

Comprendre *Temps et récit II* : du discours théorique au commentaire de *Mrs Dalloway*

Cristina Henrique da Costa

Universidade Estadual de Campinas – FAPESP

Résumé

Cet article propose une lecture de *Temps et récit II* de Paul Ricœur. Ce livre qui porte sur l'idée de configuration du temps dans le récit afin d'assurer la continuité entre la préfiguration du récit et sa refiguration, et qui cherche à comprendre la spécificité du récit de fiction par rapport au récit historique, est un discours à trois dimensions : philosophie, théories du récit et œuvres majeures de la littérature. Il pose un certain nombre de problèmes théoriques qui seront envisagés ici dans leur rapport au champ théorico-littéraire au cours d'une réflexion critique nourrie par la lecture du roman *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf.

Mots-clés : Ricœur ; herméneutique du texte ; théorie littéraire ; récit de fiction ; Mrs Dalloway

Abstract

This article proposes a reading of Paul Ricœur's *Time and Narrative II*. This book, which focuses on the idea of the configuration of time in narrative in order to ensure continuity between the prefiguration of narrative and its refiguration and also seeks to understand the specificity of fictional narrative in relation to historical narrative, is a three-dimensional discourse: philosophy, theories of narrative and major works of literature. The text poses a number of theoretical problems that will be considered here in relation to literary theory through a critical reflection informed by a reading of Virginia Woolf's novel *Mrs Dalloway*.

Keywords: Ricœur; hermeneutics of text; literary theory; fictional narrative; Mrs Dalloway

Études Ricœuriennes / Ricœur Studies, Vol 15, No 1 (2024), pp. 86-106

ISSN 2156-7808 (online) DOI 10.5195/errs.2024.653

<http://ricœur.pitt.edu>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-No Derivative Works 3.0 United States License.



This journal is published by the [University Library System](#) of the [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#), and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).

Comprendre *Temps et récit II* : du discours théorique au commentaire de *Mrs Dalloway*

Cristina Henrique da Costa

Universidade Estadual de Campinas – FAPESP

I. Introduction

Dans son livre *Temps et récit II*¹, Paul Ricœur se consacre à l'étude de ce qu'il nomme *la configuration du temps dans le récit de fiction*. Son analyse prend un caractère décisif dans la mesure où il s'agit pour lui d'intégrer à sa philosophie une dimension fondamentale de l'activité narrative humaine, à savoir la littérature. Au sein d'un dispositif philosophique plus général qui a pour ambition de décrire et de comprendre la signification de la compétence narrative de l'être humain, depuis le stade simple où un individu se raconte jusqu'à celui, beaucoup plus élaboré, où il se ressaisit réflexivement comme sujet inséré dans une histoire, le rôle de l'analyse consacrée par Ricœur à la configuration du temps dans le récit de fiction est aussi complexe que décisif. En effet, loin d'être réductible à une simple opération de communication entre un locuteur et un récepteur, le récit de fiction est, dans la culture occidentale, un texte écrit dont le rapport avec le temps réellement vécu, pour être pensable philosophiquement, requiert des précautions conceptuelles particulières. Dans cet article, je tente d'analyser une certaine « complexité décisive » déployée par le discours philosophique de Ricœur.

Premièrement, une telle complexité est à mettre en rapport avec le problème général du récit de fiction. Alors que la thèse de Ricœur, à chaque étape d'un raisonnement philosophique lui-même complexe, s'appuie sur le caractère indissociable du récit et de l'action, assurant par ce moyen un certain lien entre le monde réel du temps vécu ou agi et les histoires racontées, et alors que le phénomène du texte écrit est bien le relai entre la vie des hommes du passé et celle des hommes du présent, le récit de fiction, tout en étant un texte écrit qui raconte des histoires, ne s'intègre pourtant pas si facilement à ce dispositif de pensée. D'une part, dans le récit de fiction, ce que le texte écrit veut signifier, il ne le transmet que sous condition de fictionnalité, c'est à dire sous la forme d'un contenu de vérité fondé sur un « ne pas avoir été vécu dans aucun temps », même si, contrairement au récit mythique, le récit de fiction signé par un auteur possède de fait un point d'origine historique. D'autre part, c'est bien aussi au nom de cette condition de fictionnalité du « non vécu » que certaines théories modernes affirment pouvoir délier l'étude du récit de fiction de tout rapport avec la signification temporelle de l'existence humaine. D'un côté, la méthode d'analyse sémiotique a montré que la temporalité n'est pas une structure nécessaire à l'intelligibilité du récit de fiction. D'un autre côté, la narratologie montre que l'intelligibilité du temps est mieux comprise si ce dernier est considéré comme entièrement construit.

¹ Paul Ricœur, *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction* (Paris : Éditions du Seuil, 1984).

Mais comme il le dit très clairement dans son introduction, Ricœur s'intéresse au récit de fiction parce que celui-ci menace son modèle narratif destiné principalement à défendre la dimension référentielle du récit historique. Ainsi, au-delà d'une rupture indiscutable qu'instaure le récit de fiction par rapport à la dimension référentielle du temps, Ricœur cherche à montrer que la fiction, en étant structurellement configurée par « du temps », produit un type de récit qui se réfère encore au réel sous la forme d'une « proposition de monde ».

C'est donc pour pouvoir affirmer qu'un lien subsiste entre le temps réellement vécu et le temps raconté, y compris dans le récit de fiction, que Ricœur est conduit, dans *Temps et récit II*, à ouvrir un débat théorique. Il pose la question de savoir à quelles conditions on peut décrire un récit de fiction sans faire appel à une structure temporelle (position sémiotique) ou sans donner une portée référentielle à la structure temporelle configurée (position narratologique).

Ensuite, la complexité du livre de Ricœur tient aussi au fait qu'il existe dans *Temps et récit II*, à côté de ce débat d'ordre théorique, une autre manière de montrer le lien entre le temps réel vécu et l'histoire racontée. Ce second niveau de discussion plus subreptice ne concerne pas l'exactitude de la définition générale du récit de fiction telle qu'elle est admise par les théories modernes, mais l'existence effective de certains récits de fiction. Il existe en effet des œuvres qui élaborent des structures de temporalité telles que personne ne peut les vivre ou les avoir vécues, mais qui sont pourtant signifiantes et existentiellement intelligibles au plus haut point. Il s'agit d'affirmer qu'entre ces œuvres et le temps réellement vécu il existe pourtant un rapport.

La position finale de Ricœur dans *Temps et récit II* – à savoir qu'il existe une expérience fictive du temps et qu'elle relève de la configuration du récit – ne peut à mes yeux se comprendre que si l'on tient ensemble ces deux aspects de son argumentation fort complexe, le débat théorique d'un côté et l'existence factuelle des œuvres littéraires de l'autre. Car il faut, pour Ricœur – c'est une nécessité théorique –, que le temps appartienne structurellement à l'intelligibilité du récit, mais il faut aussi que la signification temporelle, tout en étant pleinement située dans le récit de fiction, ne soit pas réductible à la fictionnalité du récit lui-même – c'est une nécessité philosophique. Et il faut enfin que l'irréductibilité du récit de fiction à sa sémiotisation achronique comme à sa fictivité narrative ne soit pas un simple fait de la littérature à interpréter par la philosophie, puisque l'argument serait alors faible conceptuellement. Il faut, au contraire, que le récit de fiction supérieurement élaboré soit l'occasion d'une démonstration de la pertinence de la thèse : on l'a dit, la configuration du temps dans le récit de fiction se réfère au réel sous la forme d'une proposition de monde. Et c'est bien ainsi que les trois commentaires de critique littéraire entrepris par Ricœur dans le chapitre quatre de *Temps et récit II* sont habituellement lus : on les tient pour des preuves concrètes de la supériorité du modèle de Ricœur.

Je porterai un regard critique sur la solidité de la démonstration de cette thèse au regard de la complexité du dispositif argumentatif de *Temps et récit II*. Je tiendrai particulièrement compte du fait que, selon moi, la solidité de la démonstration doit être établie à la lumière des arguments du texte lui-même, et non par rapport à d'autres textes de Ricœur qui n'appartiennent pas à ce contexte². Je soutiens donc que les problèmes posés par le discours du livre concernent d'abord la

² Il ne s'agit pas pour moi d'interpréter la personne de Paul Ricœur ou ses éventuelles intentions, mais de lire ce qui est écrit dans le texte que je me propose de lire, un texte dont la complexité est telle que je ne peux prétendre, même à ce niveau, qu'à un découpage limité du problème.

démonstration elle-même, et seulement ensuite le projet que cette démonstration rend problématique. En effet, qu'une thèse soit intéressante, et valable à ce titre, ne signifie pas qu'elle soit démontrée ni même suffisamment argumentée.

Si on fait alors le point sur la complexité de l'argumentation de *Temps et récit II* telle qu'on peut la trouver dans le livre, tout semble fait pour que le commentaire littéraire vienne couronner, en le confirmant, un travail conceptuel critique. Pourtant, je soutiens que c'est le caractère inachevé de la critique de Ricœur à l'encontre des théories linguistiques, sémiotiques et littéraires qui justifie un commentaire de littérature conçu pour suppléer à cet inachèvement tout en maîtrisant philosophiquement les effets du haut degré d'élaboration narrative des trois récits choisis, de telle sorte qu'ils ne puissent pas abonder dans le sens de l'adversaire.

En essayant d'avoir à l'esprit ces deux niveaux de complexité qui font de *Temps et récit II* un livre à trois dimensions : théorique, philosophique et littéraire, je tenterai de réfléchir ici, successivement, sur le caractère inachevé de la critique que Ricœur adresse à diverses théories dans *Temps et récit II*, puis je m'interrogerai sur la signification de l'expression *d'expérience fictive du temps*, nerf de la thèse ricœurienne du livre, tout en m'intéressant aussi à la lecture que le philosophe fait de *Mrs Dalloway*.

J'espère, pour finir, être en mesure de proposer ma principale objection à l'argumentation de *Temps et récit II*, laquelle ne porte pas sur le réductionnisme de la lecture du roman de Virginia Woolf et n'est pas une critique littéraire de Ricœur, mais porte en revanche sur l'inachèvement conceptuel qui explique une telle lecture, voire sur l'ambiguïté argumentative du philosophe telle qu'elle se prolonge dans la lecture du roman. Une telle objection, je la présente donc comme une critique théorique du livre de Ricœur : elle porte sur l'impossibilité d'identifier dans l'œuvre narrative elle-même l'idée de configuration du temps et celle de récit.

II. Limites du discours ricœurien face aux exigences du discours théorique

a. Théorie, méthode et objet

Je commencerai ici par remarquer que l'ambiguïté théorique qui accompagne selon moi l'ensemble du discours ricœurien de *Temps et récit II* s'explique sans doute d'abord par une absence de connaissance ou de reconnaissance précise de ce que j'appellerai le champ théorico-littéraire. L'aboutissement de cette ambiguïté est à situer dans une affirmation introductive du chapitre 4 : « Une œuvre peut être à la fois close sur elle-même quant à sa structure et ouverte sur un monde à la façon d'une fenêtre qui découpe la perspective fuyante d'un paysage offert »³. C'est à mes yeux en ce point que la distance de Ricœur vis-à-vis du discours théorico-littéraire devient particulièrement visible. En effet, du point de vue strictement sémiotique, la clôture du texte est une méthode d'analyse sémantique et non une réalité de l'œuvre. Mais inversement, la considération de l'ouverture en tant que condition existentielle du texte ne fait pas pour autant l'unanimité dans le champ théorico-littéraire. Non seulement sa définition suppose un contexte

³ Ricœur, *Temps et récit II*, 150.

théorique – elle peut être tour à tour et entre autres choses ce qui fait qu’un texte n’est qu’un tissu d’énoncés à interpréter (Michel Charles⁴), ou bien un renvoi à d’autres textes à l’infini (Barthes⁵) – , mais de plus il n’est pas du tout acquis que le phénomène de l’ouverture du texte puisse relever de quelque chose comme une configuration. Dès ce niveau d’analyse, l’emploi du mot de configuration par Ricœur appelle des précisions conceptuelles qui l’engagent dans un débat théorico-littéraire qui ne sera pas explicité⁶.

Par-delà l’absence de référence au champ théorico-littéraire, il est important de souligner que, plus fondamentalement, l’ambiguïté du discours philosophique de Ricœur, c’est mon hypothèse, provient du fait qu’à côté de la non-problématisation du champ théorique on assiste au déploiement d’un discours critique dans lequel le désaccord vis-à-vis de la sémiotique comme de la narratologie n’est pas frontal. En effet, alors qu’il tient à la fin du chapitre 2 de *Temps et récit II* l’argument décisif contre la sémiotique narrative, à savoir que le carré sémiotique est illisible sans le secours de la compétence narrative, Ricœur ne donne pas pour achevée sa tâche. Manifestement, ce qu’il récuse, ce n’est pas la méthode de la sémiotique narrative, c’est de devoir abaisser à son tour le discours philosophique à la condition de méthode concurrente, raison pour laquelle, étant parvenu à montrer qu’il existe des *contraintes narratives de la sémioticité*⁷, il met fin au débat autour des « contraintes sémiotiques de la narrativité »⁸. En revanche, dans le chapitre suivant du livre, il joue la narratologie contre la sémiotique narrative, c’est-à-dire une méthode contre une autre, mais n’explique pas clairement que l’intérêt de cette opération consiste à hiérarchiser ces deux méthodes pour tenter de les dépasser.

C’est donc dès le départ que le discours argumentatif de *Temps et récit II* me semble porteur d’une ambiguïté non résolue entre discours théorique et méthode d’analyse. En effet, Ricœur ne fait pas clairement la distinction entre théorie et méthode, et par ailleurs, il ne fait pas non plus de distinction suffisante entre méthode et objet, c’est-à-dire entre les méthodes de description de la configuration du récit (la sémiotique, la narratologie) et l’acte de configuration tel qu’il relève selon lui du récit même. L’absence de précisions théoriques se combine dans le discours de Ricœur avec l’absence de dévoilement direct du véritable adversaire qui est à l’origine de son argumentation conceptuelle, à savoir, le structuralisme.

⁴ Michel Charles, *Introduction à l’étude des textes* (Paris : Éditions du Seuil, 1995).

⁵ Roland Barthes, *Le bruissement de la langue* (Paris : Éditions Points, 2015).

⁶ À ce titre, c’est l’idée même de configuration qui est en débat. Dans un texte décisif publié pour la première fois en 1924 et republié en français en 1978, Mikhaïl Bakhtine attire l’attention sur la confusion entre le matériau, le contenu et la forme dans les textes de littérature. Sans la distinction de ces trois aspects qui méritent tous, chacun à sa façon, le titre de configuration du texte, on ne peut selon lui comprendre la dimension esthétique de la littérature, c’est-à-dire ce qui fait qu’elle n’est pas une simple masse verbale. L’exemple de Bakhtine permet de comprendre qu’il ne peut y avoir de définition de la configuration sans une définition de l’objet de l’analyse de la configuration. Mikhaïl Bakhtine, « Première étude : problème du contenu, du matériau et de la forme dans l’œuvre littéraire » in *Esthétique et théorie du roman* (Paris : Gallimard, 1978).

⁷ L’expression est de moi.

⁸ Ricœur, *Temps et récit II*, 49.

Or, en fait, dans *Temps et récit II*, Ricœur s'oppose non pas aux méthodes de description de la configuration du récit, mais à la manière dont le structuralisme se saisit de la littérature pour s'ériger en critique générale des idéologies de la véracité des récits.

C'est parce que l'opération de réduction du contenu signifiant du récit à sa dimension achronique peut prendre la forme d'une thèse générale sur la signification des actions et des événements que Ricœur consent un effort soutenu de réfutation qu'il faut lire bien au-delà du chapitre 2 d'un livre portant tout entier sur le caractère incompressible de la fonction narrative.

b. L'herméneutique, méthode ou théorie philosophique ?

Un bref retour en arrière permet alors de rappeler que la réflexion philosophique de Ricœur sur le récit commence avec *La symbolique du mal*⁹ où il affirmait déjà la nécessité de reconnaître aux mythes une signification – hétérogène aux spéculations philosophiques et ontologiques –, dans la mesure même où ce sont des récits. Autrement dit, Ricœur ne propose pas d'interpréter le contenu de vérité des mythes par une opération de réduction rationnelle, et il pratique au contraire une méthode de détour herméneutique, étape d'une réflexion sur la signification à partir de la mise en forme narrative des contenus mythiques, ce procédé étant bien la marque de fabrique de la philosophie ricœurienne dans *La symbolique du mal*.

Dans cette perspective, le projet de *Temps et récit II* semble se déployer encore de part en part dans le cadre de l'herméneutique philosophique de Ricœur, à ceci près qu'avec cette nouvelle investigation, il ne s'agit plus de s'intéresser aux contenus de vérité du récit mais d'éprouver la résistance de leur forme : « Les quatre chapitres qui composent cette 3^e partie constituent les étapes d'un unique itinéraire : il s'agit, en élargissant, en approfondissant, en enrichissant, en ouvrant vers le dehors la notion de mise en intrigue reçue de la tradition aristotélicienne, de diversifier corrélativement la notion de temporalité reçue de la tradition augustinienne, sans sortir néanmoins du cadre fixé par la notion de configuration narrative, donc sans transgresser les bornes de *mimesis II* », affirme-t-il¹⁰. En ce sens, Aristote et Augustin, deux références majeures de l'Occident, ont permis à Ricœur d'élargir le cadre culturel de son investigation sur le récit, car il ne s'agit plus, comme c'était le cas dans *La symbolique du mal*, d'interpréter le mythe à la lumière du judéo-christianisme, mais de réfléchir à la configuration du récit comme forme universelle, étant entendu que l'existence du récit lui-même comme phénomène universel est supposée acquise, « car nous n'avons aucune idée de ce que serait une culture où on ne saurait plus ce que signifie raconter »¹¹.

C'est bien aussi à partir de l'idée d'universalité du sens que la sémiotique narrative construit sa méthode d'intelligibilité de la signification du récit, en le décrivant par des moyens logiques qui ne supposent aucune référence au temps historique.

Et c'est alors à la lumière de ce qui s'esquisse comme une concurrence autour de la valeur d'universalité des récits, que se met peu à peu en place dans *Temps et récit II* l'idée que l'intelligence narrative doit être supérieure à la rationalité sémiotique. Les moyens herméneutiques mobilisés ne peuvent certes plus être ceux de l'attention aux contenus des récits dans leur singularité, mais ils

⁹ Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté 2. Finitude et culpabilité* (Paris : Éditions Points, 2009).

¹⁰ Ricœur, *Temps et récit II*, 12.

¹¹ Ricœur, *Temps et récit II*, 48.

peuvent encore devenir une méthode d'analyse fondée sur le principe de l'arbitrage des niveaux de vérité. On peut ainsi lire au paragraphe 2 de l'introduction de *Temps et récit II* : « La querelle de priorité entre intelligence narrative et rationalité sémiotique, que nous serons amenés à arbitrer offre une parenté évidente avec la discussion suscitée dans notre seconde partie (...) »¹². Comme l'exprime parfaitement un peu plus loin l'expression de « conflit de priorité », c'est parce que le rapport que Ricœur entretient avec le champ théorique dans le cadre de son herméneutique n'est pas pacifié que l'intelligence narrative doit surplomber le discours sémiotique. Sa méthode philosophique est sur ce point très précise, car elle a déjà été employée dans le livre précédent, *Temps et récit I*, pour défendre le modèle narratif dans le domaine de la connaissance historique, lorsqu'il s'agissait d'aller chercher le phénomène du récit dans des couches préthéoriques pour le hisser à un niveau supérieur à celui de sa description par la théorie historiographique. Dans ce nouveau contexte de l'examen des récits de fiction, l'idée est qu'il serait possible de démontrer que le concept d'intelligence narrative, dont il a déjà été dit qu'il permet de surplomber l'explication nomologique, dépasse la rationalité de la sémiotique narrative : « La question se pose de savoir si nous pouvons apporter à ce conflit de priorité la même réponse que dans le débat semblable concernant l'histoire, à savoir qu'expliquer plus, c'est comprendre mieux »¹³.

La formule célèbre, que Ricœur emploie ici pour qualifier son herméneutique des récits de fiction – *expliquer plus, c'est comprendre mieux* – vise à montrer la limite de la sémiotique, ce qui justifie que l'on aille plus loin avec l'herméneutique tout en travaillant toujours sur le même objet.

Rien ne nous oblige à penser cependant que la méthode appliquée à l'histoire conviendra à ce nouvel objet qu'est le récit de fiction ; et en effet, un premier problème se pose, puisque, au lieu de pouvoir s'appuyer sur le phénomène préréflexif qu'est l'art naïf du récit afin de dépasser l'approche nomologique de l'historiographie, Ricœur ici ne disposera que d'objets hautement élaborés. Ainsi, la méthode herméneutique qui, appliquée au récit de fiction, devrait, comme le dit Grondin : « reconstrui[re] l'ensemble des opérations par lesquelles une œuvre s'élève sur le fond opaque du vivre (...) pour être donnée par un auteur à un lecteur »¹⁴ ne remplira pas ses promesses, puisqu'on ne trouve pas dans *Temps et récit II* une quelconque application de la méthode de reconstruction des opérations de transformation du vivre en œuvre, une telle transformation étant déjà prise pour le propre de l'œuvre elle-même en tant que produit achevé.

Face à la profondeur de sens de la littérature, la méthode herméneutique de Ricœur, qui n'est ni un travail d'écriture de l'œuvre littéraire, ni une méthode de description de l'action configurant le récit, risque donc d'être confondue avec une simple lecture de textes littéraires, une lecture certes intelligente, mais qui n'en reste pas moins attaquable tant que son point d'origine reste parfaitement identifiable – c'est un lecteur donné. C'est pourquoi l'herméneutique doit aussi tenir une place différente en jouant son rôle d'arbitrage à l'égard des différentes méthodes de lecture, tout se passant comme si elle n'était ni uniquement une lecture, ni une méthode de description.

¹² Ricœur, *Temps et récit II*, 13.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Jean Grondin, *Paul Ricœur* (Paris : PUF, 2013), 103.

Dans le sillage de ces précisions, je reviens ici à nouveaux frais sur la façon qu'a Ricœur de clore le débat avec Greimas. Après avoir montré que le modèle greimassien de description de la structure narrative était illisible comme tel, parce que la suppression de la catégorie temporelle empêche de comprendre le récit, Ricœur ne donne pas pour achevée sa démonstration de la supériorité de l'intelligence narrative alors même qu'il affirme que l'interprétation du schéma statique suppose une opération dynamique qui « chronologise authentiquement »¹⁵ le modèle taxinomique. Pourquoi ? Sans doute parce que le rejet complet du modèle sémiotique signifierait pour lui le repli vers une attitude de simple bon sens du lecteur sur laquelle pèse à cette époque un sérieux soupçon critique. Sous couvert d'une évaluation des méthodes, un débat théorique est pourtant bel et bien engagé.

Temps et récit 2 se présente donc comme une investigation portant sur la configuration qui ne peut ni vivre son destin d'intelligence supérieure, car c'est Woolf, Proust et Mann qui sont les plus intelligents, ni assumer sa modeste condition de lecteur, car le court-circuit, de la part du philosophe, du haut niveau de technicité qu'exigent les théories du récit et de la littérature pourrait être pris pour une impardonnable preuve de naïveté. À cause de ce qu'il considère comme une hégémonie théorique de son époque, Ricœur est conduit à ne pouvoir que pousser plus loin son exigence de rigueur conceptuelle sans jamais lever l'ambiguïté dans son discours entre méthode et théorie et sans vraiment choisir entre configuration et interprétation, et ce, jusqu'au point de rupture avec le discours théorique par lequel il affirme, en force mais sans véritable argument, que la vérité de la configuration du texte littéraire c'est qu'il est à la fois clos et ouvert, et que par conséquent, n'en déplaise aux adeptes de la clôture ou ceux de l'ouverture¹⁶, il sera lu. En d'autres termes, après avoir montré qu'on ne peut lire du récit que si l'on est doté d'intelligence narrative, Ricœur suggère qu'il ne faut pas croire qu'il s'agit d'une compétence seulement naïve : on doit aussi pouvoir théoriser sur cette même compétence, bien que l'ambiguïté persiste jusqu'au bout entre théoriser sur ce que fait un lecteur de récits et théoriser sur ce que ne peut pas faire un sémioticien. Par ailleurs, les pistes sont brouillées quant à savoir ce que veut dire théoriser sur ce que doit faire un lecteur du sémioticien.

Lorsque Ricœur aborde le commentaire de l'œuvre *Mrs Dalloway*, il faudra qu'il montre que le récit de fiction est un discours narratif qui dépasse la simple fonction narrative du narrateur. Mais ce qui n'est alors que la définition même du récit pour le narratologue (pour qui le texte narratif n'est pas la même chose que l'action narrative) subit une distorsion conceptuelle inexplicite, car le récit de fiction devient sous la plume du philosophe un texte qui offre une expérience. En effet, sans la moindre démonstration, le simple témoin d'une histoire (le narrateur) cède la place au maître du temps (son discours narratif) et offre la vision d'un monde au lecteur. « À un premier niveau » dit-il, « l'intérêt se concentre sur la configuration de l'œuvre. Au second niveau, l'intérêt se porte sur la vision du monde (...) Dans le cas de *Mrs Dalloway*, une lecture du premier type, sans être indigente, serait tout simplement tronquée : si le récit est configuré de la façon subtile qu'on va dire, c'est afin que le narrateur – je ne dis pas l'auteur, mais la *voix narrative*¹⁷

¹⁵ Ricœur, *Temps et récit II*, 87.

¹⁶ Respectivement Greimas et Barthes.

¹⁷ Souligné par moi.

qui fait que l'œuvre parle et s'adresse à un lecteur – offre à ce lecteur une brassée d'expériences temporelles à partager »¹⁸.

c. Le véritable adversaire de Ricœur

L'obsession du discours de *Temps et récit II* à pousser toujours plus loin l'analyse de la figuration du temps jusqu'à tenter de produire de l'intérieur une issue philosophique aux discussions de méthode témoigne de la présence constante d'un adversaire que Ricœur n'affronte pas directement (et qui a sa propre vision du monde). Bien plus tard, dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*¹⁹, à propos de Barthes, il explique comment la sémiotique, d'abord circonscrite au domaine de la littérature, avait fini par s'étendre et menacer l'histoire au prix d'une critique radicale de la référence. Il dit :

« L'effet principal sur la théorie du récit fut une exclusion de toute considération empruntée à l'histoire littéraire du genre, l'arrachement de l'achronie des structures à la diachronie de la pratique des discours [...] au bénéfice [...] d'une déchronologisation dont j'ai jalonné les étapes dans *Temps et récit II*. [...] Une menace dirigée contre la prétention référentielle de l'histoire était pourtant contenue dans le choix du modèle saussurien au plan de la sémiotique générale [...] Roland Barthes peut applaudir au déclin de l'histoire narrative et à la montée de l'histoire structurale [...] l'illusion référentielle consiste à transformer la résistance au sens de la notation en résistance à un réel supposé [...] ».

Or, le structuralisme ne signe pas seulement la mort de la signification référentielle, mais c'est aussi une vaste entreprise de critique des idéologies du lecteur. Dès *La Mort de l'auteur*²⁰, déjà la critique idéologique de Barthes ne pouvait que s'étendre à la figure du lecteur. Le nouveau texte, scripturaire, considéré à la limite comme un tissu de citations, n'est en effet lisible que pour le critique intelligent, non réaliste mais aussi déconstructeur de tout romantisme du consommateur de livres individualiste et crypto-bourgeois. Et le fait marquant, fondamental pour le propos de cet article, c'est que cette critique n'est plus seulement à envisager comme méthode de description de la signification dans la littérature, mais aussi, chez Barthes, comme thèse sur la signification de la littérature, une thèse qui prouve le caractère fallacieux de toute trajectoire d'interprétation qui prétend aller du sens à la référence. En d'autres termes, ce qui chez Greimas est de l'ordre de la condition d'une méthode d'analyse du sens devient chez Barthes une définition d'essence du texte de littérature (comme écriture) d'après laquelle le divorce entre le sens et la référence est consommé.

L'exemple célèbre: « un vieux piano supportait sous un baromètre un tas pyramidal de boîtes et de cartons », extrait du roman *Un cœur simple* de Flaubert, comme le dit Barthes dans *L'effet de réel*²¹, n'est là ni pour exercer une fonction dans l'intrigue ni comme un indice sur les personnages dans leur dimension psychologique ou sociale, mais existe seulement pour assurer la contiguïté entre le texte et le monde réel, entendu comme une sorte de référence absolue de la

¹⁸ Ricœur, *Temps et récit II*, 152.

¹⁹ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris : Éditions du Seuil, 2000), 320-3.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Roland Barthes, « L'effet de réel » in *Communications*, 11. *Recherches sémiologiques le vraisemblable* (Paris : Éditions du Seuil, 1968), 84-9.

réalité faisant illusion sur l'accès au réel par le langage. Pour Barthes, en effet, un élément de détail dans le roman trompe un lecteur naïf tombé sous le charme d'un récit réaliste qui ne fait que reproduire une certaine idéologie du récit.

On aurait tort de penser que Ricœur, en postulant dès la première page de son livre le système différentiel du *dire vrai structurel* du récit historique et du *ne pas dire vrai structurel* du récit de fiction, croit céder à moitié au structuralisme. En différant sa réponse, donnée au chapitre quatre de *Temps et récit II*, et en affirmant, comme on l'a vu, que la clôture n'empêche pas l'ouverture, il veut dire que l'ouverture ne doit pas rester au niveau intertextuel, et le texte, tout en s'offrant à un lecteur, ne se donne pas à un naïf qui serait victime d'une illusion de réalité. L'ouverture est d'abord dans le texte même pour qui sait lire, « à la façon d'une fenêtre qui découpe la perspective fuyante d'un paysage offert »²².

Aussi bien, il ne faut pas se tromper au sujet de la signification de la métaphore de la fenêtre, car celle-ci ne peut pas être *dans* l'œuvre, auquel cas la thèse de Ricœur serait compatible avec le discours des théoriciens de son temps, puisque pour Barthes l'ouverture, tout en étant bien dans le texte, n'est pas à la disposition d'une opération de synthèse de lecture ; la fenêtre de Ricœur *est* l'œuvre ; ce qu'il faut entendre ici c'est une définition philosophique de l'œuvre littéraire : *la pro-position d'un monde susceptible d'être habité*.

C'est alors à partir de ce point qu'il me semble possible de porter un regard critique – de type théorico-littéraire –, sur le discours de Ricœur.

Ce dernier, dans le quatrième chapitre de son livre plus particulièrement, utilise sans le degré de rigueur requis tout une série de concepts empruntés au champ théorico-littéraire en induisant son lecteur en erreur quant à la réelle portée de la démonstration de sa thèse. On peut d'ailleurs commencer par ce terme de *fiction* : il est utilisé dans deux sens contradictoires, à la fois pour désigner un objet en principe sans portée ontologique, compatible avec la sémiotique et la narratologie – « Je réserve toutefois le terme de fiction pour celles des créations littéraires qui ignorent l'ambition qu'a le récit historique de constituer un récit vrai »²³. Mais aussi pour définir le lieu de la nécessaire opération de la représentation du temps dans le récit.

Le moment semble donc venu de repérer dans la thèse du philosophe ce qui serait susceptible de nous égarer.

III. L'expérience fictive du temps : bilan

a. Peut-on avoir une expérience fictive du temps ?

Pour Ricœur, il semble qu'il n'y ait pas d'autre solution : indépendamment de la lecture, un texte *donne*, il *projette*, etc., « une brassée d'expériences temporelles à partager ». Et comme il ne s'agit pas encore de lecture, Ricœur forge une expression dont il reconnaît aussitôt le caractère paradoxal : *l'expérience fictive du temps*. « Nous n'hésitons pas à parler ici, en dépit du paradoxe évident de l'expression, d'*expérience fictive du temps* pour dire les aspects proprement temporels du

²² Paul Ricœur, *Temps et récit II*, 150.

²³ *Ibid.*, 12.

monde du texte et des manières d’habiter le monde projeté hors de lui-même par le texte », dit-il alors²⁴.

Toutefois, si le paradoxe peut parfois en effet être considéré comme productif, encore faut-il définir ce qu’il produit. Il est censé ici à la fois permettre de formuler une hypothèse concernant la cause de la compréhension du récit de fiction par son lecteur tout en la rapportant à la thèse de l’intelligence narrative. On peut alors s’interroger sur l’intelligibilité de l’expression. Car la première partie de l’explication de Ricœur est tautologique – s’il y a monde du texte, c’est que ce monde a forcément des aspects temporels –, tandis que la seconde partie est obscure : on ne voit pas du tout – si ce n’est très vaguement –, ce que peut bien être un texte qui contient un monde capable de se projeter hors de lui-même par l’action du texte qui le contient.

En tout état de cause, il me semble que cette expression est paradoxale parce que la position de Ricœur est problématique.

Tout d’abord, il est important de préciser que la narratologie distingue l’expérience temporelle vécue d’un côté et la construction temporelle fictive de l’autre. L’expérience réelle du récit, le temps réel mis à raconter, dont le pendant est le temps mis à lire²⁵ est celle du temps qu’il faut pour traverser un texte narratif. Tout le reste est fictif dans le récit de fiction, mais encore faut-il préciser les trois sens du mot récit pour la narratologie : un discours narratif, ou un texte qui relate une série d’événements (ce que Genette identifie au signifiant du récit) ; une succession d’événements dont on peut faire l’analyse, c’est-à-dire une histoire (le signifié) ; puis enfin un autre type d’événement, c’est-à-dire le fait que quelqu’un raconte quelque chose, c’est-à-dire encore l’acte de narrer, la narration, l’acte narratif producteur. Le récit au sens restreint est pour Genette « le signifiant, l’énoncé, le texte narratif lui-même »²⁶. Dans la littérature, le texte narratif (ou récit) présente souvent les événements dans un ordre temporel discordant par rapport à celui de l’histoire racontée, et ce, par le truchement du narrateur ; en tant qu’il est le responsable de l’acte narratif, il produit « par extension l’ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place »²⁷. La complexité de ces jeux relationnels entre les trois niveaux repérés par la narratologie est à la mesure de la complexité du discours narratif (du récit) tel qu’on le trouve dans la littérature occidentale, et c’est pourquoi il n’est pas si facile de sortir du cadre de l’analyse narratologique : elle comprend parfaitement la signification du temps fictif dans sa complexité, à condition de mettre entre parenthèses tout rapport entre le phénomène narratif fictif et le monde réel.

Dans le cas du roman de Virginia Woolf, la discordance entre le narrateur, l’histoire et le discours narratif y est telle que la fabrication du temps fictif y est d’autant plus efficace que son caractère complexe est rendu très visible. Le récit est alors un art de l’illusion parfaite de la temporalité. Non seulement le narrateur de *Mrs Dalloway* connaît un temps infiniment long qu’il peut raconter en un temps infiniment plus court (celui de la narration), mais de plus, c’est au plan même du discours du récit que vient prendre forme une profonde discordance temporelle, puisque l’infinitude du temps raconté par le récit de Woolf, en l’occurrence des dizaines de vies sur des

²⁴ *Ibid.*, 14-5.

²⁵ Gérard Genette, *Figures III* (Paris : Éditions du Seuil, 1972), 77-8.

²⁶ Genette, *Figures III*, 72.

²⁷ *Ibid.*

dizaines d'années, se combine efficacement avec la brièveté de l'acte narratif – une seule journée. Or, ce qui est en effet notable, c'est que la distension temporelle, si profondément ancrée dans l'intensité des vécus subjectifs manifestés dans le style du flux de conscience, ne fait pas pour autant de *Mrs Dalloway* une fable sur le souvenir. Ce qui se passe dans la conscience d'un personnage se communique aussi, en le modifiant, au vécu des autres, et chacun des vécus est en position de contiguïté par rapport aux autres, au sein d'une sorte de réseau temporel comprenant le passé et le présent de chacun et de tous à la fois. En ce sens, l'espace-temps raconté dans *Mrs Dalloway* n'est donc ni totalement celui de la distension (la mémoire subjective du passé), ni celui de l'objectivité chronologique (les marques diégétiques de la référence spatio-temporelle du présent). Non seulement la succession des événements dans l'histoire ne coïncide pas avec l'ordre dans lequel ils sont relatés à tel point que l'on perd le fil de l'ordre logique et chronologique des événements, mais de plus l'acte narratif produit une sorte d'étagement paroxystique des niveaux narratifs²⁸. La question – structurelle en effet –, serait donc : comment tout cela peut-il tenir ensemble dans une seule histoire ? Ou plus exactement, qu'est-ce qui *tient* ensemble ? La réponse de Genette serait sans doute ici : c'est le récit lui-même, le texte narratif qu'il faut étudier et décrire.

Cependant, l'exemple semble à Ricœur taillé sur mesure pour penser une configuration structurante du temps *avant* l'action interprétante d'un lecteur, mais *au-dessus* de l'action configurante d'un narrateur. Or, pour sortir du cadre narratologique, Ricœur doit trouver un principe d'unification de l'action configurante qui ne soit plus le discours narratif lui-même – le texte tel que la narratologie l'a pensé. Il s'appuiera sur l'idée de *fable sur le temps*, laquelle comprend l'ensemble des liaisons logiques et chronologiques du récit, mais aussi l'expérience que les personnages se font eux-mêmes du temps. La trouvaille semble donc être la suivante : une fable sur le temps ne peut être qu'une opération fictionnelle, puisque le récit historique n'en produit pas. Mais elle ne peut se mettre en place qu'à condition que la structure figurative elle-même soit compatible avec la réalité, c'est-à-dire que l'expérience forte que les personnages de l'histoire font du temps soit suffisamment vraisemblable pour devenir le support de l'intelligibilité du récit.

Et en effet, dans son analyse, Ricœur oppose la technique narrative subtile de Woolf au fil du récit, simple à ses yeux, puis donne un résumé de l'histoire afin de dégager le parallèle entre Clarissa et Septimus, deux personnages qu'il tient pour principaux, et qui, tout en ne se connaissant pas, sont mis en relation par une série de 3 procédés narratifs : d'abord, l'accumulation des menus événements qui finissent par aboutir à la grande scène de la soirée de *Mrs Dalloway* durant laquelle, ce sera le point culminant de l'histoire, Clarissa prend connaissance du suicide de Septimus annoncé par Lady Bradshaw. Ensuite, la combinaison entre, d'une part, l'entassement progressif des détails de la journée racontée et d'autre part, le flux de conscience qui tire le récit en arrière, du côté de la mémoire que les personnages ont du passé, suivi de « brèves poussées d'actions ». Plus l'histoire avance, plus le passé en alourdit le sens et met en relation les histoires particulières des personnages. Ricœur y voit une subtile version de sa « concordance discordante », sous la forme d'une distension spécifique dans l'extension du temps raconté. Enfin, il tient pour fondamental le

²⁸ « Tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit ». *Ibid.*, 238.

procédé qui en découle, celui du passage d'un flux de conscience à l'autre, avec des effets de résonance et de rupture dans l'histoire²⁹.

Mais parce qu'il existe selon lui un second niveau d'analyse, Ricœur passe ensuite à l'interprétation de la signification du temps dans *Mrs Dalloway*. La signification fondamentale de la fable est selon lui la construction du rapport que les protagonistes établissent avec les diverses marques objectives du temps, ces figures d'autorité dont la plus visible est la sonnerie du carillon de Big Ben qui rythme la journée de juin 1923 durant laquelle se déroulent les événements relatés.

On voit alors apparaître ce mot d'*expérience*, sésame d'un principe unificateur paradoxalement supra-narratologique du récit de fiction, bien que le statut de l'expérience vécue des personnages ne soit jamais précisé, puisqu'il ne s'agit ni de la représentation de leur interprétation ni du point de vue subjectif du lecteur, mais d'une émanation du rapport entre des marques chronologiques objectives et des consciences subjectives, telle qu'elle est à l'abri du subjectivisme du lecteur parce que le récit se présente sous la forme d'une temporalité fictive et vraisemblable.

En effet, Ricœur affirme que *Mrs Dalloway* est lisible *in fine* parce que l'œuvre propose une vision du monde qui tient à sa fictivité ; être une fable *sur* le temps lui-même, cela signifie présenter textuellement une expérience temporelle réelle pour les personnages et seulement possible pour les lecteurs.

Pour la narratologie, il n'y a pourtant aucun problème à dire que le récit (le discours narratif) parle du temps lui-même, ce qui ne veut pas dire que la méthode soit sous la dépendance d'une conception de la vraisemblance du temps. Inversement, il est certain que ce que Ricœur recherche c'est la vérité de la fable sur le temps, laquelle est une vraisemblance qui se mesure à l'aune de la vérité de l'essence du temps. C'est pourquoi un désaccord porte inévitablement sur le concept de « temps fictif ». Chez Genette, cette idée ne pourrait désigner que le temps qui n'est pas réel. Chez Ricœur il doit désigner le temps qui n'est pas réel mais qui doit pouvoir le devenir. En ce sens, c'est encore l'intelligence narrative qui rend la construction de fiction compréhensible, mais cette fois-ci il ne faut pas l'entendre comme capacité de restituer du temps dans la description, mais comme capacité d'imaginer le temps décrit comme potentiellement réalisable au-delà de la fiction et à partir du support de la fiction. Sans le récit, on le comprend, il n'y a rien à imaginer. L'expérience fictive du temps est donc sous le signe d'une action imaginante, au même titre par exemple que l'image bachelardienne, laquelle, en étant créée et proférée sous le mode d'une imagination matérielle, fait advenir l'action imaginante de l'intérieur de ce qu'elle dit. Bachelard définit ce processus comme le propre du langage poétique qui rend possible le passage de l'apport d'image au support d'images³⁰. Mais au lieu que l'imagination opère dans le cadre d'une certaine logique de la matière qui lui sert de support (thèse bachelardienne), chez Ricœur cette imagination du monde à partir d'un support narratif et temporalisé repose sur la vraisemblance de l'expérience

²⁹ « Le narrateur [...] se donne le moyen de passer d'un flux de conscience à l'autre, en faisant se rencontrer ses personnages dans les mêmes lieux ». Ricœur, *Temps et récit II*, 156.

³⁰ « l'eau [...] est un support d'images et bientôt un apport d'images ». Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves* (Paris : Librairie José Corti, 1942), 18.

temporelle qui fait tenir ensemble les éléments du récit. Il faut que l'on puisse imaginer que les personnages comprennent leur vécu temporel.

Cette décision philosophique majeure, déjà prise dès les premières pages de *Temps et récit II*, identifie la temporalité fictive à l'objet littéraire. Or, je tiens pour problématique la possibilité de limiter l'expérience fictive du temps au récit, défini comme texte narratif à l'instar de la narratologie, alors qu'il s'agit du récit de fiction défini comme œuvre littéraire. À mes yeux, tout le problème est le glissement de sens opéré par Ricœur dans son geste de concession à la narratologie : si le texte narratif est une totalité définie comme objet de la méthode narratologique, la configuration du temps y est bien celle du récit (le texte narratif). Si, en revanche, le texte (de littérature), n'est plus l'objet défini par cette méthode, autrement dit, n'est pas le texte narratif, alors l'expérience fictive du temps dans l'œuvre de littérature ne peut pas se réduire au récit.

Au prix de ce glissement, la thèse de Ricœur ne permet pas de prendre en compte les éléments hétérogènes à la *diégèse* qui pourraient, au plan de la configuration où le philosophe prétend se situer, dépasser le récit sans sortir du cadre strict du texte³¹.

Tout une série d'imprécisions conceptuelles doivent alors être remarquées : la différence entre fictif et fictionnel, la distinction capitale entre récit, texte et œuvre, le problème de la totalité et de l'unité de l'objet littéraire. On pourra donc juger comme peu rigoureuse la méthode de définition de l'objet censé produire une *expérience fictive du temps*. Ricœur utilise tour à tour : *la fiction, le récit de fiction, les genres du récit de fiction* (épopée, tragédie, roman, etc.), *le texte* (dans l'expression *le monde du texte*), l'œuvre (quand il parle de l'essence de l'œuvre plastique ou de l'œuvre de fiction), l'œuvre littéraire qu'est *Mrs Dalloway*, etc. Par ailleurs, Ricœur ne se réfère pas aux champs théoriques auxquels ces concepts se rattachent. Or, il paraît difficile de parler du texte de la littérature sans évoquer ce qu'il est pour Barthes (une écriture), pour Derrida (une différance) ou pour Meschonnic (une abstraction essentialiste). L'usage imprécis de ces termes conduit à en faire des synonymes, et on ne peut pas alors ne pas remarquer qu'une confusion entre au moins ces trois catégories que sont le récit, le texte et l'œuvre fait obstacle à la clarté du propos sur la *projection, l'ouverture, la fenêtre*. À ce titre, ce qui a déjà été suggéré précédemment, à savoir que l'ouverture du texte est pour Ricœur l'œuvre-même, peut être ici précisé davantage : bien qu'il pense que sa thèse de l'ouverture concerne le récit, ce n'est manifestement pas, pour Ricœur lui-même, le récit qui propose un monde possible, mais bien plutôt l'œuvre, puisque si tel n'était pas le cas, il faudrait dire que tout mythe porte aussi une vision de monde. Ce n'est pas non plus le récit qui projette une expérience en dehors, mais c'est un texte de littérature, puisque c'est par rapport à lui seul qu'est pensée la catégorie (d'ailleurs tout à fait problématique) d'un « dehors ».

b. Peut-on saisir une *expérience fictive du temps* au moyen d'un concept philosophique ?

En fait, au lieu d'explicitier ces questions, les thèses de *Temps et récit II* proposent un certain rapport entre fiction et philosophie qui témoigne de ce glissement, puisque la philosophie de

³¹ Qu'on ne s'y méprenne pas, je ne pense pas ici aux contenus représentatifs de *Mrs Dalloway*, tels que les souvenirs des personnages, la peinture des caractères, etc., mais à d'autres phénomènes de configuration temporelle du texte non repérables par des moyens narratologiques. J'en donnerai quelques exemples dans la dernière partie de cet article.

Ricœur définit le récit de fiction comme récit, et n'évite pas certaines erreurs notables, celle, par exemple, qui le conduit à identifier la fin du récit et la fin du texte, en mêlant la description et l'interprétation. Ainsi, lorsque Ricœur interprète la signification existentielle de la fin de *Mrs Dalloway – For there she was –*, sans pouvoir envisager qu'une telle fin n'appartient pas à la structure temporelle du récit et ne représente aucune action conclusive, tout en se référant pourtant à la fois au texte lui-même, mais aussi à l'un de ses personnages (Clarissa), et encore à l'histoire racontée, etc., etc. Or ce que ce temps final signifie est bien dit dans l'œuvre, mais n'est pas réductible au schème de la concordance discordante de la temporalité dans l'œuvre. C'est pourquoi Ricœur ne peut alors référer cette fin réelle du roman qu'à ce qu'il projette artificiellement sur le roman comme étant sa vraie fin : « Le livre se termine ainsi : la mort de Septimus, comprise et en quelque sorte partagée, donne à l'amour instinctif que Clarissa porte à la vie un ton de défi et de résolution [...] »³².

Nous savons pourtant d'instinct que *Mrs Dalloway* n'aurait jamais existé comme texte s'il avait fallu penser que la vision du monde de *Mrs Dalloway* était dans le récit. Car le texte comme vision du monde inclut une ouverture qui rend inévitable la différence entre configuration et interprétation par inclusion *a minima* de la possibilité que la signification du temps n'y soit pas narrative.

On pourra alors remarquer que si le récit n'est qu'une schématisation de l'œuvre, c'est qu'il est schématisable à son tour. Tout récit (sa *mise en intrigue*, ce que Genette nomme le discours narratif) peut être résumé (*en muthos*, ce que Genette nomme l'histoire), ce qui montre que ce qu'il propose ne mérite pas le nom d'expérience temporelle. En revanche, aucune œuvre ne peut être résumée, ce qui prouve que l'expérience temporelle concrète qu'elle propose n'est pas contenue dans son récit. La forme de totalité à laquelle Ricœur pense n'existe tout simplement pas comme œuvre fictionnelle configurée mais seulement comme concept philosophique.

C'est la raison pour laquelle je tiens pour équivoque l'usage par Ricœur du mot d'*expérience* sous couvert duquel il cherche à se démarquer de la philosophie. Dans son chapitre 4, le sous-chapitre I, consacré au roman de Woolf, lui-même intitulé « Entre le temps mortel et le temps monumental : *Mrs Dalloway* », contient la note suivante – la dernière de l'analyse consacrée à Virginia Woolf, mais cette note éclairante n'est pas un point de détail : « Ce serait une grave erreur de tenir cette expérience [du temps], aussi patiente soit-elle, pour l'illustration d'une philosophie constituée en dehors du roman, fût-elle celle de Bergson [...] »³³.

Je ne m'intéresserai pas ici à la confrontation de deux conceptions de la temporalité, même s'il s'agit du nerf de la guerre du discours philosophique de Ricœur sur la vérité du temps, mais je m'interroge sur les raisons qui conduisent le philosophe à affirmer que sa méthode d'analyse de l'expérience temporelle est la seule qui prouve l'existence de l'expérience temporelle dans le récit de fiction puisqu'elle ne projette pas sur lui sa propre conception philosophique du temps. En effet, dire que l'expérience du temps est dépendante d'une fiction, cela risque d'occulter que la définition de la fiction comme expérience temporelle est bien dépendante d'un concept philosophique. Et c'est bien ce qui se passe lorsque Ricœur affirme : « [...] la faute majeure est ici de ne pas accorder

³² *Ibid.*, 167.

³³ Ricœur, *Temps et récit II*, 167-8, n. 2.

à la fiction en tant que telle le pouvoir d'explorer des modalités de l'expérience temporelle qui échappent à la conceptualisation philosophique en raison même de son caractère aporétique », car il faut bien définir conceptuellement le temps (une aporie qui trouve dans le récit sa riposte) si l'on veut pouvoir observer comment la fiction en explore les modalités.

Ne pas dire clairement qu'une certaine définition conceptuelle du temps est engagée par lui conduit en outre le philosophe à passer sous silence l'élément de l'Histoire – hétérogène par rapport à la fiction, mais que l'on peut considérer comme une sorte d'hétérogénéité disséminante. La radicalité du rapport d'exclusion réciproque du récit historique et du récit de fiction peut être compris lui-même comme un parti pris philosophique. Ricœur exerce bien une contrainte³⁴ sur le roman de Woolf lorsqu'il identifie les marques du temps chronologique à la représentation de la sonnerie de Big Ben, et définit l'expérience temporelle fictive dans *Mrs Dalloway* comme « rapport que les divers protagonistes établissent avec ces marques du temps »³⁵. Car on peut dire, tout d'abord, qu'il est évident que l'on ne peut pas passer de la nécessité du temps chronologique en tant que pôle d'objectivité de l'expérience existentielle du temps, ce qui est une idée philosophique, à la connaissance objective des marques de l'objectivité dans un récit de fiction, où ces marques sont irrémédiablement sujettes aux effets de la subjectivité interprétante, puisqu'elles sont de l'ordre de la fiction.

Et si on radicalise cette objection, on peut ensuite tout à fait envisager également que d'autres marques du temps du roman sont éligibles et s'avèrent bien plus pertinentes – par exemple la mort d'Hélène suivie de sa non mort –, non pas dans le but d'offrir un support à la compréhension du temps dans la fiction, mais dans le but de comprendre que le temps est l'entrelacs de la fiction et de l'histoire réelle. Autrement dit, l'argumentation qui vise à montrer le lien entre fiction et réalité n'est pas de type réaliste, mais elle vise à montrer l'importance du non-événement, celle du temps implacable où les choses ne se produisent pas.

On peut encore aller plus loin : si le temps historique peut bien être indissociable du récit humain, le temps fictionnel peut bien être indissociable de la problématisation du récit, non parce que le Nouveau Roman l'aurait décrété, mais parce que *raconter* institue le *ne pas raconter*, et que ne pas raconter, ce n'est pas rien et ce n'est pas raconter. La limitation de la coupure entre histoire et fiction est actée par le structuralisme au bénéfice de la fiction, mais elle est reprise par Ricœur au bénéfice du récit historique.

C'est pourquoi le concept philosophique ricœurien *d'expérience fictive du temps* pose le problème de la référence en littérature en ne voyant pas que la littérature, en posant d'elle-même le problème de sa référence, pose aussi celui de la référence historique. Les stratégies fictives pour limiter le récit lui-même ne peuvent devenir subversives et accomplir *la finalité des jeux avec le temps* que si elles affectent la véracité du récit historique lui-même.

La sorte d'acte d'enfantement par lequel chez Ricœur le monde de l'œuvre sort de lui-même tout en ne se référant qu'à lui-même ne fait que redoubler le problème en ôtant au texte de

³⁴ Je précise que je n'objecte pas que la philosophie ne doit pas légiférer sur la littérature, mais simplement qu'elle doit examiner ouvertement à quelles conditions elle peut le faire.

³⁵ *Ibid.*, 158.

littérature sa puissance critique³⁶. Et si la critique sociologique interprète la référence comme réalisme³⁷ alors que le structuralisme l'interprète comme idéologie, l'une des vertus majeures de la littérature dans sa résistance mimétique, c'est de montrer qu'il y a toujours de la référence historique, et qu'elle est toujours problématique.

La conception de la configuration dans *Temps et récit II* n'est alors pas sans conséquence pour l'acte de lecture, car elle conduit à penser le lecteur critique comme celui qui peut refuser ou accepter le monde hypothétique tel que l'œuvre le configure, alors qu'il n'y a pas monde hypothétique d'un côté et refus/acceptation critique de monde de l'autre, mais plutôt interpénétration sur fond des mondes qui ne sont pas proposés, ne sont pas possibles, ne sont pas projetés, ou qui ne le sont que de façon partielle. Lorsque la proposition de monde susceptible d'être habité devient celle du monde inhabitable qui est aussi le monde réel, le temps se montre tragique. Or, rien ne permet d'exclure la catégorie du temps tragique au niveau de la configuration du récit puisqu'il n'y a plus de référence ; c'est seulement au titre d'une interprétation que cela devient possible.

Enfin, à l'heure où un bilan critique semble pouvoir être tiré à partir de ces considérations concernant l'objet du chapitre 4 de *Temps et récit II*, on ne peut pas ne pas dire un mot du contenu de vérité de l'interprétation à laquelle Ricœur est irrémédiablement conduit lorsqu'il commente la fable *sur le temps* qu'est *Mrs Dalloway*.

Le temps, résume Ricœur, y est « le retentissement d'une expérience solitaire dans une autre expérience solitaire faisant face au temps monumental en tant qu'il émane des connivences entre le temps des horloges et les figures d'Autorité ». Compte tenu de l'exigence d'inscrire dans le commentaire littéraire la thèse de la concordance discordante en repérant dans la figuration du temps un pôle lui-même représentatif de l'objectivité chronologique, on n'est pas étonné de trouver cette analyse.

Cependant, pourquoi ce parti pris de la solitude des âmes ? Pourquoi s'appuyer sur tels personnages (Clarissa et Septimus) et pas d'autres ? En quoi la solitude de l'expérience subjective est-elle première par rapport au vivre ensemble des héros ? Ces questions suggèrent que le commentaire de Ricœur n'est pas seulement guidé par une préoccupation d'ordre strictement logique, comme le fait d'appliquer un certain concept du temps, mais qu'il s'agit aussi d'un commentaire porté par une certaine idéologie : celle de la priorité accordée à la représentation du vécu individuel des personnages sur le vécu collectif, celle qui identifie le temps des horloges à la neutralité chronologique, celle qui ignore qu'on ne peut pas parler des figures d'Autorité si ce n'est à partir de la reconnaissance du statut d'autorité de ces mêmes figures, etc.

³⁶ « Un sens isolé est une contradiction dans les termes. » Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, 26.

³⁷ À ce titre, un article de Jakobson datant de sa période formaliste et republié en français dans le fameux recueil *La théorie de la littérature* est très éclairant. On y lit qu'au plan de l'immanence le réalisme n'est qu'un style de référence à la réalité, alors qu'au plan de la transcendance, le réalisme n'est qu'un jugement de vraisemblance porté sur une œuvre sur fond de signification différentielle entre plusieurs styles de référence au monde réel. Ce que l'on a coutume de nommer « le mouvement réaliste » n'est qu'un moment stylistique du jugement de vraisemblance qui aura été essentialisé. En un sens, toute œuvre est réaliste, en en autre, aucune ne l'est. Roman Jakobson, « Du réalisme artistique » in *Théorie de la littérature* (Paris : Éditions du Seuil, 1965), 98.

Il est vrai, alors, que l'évaluation critique du discours de Ricœur pourrait stimuler un travail de critique littéraire désireux de donner une version différente de *Mrs Dalloway*, mais cette même évaluation peut aussi nous inviter à remarquer l'intérêt de recourir davantage au champ théorico-littéraire, lui-même conflictuel et multiple, pour y puiser peut-être les perspectives critiques originales qu'il propose. Dans cet article, c'est cette seconde possibilité qui sera brièvement évoquée pour finir.

IV. L'expérience fictive du temps revisitée : quelques éléments de critique théorique sur l'hétérogénéité du temps dans *Mrs Dalloway*

On accordera volontiers à Ricœur que *Mrs Dalloway* peut être considéré comme une fantastique fable sur le temps, mais on affirmera par ailleurs qu'il n'est pas possible d'accéder au contenu de vérité de cette fable 1) sans passer par une *interprétation* de son contenu de vérité, 2) sans *élargir* son texte au-delà de sa dimension narrative. En effet, s'il faut entendre par *configuration* une forme de matérialité du texte comme condition pour que quelque chose soit donné à lire, ce quelque chose n'est pas uniquement de l'ordre du récit, mais relève de l'ensemble des éléments par lesquels l'œuvre se manifeste. S'il faut entendre par expérience temporelle fictive ce qui se dégage de la totalité de l'œuvre, cette expérience n'est pas assimilable au récit. En voici quelques pistes.

1) En décrivant les procédés narratifs de *Mrs Dalloway*, Ricœur en vient à ranger l'élément stylistique majeur qu'est le flux de conscience sous la catégorie de la technique du récit, pour associer ensuite le contenu représentatif qui en émane à l'idée d'expression d'une conscience individuelle, cherchant à relier seulement à partir de ce lieu les consciences entre elles par l'artifice de la marque chronologique du temps monumental. Ce préjugé philosophique, à savoir que l'origine du flux de conscience est la conscience individuelle qui se raconte à travers la figure du narrateur, aura sans doute un impact déterminant lorsqu'il interprétera le temps comme « retentissement d'une expérience solitaire dans une autre expérience solitaire ». Pourtant, le flux de conscience est dès le départ dans *Mrs Dalloway*, structurellement, une manifestation de la polyphonie. Il n'exprime pas prioritairement la voix d'un individu, mais coordonne des voix dissonantes et décalées au sein même de toute conscience. La polyphonie produit un discours de genre narratif (le roman, la nouvelle) mais configure pourtant le débordement du narrateur par le fait de l'existence sociale des personnages, lesquels ne « pensent » pas d'abord « tous seuls ». Elle permet de dégager l'expérience fictive du temps comme conflit et comme altérité d'une façon inaccessible du point de vue individuel, mais indépendante des « marques objectives » du temps. Selon Bakhtine³⁸, seule la polyphonie du roman donne accès à une véritable expérience du temps, laquelle est toujours concrètement historique.

³⁸ Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*.

2) On peut penser avec Meschonnic, qu'aucune expérience temporelle n'est possible en dehors du phénomène de discours, qui, même à l'écrit, assure la continuité du corps au langage³⁹. Dès lors, si l'expérience du temps dans l'œuvre littéraire est toujours structurellement réelle, ce n'est pas à cause du temps mis à raconter comme le veut la narratologie, mais parce qu'il faut un discours pour raconter. Toute vision dualiste qui sépare d'un côté un narrateur qui parle mais n'existe pas et de l'autre un discours qui existe mais ne parle pas parce qu'il n'a pas d'origine subjective déforme l'expérience langagière. Ricœur n'a pas inclus l'ensemble des phénomènes discursifs qui appartiennent en propre à la réalisation concrète de l'œuvre écrite *Mrs Dalloway* et ce n'est pas un détail insignifiant : l'ordre des mots, les espaces, les pauses, l'organisation visuelle, la ponctuation, la prose, les répétitions, tous ces éléments configurent la signification temporelle si l'on en croit Meschonnic. Si une œuvre n'illustre pas une thèse sur le langage, alors sa réalisation (sa performance) est toujours une représentation du langage, ce qui explique qu'elle soit aussi toujours critique : « Oui, dit Peter, oui, oui, oui »⁴⁰ n'a pas de signification narrative.

3) Au sujet de la structure du texte, Ricœur dira : « En-deçà de la réception du texte par le lecteur et de l'intersection de cette expérience fictive et l'expérience vive du lecteur, le monde de l'œuvre constitue ce que j'appellerai une *transcendance immanente* au texte »⁴¹.

Or, si l'on considère que le fait marquant de la signification temporelle est lié à une opération de synthèse totalisante, on s'aperçoit qu'un texte n'a aucun moyen propre pour produire une transcendance extratextuelle. En revanche une œuvre contient des stratégies multiples pour faire imploser la transcendance en *dedans* d'elle-même, mais cela signifie qu'elle organise les nombreux moyens de configurer son illisibilité en travaillant contre son interprétation. Dans *Mrs Dalloway*, on ne compte pas les énoncés, les allusions, les citations, les séquences qui configurent la référence du littéraire au littéraire, et si on veut parler comme Ricœur en termes de finalité du texte, on peut penser qu'il s'agit là d'un bon moyen de corroder la fausse étanchéité entre réalité et fiction. Le lien entre vie et littérature y est même au contraire une configuration de la temporalité. Clarissa lit à même la vie et vit à même la lecture : « Que peut-on savoir même des gens avec qui on vit chaque jour ? Questionna-t-elle. Nous sommes-nous pas tous des prisonniers ? Elle avait lu une magnifique pièce de théâtre sur un homme qui écrivait sur les murs de sa cellule. La vie est ainsi, on écrit sur le mur. »⁴²

Shakespeare, souvent évoqué, est l'emblème de cette indissociabilité, tout comme le *Times*, lequel, en apportant des nouvelles du monde ne fait pourtant pas la différence entre réalité et fiction. Entre la lettre envoyée par Clarissa à Peter, le roman que Peter n'a pas écrit, les mémoires

³⁹ « Si le sens est une activité du sujet, si le rythme est une organisation du sens dans le discours, le rythme est nécessairement une organisation ou configuration du sujet dans son discours (...). Le rythme est ainsi l'élément capital dans le langage, plus que le signe : parce qu'il force la théorie du signe, et pousse à une théorie du discours. Débordant des signes, le rythme comprend le langage avec tout ce qu'il peut comporter de corporel. Il oblige à passer du sens comme totalité-unité-vérité au sens qui n'est plus ni totalité, ni unité, ni vérité. *Il n'y a pas d'unité du rythme*. La seule unité serait un discours comme inscription d'un sujet. Ou le sujet lui-même. Cette unité ne peut être que fragmentée, ouverte, indéfinie. » Henri Meschonnic, *Critique du rythme* (Paris : Verdier, 1982), 71-3.

⁴⁰ Virginia Woolf, *Mrs Dalloway* (Paris : Éditions Stock, 1948), 51.

⁴¹ Paul Ricœur, *Temps et récit II*, 151.

⁴² Woolf, *Mrs Dalloway*, 238.

de Septimus, les opinions littéraires du Professeur Brierley, un texte est comme le livre ouvert devant la vitrine de Hatchard : « tous ouverts. Que de livres ! »⁴³. Un texte de littérature peut être une métaphore de tous les autres textes, telle est bien son *ouverture*.

4) Lorsque Virginia Woolf écrit *Une chambre à soi*⁴⁴, elle pense un type de rapport particulier et non universalisable entre réalité et fiction, celui des femmes à la fiction. Sa thèse, qui ne peut être démontrée mais seulement elle-même fictionnalisée, c'est que, pour les femmes, la distinction entre l'histoire qui dit vrai et la fiction qui dit faux n'est pas possible. Car si le silence des femmes ne se voit justement pas, c'est notamment parce que les hommes n'ont cessé, depuis les débuts de l'histoire humaine, de les mettre en récit. « Elle manquait de logique, [Millicent Bruton] elle n'était pas capable d'écrire une lettre au *Times*, était-ce à cause de son sexe ? »⁴⁵. La critique de l'idéologie patriarcale s'incarne en profondeur dans le texte de fiction car il n'y a pas d'autre monde que celui que donne le texte de non-fiction. La signification fictive est donc indissociable de la signification historique.

C'est pourquoi on peut penser que dans *Mrs Dalloway*, l'expérience fictive du temps dit à la fois la vérité de la fiction (c'est-à-dire son mensonge) et la vérité du réel historique (c'est-à-dire à la fois sa vérité et son mensonge), avec, pour seule issue, la fictionnalisation ironique du temps réel, telle cette ride sur le visage de Lady Bruton qui fait dire à Clarissa que « ce qu'elle craignait, c'était le temps »⁴⁶. Le temps passe, et rien ne change, *Mrs Dalloway* raconte des heures que l'on ne vit pas, des choses que l'on ne fait pas, des histoires que l'on n'écrit pas : Peter n'a pas épousé Clarissa, Clarissa n'a pas avoué son amour pour Sally, Richard n'a pas dit *je t'aime*, Septimus n'est pas allé en clinique et personne ne lira ses « Odes au Temps », Rezia n'a pas eu d'enfant, Helena est morte puis finalement pas morte. « Quelque chose va lui arriver. Quelle chose ? » se demande le narrateur⁴⁷.

V. Conclusion

Cet article a pris très au sérieux la relation qu'il faut établir entre le commentaire de *Mrs Dalloway*, le contexte du champ théorico-littéraire et la proposition philosophique de Ricœur. Ce qui à mon sens se dégage de l'organisation de l'argumentation de son livre à trois dimensions, c'est que l'âpre négociation du philosophe avec « la nébuleuse structuraliste »⁴⁸ a fait obstacle à une ouverture sereine de son herméneutique au champ des théories littéraires et linguistiques. Ces dernières sont pourtant susceptibles de permettre un dépassement du réalisme naïf sans limiter à ce point la place de la littérature. C'est bien dans la configuration poétique de la littérature que se

⁴³ *Ibid.*, 9.

⁴⁴ Virginia Woolf, *Une chambre à soi* (Paris : 10/18, 2001).

⁴⁵ *Ibid.*, 223.

⁴⁶ Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, 44.

⁴⁷ *Ibid.*, 201.

⁴⁸ François Dosse, *Histoire du structuralisme. Le champ du signe, 1945-1966* (Paris : La Découverte, 2012).

joue la créativité d'une véritable expérience pour le sujet parce qu'il tient ensemble plusieurs dimensions du langage temporalisé : polyphonie, rythme, textualité, fictionnalité.

La prouesse de la représentation temporelle ne pose aucun problème particulier à la narratologie, elle dirait volontiers, par exemple, que les cloches de Big Ben sonnent des heures fictives en total désaccord avec le temps que nous mettons à les voir sonner, ce qui nous permet d'envisager qu'elles sont là pour dire le pur fantôme du temps : « Peut-être, après tout, que le monde n'a pas de sens »⁴⁹.

Mais pour Ricœur, le repérage d'une forme d'objectivation du temps est indispensable à la démonstration de la signification existentielle du récit, et la catégorie temporelle, structurellement enracinée dans l'activité narrative, ne peut ni se réduire à un pur jeu de la fiction, ni assumer toutes les dimensions de son intelligence du drame du temps réel.

Si on revient alors sur l'idée de détail dans la fiction, ce baromètre dont Barthes pensait qu'il était le signe d'une illusion de la référence, mais aussi cette accumulation de petites choses qui, lorsqu'elles se trouvent dans un récit de fiction, ne peuvent pour Ricœur être attribuées à autre chose qu'au génie narratif, on s'aperçoit qu'au contraire dans *Mrs Dalloway* l'expérience fictive du temps ne peut pas se passer du détail qui déborde tout le temps l'expérience du temps. Et puisque tous les détails importent, il n'y a plus de détail. La signification de l'expérience fictive du temps atteint alors peut être son sommet dans l'œuvre de littérature, lorsqu'une sorte d'ouverture visionnaire est incluse dans le texte, comme une réponse par anticipation au problème de la conceptualisation de la temporalité :

« Mais ici l'autre cloche, la cloche qui, toujours, frappe deux minutes après *Big Ben* arriva tout affairée, les mains pleines de bagatelles qu'elle lança par terre comme si c'était très bien que *Big Ben*, avec sa majesté, fît la loi, si solennelle, si juste, mais qu'il y eût encore toutes sortes de petites choses qu'il ne fallait pas oublier »⁵⁰.

⁴⁹ *Ibid.*, 107.

⁵⁰ *Ibid.*, 157.

Bibliographie

- Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves* (Paris : Librairie José Corti, 1942).
- Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (Paris : Gallimard, 1978).
- Roland Barthes, « L'effet de réel » in *Communications*, 11. *Recherches sémiologiques le vraisemblable* (Paris : Éditions du Seuil, 1968).
- , *Le bruissement de la langue* (Paris : Éditions Points, 2015).
- Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes* (Paris : Éditions du Seuil, 1995).
- François Dosse, *Histoire du structuralisme. Le champ du signe, 1945-1966* (Paris : La Découverte, 2012).
- Gérard Genette, *Figures III* (Paris : Éditions du Seuil, 1972).
- Jean Grondin, *Paul Ricœur* (Paris : PUF, 2013).
- Roman Jakobson, « Du réalisme artistique » in *Théorie de la littérature* (Paris : Éditions du Seuil, 1965).
- Henri Meschonnic, *Critique du rythme* (Paris : Verdier, 1982).
- Paul Ricœur, *Philosophie de la volonté 2. Finitude et culpabilité* (Paris : Éditions Points, 2009).
- , *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction* (Paris : Éditions du Seuil, 1984).
- , *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris : Éditions du Seuil, 2000).
- Virginia Woolf, *Mrs Dalloway* (Paris : Éditions Stock, 1948).
- , *Une chambre à soi* (Paris : 10/18, 2001).