terminologie de Bakhtine), ne fait pas beaucoup de sens dans le cadre de la pensée bergsonienne. Le temps qui se spatialise ne se condense pas, mais au contraire perd son épaisseur temporelle, s'éparpille, se dissipe. L'espace présentifie le temps, le pousse à une existence éphémère dans le présent et lui enlève sa profondeur qui le relie au passé. Inversement, le temps condensé c'est la durée elle-même. De ce fait, Bergson nous propose une autre stratégie pour voir le temps : c'est le voir *en dépit* de l'espace. Et c'est le mouvement comme déplacement dans l'espace qui lui sert de point de départ. En effet, dans *l'Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Bergson distingue entre deux versants du même mouvement : lorsque nous accomplissons nous-même un acte de nous déplacer dans l'espace, et lorsque nous nous observons nous déplaçant dans l'espace.

On dit le plus souvent qu'un mouvement a lieu *dans* l'espace, et quand on déclare le mouvement homogène et divisible, c'est à l'espace parcouru que l'on pense, comme si on pouvait le confondre avec le mouvement lui-même. Or, en y réfléchissant davantage, on verra que les positions successives du

---

<sup>28</sup> Jesse Kavadlo, « Proust, Bakhtin, and the Dialogic Albertine : Voice and Fragmentation in *The Captive* », *Studies in 20<sup>th</sup> Century Literature*, Volume 24, Issue 2, 2000, p. 276-277.

<sup>29</sup> G. Poulet, *op. cit.*, p. 110.

<sup>30</sup> *Ibid.*, *loc. cit.*

mobile occupent bien en effet de l'espace, mais que l'opération par laquelle il passe d'une position à l'autre, opération qui occupe de la durée et qui n'a de réalité que pour un spectateur conscient, échappe à l'espace<sup>31</sup>.

Chaque mouvement a donc deux faces : une face spatiale et l'autre temporelle, l'une qui se projette sous la forme d'un trajet divisible dans l'espace, et l'autre qui est sentie de l'intérieur comme un acte simple et indivisible. Le mouvement (au sens de déplacement dans l'espace) est un acte que nous accomplissons nous-mêmes presque à chaque instant : nous marchons, nous tendons une main pour attraper quelque chose, nous tournons la tête pour diriger notre regard sur le côté, etc. Ce sont des changements qui se présentent à nous sous forme de mouvement. Par le mouvement ou plutôt en essayant de dépasser son versant spatial, Bergson tente d'accéder à ce qu'il appelle « la pure mobilité ». Les choses agissent les unes sur les autres, elles se meuvent et elles changent, mais il est extrêmement difficile d'accéder à cette mobilité temporelle à partir de la perception visuelle que nous avons de l'espace. Et pourtant certains types de mouvement se prêtent mieux que d'autres à ce genre de conversion temporelle :

Il suffira, pour s'en convaincre, de penser à ce qu'on éprouve en apercevant tout à coup une étoile filante, dans ce mouvement d'une extrême rapidité, la dissociation s'opère d'elle-même entre l'espace parcouru, qui nous apparaît sous forme d'une ligne de feu, et la sensation absolument indivisible de mouvement ou de mobilité. Un geste rapide qu'on accomplit les yeux fermés se présentera à la conscience sous forme de sensation purement qualitative, tant qu'on n'aura pas songé à l'espace parcouru<sup>32</sup>.

Il s'agit donc d'un procédé visuel singulier qui permet de représenter l'opération même par laquelle le mobile se dérobe à toute stabilisation spatiale. L'intensité du mouvement empêche sa localisation dans l'espace, bien que l'espace parcouru (la ligne de feu) rende en principe possible la division du mouvement. Or Bergson tâche justement d'affranchir le mouvement de son cadre spatial, tout en cherchant à dévoiler sa nature temporelle. Le mouvement rapide possède une vertu incontestable : du fait de sa vitesse, non seulement le mouvant traverse tous les points de l'espace d'une traite, mais il ne peut pas non plus être identifié, car ses contours se brouillent, deviennent indistincts. C'est donc un mouvement entièrement absorbé dans une continuité indivisible. Songeons aux rayons de bicyclette dans une roue qui tourne : on ne les voit qu'à peine, comme des traits qui scintillent rythmiquement en dessinant continuellement une même courbe. De même, dans un mouvement rapide nous n'avons pas le temps d'enregistrer les points de transition par lesquels passe le mouvement. Et c'est ainsi que Bergson nous amène à nous soustraire à la représentation visuelle du mouvement.

Le mouvement ne s'inscrit pas dans l'espace, mais s'en détache, car si l'on peut dire que l'espace se compose des sections qui sont toutes extérieures les unes aux autres, les fragments du mouvement se déroulant dans le temps s'interpénètrent. Cela nous conduit au point de départ de Proust, à la perception de l'ensemble indistinct des filles en fleurs. Leur mouvement sur place d'abord, « flottement harmonieux », fait penser naturellement à l'idée bergsonienne de pure mobilité, de la préséance de la forme mouvante sur l'espace qu'elle occupe. En outre, dans le mouvement de l'étoile filante, une pure illumination, l'éclat qui traverse le ciel nocturne, nous voyons le déplacement de la petite bande de jeunes filles comparé à une lumineuse comète. Paradoxalement, là où Proust est le plus loin du visage d'Albertine, où sa mémoire est incapable de mieux ajuster sa focale pour la discerner au

---

<sup>31</sup> Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, op. cit., p. 82. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 83.



milieu de la nébuleuse lactées des filles, il est au plus près de Bergson et de son dynamisme. Celui-ci se fie plus à la sensation du mouvement et changement qu'à la forme rassurante, aux contours arrêtés, qui se dessine dans la perception visuelle. C'est pour cela aussi que Bergson aime tellement les métaphores ayant trait aux sens, et d'abord les métaphores visuelles et optiques.

C'est d'ailleurs son deuxième livre, *Matière et mémoire* (1896), qui manifestera cette prédilection, en vertu même de ce dont il y sera question : cristallisation d'une perception consciente dans son rapport au monde extérieur aussi bien qu'aux souvenirs. Bergson y revient sur sa conception de l'espace afin d'en envisager une nouvelle caractéristique. Il prend désormais en compte la dimension spatiale de notre perception et s'intéresse à la façon dont elle se rapporte aux objets environnants. L'articulation entre espace et temps est mise en évidence : la distance dans l'espace correspond à un plus ou moins grand éloignement dans le temps. Et la distance n'est rien d'autre, précise Bergson, qu'une suite d'obstacles qui séparent l'endroit où nous nous trouvons d'un autre point dans l'espace<sup>33</sup>. L'horizon de notre perception est organisé par notre action plus ou moins imminente sur les objets environnants. « L'espace nous fournit donc ainsi tout d'un coup le schème de notre avenir prochain ; et comme cet avenir doit s'écouler indéfiniment, l'espace qui le symbolise a pour propriété de demeurer, dans son immobilité, indéfiniment ouvert »<sup>34</sup>. Par conséquent, l'espace qui nous entoure cautionne pour nous un déroulement régulier du temps, un enchaînement continu de projets successifs et de leurs accomplissements. La durée encore une fois se trouve soutenue par l'espace : au fur et à mesure que nous avançons dans la vie, nous sommes « dans la nécessité », soutient Bergson, « d'ouvrir toujours devant nous l'espace, de refermer toujours derrière nous la durée »<sup>35</sup>, en sorte que plus aucun souvenir, tel un « poids mort » accroché à nos pieds, ne puisse nous entraver dans notre cheminement.

L'on peut en convenir : il s'agit cette fois-ci d'une forme de visualisation du temps à travers l'espace rendant possible leur articulation relative, mais celle-ci n'est pas fructueuse ou « productive », pour emprunter le vocabulaire de Bakhtine. L'espace ne sécrète pas le temps comme Bakhtine en clame l'importance pour les romans à « profonde chronotopie »<sup>36</sup>. En effet, la capacité de vision que met en valeur Bakhtine à propos de Goethe est d'un tout autre genre. Dans son *Voyage en Italie*, Goethe croit dévoiler le mystère qui réside dans les paysages alpins et semble influencer certains phénomènes météorologiques qui se forment dans les montagnes avant de descendre dans la vallée. Alors que l'intérêt de Goethe est plutôt de nature scientifique : démontrer que l'atmosphère est partie intégrante du lieu au sein duquel elle est produite, Bakhtine y voit la réalisation particulière d'une attitude générale, propre à Goethe qui se refusait de percevoir l'espace de façon simplement utilitaire comme justement calcul de distances : « [...] son œil ne voulait (ni ne pouvait) rien voir sous la forme du *tout-fait* et de *l'immobile*. Son œil ne reconnaissait pas une juxtaposition purement et simplement spatiale, une simple coexistence des choses et des phénomènes. Au-delà d'une quelconque diversité statique, il voyait la multitemporalité »<sup>37</sup>. Ainsi, lorsqu'il regarde les montagnes d'Italie, il est convaincu que celles-ci sont animées d'une mobilité profonde qui imprime sa force secrète sur les phénomènes atmosphériques et se trouve à l'origine de ces transformations. Il s'agit d'une « pulsation » de la masse terrestre sous l'effet de la loi d'attraction.

---

<sup>33</sup> Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, PUF, 2007, p. 162.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 160-161.

<sup>36</sup> Mikhaïl Bakhtine, « Le roman d'apprentissage dans l'histoire du réalisme », dans *op. cit.*, p. 254.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 262.

On conviendra que les montagnes, pour celui qui les contemple, sont habituellement l'image même du statisme, l'incarnation de l'immobilité et de l'immutabilité. Or les montagnes ne sont pas une chose inerte, elles sont seulement figées, elles ne sont pas inactives et ne semblent telles que parce qu'elles sont posées là, se reposent (*sich ruhen*) et la puissance d'attraction d'une masse n'est pas une grandeur constante, toujours égale à elle-même, elle change, vibre, oscille. C'est pourquoi les montagnes, elles aussi, où cette puissance semble s'intensifier (se condense – *сгущается*), sont changeantes, actives, créatrices du temps météorologique<sup>38</sup>.

Bakhtine choisit donc un exemple à l'extrême opposé de celui de Bergson. L'action du temps est exprimée par ce qui semble le moins réceptif à toute mutation temporelle. En effet, l'évolution dans le temps de la formation rocheuse est infiniment plus lente, si l'on compare avec d'autres changements aisément perceptibles dans la nature. Bergson, à ce sujet, parle de durées à rythmes différents, plus ou moins rapides ou plus ou moins dilués, pour que l'œil humain puisse enregistrer ces changements. Or, justement, l'intérêt que Goethe porte au paysage alpin est de l'ordre plus immédiatement temporel, car il relie la puissance secrète des massifs montagneux avec les phénomènes changeants dans l'atmosphère. Ce n'est pas la temporalité en soi des montagnes qui l'interpelle, mais le rapport que celle-ci peut entretenir à d'autres temporalités, influant ainsi sur la nature du paysage, son agencement spatial. Si l'observateur se promenant dans les montagnes établit avec facilité des démarcations entre ce qui gît impassiblement au fond de son champs de vision, ce qui englobe son horizon, et ce qui ressort, mouvant et instable, sur fond de cette muraille inébranlable, c'est qu'il se rapporte à l'espace de façon purement utilitaire, comme dirait Bergson. Pour s'orienter dans l'espace et se mettre à l'abri si besoin, par exemple, le promeneur est obligé de connaître les propriétés géographiques de la localité où il se trouve. C'est à cet effet que les précipitations soudaines ou l'éventualité d'un brouillard peuvent l'intéresser davantage que la pulsation cachée des montagnes. L'hypothèse de Goethe provient de sa conviction qu'il existe une interaction continue entre la roche, la masse terrestre et les phénomènes atmosphériques capricieux et qu'il est impossible de briser cette continuité spatio-temporelle sans porter préjudice non seulement à l'agencement organique de l'ensemble, mais également à la manière dont l'homme lui-même le pense et l'informe par son activité propre. Et Bakhtine de conclure : « à la fin, il ne reste rien sur ce fond immobile et immuable qui s'est doté d'un mouvement plus profond qu'éclatant [...] – mieux encore : c'est là, sur ce fond, que se situent le vrai mouvement et l'activité »<sup>39</sup>.

Les deux exemples, celui d'un mouvement se déroulant à la vitesse de l'éclair, et celui d'un mouvement infiniment distendu, imperceptible à la surface, mettent en évidence le concept de *mobilité*, capital pour notre propos. C'est un mouvement intérieur qui peut aussi bien sous-tendre un mouvement visible (translation dans l'espace) qu'être enfoui au cœur d'une chose paraissant statique. En 1911, dans sa conférence sur la « Perception de changement », Bergson le définit de la manière suivante :

Qu'est-ce que le « mobile » auquel notre œil attache le mouvement, comme à un véhicule ? Simplement une tache colorée, dont nous savons bien qu'elle se réduit, en elle-même, à une série d'oscillations extrêmement rapides. Ce prétendu mouvement d'une chose n'est en réalité qu'un mouvement de mouvements<sup>40</sup>.

La notion du mouvement se complexifie davantage dans son rapport au temps. En effet, par le phénomène du mouvement, nous pouvons plus facilement envisager l'articulation étroite entre temps et espace. Hormis le mouvement de translation observable dans l'espace et

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>39</sup> *Ibid.*, *loc. cit.*

<sup>40</sup> Henri Bergson, *La pensée et le mouvant*, Paris, PUF, 2013, p. 165.

le mouvement que nous éprouvons nous-mêmes dans l'acte de se mouvoir, il existe la mobilité profonde au sein de chaque chose qui exprime sa manière particulière de durer, de vivre d'abord dans le temps, avant de se situer dans l'espace. Cette mobilité pure se rend manifeste au cours de l'analyse de Bakhtine de la vision goethéenne, mais elle est aussi présente chez Proust dans l'image du « flottement harmonieux » animant le groupe des jeunes filles admirées par le narrateur.

Le temps et l'espace évoluent à des vitesses variables et en sens inverse : vers le temps visible dans l'espace chez Proust qui est donc une forme d'abolition du temps, et vers l'espace sensible où se situe un acte de se mouvoir chez Bergson. Et pourtant les deux mouvements imbriqués comme ils le sont dans le concept de chronotope ni n'entrent en porte-à-faux, ni ne s'excluent. La mobilité comme procédé d'intensification de l'espace se déroule selon deux axes : comme une sortie hors de l'espace statique, et comme un moyen visant à saper l'espace de l'intérieur ; dissipation d'une part et condensation de l'autre. L'objectif de Proust, comme évoqué plus haut, est à l'inverse celui de spatialisation du temps. Ce que Proust voit dans le déplacement amorphe de la petite bande en l'apercevant pour une première fois, c'est bien cette mobilité selon Bergson, laquelle ne dépend pas du mouvement effectif dans l'espace ; Proust prend donc son point de départ à l'endroit où aboutit la réflexion de Bergson. La mobilité lui est offerte dès sa première expérience sensible du monde. C'est ensuite qu'il cherche à stabiliser ses premières impressions, en leur prescrivant des cadres spatiaux et temporels stricts. Inversement, la préoccupation première de Bergson est de préserver l'expérience du temps de toute démarche d'objectivation, et afin d'y parvenir il mise sur le sujet sentant et se mouvant dans l'espace. Il nous invite à nous projeter dans un mouvement qu'on observe autour de nous, afin d'en intégrer l'élan, alors que Proust envisage le mouvement uniquement comme extérieur, ce qui lui permet de le décomposer en fragments ou de moduler les distances qui l'en séparent.

Ioulia PODOROGA  
Université de Strasbourg  
Département des Études slaves