

MARIT KARELSON

Le temps d'engagement dans les œuvres
d'André Gide et de Johannes Semper :
les univers fictionnels entre *l'élan vital* et la
littérature engagée



MARIT KARELSON

Le temps d'engagement dans les œuvres
d'André Gide et de Johannes Semper :
les univers fictionnels entre *l'élan vital* et la
littérature engagée



UNIVERSITY OF TARTU

Press

1632

Université de Tartu, Institut des langues et des cultures étrangères, Département d'études romanes

Le conseil doctoral de l'Institut des langues et des cultures étrangères a autorisé le 25 septembre 2023 la soutenance de la présente thèse doctorale, en vue de l'obtention du grade de Docteur en langue et littérature françaises.

Directeur : Tanel Lepsoo, maître de conférences (Université de Tartu)

Rapporteurs : Jean-Michel Wittmann, professeur (Université de Lorraine)

Kaia Sisask, maître de conférences (Université de Tallinn)

La soutenance publique aura lieu le 17 novembre 2023 à 12h15 dans la salle du Sénat de l'Université de Tartu (Ülikooli 18–204).

La préparation de cette thèse a été soutenue par le Programme de l'internationalisation des études doctorales DoRa, le programme Kristjan Jaak du Ministère de l'Éducation de l'Estonie, La Fondation Catherine Gide et la subvention PRG934 du Conseil estonien de recherches, intitulée « Imaginer l'insignifiance de la crise ».



Euroopa Liit
Euroopa
Regionaalarengu Fond



Eesti
tuleviku heaks



Eesti Teadusagentuur
Estonian Research Council

Education Agency / ARCHIMEDES

FONDATION
CATHERINE
GIDE

ISSN 1736-4922 (print)
ISBN 978-9916-27-379-1 (print)

ISSN 2806-2477 (pdf)
ISBN 978-9916-27-380-7 (pdf)

Copyright: Marit Karelson, 2023

University of Tartu Press
www.tyk.ee

*Kõik, kes on selle töö valmimisele kaasa aidanud –
ma avaldan teile siinkohal kõige siiramat tänu.
Teie kannatlikkus ja toetus väärivad monumenti.*

*Pühendan selle töö Jürile ja Ello-Rahelile,
Jaanusele, Haraldile ja Marleenile.*

REMERCIEMENTS

J'espère avoir pu exprimer par cette thèse mon enthousiasme pour la réflexion sur la littérature et les questions de la condition humaine. Les œuvres des deux écrivains analysés, André Gide et Johannes Semper, s'avèrent inspirantes pour mener une recherche passionnante sur ces sujets, et elles m'ont parfois même conduite sur des chemins inattendus. En outre, cette thèse a été pour moi une redécouverte de deux philosophes qui m'ont accompagnée depuis le début de mes études universitaires : Henri Bergson et Jean-Paul Sartre. J'espère avoir pu réexaminer leurs idées et les mettre en lumière sous un nouvel angle.

Je peux affirmer avec certitude que sans les conseils de mon directeur de thèse, Tanel Lepsoo, maître de conférences en littérature française à l'Université de Tartu, je n'aurais jamais abouti à écrire cette recherche. Son ouverture d'esprit et ses critiques justifiées m'ont encouragée tout au long des années de la préparation.

Les rapporteurs de ma thèse n'en sont pas moins à remercier. Le retour positif et motivant de Jean-Michel Wittmann, professeur de lettres modernes à l'Université de Lorraine, m'a confirmé que j'étais sur la bonne voie. Les remarques critiques et inspirantes de Kaia Sisask, maître de conférences en littérature française à l'Université de Tallinn, m'ont aidée à mieux contextualiser ma recherche sur le plan philosophique et théorique, et m'ont poussée à remettre en question certains de mes propos que je considérais comme évidents.

Je n'en tiens pas moins à exprimer ma gratitude sincère à Simon Marlet, doctorant à l'Institut de Recherche en Études Théâtrales de l'Université Sorbonne Nouvelle, pour ses relectures attentives, ses réflexions et ses remarques toujours intéressantes qui m'ont aidée à prendre du recul sur mes idées et à les développer davantage. Je remercie Susanna Soosaar, chercheuse à l'Institut des langues et des cultures étrangères à l'Université de Tartu, la relectrice de mon résumé en anglais, pour sa disponibilité et ses commentaires intéressants sur le temps en littérature. J'adresse aussi mes remerciements à Raili Marling, professeure en études anglophones à l'Université de Tartu et directrice du programme des études doctorales, pour son intérêt et son enthousiasme.

Les jours et les mois que j'ai eus l'occasion de passer en France durant la préparation de cette thèse me tiennent au cœur. Ainsi voudrais-je remercier Éric Marty, professeur émérite de lettres modernes de l'Université Paris-Diderot, pour son accueil chaleureux et ses abondants conseils bibliographiques. Lors de l'année académique 2016/17 que j'ai passée à Paris, j'ai trouvé beaucoup d'inspiration aussi en visitant le Centre d'études gidiennes, ainsi qu'en passant des journées studieuses entre les étagères interminables de la Bibliothèque nationale de France.

Les relectrices de mon premier article *La Guerre et la littérature dans les œuvres de Johannes Semper* – Mirjam Hinrikus et Ave Mattheus – sont également à remercier, pour leurs remarques et leur rigueur.

Tous les professeurs qui m'ont enseigné à l'université, que ce soit à Tartu, à Orléans, à Lausanne ou à Paris, durant ces longues années d'études – je vous remercie tous d'avoir partagé avec moi vos connaissances et vos idées. La présente thèse peut en partie être considérée comme un résultat de votre travail.

Je dédie cette thèse à mes parents Jüri et Ello-Rahel, à mon compagnon Jaanus, à mon frère Harald et à ma nièce Marleen.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	13
1. LE TEMPS D'ENGAGEMENT	35
1.1. Le mouvement de la vie : de Bergson à Gide	35
1.2. Johannes Semper : de l' <i>élan vital</i> à l'élan de configuration	67
1.3. Le temps d'engagement : l' <i>action</i> de Sartre	98
2. L'ÉMERGENCE DU POSSIBLE : LE CORPS ET L'INVISIBLE	113
2.1. Le corps comme expression de la <i>durée</i> et action	113
2.2. Le désir comme <i>élan vital</i> et le temps comme rupture	119
2.3. Le corps comme <i>possible</i> : de l' <i>autre</i> à la juxtaposition	130
2.4. La relation reflet-reflétant : de Narcisse au réalisme socialiste	171
3. LA NAISSANCE DE L'ÉVÉNEMENT	212
3.1. Le temps d'événement	212
3.2. L'événement impossible : de la rupture à la continuité de l'événement imaginaire	230
3.3. L'acte d'amour : de l'impossibilité de l'événement à la déformation configurante	237
3.4. L'impuissance de l'œuvre : les pratiques infertiles	255
3.5. L'événement comme principe organisateur de l'œuvre	268
CONCLUSION	270
BIBLIOGRAPHIE	280
RESÛMÉE	291
TABLE DES MATIÈRES	301
CURRICULUM VITAE	303

*Il arrivera peut-être, plus tard, que tel lecteur attentif ressorte telle phrase de moi, qui passa d'abord inaperçue, et que, devant le raffut que l'on fait aujourd'hui (dont Sartre n'est pas uniquement responsable) à propos de certaines déclarations « existentialistes », il s'étonne et proteste :
« Mais Gide l'avait dit avant lui... »*

André Gide, le 21 janvier 1946
Journal II, p. 1020

Ce qui l'attire [Gide – M. K.] et correspond aux exigences de son esprit c'est l'élan vital de Bergson, élan de vie toujours variable, insaisissable. De là vient également le fait que Gide exprime, tout à travers son œuvre, une grande sympathie envers toute sincérité, qu'il oppose aux formes figées venues de l'extérieur, en considérant celles-ci comme des masques insincères, menteurs.

Johannes Semper, 1929
La Structure du style d'André Gide, p. 17

AVERTISSEMENT

Les références dans cette thèse sont mises entre parenthèses après les citations ou les paraphrases. Au sein des parenthèses, les crochets marquent l'année d'origine de la citation ou de la paraphrase, au cas où elle serait différente de l'édition à laquelle nous nous référons.

INTRODUCTION

La charnière des XIX^e et XX^e siècles, que les historiens de la littérature ont tant de mal à situer, marque un changement considérable dans le paysage littéraire. La mort de Stéphane Mallarmé et les prolongements de son symbolisme, l'avènement de la philosophie d'Henri Bergson, la question de la responsabilité de l'écrivain face à son public – ce ne sont que quelques mots clés pour marquer cette période qui s'avère décisive par rapport au siècle à venir. Notre thèse ne propose d'explorer qu'une part infime de l'évolution de la littérature lors de ce tournant, ainsi que des échos qu'il pouvait avoir au cours du XX^e siècle. Néanmoins, cette part peut être considérée comme représentative pour démontrer quelques changements que subit la littérature durant cette période. Par ailleurs, notre analyse ne tient pas seulement compte de l'évolution de la littérature en France mais dans d'autres pays de l'Europe, dans la partie Est du continent.

Pour développer notre propos, nous nous focaliserons sur deux écrivains que l'on peut à juste titre considérer comme controversés : André Gide (1869–1951) en France et Johannes Semper (1892–1970) en Estonie. Entre les deux guerres mondiales, Gide troubla le public français avec des aveux sur son homosexualité, qu'il manifesta dans trois œuvres successives : *Corydon* (1924), dialogue socratique sur l'homosexualité et la « pédérastie »¹, le roman *Les Faux-Monnayeurs* (1925), partiellement inspiré de la relation de Gide avec Marc Allégret (Lestringant 2012 : 252), et puis, finalement, l'autobiographie *Si le grain ne meurt* (1926), où l'auteur raconte avec franchise son voyage en Afrique du Nord où il découvrit la sexualité. Or, la renommée troublante de Gide n'est pas seulement due à ses aveux relatifs aux normes morales, mais concerne également la politique. Sa décision de se prononcer pour le communisme au début des années 1930 suscita l'émerveillement de ses écrivains contemporains. En outre, ses ouvrages *Retour de l'U. R. S. S.* (1936) et *Retouches à mon Retour de l'U. R. S. S.* (1937), où il dénonça ouvertement l'Union Soviétique, firent parler de lui parmi le grand public (Masson 2016 : 403–404). Ainsi, Jean-Paul Sartre jugera dans son hommage funèbre de Gide que les écrits de cet écrivain se démarqueraient par la liberté : d'une part, la liberté se manifesterait dans le courage de Gide de porter témoignage sur des personnes en marge de la société, tels que les homosexuels et les colonisés, d'autre part, elle se rendrait explicite dans sa décision d'adhérer au communisme puis d'y renoncer scandaleusement (Sartre 1993 [1964 (1951)] : 87). Par ailleurs, Sartre tient à souligner que le mérite de l'œuvre gidien aurait été de sortir la littérature de « l'ornière symboliste », et d'enseigner que « tout pouvait être dit. » (Sartre 1993 [1964 (1951)] : 88)

La personnalité de Johannes Semper, notamment ses déclarations politiques lors de la Seconde Guerre mondiale, n'en ont pas éveillé moins d'étonnement. Elles ne cessent d'intriguer les historiens et les milieux de lettres estoniens

¹ Le terme « pédérastie » est utilisé par Gide lui-même dans *Corydon*. Lors de l'entretien avec son jeune interviewer, Corydon déclare qu'il est en train d'écrire une *Défense de la pédérastie* (Gide 2009 [1924] : 66).

même aujourd'hui. La notoriété de cet auteur est due avant tout à ses décisions dans le domaine politique, notamment lors du coup d'État communiste en Estonie en été 1940. Celui-ci marque l'avènement au pouvoir du gouvernement fidèle à l'Union Soviétique. Semper devint le ministre de l'Éducation de ce nouveau gouvernement, et son ami, Johannes Barbarus, poète et médecin, le Premier ministre. Les raisons pour lesquelles certains intellectuels et hommes politiques d'un pays indépendant, avec le Président en tête, avaient consenti à collaborer avec l'Union Soviétique restent mystérieuses. Le mystère est renforcé par le fait que, du moins en apparence, ils ne démontrèrent aucun signe de contestation, que ce soit par des tentatives d'évasion ou par des moyens diplomatiques (Tarvel 2018 : 261). De toute manière, une résistance militaire à l'Union Soviétique aurait été impensable.

Dans ce tournant historique, qui, malgré les débats qui l'entourent, marqua le commencement d'une nouvelle ère, éprouvante, dans l'Histoire des Estoniens, ce sont les démarches et les actions de Johannes Semper qui sont considérées comme parmi les plus déconcertantes. Effectivement, on peut se demander pourquoi un intellectuel estonien éminent, poète et écrivain reconnu, rédacteur en chef de la plus grande revue littéraire, *Looming*², et professeur de l'esthétique à l'Université de Tartu, aurait du jour au lendemain décidé de collaborer avec un régime visiblement violent et répressif. C'est après le regain de l'indépendance de l'Estonie, qui eut lieu en 1991, que la personnalité de Semper trouva un écho particulièrement fustigeant. Par exemple, Hasso Krull, écrivain et essayiste estonien, fut même conduit à supposer que la décision de Semper aurait témoigné de son manque d'authenticité : « Je ne connais maintenant aucun autre écrivain estonien qui aurait perdu, d'une manière aussi totale, son identité d'autrefois. On ne peut même pas dire qu'il y aurait « deux Semper ». Car aucun d'eux n'existe. »³ (Krull 1992 : 49)

² *Looming* (traduction du titre : *Création*) – revue de l'Union des Écrivains de l'Estonie, qui paraît mensuellement depuis 1923 jusqu'aujourd'hui.

³ Ici et dans le reste de cette thèse : les citations, les concepts et les titres des œuvres en estonien sont traduits en français par nous. L'exception en constitue l'essai *Le caractère estonien et l'esprit français* (1936) de Johannes Semper, qui est vraisemblablement rédigé en français par l'auteur lui-même.

Il existe des textes de Semper qui sont traduits en français et que nous ne citerons pas dans ce travail. Il s'agit des poèmes *Chaleur* et *Le Printemps nu*, qui proviennent du recueil *Le Soleil dans le Caniveau* (1930), de la nouvelle *Marguerites*, retirée du recueil *Ellinor* (1927), du poème *Mon pays de soleil et de tempêtes* provenant du recueil *Moulin à vent* (1936) et du poème *Aurais-tu vécu ?* provenant du livre qui porte le même titre (1958). Les références exactes de ces traductions se trouvent dans la bibliographie de cette thèse.

Selon Antoine Chalvin, Boris Vildé, qui participait au mouvement de la Résistance en France pendant la Seconde Guerre mondiale et qui était proche d'André Gide au début de la guerre (Gide 2001 [1952 (1950)] : 106), aurait commencé la traduction du roman de Semper *Jalousie* (1934) en français dans les années 1930 ; pour autant, il est à supposer que la traduction n'a pas été conservée (Chalvin 2023).

En laissant de côté les différences du contexte historique des propos de Krull et de Sartre, nous pouvons remarquer qu'elles apparaissent semblables : similairement à Gide, Semper aurait fait preuve d'un changement inattendu de ses points de vue sur le plan politique, d'un renoncement aux idées et aux vérités qu'il semble avoir approuvées précédemment. Néanmoins, il est à noter qu'à la différence de Krull, qui semble déplorer la modification des positions de Semper, selon Sartre, le fait que Gide aurait abruptement abdicé certains partis pris, constituerait un aspect positif de sa personnalité. En outre, selon Sartre, cela refléterait quelque chose de caractéristique à cet écrivain en général, que cela s'exprime dans ses prises de parole sur les questions politiques et sociales, ou dans ses œuvres littéraires : sa défense de la liberté. Par conséquent, nous pouvons poser, au fil de ce que nous venons d'exposer, la question du rôle de l'individu au sein de la société, et plus particulièrement du positionnement de l'écrivain, ainsi que de la littérature qu'il produit, dans une société changeante. Pour autant, les propos de Sartre nous conduisent à envisager que ces rapports pourraient être définis en termes de liberté.

Cependant, nous n'envisageons pas de considérer qu'une idée abstraite de la liberté aurait pu constituer la raison de la démarche d'action de Gide ou de Semper, voire la poussée de leurs décisions. Encore moins pouvons-nous supposer que le principe de l'acte libre de Sartre aurait conduit ces deux écrivains à prendre des décisions sur le plan politique. Néanmoins, vu qu'il s'agit, dans les cas de Semper et de Gide, de deux écrivains d'une production littéraire abondante, nous sommes poussée à nous poser la question de la liberté que pourraient comporter leurs œuvres de fiction. Également pour Sartre, la liberté ne se réfère pas seulement à une attitude de l'humain face à la société, mais elle peut aussi être incluse dans une œuvre littéraire. Dans l'essai *Qu'est-ce que la littérature ?* (1947), Sartre postule que l'objectif d'une œuvre artistique, ou littéraire, devrait être de déceler les caractéristiques du monde et de constituer ainsi l'expression de la « liberté humaine » : « Car c'est bien le but final de l'art : récupérer ce monde-ci en le donnant à voir tel qu'il est, mais comme s'il avait sa source dans la liberté humaine. » (Sartre 2005 [1947] : 64) En d'autres termes, pour Sartre, la liberté de l'individu ne se réalise pas seulement au sein d'une société qui change, mais elle est également susceptible de constituer la source d'une œuvre littéraire. Étant donné que les démarches d'action de Semper et de Gide peuvent être mises en lumière à travers la conception de liberté de Jean-Paul Sartre, nous pouvons nous poser la question de savoir dans quelle mesure leurs œuvres littéraires sont susceptibles d'être envisagées par la notion sartrienne de *littérature engagée*, qui présume la présence de la liberté dans une œuvre littéraire.

Au demeurant, la décision d'analyser les œuvres de Semper en parallèle avec celles de Gide ne provient pas seulement de notre intention de les étudier à la lumière de la pensée de Sartre. Les raisons en sont même plus concrètes : bien que ces deux écrivains ne se soient jamais rencontrés dans la vraie vie, Semper faisait preuve d'un intérêt vif pour les œuvres de cet auteur qui était son contemporain. En témoignent en premier lieu la thèse de Semper, soutenue à

l'Université de Tartu, intitulée *La Structure du style d'André Gide* (1929), sa traduction de la sotie⁴ de Gide *Les Caves du Vatican* (1914), qui vit le jour en 1930, accompagnée d'une préface du traducteur, et sa traduction du roman *Les Faux-Monnayeurs* (1925) dont le manuscrit a disparu pendant la Seconde Guerre mondiale (Siirak 1987 : 73). De nombreux essais de Semper consacrés à la littérature française, publiés durant la période de l'entre-deux-guerres dans les revues littéraires de l'Estonie qui était alors une république indépendante, laissent deviner que l'œuvre de Gide tenait une place importante dans sa pensée. Aussi ne sommes-nous pas seulement amenée à nous interroger sur les manières dont les œuvres de Gide et de Semper pourraient faire écho à la conception de la liberté de Sartre, et à son idée de la *littérature engagée*, mais aussi sur le contexte intellectuel général dans lequel la pensée littéraire de ces deux écrivains se pose.

La littérature entre l'Idée et la cause sociale

Il est à relever que les origines de la pensée esthétique de Gide et de Semper se mettent en rapport avec le symbolisme. Il s'agit d'une tendance littéraire qui est originaire de la culture française de la fin du XIX^e siècle, qui mettait en valeur, selon les historiens de la littérature, la propriété d'une œuvre artistique de se « couper de toute référentialité », dans l'objectif de « se confiner dans l'intériorité d'un verbe qui n'a plus la charge de dire le monde et le réel. » (Vaillant, Bertrand, Régnier 2014 [2006] : 424–425) Autrement dit, les symbolistes auraient tenté d'accéder par leurs œuvres à l'Idée (Vaillant, Bertrand, Régnier 2014 [2006] : 424). Pour autant, comme le met en évidence la recherche, les œuvres de Gide et de Semper se démarquent par leur diversité et leur capacité de se développer. Cela nous permet de nous interroger sur le développement du symbolisme dans leurs œuvres.

Les écrits de Gide ont été relevés comme de vrais carrefours de différents mouvements littéraires de la première moitié du XX^e siècle et de la fin du XIX^e. Dans la biographie de cet écrivain, intitulée *Gide l'inquisiteur* (2011–2012), Frank Lestringant caractérise l'œuvre de Gide en soulignant qu'en elle se seraient rencontrés tous les mouvements artistiques et intellectuels de son époque :

À cette vie à cheval sur deux siècles, on peut dire que rien n'a échappé. Elle a tout appréhendé, tout connu, tout éprouvé. Elle a été constamment associée au mouvement intellectuel et artistique qui conduit du symbolisme à l'existentialisme et de l'impressionnisme à l'abstraction. (Lestringant 2011 : 17)

⁴ *Sotie* – à l'origine, une pièce de théâtre du XVI^e siècle à Paris, présentée sous forme d'une satire fondée sur la présomption que la société entière est composée par des fous. André Gide qualifie de « sotie » trois de ses œuvres de prose : *Paludes* (1895), *Le Prométhée mal enchaîné* (1899), *Les Caves du Vatican* (1914).

Nous pouvons mettre en évidence, à l'aune de ces propos de Lestringant, les clefs de voûte de la production littéraire gidienne. D'une part, l'œuvre de Gide fait preuve de la mise en valeur de ses propriétés esthétiques, qui se dévoile dans le penchant de cet écrivain pour le symbolisme. D'autre part, le fait que l'œuvre gidienne puisse se mettre en rapport avec l'existentialisme nous conduit à mettre en évidence qu'elle porte aussi une valeur éthique et sociale. En d'autres termes, nous pouvons nous poser, en tenant compte des centres d'intérêt de Gide, la question des relations entre les propriétés esthétiques d'une œuvre littéraire et la capacité de cette œuvre d'impliquer une idée de l'homme et de son rôle dans la société.

Une interrogation identique peut se développer, et encore plus explicitement, dans le cas de Semper. Similairement à Gide, l'origine de la pensée esthétique de Semper est située dans le symbolisme. Ce penchant a été signalé dans des études contemporaines, par exemple par Ele Süvalep dans *L'Histoire littéraire de l'Estonie* (Süvalep 2001 : 187), autant que dans des ouvrages qui datent de la période où l'Estonie faisait partie de l'Union Soviétique, par exemple dans la monographie *Johannes Semper* d'Erna Siirak (Siirak 1969 : 36). Or, outre son intérêt pour le symbolisme, cet auteur est encore plus connu pour avoir introduit en Estonie les principes du réalisme socialiste. Cornelius Hasselblatt, dans *L'Histoire de la littérature estonienne* (2016), met en évidence que Semper aurait été l'un des premiers à écrire lors de l'année fatidique 1940 sur le réalisme socialiste (Hasselblatt 2016 : 348–349). Sirje Olesk fait remarquer que Semper aurait joué le rôle principal dans la « réorientation de la littérature », en introduisant la « méthode du réalisme socialiste » dans la RSS d'Estonie (Olesk 2001 : 348). Siirak, pour sa part, souligne que par son idée du réalisme socialiste, Semper aurait voulu mettre en évidence l'aspect esthétique de cette méthode (Siirak 1969 : 200). Ainsi, bien que nous devons prendre des précautions en nous appuyant sur des ressources qui datent de la période soviétique, en raison de l'impératif de faire la louange de l'idéologie officiellement préconisée⁵, nous trouvons chez Siirak une approche du réalisme socialiste de Semper que l'on peut considérer comme clairvoyante.

Aussi pouvons-nous poser, au fil de ces considérations, la question des possibilités d'une œuvre littéraire de comporter à la fois des valeurs esthétiques et l'objectif de changer la société, que prévoirait la conception de la *littérature engagée* de Sartre ou l'idée du réalisme socialiste. En d'autres mots, nous sommes en mesure de nous interroger sur les manières dont la littérature pourrait à la fois se distancier de la société, qu'envisagerait le symbolisme, et se mettre en rapport avec elle. Puisque les rapports entre l'œuvre de Gide et la philosophie de Sartre ont été signalés par plusieurs chercheurs (Lestringant 2011 : 11–12, Masson 2016 : 308, 463, 525–527, Codazzi 2020, Bompaire

⁵ La spécificité des textes critiques et des ouvrages parus dans la RSS d'Estonie, en raison du fait qu'ils doivent obligatoirement se prononcer pour le régime soviétique, deviendra particulièrement importante lorsque nous analyserons le roman *Les Œillets rouges* (1955) de Semper, que nous ferons dans la deuxième et la troisième partie de notre travail.

2021 : 42), et en raison du fait qu'également les écrits de Semper ont été envisagés comme comportant des idées similaires à la pensée sartrienne (Lepsoo 2002, Lepsoo 2014), nous sommes conduits à chercher à étudier les œuvres de ces deux écrivains par le moyen de la notion de *littérature engagée* de Jean-Paul Sartre⁶. Si selon Sartre l'objectif de la littérature est de « récupérer ce monde-ci » en ne le donnant pas à voir tel qu'il est, nous pouvons effectivement nous poser également à l'aune de Sartre la question de la possibilité de la littérature de s'éloigner de la société en se mettant en rapport avec elle.

Au demeurant, la notion centrale pour identifier la *littérature engagée* dans l'essai *Qu'est-ce que la littérature ?* de Sartre est le temps. Étant donné qu'il s'agit aussi d'un concept dont sert Semper pour caractériser la dynamique dans les œuvres de Gide, il est légitime de nous appuyer sur cette notion pour mener notre analyse.

La notion de temps : de la *durée* Bergson au *temps d'engagement* de Sartre

En philosophie, l'avènement de la notion de temps se met en rapport avec le renoncement à l'idéalisme qui eut lieu vers la fin du XIX^e siècle. Le concept de temps est également crucial pour comprendre le sujet de notre thèse, les rapports entre la littérature et la société, autour du tournant du XIX^e et du XX^e siècle et durant la première moitié du XX^e. Par le biais de cette notion, nous pourrions aussi définir les changements de la conception de l'homme de cette époque. Par ailleurs, il n'en est pas d'une moindre importance que c'est en ayant recours à la notion de temps que Johannes Semper fait l'interprétation de la personnalité changeant de Gide, ainsi que de la dynamique qui se trouverait dans ses œuvres.

Henri Bergson, qui a attiré l'attention de Semper dès sa jeunesse et à qui il se réfère en analysant l'œuvre de Gide, constitue un philosophe de pivot pour éconduire la pensée philosophique de l'idéalisme. Gilles Deleuze, dans *Cinéma I* (1983), met en évidence que la pensée de Bergson aurait fait disparaître la différence entre la « réalité physique », qui se trouverait dans le « monde extérieur », et la « réalité psychique », qui serait constituée par la « conscience » (Deleuze 2015 [1983] : 7). La phénoménologie, notamment les développements d'idées d'Edmond Husserl et de Martin Heidegger, nous conduit sur la même voie : selon les phénoménologues, la conscience serait toujours une conscience *du* monde. Ainsi, Husserl se distancie, dans *Méditations cartésiennes* (1929), autant du « solipsisme » de René Descartes que des sciences qui aspirent à une connaissance objective du monde extérieur (Husserl 2008 [1929] : 20). Pour

⁶ Dans notre thèse, les notions d'*engagement* et de *littérature engagée* se réfèrent uniquement à ces concepts dans la philosophie de Sartre. Aussi, nous n'entendons pas, dans cette étude, ces concepts dans le sens général, qui ferait référence à la fonction sociale de la littérature sans tenir forcément compte de l'usage de ces termes dans la pensée de Sartre.

remplacer ces deux conceptions, Husserl propose l'idée d'une « subjectivité transcendante », de manière que « le monde objectif tout entier existe pour moi, tel justement qu'il existe pour moi. » (Husserl 2008 [1929] : 46) Les idées de Sartre sur le fonctionnement de la conscience humaine sont similaires : « Il est certain qu'on s'est débarrassé en premier lieu de ce dualisme qui oppose dans l'existant l'intérieur à l'extérieur, » déclare-t-il dans *L'Être et le néant* (1943), ouvrage de référence de l'existentialisme, en caractérisant « [l]a pensée moderne » (Sartre 2006 [1943] : 11).

Or, il est à considérer que pour Bergson, ainsi que pour Sartre, la conscience humaine, qui n'implique plus de différence nette entre ses propriétés intérieures et le monde extérieur, est dynamique, et de plus, elle se caractérise par le temps. Aussi pouvons-nous lire dans *L'Évolution créatrice* (1907) de Bergson que le *temps pur* ou la *durée* serait un changement des « états d'âme » (Bergson 2014 [1907] : 2), tandis qu'il fait également observer que « [l]'univers dure » (Bergson 2014 [1907] : 11). Similairement, Sartre postule dans *L'Être et le néant* que la liberté de l'humain est intrinsèquement liée à la temporalité : « [J]e suis [...] un existant dont l'existence individuelle et unique se temporalise comme liberté » (Sartre 2006 [1947] : 483). Ainsi, le temps est une instance qui permet à Bergson et à Sartre de définir la conscience humaine et ses rapports avec le monde.

Au demeurant, si Semper définit l'*élan vital* bergsonien qui se trouverait dans les œuvres de Gide, il n'y repère pas le temps comme *durée*. Au lieu de cela, il dégage des œuvres gidiennes soit une juxtaposition d'instantanés (Semper 1929 : 29), soit une juxtaposition de la « réalité » avec « la possibilité qui n'a pas été réalisée » (Semper 1929 : 54). La temporalité que trouve Semper dans les œuvres de Gide ressemble à la conception du temps dans la philosophie de Sartre, selon laquelle la conscience est capable de se concevoir comme le *possible* qu'elle n'est pas, mais qu'elle tente d'atteindre pour parvenir à sa plénitude : « On saisit dès lors le sens de la fuite qui est présence : elle est fuite vers le soi qu'il sera par coïncidence avec ce qui lui manque, » écrit Sartre dans *L'Être et le néant* (Sartre 2006 [1943] : 161). Également pour Semper, les œuvres de Gide peuvent présenter une conscience qui est capable de « déformer » la « réalité » qui lui est juxtaposée, en constituant en même temps une « possibilité qui n'a pas été réalisée » (Semper 1929 : 54).

Ainsi, nous pouvons supposer qu'en mettant en parallèle le temps dans les œuvres littéraires de Gide et de Semper, leurs écrits de fiction peuvent se démontrer comme impliquant à la fois des éléments de l'*élan vital* de Bergson et de la conception du temps de Sartre. Il est également à relever que cette temporalité nous permet de définir une certaine conception de l'homme qui se refléterait dans les œuvres de Gide, ainsi que les rapports qu'aurait l'individu avec le monde, la société où il vit. En partant des conceptions du temps de Bergson et de Sartre, il est à présumer que cet individu se démontre comme changeant ou disposé à changer. Qui plus est, en nous basant sur la conception du temps de Sartre, nous pouvons proposer que cet individu comporte une activité, une volonté de se changer lui-même et de transformer ainsi le monde : l'humain aspirera toujours vers son *possible*, vers ce qui lui manque. Sartre lui-même a

recours de cette notion de temporalité en définissant, dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, la *littérature engagée* : en réalisant sa liberté à travers son œuvre, l'écrivain « s'engage » dans le monde pour le dépasser « vers l'avenir » (Sartre 2005 [1947] : 28). Aussi pouvons-nous considérer que le temps qui se trouverait, selon Sartre, dans une œuvre littéraire implique la volonté de l'écrivain de changer le monde, la société. À l'aune de la conception de la *littérature engagée* de Sartre, nous pouvons considérer ce temps comme *temps d'engagement*.

En ce moment, nous sommes en mesure de poser la problématique de notre thèse, qui est la suivante. Comment peut-on définir le temps qui est contenu dans les œuvres littéraires d'André Gide ? Peut-on considérer que ce temps fait preuve de propriétés de la *durée* de Bergson ? Ou s'agit-il d'un temps qui a des traits communs avec la conception du temps de Sartre, qui se définit comme liberté, par le biais de la notion de *possible* ? En d'autres termes, peut-on envisager que le temps que nous repérons dans la production littéraire de Gide peut être conceptualisé, à travers l'idée de *littérature engagée* de Sartre, en tant qu'un *temps d'engagement* ?

En menant notre analyse, nous étudierons les œuvres de Gide en parallèle avec celles de Johannes Semper, en nous posant les mêmes questions à leur propos. Nous tenterons de trouver des points de croisement entre les œuvres de ces deux écrivains, tout en les analysant aussi indépendamment. Autrement dit, d'une part, nous essayerons de suivre à part le développement des œuvres de ces deux écrivains, d'autre part, nous les comparerons, nous pèserons leurs ressemblances et leurs dissemblances en partant de notre problématique. En procédant ainsi, notre tâche est aussi de proposer une idée sur ce qui pourrait être, selon Semper, la littérature socialiste.

Au demeurant, il est à noter que par la conception de *littérature engagée* de Sartre, et la notion de temps qu'elle comporte, nous sommes, d'une part, amenée à considérer la conception de l'homme que ce genre de temporalité implique. D'autre part, nous n'en sommes pas moins conduite à nous poser la question des possibilités du dévoilement du temps dans une œuvre littéraire en général.

Question de la méthode : comment analyser le temps en littérature ?

L'objectif de notre thèse est de situer les œuvres de Gide et de Semper dans le contexte du milieu intellectuel de leur époque, en les analysant à la lumière des idées littéraires et philosophiques de la fin du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e. Aussi est-il que les ouvrages philosophiques de Sartre et de Bergson constituent nos références principales pour construire la méthodologie de notre recherche. Pour autant, c'est en considérant les idées de Bergson et de Sartre à la lumière des méthodes plus récentes de l'analyse littéraire que nous pouvons définir la démarche exacte de notre analyse.

Bien que l'on puisse considérer, comme le font certains phénoménologues qui se focalisent sur la réception de l'œuvre, qu'une œuvre littéraire comme

telle est dépourvue de temporalité, notre étude ne part pas de cette présomption. Effectivement, on peut supposer, comme le font certaines approches qui se concentrent sur le rôle du lecteur dans l'émergence d'une temporalité de l'œuvre, que l'œuvre en tant que telle n'est qu'une quantité de lettres et de pages. Nous pouvons en citer par exemple le point de vue de Wolfgang Iser, qui proclame dans *L'Acte de lecture* (1976), que sans le lecteur, nous ne pouvons même pas parler d'une œuvre dans le sens propre mais d'un texte (Iser 1985 [1976] : 21). Un point de vue similaire, un peu plus radical, est proposé par Louise Rosenblatt, qui avance dans sa théorie de la transaction que le texte lui-même ne procure pas de signification littéraire, celle-ci lui étant conférée par le lecteur (Rosenblatt 1994).

Pour autant, il est à se demander si un livre, une œuvre littéraire, se trouve dans une étagère, n'est-il vraiment rien d'autre qu'un pur amas de lettres et de pages, ou peut-il impliquer encore quelque chose, un aspect imaginaire, qui appartient peut-être à un monde fictionnel ? En d'autres mots, une œuvre littéraire, est-elle purement physique et tangible, en étant constituée par des lettres qui se trouvent sur un papier blanc, ou contient-elle quelque chose d'autre, que l'on ne voit pas directement, de prime abord, qui est peut-être même invisible, et que l'on peut considérer comme immatériel ? Les observations de Johannes Semper sur les œuvres de Gide nous permettent de le supposer : le temps s'y présenterait en tant qu'une juxtaposition d'instantanés ou une juxtaposition de la « réalité » avec la « possibilité », ce qui nous conduit à supposer qu'il est inscrit dans des propriétés spatiales de l'univers de l'œuvre. Par ailleurs, la définition du temps dans *Qu'est-ce que la littérature ?* de Sartre suggère une idée similaire : le temps serait une « structure » dans une œuvre littéraire, un « temps à trois dimensions du travail et de l'histoire » (Sartre 2005 [1947] : 137). Le temps se caractérise aussi par un arrachement à l'Histoire (Sartre 2005 [1947] : 159), ou au « donné », pour esquisser « un ordre futur » (Sartre 2005 [1947] : 162). Aussi est-il que bien que la pensée de Sartre nous conduise vers la tendance phénoménologique en philosophie, ses considérations sur le temps en littérature nous permettent de supposer qu'une œuvre littéraire contient un temps qui y existe préalablement, indépendamment de la subjectivité qui fait l'expérience de cette œuvre, et qui appartient apparemment au monde de cette œuvre, à son univers de fiction, en pouvant être décrit en termes de l'espace.

Des études plus contemporaines sur le temps en littérature nous permettent de confirmer cette idée. Même dans les travaux où l'on se distancie ouvertement de la conception selon laquelle le temps serait quelque chose de descriptible, la temporalité ne cesse de se définir à travers des éléments spatiaux dont l'œuvre se compose. Nous pouvons le faire observer en suivant l'étude de Joseph Hillis Miller sur l'œuvre de William Faulkner : bien que Miller considère que le temps en littérature serait impliqué dans les mots (Hillis Miller 2003 : 87), il avance toutefois que ces mots composent des « figures performatives du temps » qui permettent de « parler du temps indirectement » (Hillis Miller 2003 : 93). Nous pouvons identifier une tendance similaire dans les travaux des narratologues. Par exemple, Mieke Bal, dans l'ouvrage *Narratologie* (1997), avance que le

temps constitue une part de la « fable »⁷ qui peut toujours être décrite : « [L]e temps est souvent important pour faire continuer la fable et il mérite, par conséquent, d'être décrit. »⁸ Parmi les approches les plus récentes, nous pouvons relever par exemple celle de Craig Bourne et d'Emily Caddick Bourne, qu'ils présentent dans le livre *Le Temps dans la fiction* (2016), selon laquelle l'œuvre littéraire comporte un temps qui se définit par des propriétés spatiales de son univers : le temps est impliqué dans un « monde possible » (Bourne, Bourne 2016 : 3), tandis que le temps dans ce « monde possible » s'identifie par le fait que nous sommes « localisés en dehors du temps fictionnel » (Bourne, Bourne 2016 : 32).

Nous pouvons ainsi postuler que nous pouvons parler du temps en analysant une œuvre littéraire en ayant recours à des notions qui se réfèrent à la spatialité, et en supposant que des éléments de cette spatialité se trouvent dans l'œuvre même. Comme le suggèrent les paroles de Craig et Emily Caddick Bourne, la personne qui lit un livre se reconnaît comme se trouvant en dehors de l'œuvre. Il nous semble que c'est quelque chose que chacun de nous a ressenti : quand nous ouvrons un livre, nous imaginons un univers à partir du texte que ce livre contient, et nous supposons que cet univers se trouve dans l'œuvre. Ainsi, bien qu'une œuvre littéraire, que nous voyons devant nous dans l'étagère, ne laisse pas directement voir ce que l'on peut considérer comme les éléments de son univers fictionnel, cette œuvre comporte néanmoins quelque chose d'imaginaire, que l'on peut vraisemblablement définir au niveau du signifié de la langue. Qui plus est, ces éléments de fiction peuvent être considérés comme impliquant le temps.

Or, comment le temps peut-il exactement être contenu dans l'univers fictionnel ? Quelles en sont les caractéristiques ? Les idées de Semper sur le temps dans les œuvres de Gide nous permettent de supposer que le temps se dévoile par une certaine pluralité des éléments du monde de fiction. Les propos de Paul Ricœur, qui peut être considéré, similairement à Semper, comme un continuateur des idées de Bergson, nous permettent d'arriver à une conclusion identique. Dans sa trilogie *Temps et récit* (1983–1985), Ricœur postule que le temps serait une « synthèse de l'hétérogène » qui serait la base du fonctionnement du récit dans une œuvre (Ricœur 1991 [1983] : 10). Autrement dit, le récit serait pour Ricœur une synthèse temporelle : « [...] par la vertu de l'intrigue, des buts, des causes, des hasards sont rassemblés sous l'unité temporelle d'une action totale et complète. » (Ricœur 1991 [1983] : 9–10) Bien que Ricœur mette en évidence que le récit est un « synthèse » ou une « unité temporelle », ce qui nous intéresse dans notre recherche ce n'est pas l'unité synthétique du temps, mais l'aspect pluriel qu'il contient et qui est susceptible de se dévoiler dans une œuvre littéraire. D'autres recherches ont mis en évidence le caractère pluriel du temps que contiendrait une œuvre littéraire. Par exemple Gérard Genette considère, dans *Figures III* (1972), que le temps dans une œuvre narrative serait

⁷ *Fable* (en anglais : *fabula*) – terme qui correspond approximativement à l'*histoire* dans le sens que l'entend Genette.

⁸ Dans cette introduction, c'est nous qui traduisons les citations en anglais.

constitué par des « séries d'événements » (Genette 1972 : 71) ou par des « relations » entre le récit et l'histoire⁹ (Genette 1972 : 75). Nous voyons que Genette confère au temps en littérature une certaine pluralité, qui est définissable par des termes qui se réfèrent à l'espace, et cela malgré le fait même que Genette ait ouvertement déclaré que son approche pour définir la littérature est discursive, langagière (Genette 1972 : 72). Parmi les études les plus récentes, nous pouvons citer par exemple celle de Mark Currie, qui suggère, dans l'ouvrage *Sur le temps. Le récit, la fiction et la philosophie du temps* (2007), que le temps qu'implique une œuvre littéraire se décèlerait par une division : on peut envisager que ce temps serait un « présent divisé » qui contient, « installés » en lui, des « traces du passé et de l'avenir » (Currie 2010 [2007] : 22).

Ces considérations nous permettent de confirmer la présomption dont nous partons dans notre analyse. Le temps dans les œuvres littéraires est impliqué dans leur univers fictionnel, qui se caractérise par des termes qui se réfèrent à l'espace, plus exactement à la pluralité de cet espace. Ainsi tâcherons-nous d'analyser les œuvres littéraires comme telles, la composition de leurs univers fictionnels, sans présumer qu'il y ait une subjectivité qui ferait l'expérience de cette œuvre, que ce soit le lecteur ou l'auteur. En d'autres termes, nous ne nous focaliserons pas sur l'approche phénoménologique de la littérature, bien que nous nous référions à la conception de la littérature de Sartre, qui s'inscrit dans la lignée de la phénoménologie. Si notre étude s'appuie sur Sartre, c'est pour dégager de sa pensée une certaine conception du temps, selon laquelle on peut définir le fonctionnement d'un univers fictionnel. Nous proposons de considérer ce temps, en suivant Sartre, comme *temps d'engagement*.

Similairement à la conception de la *durée* de Bergson, selon laquelle le temps serait un changement continu des « états d'âme », également selon la définition de l'homme de Sartre, le temps est impliqué dans une dynamique de la conscience qui se présente comme plurielle : la conscience conçoit le *possible*, un avenir qu'elle n'est pas et vers lequel elle aspire (Sartre 2006 [1943] : 161). Identiquement, dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, Sartre postule que le temps qu'implique l'univers d'une œuvre est contenu dans une complexité, dans la capacité des éléments de cet univers d'être dépassés : « [L]'univers du romancier manquerait d'épaisseur si on ne le découvrait dans un mouvement pour le transcender. » (Sartre 2005 [1947] : 67) Or, à la différence de Bergson, pour Sartre, le temps qui est ainsi comporté dans l'œuvre se définit comme une action au vu de changer le monde : « L'écrivain « engagé » sait que la parole est action : il sait que dévoiler [le monde – M. K.] c'est changer [...]. » (Sartre 2005 [1947] : 28) Aussi pouvons-nous mettre au point que dans notre étude, la notion de *temps d'engagement* définit, en partant de la philosophie de Sartre, le

⁹ D'après Genette, *récit* et *histoire* sont deux composants d'une œuvre narrative. Le *récit* est l'énoncé narratif qui est produit lors d'un acte de narration : c'est l'« énoncé, discours ou texte narratif lui-même » (Genette 1972 : 72). L'*histoire* est le contenu que le récit raconte, « les événements qu'il relate » (Genette 1972 : 71).

rapport entre une œuvre littéraire et le monde et la société, en même temps que la conception d'un homme actif.

Au demeurant, nous aimerions également mettre au point que bien que la base méthodologique de notre étude soit fondée sur les ouvrages philosophiques de Bergson et de Sartre, nous nous référerons au cours de notre analyse également à des théories littéraires plus récentes. Ce faisant, nous nous focaliserons notamment sur celles que l'on peut mettre en rapport avec l'œuvre de Bergson ou de Gide, telles que les ouvrages de Paul Ricœur, d'Umberto Eco, etc. Ainsi, notre thèse présentera, de temps en temps, un va-et-vient entre la philosophie et les théories de la littérature, lorsque nous menons notre analyse des œuvres littéraires de Gide et de Semper. Pour autant, cela ne signifie pas que l'on ne pourrait pas chercher à définir par une même notion les développements dans les milieux philosophiques et littéraires de l'époque que nous étudions, du tournant des XIX^e et XX^e siècles, et de la première moitié du XX^e.

Gide dans le sillage du modernisme

Si l'on cherche une notion globale, par laquelle on peut désigner les processus qui se déroulent dans le milieu intellectuel de la période que nous étudions, et qui nous permet de définir le développement de la philosophie ainsi que de considérer les changements dans la littérature de cette période, nous pouvons envisager que ce concept serait *modernisme*.

D'une manière générale, le modernisme est considéré comme une tendance dans la vie culturelle et littéraire qui a émergé lors du processus de la modernisation de la société qui eut lieu lors du XIX^e siècle, que l'on peut envisager comme « industrialisation, urbanisation et sécularisation » (Childs 2008 [2000] : 16, Whitworth 2007 : 5). La littérature que l'on peut considérer comme moderniste prit position face à ce changement rapide de la société, d'une part en s'en détachant, d'autre part en y puisant de l'inspiration (Childs 2008 [2000] : 3). En tout état de cause, ce fut le rôle de l'individu, de la subjectivité, face et au sein de la société qui fut reconsidéré, et cela se refléta aussi dans la littérature de cette époque : le sujet des œuvres littéraires fut souvent « la recherche des valeurs personnelles d'un individu » (Childs 2008 [2000] : 20). Il en est également que la notion de temps devint centrale dans les milieux intellectuels de l'époque : au temps chronologique, qui marqua le progrès de la société, de « l'ère des machines » (Childs 2008 [2000] : 20), on opposa le temps « d'une forme spatiale ou rythmique » de l'œuvre (Childs 2008 [2000] : 19), ou un « temps non-linéaire » qui signifia que tous les moments furent « simultanément présents » (Whitworth 2007 : 12). En raison de l'attention de Bergson à la notion de temps, à la *durée* comme changement des états d'âme d'un individu, on a considéré ce philosophe comme appartenant à la tendance moderniste (Whitworth 2007 : 6). Pour autant, il est aussi important de souligner que par sa philosophie, Bergson fait preuve d'une tentative de mettre la conscience humaine en contact avec le monde, avec le développement accéléré de la société. Par ailleurs, nous

pouvons en dire de même en considérant les principes de la phénoménologie : tout en affirmant qu'une conscience est toujours une conscience du monde, les philosophes de la phénoménologie proposent une conception originale de la subjectivité, en lui attribuant la faculté active de se construire.

À la lumière de ces considérations, il n'est pas étonnant que le caractère pluriel et changeant de la personnalité qui se dévoile dans les œuvres de Gide ait été considéré comme « moderne », et que cette caractéristique gidienne ait été mise en rapport avec la conception de l'homme de Bergson. Dans *André Gide et la crise de la pensée moderne* (1943), Klaus Mann met en évidence que si la personnalité de Gide fait preuve d'une inconstance et d'une pluralité, cela fait écho à l'époque « moderne » dans laquelle il vivait (Mann 1948 [1943] : 31). Pour autant, la pluralité de la personnalité gidienne constituerait la mise en jeu des principes du fonctionnement de la société : « Toutes les valeurs humaines sur lesquelles se base notre civilisation sont en jeu dans son dialogue intérieur. » (Mann 1948 [1943] : 7) Si Mann met ce dépassement des valeurs de la civilisation en rapport avec le modernisme, il définit celui-ci partiellement à l'aune de Bergson, dont la philosophie « défiait et réfutait les évaluations du XIX^e siècle. » (Mann 1948 [1943] : 11)

Le rôle innovateur de l'œuvre gidienne par rapport aux changements de la société a été conceptualisé également dans d'autres travaux concernant cet écrivain. Cette fonction innovatrice a aussi été définie en termes du temps. Ainsi, Paola Codazzi et Martina Della Casa ont mis en évidence que durant la Première Guerre mondiale, l'attention de Gide se serait tournée vers l'avenir, vers la construction de l'Europe et de la France de l'après-guerre, qui aurait dû avoir lieu dans le présent (Codazzi 2021 : 20, Della Casa 2019 : 18). Identiquement, François Bompaire met en avant l'importance du présent dans les écrits de Gide : le souci qu'aurait cet auteur de « parler au présent de l'avenir » ferait surgir dans ses œuvres « *un régime de l'instant présent* » (Bompaire 2021 : 27). Maja Vukušić Zorica repère dans *Souvenirs de la cour d'assises* (1913) de Gide, qui constitue un témoignage de procès judiciaires, un « temps de la justice » : cet ouvrage mettrait en évidence des « probabilités narratives », qui inviteraient à la « reconstruction du récit » (Vukušić Zorica 2020 : 234). Ainsi, le temps qui serait contenu dans *Souvenirs de la cour d'assises* ne serait « ni celui de l'histoire, ni celui du temps public, mais celui de l'action. » (Vukušić Zorica 2020 : 234–235) Ainsi, la recherche a mis en exergue que les écrits de Gide impliqueraient un temps qui mettrait à distance le temps social, qui serait une succession, et proposeraient l'idée d'un temps qui se définirait comme un présent comportant l'avenir. Il a également été suggéré que par le temps qu'elles contiennent, les œuvres de Gide impliqueraient l'action, une attitude active vis-à-vis de la société.

Aussi pouvons-nous relever que par le temps qu'elle contient, l'œuvre gidienne peut être considérée comme appartenant dans le paradigme moderniste en littérature : le temps dans ses écrits peut être envisagé comme comportant de la nouveauté par rapport aux processus qui se déroulent dans leur environnement social. Or, ce temps peut être envisagé comme reflétant une certaine con-

ception de l'homme, que l'on peut considérer comme « moderne » et qui est susceptible d'être mise en rapport avec l'idée de Bergson selon laquelle par le temps qu'elle implique, la conscience humaine peut être considérée comme plurielle et changeante. Pour autant, les études que l'on a menées sur le temps dans l'œuvre gidienne nous conduisent vers la notion de *littérature engagée* de Sartre et la conception de *temps d'engagement* que l'on peut en dégager : le temps que l'on a repéré en analysant la production littéraire de Gide ou en étudiant ses essais critiques peut se définir comme impliquant l'action, ou même en tant qu'une manière de tenter de changer la société.

Si les rapports entre l'œuvre de Gide et la pensée de Sartre ont été évoqués ou brièvement étudiés avant, le présent travail constitue la première tentative d'analyser les œuvres littéraires et les essais de Gide concrètement à la lumière des notions de la philosophie de Sartre. Notre recherche est aussi la première analyse méthodique du temps dans les œuvres de Gide.

Johannes Semper : du modernisme au temps d'engagement

Également la recherche qui a été menée jusqu'à nos jours sur l'œuvre de Semper nous conduit vers la problématique que nous avons pu relever en présentant les études sur les œuvres de Gide : la production littéraire de Semper peut être mise en rapport, d'une part, avec le modernisme, et d'autre part, avec la conception de la *littérature engagée* de Sartre.

Les liens de l'œuvre semperienne avec le modernisme ont été relevés dans des ouvrages généraux sur l'histoire littéraire estonienne. Ainsi, Cornelius Hasselblatt souligne que le futurisme et l'expressionnisme seraient deux tendances de la littérature moderne (Hasselblatt 2016 : 348), tandis que Semper aurait été l'un des premiers à en parler en Estonie (Hasselblatt 2016 : 349, 355). Tiit Hennoste met en avant, dans sa monographie *L'Avant-garde de la littérature estonienne au début du XX^e siècle. Sauts vers le modernisme I* (1926), que Semper aurait été l'un des écrivains estoniens à mettre en évidence l'importance du « processus de la création » dans une œuvre littéraire (Hennoste 2016 : 162). Selon Hennoste, cela témoignerait de l'inclinaison de cet écrivain vers le modernisme.

Le caractère « moderne » des écrits de Semper est encore signalé par quelques travaux portant sur la littérature estonienne du début du XX^e siècle, que cela s'exprime dans les considérations de Semper sur le rôle de l'individu au sein du progrès de la société (Hinrikus 2011 : 43) ou dans ses idées sur l'expressionnisme (Epner 2015 : 294). Pour autant, une recherche approfondie, récemment publiée, fait des conclusions éclairantes sur le modernisme dans l'œuvre semperienne. Il s'agit de la thèse de Merlin Kirikal, soutenue il y a quelques années à l'Université de Tallinn, intitulée « *Je me fus ouverte à la vie* » : la présentation du genre et du corps modernes dans l'œuvre de Semper d'avant la Seconde Guerre mondiale (2021). Kirikal met en évidence que si l'on peut considérer que l'œuvre de Semper contient de la nouveauté par rapport aux

traditions, cela se manifeste dans la pluralité qu'impliquent les corps des personnages dans la fiction de cet écrivain : ces corps peuvent présenter à la fois différents stéréotypes de masculinité et de féminité (Kirikal 2021b : 111–112). Kirikal envisage aussi que les corps des personnages dans les œuvres de Semper peuvent constituer des manifestations de l'*élan vital* de Bergson, surtout lorsqu'il s'agit de corps féminins exceptionnellement vigoureux (Kirikal 2021b : 111). Le même sujet est étudié par Kirikal dans de nombreux articles (Kirikal 2016, 2017, 2020, 2021a, 2022).

Bien que la recherche de Kirikal constitue jusqu'à nos jours l'étude la plus ample traitant l'œuvre de Semper, il est indéniable que d'autres travaux menés sur cet auteur parviennent à des conclusions globalement similaires : les œuvres de Semper contiendraient une dynamique active qui impliquerait la volonté de l'écrivain de changer la société. Les articles de Katre Talviste concernant les traductions de Semper permettent de relever l'importance de cette idée pour cet écrivain. Dans le recueil d'essais *Chanter de soi-même et des autres* (2013), Talviste met en avant que la poésie révolutionnaire de Semper démontrerait l'importance de l'attitude active de l'individu dans le processus de l'Histoire, qu'il est crucial qu'il choisisse sa propre direction de marche (Talviste 2013b: 73). Dans une étude consacrée à Semper comme traducteur de Verhaeren, Talviste met en avant que pour cet auteur, il serait important de souligner la capacité de la poésie de « retravailler les expériences », tandis que cela se ferait écho également dans ses traductions (Talviste 2013a : 351). Ainsi, pour Semper, il serait important que les traductions portent en elles-mêmes une vigueur active de retravailler une expérience originale. L'étude de Talviste sur la traduction que fit Semper des extraits d'*À la recherche du temps perdu* (1913–1927) de Marcel Proust¹⁰, nous conduisent sur le même chemin : dans l'article rédigé avec Madli Kütt, Talviste fait remarquer que la traduction de Semper rend explicite que pour lui le chez-soi est toujours à construire, tandis que cette construction peut se définir en termes du temps : par ses œuvres, Semper envisagerait de « faire l'avenir à partir du présent, et non de rétablir le passé » (Kütt, Talviste 2015 : 480).

Au demeurant, il est intéressant de noter que c'est en raison du manque d'une succession chronologique que l'œuvre de Semper a été mise en rapport avec le concept de *littérature engagée* de Sartre. Ce point est relevé par Tanel Lepsoo. Il souligne que dans le roman *Les Œillets rouges* (1955) de Semper, qui présente le coup d'État de l'été 1940, il n'y aurait pas d'intrigue mais une « situation », ou un « panorama » des personnages : « Il ne nous raconte pas une histoire, il nous expose une situation (qui de surcroît change) et suit avec attention et curiosité l'évolution et le destin de ses personnages dans son petit laboratoire. » (Lepsoo 2014 : 304) Or, nous pouvons déduire des paroles de

¹⁰ Semper n'a jamais traduit *À la recherche du temps perdu* de Proust dans son entièreté, ni aucun de ses tomes. Pour autant, ses traductions des extraits de *Du côté de chez Swann* (1913), de *Sodome et Gomorrhe* (1921–1922) et du *Côté de Guermantes* (1920–1921) ont paru dans ses essais *Sur Marcel Proust* (1923) et *Marcel Proust* (1934).

Lepsoo que ce manque d'une « intrigue propre au roman traditionnel » comporte de la nouveauté, une volonté de se prononcer contre la bourgeoisie, de manière que l'on puisse mettre ce roman en rapport avec la notion d'*engagement* de Sartre : « Mais la volonté de promouvoir l'idée d'un écrivain engagé qui doit se positionner par rapport au monde, s'ériger contre l'idéologie petite-bourgeoise et dépasser le roman traditionnel, reste la même. » (Lepsoo 2014 : 305)

Nous sommes ainsi en mesure de nous demander par quelles propriétés exactement les œuvres littéraires de Semper peuvent être mises en rapport avec la conception de la *littérature engagée* de Sartre. Plus précisément, nous pouvons nous poser la question de savoir comment le temps peut être impliqué dans des caractéristiques des univers fictionnels des œuvres de Semper, de manière que l'on puisse mettre cette temporalité en relation avec l'idée du temps dans la philosophie de Sartre, et l'envisager ainsi comme *temps d'engagement*. L'importance qu'accorde Semper au temps et à l'*élan vital* de Bergson pour définir la littérature nous conduit à considérer que selon lui, le temps constitue la part novatrice de la littérature, par rapport aux traditions de la société. L'interprétation que fait Semper du temps dans les œuvres d'André Gide nous amène à relever que l'œuvre gidienne constitue un point de repère important pour conceptualiser cette temporalité. Également Lepsoo suggère que ce serait peut-être dans les écrits de Gide que les intérêts de Semper et de Sartre se seraient rencontrés : « Un matériel particulièrement valable est aussi l'intérêt de ces deux écrivains pour André Gide, qui se manifeste directement dans leurs études sur la littérature ainsi que dans leurs observations théoriques. » (Lepsoo 2013 : 13)

En analysant dans notre étude les rapports entre Semper et Gide à travers la notion de temps, nous pouvons mettre leurs œuvres en relation avec les concepts de symbolisme, de modernisme, de l'*élan vital* de Bergson et de *littérature engagée* de Sartre. Autrement dit, en étudiant le temps dans les œuvres de Semper et de Gide à la lumière de ces paradigmes, nous pourrions faire des conclusions sur ce qui constituerait dans leurs œuvres un temps qui comporte de l'activité, un *temps d'engagement*. Ainsi tenterons-nous de reconsidérer les œuvres de Semper à la lumière du développement du paysage littéraire français de la première moitié du XX^e siècle, en proposant une analyse approfondie et systématique des œuvres de cet écrivain, pour expliquer les éléments de leurs univers fictionnels qui comportent une activité, un temps d'action.

Pour autant, pour mieux expliquer au lecteur francophone la position de notre étude dans la recherche sur la littérature estonienne, il faudra faire, en ce moment, une parenthèse pour présenter la particularité de la place de Johannes Semper dans l'histoire littéraire de son pays, et dans l'Histoire de l'Estonie.

Semper et la RSS d'Estonie : le coup d'État de 1940 et ses échos

De nos jours, Semper n'est pas très connu parmi le large public comme écrivain. Pourtant, sa démarche d'action dans le domaine politique lors du coup d'État de 1940 ne cesse d'éveiller des discussions et différentes opinions. Le changement de gouvernement de l'été 1940 est particulièrement intrigant parce que selon la version de l'Histoire qui suivait l'idéologie officielle de l'Union Soviétique, il eut lieu suite à la résurrection du peuple travailleur estonien, qui était une révolution. Par exemple, Olaf Kuuli, historien fidèle au régime soviétique, déclare dans l'ouvrage *La Révolution en Estonie 1940* (1980), que ce coup d'État était survenu suite à la lutte des classes dans les trois pays baltes (Kuuli 1980 : 32). Pour autant, aujourd'hui il est généralement connu qu'il ne s'agissait pas d'une révolution dans le sens propre. La version d'une révolution du peuple est récusée et considérée comme fausse. L'appartenance des pays baltes à l'Union Soviétique est envisagée comme occupation. La « résurrection » de 1940 est connue comme un spectacle organisé par les institutions de l'Union Soviétique pour envahir ces trois pays par force. Dans l'ouvrage *L'Année des souffrances du peuple estonien* (1943), parue pendant la Seconde Guerre mondiale, il est souligné que cette révolution aurait été une « comédie de la création de la RSS d'Estonie » (EOV 2021 [1943] : 35), ou une « mise en scène de l'insurrection révolutionnaire » (EOV 2021 [1943] : 41). Dans le livre *L'Histoire du peuple estonien* (2018), Enn Tarvel estime que les événements de l'été 1940 auraient été un « jeu de clown » (Tarvel 2018 : 262).

À la lumière de ces considérations, les démarches des hommes politiques et des intellectuels estoniens qui décidaient de participer à ce coup d'État restent encore plus énigmatiques. Sirje Olesk a mis en évidence que Semper avait été invité pour occuper le poste du ministre de l'Éducation dans le nouveau gouvernement fantoche (Olesk 2002 : 91). Elle met également en avant que selon un témoignage, il s'était démontré comme plutôt optimiste par rapport à la nouvelle situation et parlait de grands renouvellements dans le domaine culturel et social (Mäelo 1961 : 276, cité par Olesk 2002 : 91). Dans l'ouvrage *Les Rouges I* (2014), qui a aussi trouvé des réponses critiques¹¹, l'historien Jaak Valge met en avant que l'intérêt de Semper pour le socialisme aurait commencé dès sa prime jeunesse, autour de 1905, l'année de la première révolution russe (Valge 2014 : 178). Plus tard, ce penchant se serait manifesté dans ses intérêts littéraires, notamment dans son admiration pour les œuvres de Walt Whitman et d'Émile Verhaeren (Valge 2014 : 178), ou pour le mouvement *Clarté* en France (Valge 2014 : 185). Dans un article, Valge suppose que les intellectuels de la gauche en Estonie, similairement aux intellectuels dans les pays occidentaux,

¹¹ Par exemple, Tiit Hennoste, dans sa critique parue en 2015 dans l'hebdomadaire culturel *Sirp*, juge que l'ouvrage de Valge contiendrait des manques d'exactitude dans les faits, surtout en ce qui concerne ses propos sur la vie littéraire en Estonie (Hennoste 2015).

étaient peut-être portés par une certaine naïveté par rapport à l'Union Soviétique (Valge 2013 : 68).

En considérant le rôle que jouait Semper dans les institutions de la RSS d'Estonie¹², il n'est pas étonnant qu'il jouisse d'une grande notoriété dans le domaine culturel et politique durant les cinquante années de l'occupation de l'Union Soviétique dans ce pays. Dans les années 1960–70 virent le jour ses *Œuvres complètes* (1962–1978) en 12 volumes et le recueil *Johannes Semper dans la vie et en littérature* (1967) contenant des souvenirs et des témoignages concernant sa vie. Lors de cette période parurent aussi plusieurs études spécifiques abordant son œuvre. Nigol Andresen écrivit sur Semper comme traducteur de la « littérature étrangère », des auteurs comme Horace, Dante, Boccace, Neruda et Quasimodo (Andresen 1962 : 140), ou sur ses premiers recueils de poèmes (Andresen 1972). Jaan Puhvel releva l'importance de Semper dans la pensée esthétique estonienne (Puhvel 1972). Erna Siirak fit publier la biographie de cet écrivain, *Johannes Semper* (1969), ainsi que de nombreux travaux sur ses œuvres (Siirak 1968, 1977, 1978, 1987).

Bien que la production littéraire de Semper ne profite pas actuellement d'une célébrité aussi étendue, les recherches contemporaines que nous avons relevées ci-dessus témoignent que Semper attire de plus en plus l'attention des universitaires qui s'occupent de la littérature. Notre thèse s'inscrit dans la lignée de ces travaux. Pour autant, nous visons fournir la première étude approfondie des œuvres de Semper durant sa période productive en entier : depuis l'époque où l'Estonie faisait encore partie de l'Empire russe du tsar, à travers la période de l'Estonie indépendante entre les deux guerres, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale et à l'existence de la RSS d'Estonie. Aussi espérons-nous combler une lacune dans les recherches d'un écrivain dont la production littéraire reste peu étudiée en comparaison avec d'autres auteurs estoniens importants. Ce faisant, nous tenterons également d'ouvrir de nouvelles perspectives sur l'attitude de Semper envers le coup d'État de l'été 1940 et de contribuer ainsi aux débats, brûlants dans les médias estoniens d'aujourd'hui, sur les écrivains qui collaboraient avec le régime soviétique.

L'organicité du temps

Dans la philosophie de Bergson, le temps se définit par l'organicité. Autant que l'*élan vital* est selon lui le « mouvement de la vie » qui comporte « la signification profonde du mouvement évolutif » (Bergson 2014 [1907] : VI), la *durée*, qui est impliquée dans l'*élan vital*, peut se définir comme « comparable à un être vivant » (Bergson 2013 [1889] : 87). Ces postulats nous conduisent à

¹² Durant les années 1940–70, Semper occupa plusieurs postes éminants dans le domaine public, tels que le ministre de l'Éducation, le ministre de la Culture ou le chef de l'Union des écrivains de la RSS d'Estonie.

analyser le temps dans les œuvres de Semper et de Gide en étudiant le développement de leurs univers fictionnels comme des organismes vivants.

Par ailleurs, Bergson sert des notions d'organicité aussi quand il décrit les rapports de l'individu avec d'autres individualités, la composition de la société. Aussi pouvons-nous lire dans *L'Évolution créatrice* : « [...] qui dira où commence et où finit l'individualité, si l'être vivant est un ou plusieurs, si ce sont les cellules qui s'associent en organisme ou si c'est l'organisme qui se dissocie en cellules ? » (Bergson 2014 [1907] : vi). Ces propos résonnent avec les discussions généralement répandues dans les milieux intellectuels français vers la fin du XIX^e siècle, qui considèrent le développement de la société en termes de l'organicité. L'œuvre d'Émile Zola constitue un exemple illustre pour représenter cette tendance. Parmi les théorisations les plus connues sur cette question, nous trouvons par exemple celle de Paul Bourget qui envisage, dans *Essais de psychologie contemporaine* (1883), que la société de son époque se caractériserait par un manque d'assimilation de ses cellules que sont les individus, de manière que l'organisme social se trouverait sur un chemin de dégradation, de « décadence » (Bourget 1993 [1883 (1881)] : 14). La même caractéristique est selon Bourget propre à la littérature de son époque, qu'il décrit par des notions d'organicité (Bourget 1993 [1883 (1881)] : 14). En même temps, Bourget discute sur les idées d'Hippolyte Taine, qui envisage que le développement d'un individu devrait être complémentaire aux autres, de manière à faire manifester une succession et « la qualité intérieure qui les assemble » (Bourget 1993 [1883 (1882)] : 143). La conception tainienne de l'individu est mise en évidence aussi par Maurice Barrès qui, dans son roman *Les Déracinés* (1897), suggère que Taine, qui considère que la société serait censée se développer à la manière d'un arbre, envisage que l'individu devrait être dépendant de la collectivité, avoir une « position humble » « dans le temps et dans l'espace », « dans la suite des êtres » (Barrès 2010 [1897] : 155). Aussi est-il que dans les considérations des écrivains et des penseurs de la fin du XIX^e siècle, le développement organique de la société se met souvent en rapport avec une certaine idée de la temporalité.

La présence des théories de Taine et de Barrès dans *Les Faux-Monnayeurs* de Gide a été étudiée par Jean-Michel Wittmann (Wittmann 2011a : 89). Le fait que Johannes Semper analyse les œuvres de Gide en termes de l'*élan vital* nous conduit sur la même piste : l'œuvre gidienne peut être étudiée par des éléments qui se réfèrent à un développement organique, par exemple par la notion de « diversité de la vie », ou par leur capacité de constituer un « tronc qui pousse » ou d'être « ramagés » (Semper 1929 : 65–66). Par ailleurs, Semper pèse les caractéristiques des œuvres de Gide en termes de fertilité et d'infertilité : *Paludes* (1895) se démarque à ses yeux par l'infertilité (Semper 1929 : 49) et le roman *Les Faux-Monnayeurs* (1925) ferait preuve de la même caractéristique (Semper 1929 : 62). Ainsi, nous sommes amenée à analyser les relations entre le temps et l'organicité, dans les œuvres de Gide ainsi que dans celles de Semper, par les thèmes de filiation, de fécondation et de naissance.

Pour autant, en explorant cette dernière problématique, nous sommes conduite à considérer les œuvres analysées au moyen d'un terme particulier : l'*événement*. Dans les années 1920, la notion d'événement apparaît dans les écrits du formaliste russe Boris Tomachevski qui l'utilise pour désigner l'instance fondatrice des composants narratifs d'une œuvre de prose (Tomachevski 2014 [1925] : 145–147). En même temps, par exemple Martin Heidegger s'en sert pour définir le surgissement [*Ereignis*] de l'être, de manière que cela a aussi attiré l'attention d'Emmanuel Levinas (Levinas 1991 : 10–11). Le terme d'événement étant ainsi servi à désigner le surgissement ou l'avènement, nous trouvons dans les écrits de Semper un usage similaire de cette notion : il l'utilise pour parler de la naissance d'un nouvel organisme, qui serait censée avoir lieu dans une œuvre, tandis que cet événement peut constituer la naissance de cette œuvre même. Nous trouvons des allusions à cette idée aussi dans *La Structure du style d'André Gide* de Semper, où il envisage que dans *La Tentative amoureuse* (1893), il n'y aurait pas de naissance ni d'événement (Semper 1929 : 40), ou que dans *Les Faux-Monnayeurs*, l'œuvre ne naît pas entièrement (Semper 1929 : 58). Aussi, en ayant recours à la notion d'événement, dans le sens que l'entend Semper, il est possible de définir le temps de différentes façons : en termes d'une filiation ou d'une succession mais aussi par une simultanéité de différents corps. De plus, en considérant les univers des œuvres comme des organismes qui sont susceptibles d'accoucher d'un événement, nous pourrions réfléchir sur ces univers comme des organismes pluriels.

L'importance qu'accorde Bergson, et à l'aune de lui Semper, à l'inscription du temps dans un développement organique, et la présence de la conceptualisation du temps en termes de l'organicité dans l'imagination des écrivains de l'époque en général, nous pousse à analyser le temps dans les univers fictionnels de Gide et de Semper par des éléments d'un développement organique qu'ils comportent. Par ailleurs, également dans la philosophie de Sartre, le corps est l'instance par laquelle l'individu peut concevoir le *possible* et agir. De ce fait, la structure de notre thèse se présente de la manière suivante.

La première partie, intitulée *Le Temps d'engagement*, est théorique et se focalise sur le développement de la pensée esthétique de Gide et de Semper à la lumière de l'interprétation qu'ils faisaient du symbolisme et de la philosophie d'Henri Bergson. Ainsi pourrions-nous mettre en avant comment la conception du temps qui se développe dans leur pensée peut être considérée comme contenant des éléments de la *durée* de Bergson ou du *possible* de Sartre. À la fin de la première partie, nous arriverons à la définition de la *littérature engagée* de Sartre et au positionnement de la notion de temps au sein de cette conception. Aussi arriverons-nous à la définition du *temps d'engagement* dans la pensée de Semper.

La deuxième partie de la thèse, *L'Émergence du possible : le corps et l'invisible*, constitue l'analyse des œuvres littéraires de Gide et de Semper. En nous penchant sur l'étude des corps des personnages ou d'un narrateur, nous essayerons de repérer dans leur fonctionnement ou leur disposition des éléments qui pourraient être mis en rapport avec la *durée* de Bergson ou la conception de

temps de Sartre. Selon Bergson, le changement du corps est une manifestation de la *durée* invisible ; d'après Sartre, le corps, en ayant lui-même la capacité d'être invisible, devient l'instance par laquelle l'homme conçoit le *possible* et fait le temps. Aussi, nous avons décidé d'intituler cette deuxième partie « le corps et l'invisible ».¹³

La troisième partie de la thèse est intitulée *La Naissance de l'événement*. Si dans la deuxième partie nous aurons repéré, dans les œuvres que nous analyserons, les éléments principaux qui nous permettent de mettre ces textes en relation avec la *durée* de Bergson ou le *possible* de Sartre, dans la troisième partie nous essayerons de donner un aperçu plus global de ces œuvres. Nous les considérons comme des organismes pluriels qui se développent et qui sont susceptibles de donner naissance à un événement. Aussi pourrions-nous observer comment le désir, qui dans l'univers des œuvres de Semper peut faire preuve de caractéristiques de l'*élan vital*, est susceptible d'amener, ou non, à la naissance de l'événement. Dans les œuvres de Semper, cet événement peut être la révolution.

Notre corpus d'analyse est composé des œuvres de prose des deux écrivains que nous étudions. C'est dans la prose que l'émergence du temps peut être analysée le plus efficacement. Par exemple, Genette considère, dans *Figures III*, que c'est en partant des relations temporelles que l'analyse d'une œuvre narrative peut s'effectuer (Genette 1972 : 78). Paul Ricœur souligne dans *Temps et récit I* que l'intrigue est une synthèse constituée par « l'unité temporelle d'une action totale et complète » (Ricœur 1991 [1983] : 9–10). Il n'en est pas moins important que pour Sartre, c'est la prose qui peut être *engagée* et inscrire l'œuvre dans la situation qui se trouve dans la société (Sartre 2005 [1947] : 26). De ce fait, nous laisserons de côté la poésie des deux auteurs que nous analysons, qui dans le cas de Gide ne constitue pas, de toute manière, un corpus important. Nous ne nous focaliserons pas non plus sur leurs pièces de théâtre.

De la production de Semper, nous avons joint dans notre étude ses trois recueils de nouvelles et ses trois romans. Ainsi, la liste de ses œuvres que nous

¹³ Nous aimerions signaler que notre étude ne se focalise pas sur les théories des *mondes possibles*. Le concept de *mondes possibles* provient de la philosophie, de Gottfried Wilhelm Leibnitz (1646–1716). D'une manière générale, la notion de *mondes possibles* est utilisée en philosophie pour décrire le monde actuel par le fonctionnement des rapports logiques. Comme l'écrit Ruth Ronen dans l'ouvrage *Les Mondes possibles en théorie littéraire* (1994), en philosophie, le concept de « mondes possibles » est utilisée « comme un terme métaphysique, comme un concept de la logique modale, en tant qu'une manière de décrire l'accessibilité épistémologique » et comme une métaphore pour « dénoter des rapports entre des paradigmes réciproquement exclusifs » (Ronen 1994 : 5). Dans la théorie littéraire, le mot *possible* ou la notion de *mondes possibles* est appliquée pour conceptualiser les relations entre la fiction et le monde actuel. Cette question est théorisée par exemple par Ronen ainsi que par Craig Bourne et Emiliy Caddick Bourne dans l'essai *Le Temps dans la fiction* (2016). Même si notre étude traite du temps dans les univers de fiction par le biais de la notion de *possible*, que nous considérons à la fois du point de vue de la philosophie et de la théorie littéraire, nous n'envisageons pas que notre analyse s'inscrive directement dans le paradigme des recherches sur les *mondes possibles*.

analysons est la suivante : *La Chaîne chinoise* (1918), *Ellinor* (1927), *Les Piliers du pont* (1927), *Jalousie* (1934), *Pierre après pierre* (1939), *Les Œillets rouges* (1955). Le corpus de Gide est composé de ses œuvres envers lesquelles Semper démontrait le plus grand intérêt : *Paludes* (1895), *Les Nourritures terrestres* (1897), *Le Prométhée mal enchaîné* (1899), *Les Caves du Vatican* (1914), *Les Faux-Monnayeurs* (1925). Dans sa thèse, *La Structure du style d'André Gide* (1929), Semper souligne que parmi les écrits de Gide, ces œuvres seraient les plus intéressantes par leur composition. *Les Nourritures terrestres* seraient même « exceptionnelles dans la littérature française par le désordre de leur composition » (Semper 1929 : 41), tandis que les quatre autres textes contiendraient « des procédés de composition originaux ». Ainsi, ces œuvres seraient « d'un grand intérêt pour les examiner de plus près » (Semper 1929 : 45). Il est important de noter qu'après la publication de sa thèse, Semper ne fait plus preuve d'intérêt vif envers l'œuvre de Gide. Si l'objectif de notre travail est d'étudier le croisement de la présentation du temps dans les univers fictionnels de Gide et de Semper, et cela malgré le fait que nous étudions le développement de leurs œuvres aussi séparément, il n'entre pas dans notre propos d'analyser les œuvres de Gide après celles qu'aborde Semper dans sa thèse.

1. LE TEMPS D'ENGAGEMENT

1.1. Le mouvement de la vie : de Bergson à Gide

Pour relever des univers imaginaires de Gide des éléments qui comportent le temps, et comprendre les manières dont ce temps peut être impliqué dans les corps des personnages ou d'un narrateur, il faut faire quelques remarques préliminaires. Il est nécessaire de nous pencher d'abord sur les particularités de la présentation des personnages et du narrateur dans la fiction gidienne. Il est notamment à relever que dans les écrits de Gide, les personnages sont pluriels et changeants. Dans *Journal des Faux-Monnayeurs*, il décrit l'invention des personnages de son roman, en insistant sur le fait qu'il s'agit pour lui en tant qu'auteur d'une manière de devenir pluriel. Plus précisément, imaginer une pluralité des personnages et les faire agir dans l'œuvre serait pour lui une abnégation de lui-même, qu'il envisage comme une manière de devenir autre, en perdant une identité unitaire et figée :

Il m'est certainement plus aisé de faire parler un personnage, que de m'exprimer en mon nom propre ; et ceci d'autant que le personnage créé diffère de moi davantage. [...] Je deviens l'autre¹⁴. (Ils cherchent à savoir mon opinion, je n'en ai cure ; je ne suis plus quelqu'un mais plusieurs – d'où ce reproche que l'on me fait d'inquiétude, d'instabilité, de versatilité, d'inconstance.) Pousser l'abnégation jusqu'à l'oubli de soi total. (Gide 2009 [1926 (1923)] : 548)

Nous voyons comment pour Gide, l'œuvre qu'il crée est aussi une manière d'inventer son identité : il apparaît que l'art est selon lui une façon de se débarasser de lui-même, de la constance de sa personnalité, pour se découvrir comme pluriel, en tant qu'une multitude de « personnages » qui diffèrent de lui. Ces personnages le rendent instable et versatile, de manière que son « opinion » et sa propre identité sont remises en question.

À la lumière de ce passage de *Journal des Faux-Monnayeurs*, nous pouvons comprendre pourquoi Alain Goulet a pu écrire, dans l'incipit de sa recherche *Fiction et vie sociale dans l'œuvre d'André Gide* (1985), les lignes suivantes :

André Gide a vécu sa vie sur le mode de la fiction. Très tôt, il s'est voulu poète, écrivain, porté par ses lectures et par son temps, mais plus encore par une exigence intime, par le sentiment de sa différence, par le sens d'une élection mysté-

¹⁴ Nous pouvons peut-être voir ici un parallélisme avec le propos de Rimbaud, qui déclare dans la célèbre lettre à Paul Demeny, dite « La Lettre du voyant » (1871) : « Car Je est un autre. Si le cuivre – s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène. » (Rimbaud 2013 [1871] : 149) Le caractère pluriel de la subjectivité dans l'œuvre de Rimbaud est relevé aussi par Gide. Dans son essai sur ce poète (1941), nous trouvons les propos suivants : « Il y a ce qu'il a voulu dire, ce que l'on croit qu'il a voulu dire ; mais le plus important sans doute reste ce qu'il a dit sans le vouloir et malgré lui. » (Gide 1999 [1941] : 315)

rieuse qui le persuade qu'il ne pourrait se réaliser que dans et par l'œuvre d'art.
(Goulet 1985 : 3)

Ainsi, l'œuvre d'art, la fiction, aurait été pour Gide une manière de « se réaliser », plus précisément, de marquer son sentiment de différence par rapport aux autres, alors que sa vie toute entière pourrait être considérée comme vécue sur le mode de la fiction. Aussi pouvons-nous conclure qu'à ses yeux se mélangent deux catégories : d'une part, la vie, sa façon d'être l'homme et le membre d'une communauté, et d'autre part la fiction, l'œuvre d'art. Ainsi sommes-nous en droit d'avancer que pour lui, la littérature est porteuse d'une conception de l'homme, ainsi que de sa propre manière d'être dans la vie. Parallèlement, sa façon de vivre comporte des éléments de fiction.

Les propos de Pierre Masson, dans la préface à l'édition de Pléiade des œuvres de Gide, *Romans et récits I* (2009), suggèrent une idée similaire : pour Gide, écrire porterait une valeur ontologique, en constituant une manière d'exister (Masson 2009a : XXII). Aussi pouvons-nous comprendre pourquoi Masson est amené à observer que si les personnages dans ses œuvres ont tendance à se mettre « en scène », cela témoigne de l'aspiration de cet auteur à poser son identité, au moyen des personnages de ses œuvres, comme « autre » (Masson 2009a : XXXIII). Or, comme l'explique Masson dans l'article « Narrateur » du *Dictionnaire Gide* (2011), dans la fiction gidienne se manifesterait son désir de se chercher lui-même, en se mettant ironiquement à distance : « L'énonciation à la première personne n'est plus alors un monologue complaisant, mais une parole ironiquement distanciée, au-delà de laquelle se situe un auteur qui se cherche. » (Masson 2011 : 273) Ainsi, lorsque Gide utilise, dans ses œuvres, le terme de « je », cela se réfère, d'une part, à une instance narrative, fictionnelle, qui peut se référer au narrateur de l'œuvre, et d'autre part à Gide comme écrivain, qui se met en scène dans l'œuvre. De cette manière, il s'établirait dans l'œuvre un « je » authentique qui, en mettant en évidence l'inauthenticité de son identité, en la démontrant comme fictionnelle, est susceptible de suggérer qu'il est disposé à changer : « [...] si le *je* authentique ne peut s'exprimer directement, du moins, à travers la mise en scène d'un *je* dont on montre l'inauthenticité, on peut exprimer en creux qui l'on essaie d'être. » (Masson 2011 : 273)

Or, il est important de souligner que le « je » qui met ainsi en scène son inauthenticité revêt un caractère pluriel. Ainsi, Masson suggère que selon Gide, « l'unité est contraire à la nature humaine » (Masson 2009a : XXVII), tandis que cela se refléterait également dans ses œuvres. La citation de *Journal des Faux-Monnayeurs*, que nous avons relevée au début de ce chapitre, nous permet de confirmer cette idée : le « je », en inventant son œuvre par l'abnégation de lui-même, crée une multitude de personnages. Qui plus est, cet extrait nous permet de faire remarquer qu'il y a une relation dynamique entre les personnages et l'auteur : en vertu de la pluralité des personnages qu'il invente, l'écrivain peut se caractériser comme versatile et inconstant. Par ailleurs, il est aussi capable de « devenir » autre, ce qui se réfère à un processus.

Cela nous permet de comprendre pourquoi on peut trouver des parallélismes entre l'œuvre de Gide et la philosophie de Bergson : comme ce dernier postule dans *L'Évolution créatrice*, l'*élan vital* constitue le surgissement de la nouveauté par un mouvement qui implique une divergence (Bergson 2014 [1907] : VIII). Au demeurant, également l'homme, la conscience humaine, contiendrait selon Bergson une dynamique de la variation des états d'âme (Bergson 2014 [1907] : 2). Ainsi, la conception de l'homme qui se reflète dans les méditations de Gide sur l'invention de son œuvre et l'idée de Bergson sur la variabilité de la conscience humaine se démontrent effectivement comme semblables.

Pour autant, en vu d'expliquer l'attitude de Gide lui-même envers Bergson, ainsi que ce qu'il trouvera comme important de retenir de sa pensée¹⁵, il faudra se pencher sur la notion d'*élan vital* dans toute sa complexité. Il est nécessaire d'en donner une définition exacte et élargie, en mettant en évidence ses différents composants, en vertu desquels il est possible de découvrir ses différentes manières d'agir. Ainsi pourrons-nous comprendre aussi l'interprétation que put faire, plus tard, Semper de l'*élan vital* dans la production littéraire de Gide, en y repérant une « diversité de la vie » (Semper 1929 : 66) et une temporalité particulière, qui ne correspond pas à la conception du temps de Bergson lui-même¹⁶.

Or, dans l'objectif de mettre en évidence les raisons pour lesquelles Gide put interpréter la pensée de Bergson d'une certaine façon, ainsi que d'expliquer pourquoi on a pu voir des parallélismes entre leurs conceptions de l'homme, il est également nécessaire d'explicitier le contexte dans lequel se place le développement d'idées de Gide sur ce philosophe. Ce faisant, nous envisageons qu'il est particulièrement important de mettre en évidence comment la pensée de Bergson se reflétait dans les écrits des écrivains regroupés autour de *La Nouvelle Revue Française*. Au sein de cette revue, on cherchait à définir la vie en tant que contenue dans les propriétés formelles de l'œuvre d'art, en tenant compte qu'il s'agit de l'art et non de la nature. L'interprétation que faisaient les contributeurs de cette revue de l'*élan vital* de Bergson se comprend à travers leurs considérations sur la vie dans une œuvre artistique. Selon nous, l'attitude de Gide envers Bergson peut être comprise sur le fond des idées qui étaient répandues dans *La Nouvelle Revue Française* : il faisait partie du groupe fondateur de cette revue. Comment les écrits de Gide s'en font écho exactement, et quel était son propre point de vue sur Bergson ? Comment les idées que développe Gide sur Bergson nous aident à comprendre sa façon de définir la pluralité des personnages dans une œuvre littéraire ? Comment la pluralité des personnages dans la fiction de Gide se met en relation avec le temps que peut contenir selon lui une œuvre littéraire ? Nous tâcherons de répondre à ces questions dans ce chapitre 1. 1, qui se focalise sur l'étude de la vie comme une dynamique, un mouvement, qui peut être contenu dans l'univers fictionnel d'une

¹⁵ Nous explorerons cette question dans le point 1. 1. 6. de notre thèse.

¹⁶ Nous nous focaliserons sur les relations entre Semper et la philosophie de Bergson dans le point 1. 2. 2. du présent travail.

œuvre, et qui est aussi susceptible d'impliquer une certaine conception de l'homme.

1.1.1. L'élan vital comme mouvement et comme deux multiplicités

La notion d'*élan vital* est le plus abondamment expliquée par Bergson dans *L'Évolution créatrice* (1907). Dans cet ouvrage, il postule que cet élan est le « mouvement général de la vie, lequel crée, sur des lignes divergentes, des formes toujours nouvelles. » (Bergson 2014 [1907] : 102) En d'autres termes, l'*élan vital* est d'après Bergson un mouvement qui est poussé par la divergence que constitue le processus de l'évolution des êtres vivants. Cette divergence se fait par des lignes qui se divisent et qui font prédominer, dans chaque être, différentes facultés que la vie peut impliquer. Ainsi, selon Bergson, une ligne de ce mouvement évolutif serait passée des vertébrés jusqu'à l'homme, l'intelligence : « L'histoire de l'évolution de la vie [...] nous laisse déjà entrevoir comment l'intelligence s'est constituée par un progrès ininterrompu, le long d'une ligne qui monte, à travers la série des Vertébrés, jusqu'à l'homme. » (Bergson 2014 [1907] : v) Pour autant, la conscience humaine ne se compose pas seulement de l'intelligence, mais aussi de l'intuition, de manière qu'elle est scindée entre ces deux instances : la première aurait la capacité de « penser la matière », autrement dit à « se représenter les rapports des choses extérieures entre elles » (Bergson 2014 [1907] : v), alors que la seconde permettrait à l'homme de « suivre le courant de la vie » (Bergson 2014 [1907] : 179). Or, c'est avec la notion de « courant de la vie » que se définit, selon Bergson, également le temps : celui-ci serait accessible par l'intuition et se composerait du « changement ininterrompu » des états d'âme, de leur variation (Bergson 2014 [1907] : 2). Ce genre de temps se désigne pour Bergson par la notion de *durée* ou de *temps pur* (Bergson 2014 [1907] : 2).

La relation entre ce temps comme changement incessant et l'*élan vital* comme mouvement peut aussi se caractériser en termes de similitude. Nous pouvons avancer qu'autant que l'*élan vital* est pour Bergson le « mouvement général de la vie » qui se caractérise par la divergence, la *durée* se base sur une dynamique qui contient de la variabilité. Aussi est-il que Bergson pourra avancer dans *L'Évolution créatrice* : « [l']univers dure. » (Bergson 2014 [1907] : 11) En un mot, la *durée* et l'*élan vital* semblent être pour lui commensurables, alors que cette commensurabilité se définit en termes d'une dynamique qui est poussée par la variabilité ou la différence.

Au demeurant, la part commune de la *durée* et de l'*élan vital* devient encore plus claire lorsque nous nous penchons sur la définition du temps dans une œuvre antérieure de Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889). Ici, il définit la conscience comme se composant de deux multiplicités. D'une part, il existerait la multiplicité qu'implique la *durée* comme variation des états d'âme. La multiplicité s'y manifesterait de manière que « leur ensemble est comparable à un être vivant, dont les parties, quoique dis-

tinctes, se pénètrent par l'effet même de leur solidarité » (Bergson 2013 [1889] : 87). Selon Bergson, ce genre de multiplicité, qu'impliquerait le temps, se caractériserait par le terme d'« hétérogène » (Bergson 2013 [1889] : 84). D'autre part, il y aurait la multiplicité homogène, qui serait propre à l'espace : celui-ci se donnerait à percevoir sous forme d'« unités homogènes, occupant des places distinctes dans l'espace, des unités qui ne se pénètrent plus par conséquent » (Bergson 2013 [1889] : 80). Ces unités homogènes apparaissent lorsque nous séparons nos états d'âme, lorsque « nous juxtaposons nos états de conscience de manière à les apercevoir simultanément, non plus l'un dans l'autre, mais l'un à côté de l'autre » (Bergson 2013 [1889] : 87). À la lumière de la distinction de ces deux multiplicités, l'une basée sur l'interpénétration et l'autre sur la juxtaposition, il devient compréhensible que l'*élan vital* puisse se démontrer comme d'une nature divergente et impliquer ainsi la multiplicité comme sa part intrinsèque : l'*élan vital* est un mouvement qui comporte les deux types de multiplicité.

Par ces considérations nous pouvons envisager que la multiplicité, qui est sous forme scindée contenue dans le mouvement de l'*élan vital*, constitue pour Bergson quelque chose qui est commun à l'univers tout entier. Ainsi, Gilles Deleuze est amené à mettre la notion de différence au centre de la conception du monde de ce philosophe. Dans *Le Bergsonisme* (1966), Deleuze tient à souligner que selon Bergson, le monde dont fait l'expérience l'homme est un mixte de deux multiplicités : d'une part, la multiplicité qualitative, qui est la *durée*, et d'autre part, la multiplicité quantitative, qui constitue l'espace, le monde des objets (Deleuze 2011 [1966] : 30–31). Ainsi peut-on comprendre pourquoi Deleuze sera à même de faire observer que pour Bergson, l'Absolu est la différence (Deleuze 2011 [1966] : 27). Par conséquent, nous sommes conduits à considérer que pour ce prêcheur de l'*élan vital*, la différence serait la part ressemblante de l'univers.

Effectivement, malgré le fait que la philosophie de Bergson mette en évidence la conception d'un univers qui se composerait de multiplicités, cet univers contient une part de ressemblance qui le tient ensemble. Comme nous pouvons le deviner dans la définition de *durée*, la variabilité qu'implique ce *temps pur* constitue aussi sa continuité. Également Deleuze fait observer, dans *Le Bergsonisme*, que la *durée* doit être une conciliation entre la continuité et l'hétérogénéité (Deleuze 2011 [1966] : 36). Pour autant, au niveau général, cette conciliation s'étend encore plus loin. Puisque la multiplicité peut être considérée comme la part commune de l'univers tout entier, c'est aussi la dynamique qui l'implique qui est universelle, et qui s'étend jusqu'aux unités d'espace qui sont séparées les unes des autres. Dans *Le Bergsonisme*, Deleuze envisage cette part commune de l'univers comme *mouvement* : d'après Bergson, le mouvement serait un développement conjoint des deux multiplicités, car la variation de la *durée*, le changement des états d'âme, ne peut émerger qu'imbriquée à la division spatiale qu'opère la conscience sur la matière (Deleuze 2011 [1966] : 36). Dans l'ouvrage *Cinéma I-II* (1983–1985), Deleuze explique encore plus éloquemment la signification du concept de mouvement dans la philosophie de

Bergson. Il souligne que le mouvement constituerait la part commune de la *durée* et des objets qui sont divisés par des contours :

Le mouvement a donc deux faces, en quelque sorte. D'une part il est ce qui se passe entre objets ou parties, d'autre part ce qui exprime la durée ou le tout. Il fait que la durée, en changeant de nature, se divise dans les objets, et que les objets, en s'approfondissant, en perdant leurs contours, se réunissent dans la durée. (Deleuze 2015 [1983] : 22)

Par conséquent, comme le suggèrent les propos de Deleuze, le mouvement dans Bergson a deux propriétés : il est à la fois réunissant et divisant, et c'est ainsi qu'il constitue la part unificatrice de l'univers. C'est en termes de ce mouvement que nous pouvons comprendre la notion d'*élan vital* de Bergson comme « mouvement général de la vie » qui implique en lui-même la divergence. Pour autant, puisque ce mouvement de divergence a une part de ressemblance avec la variabilité que constitue la multiplicité de la *durée* ou du *temps pur*, Deleuze peut avancer, comme dans le passage que nous venons de citer, que le mouvement de l'*élan vital* serait une expression du temps, de la *durée*.

Néanmoins, lorsqu'on revient à Gide, et à la citation de *Journal des Faux-Monnayeurs* que nous avons relevée au début de cette première partie, nous pouvons supposer que dans son œuvre, l'expression du temps ne peut pas avoir lieu. Il déclare ouvertement qu'il ne s'« exprime » pas dans *Les Faux-Monnayeurs* en son nom propre, mais qu'il invente plusieurs personnages qui diffèrent de lui. Ainsi pouvons-nous nous poser la question de savoir comment l'univers fictionnel d'une œuvre littéraire peut impliquer une pluralité qui ne favorise pas l'expression mais empêche celle-ci. Par ailleurs, nous sommes aussi conduite à observer que le mouvement qui dans le cas des *Faux-Monnayeurs* serait un processus où le « je » devient « l'autre », n'implique pas le temps comme une continuité, un écoulement du passé vers l'avenir. Au lieu de cela, le temps serait un effacement du passé, un « oubli de soi total » (Gide 2009 [1926 (1923)] : 548). En considérant que cette dynamique implique en elle-même le surgissement d'une multitude des personnages qui sont un « oubli de soi » du « je », son abnégation de lui-même, nous sommes invitée à nous interroger sur les manières dont la pluralité d'un univers fictionnel peut comporter une conception de l'homme. Au demeurant, il est à considérer que par cette pluralité, l'auteur ne prétend présenter ni une illusion réaliste ni une expression de lui-même.

Or, pour mettre en relief la particularité du temps qui serait d'après Gide contenu dans ce genre d'univers fictionnel pluriel, il convient d'examiner de plus près la différence entre ses points de vue sur le fonctionnement de l'œuvre d'art et les idées de Bergson sur le rapport entre l'*élan vital* et la création artistique. Au demeurant, au vu de comprendre le contexte dans lequel s'inscrivent les réflexions de Gide sur le temps qui serait inclus dans une œuvre littéraire, il est d'abord important de se pencher sur l'interprétation que faisaient de la philosophie de Bergson différents écrivains français au début du XX^e siècle.

1.1.2. L'œuvre d'art : de l'expression de la *durée* à pluralité de la composition

Le concept d'*élan vital* de Bergson, que nous venons de présenter, ne marqua pas son époque seulement en philosophie mais aussi en littérature et dans le domaine culturel en général. Or, autant que la notion d'*élan vital* est complexe et peut être abordée sous différents angles, elle nous conduit à réfléchir sur différentes manières dont une œuvre d'art peut fonctionner. Le paysage littéraire de la charnière des XIX^e-XX^e siècles, qui vit l'avènement de la philosophie de Bergson et sa diffusion parmi les hommes de lettres, nous fournit des exemples sur des façons variées dont la notion d'*élan vital* peut trouver écho en littérature. Évidemment, tous les écrivains dont il va être question dans ce sous-chapitre ne s'appuyaient pas consciemment sur Bergson ; pour autant, le bergsonisme était à la mode, et c'est donc à travers le concept d'*élan vital* que nous sommes autorisée à réfléchir sur quelques aspects des œuvres de ces auteurs.

Le plus généralement, il a été relevé que la mise en évidence de l'*élan vital* comme mouvement de la vie inscrirait la pensée de Bergson dans le « culte du mouvement » qui s'était amorcé dans la culture française, surtout en littérature, vers la fin du XIX^e siècle. Pierre Citti, dans son ouvrage *La Mésintelligence* (2000), souligne qu'il y aurait une concordance entre l'*élan vital* de Bergson et les écrivains qui luttèrent contre la perception fragmentaire du monde qui se ferait par l'intelligence. Effectivement, nous pouvons considérer que le bergsonisme aura signifié le renoncement à l'idéalisme en philosophie autant qu'en littérature. Selon le point de vue idéaliste, l'homme n'a accès qu'à sa propre conscience, tandis que la réalité lui reste inaccessible. L'abdication de l'idéalisme constitue l'aspect de la philosophie de Bergson qu'a mis en évidence Gilles Deleuze (Deleuze 2015 [1983] : 7). Or, il est à relever qu'également dans les milieux littéraires, la préconisation de l'*élan vital* aura signifié un détournement du subjectivisme. Selon Citti, les prêcheurs du « culte du mouvement » auraient, d'une part, considéré que le subjectivisme artistique signifierait l'intellectualisme. D'autre part, la rationalité de la bourgeoisie, portée par l'idéologie des Lumières, a été fustigée pour la fermeture dans un monde clos. Ainsi, Citti relève que la philosophie de Bergson s'inscrirait dans la même lignée de pensée que les écrivains comme Léon Bloy, Jules Renard, Maurice Barrès, et les naturalistes, par exemple Saint-Georges de Bouhélière, Paul Fort, Maurice le Blond, et d'autres (Citti 2000 : 152). D'après ces écrivains, le mouvement de la société, auquel seraient censées faire écho les œuvres littéraires, devait être « harmonieux, concordant et ordonné », en concordance avec le mouvement de la nature, et donc un « mouvement nécessaire » (Citti 2000 : 109). À la lumière de ce culte du mouvement, il n'est pas étonnant qu'au début du XX^e siècle, des écrivains comme Julien Benda aient pu juger que Bergson aurait fait du mouvement une « nouvelle idole » (Citti 2000 : 102). Similairement, Antoine Compagnon met en avant, dans l'ouvrage *Les Antimodernes*, que la philosophie de Bergson pouvait être jugée comme prenant en compte seulement la fluidité (Compagnon 2012 [2005] : 298).

Or, nous pouvons envisager que le mouvement que constitue l'*élan vital* perd son essentialité, et rend explicite la multiplicité qu'il contient, si l'on prend en considération que l'œuvre littéraire ou artistique n'est pas seulement une conciliation avec le développement organique de la nature. Elle est également susceptible de suivre ses propres règles. La conception de l'art de Bergson lui-même semble avoir un peu négligé le fait que l'*élan vital*, dont l'œuvre d'art serait porteuse, contient une part de multiplicité, ou du moins n'y a-t-il pas prêté assez d'attention. Bergson met l'accent avant tout sur l'unicité du mouvement qu'impliquerait l'expérience artistique. Dans *Essai sur les données immédiates de la conscience*, il envisage qu'il y aurait une ressemblance entre l'œuvre et l'artiste, de la même manière que l'acte libre, qui émanerait de « la personnalité entière », exprimerait cette personnalité (Bergson 2013 [1889] : 129). Dans *L'Évolution créatrice*, Bergson observe que l'« intuition esthétique » de l'homme lui permet de saisir, dans une œuvre d'art ainsi que dans la vie, un « mouvement simple » qui réunit entre eux les éléments visibles qui de prime abord paraissent différents et juxtaposés dans l'espace (Bergson 2014 [1907] : 178). Bien que Bergson ne cesse de considérer que l'acte créateur, comme l'*élan vital*, ferait jaillir de la nouveauté, cette nouveauté ne provient que de la capacité de l'artiste de se placer à l'intérieur de l'objet perçu, en faisant ainsi disparaître « la barrière que l'espace interpose entre lui et le modèle. » (Bergson 2014 [1907] : 178) Nous pouvons ainsi conclure que l'acte créateur relèverait de la part fusionnelle du mouvement, qui avait permis à Deleuze d'envisager, dans la citation de *Cinéma I* que nous avons évoquée ci-dessus, que le mouvement est une expression de la *durée*, du *temps pur*.

Pour autant, si l'on prend en considération l'autre aspect du mouvement que met en avant Deleuze, « ce qui se passe entre objets ou parties », nous arrivons à constater qu'autant que le mouvement comporte l'expression, il contient aussi un manque de celle-ci. Autrement dit, selon Deleuze, le mouvement contient à la fois quelque chose de la *durée* ainsi que de l'espace. Pour autant, c'est sa part spatiale, la division de la matière en unités homogènes, qui le fait écarter de l'expression, en mettant, au lieu de cela, en relief les relations entre les choses. Également dans la philosophie de Bergson, comme nous l'avons fait remarquer ci-dessus, l'intelligence n'implique pas seulement la faculté d'agir qui la réunit à la *durée*. Elle contient également la capacité de comprendre, autrement dit d'encadrer l'espace, d'établir des catégories de pensée et de les mettre en rapport entre elles. Or, les cadres que crée l'intelligence sont incapables de saisir le vivant : « En vain nous poussons le vivant dans tel ou tel de nos cadres. Tous les cadres craquent. » (Bergson 2014 [1907] : vi) Néanmoins, nous ne pouvons pas affirmer que l'espace encadré que dessine l'intelligence perde forcément ses rapports avec la vie à cause de cette incapacité de l'exprimer. Au contraire, il est légitime d'avancer que c'est à cause de ce manque d'expression même que l'encadrement de l'espace peut être un marqueur de la vie.

Ce postulat devient plus clair si l'on envisage l'œuvre d'art non tant comme un processus de création qui se déroulerait dans la conscience humaine, en tant qu'une expérience qu'en fait l'homme, l'artiste, mais en tant que telle : comme

se basant sur une forme qui a la capacité d'encadrer l'espace. Les écrivains et les critiques regroupés autour de *La Nouvelle Revue Française* définissent la vie que serait censée comporter une œuvre artistique en partant exactement de ce point de vue. Nous ne pouvons pas parler ici d'une école avec des idées formulées sous forme d'un manifeste, mais plutôt, comme le met en avant Maaïke Koffeman, d'un groupement qui « pratique la polyphonie et la contradiction interne » (Koffeman 2017 : 146–147). Néanmoins, nous pouvons avancer que les contributeurs de cette revue accordaient une grande importance au style, qui se définissait, selon eux, en termes de pluralité. Cette dernière signifiait qu'ils ne cherchaient pas autant une vérité qui existerait préalablement mais préconisaient une « vérité de l'art ». Auguste Anglès, dans sa trilogie *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française* (1978–1986), met en avant que le principe artistique des « hommes de la NRF » impliquait le rejet de l'idée selon laquelle l'œuvre se soumettrait à la nature, qu'ils considéraient comme un point de vue « romantique » et « panthéiste » (Anglès 1978 : 170). Toutefois, cela ne les empêchait pas d'envisager l'œuvre d'art comme vie et de la définir par la notion de « style vivant ». Ainsi, en soulignant le caractère « vivant » de l'œuvre artistique ou littéraire, ils mettaient en exergue l'œuvre telle qu'elle est : un organisme qui prolifère comme un défaut d'expression. Par exemple Jacques Rivière, un des rédacteurs en chef de la revue, aurait tenté d'« aspirer à la vie par le style éprouvé comme moyen, non d'expression, mais d'être » ; de là viendrait « la tension exaltée ou torturée de ce style qui cherche à vivre par toutes ses fibres et en tous ses instants » (Anglès 1978 : 177). Nous voyons que si, d'après Rivière, l'œuvre fait preuve d'une organicité, celle-ci se caractérise en termes de pluralité : l'œuvre « vit par toutes ses fibres » et « en tous ses instants ». Également les idées d'André Ruyters nous conduisent sur la même piste, par exemple lorsqu'il considère que dans l'œuvre de George Meredith, l'expression elle-même serait à la fois lyrique, stylisée et vivante (Anglès 1978 : 193).

Ainsi, l'attention à l'œuvre d'art comme telle et l'écartement de l'idée selon laquelle l'art serait une expression du monde environnant poussent les contributeurs de la *NRF* à mettre en évidence la pluralité que le « style » de ces œuvres peut impliquer. De plus, d'après ces écrivains et ces critiques, ce genre de pluralité est capable d'éloigner l'œuvre du déterminisme que signifierait la recherche d'une « vérité » qui serait préalable à l'œuvre d'art. Pour autant, les « hommes de la NRF » envisagent l'œuvre artistique également comme « vie », en lui conférant une organicité : l'œuvre est un organisme pluriel.

À la lumière de ces considérations, nous pouvons comprendre aussi l'interprétation que les contributeurs de cette revue pouvaient faire de la philosophie de Bergson. Les idées d'Albert Thibaudet, qu'il développe dans l'essai *Du roman anglais* (1921), qui parut initialement dans *La Nouvelle Revue Française* et plus tard dans son ouvrage *Réflexions sur le roman* (1938), nous permettent d'éclairer ce point. Il décrit le « vrai roman », le « roman-nature », comme n'étant pas autant composé mais déposé. Selon lui, le roman « déposé » ne peut seulement être semblable à la nature mais constituer aussi la nature même. Par

ailleurs, cette œuvre organique peut se caractériser par la notion de *durée*. Ainsi pouvons-nous lire dans *Du roman anglais* :

Mais le grand roman, le roman-nature, [...], c'est de la vie, je veux dire quelque chose qui change et quelque chose qui dure. Le vrai roman n'est pas composé, parce qu'il n'y a composition que là où il y a concentration, et, à la limite, simultanéité dans l'espace. Il n'est pas composé, il est déposé, déposé à la façon d'une durée vécue qui se gonfle et d'une mémoire qui se forme. Et c'est par là qu'il fait concurrence non seulement à l'état civil, mais à la nature, qu'il devient une nature. (Thibaudet 1938 [1921] : 159)

L'idée de l'œuvre comme un organisme multiple, le fait que l'œuvre soit « déposé », conduit ainsi Thibaudet à mettre en évidence que l'œuvre contient une part qui n'est pas préalablement donnée. Cette part conditionne que l'œuvre ne devient pas seulement la nature mais elle fait concurrence à la nature, ainsi qu'à l'« état civil ». De cette manière, l'œuvre reste toujours à créer, à former. Plus généralement, nous sommes conduits à conclure que si l'on attribue aux éléments de l'univers fictionnel une certaine pluralité, qui est dynamique, nous pouvons mettre en question que la réalité en tant qu'une instance unificatrice puisse être impliquée dans celle-ci. Cette idée peut être mise en rapport avec la déclaration des « hommes de la *NRF* » en général, selon laquelle une œuvre littéraire ne devrait pas autant exprimer une vérité préexistante mais impliquer une « vérité de l'art ».

Ainsi, nous pouvons faire, à partir des idées des contributeurs de *La Nouvelle Revue Française*, quelques conclusions sur le fonctionnement de l'œuvre d'art qui peuvent se développer à partir du bergsonisme. Nous ne nous sommes pas penchés sur les détails de la pensée de chacun des adhérents de ce groupement et nous ne considérons pas que la philosophie de Bergson ait été le pivot des idées qui circulaient dans cette revue. Néanmoins, nous pouvons confirmer que si l'on considère qu'une œuvre littéraire est susceptible de se présenter comme un organisme qui ne constitue pas une expression de la nature, cela devient explicite lorsque l'on prend en considération la pluralité que cette œuvre comme organisme est susceptible de comporter.

Or, nous sommes en mesure de nous poser, à l'aune de la pensée des « hommes de la *NRF* », la question de la nature exacte de ces éléments pluriels de l'univers fictionnel et de leur relation avec la réalité. Selon Bergson, l'intelligence est capable de dessiner des cadres qui « craquent » lorsqu'ils essaient de saisir ce qu'est la vie. Nous pouvons envisager que cette idée se met en relation avec les considérations des contributeurs de *La Nouvelle Revue Française* sur la pluralité des éléments du « style » qui conditionnent que l'œuvre n'est pas une expression. Au demeurant, il est à considérer que le manque d'expression et d'unicité, qui peut être inclus dans un univers de fiction pluriel n'exclut pas la présence du mouvement et du temps dans cette œuvre. André Gide, qui était un contributeur de *La Nouvelle Revue Française*, même s'il envisageait déjà en 1921 de s'en retirer (Gide 1924 [1921] : 51), définissait

l'œuvre d'art exactement de ce point de vue. Aussi est-il que d'une part, les idées répandues au sein de la *NRF* nous aident à expliquer le contexte dans lequel s'inscrivaient les pensées de Gide sur l'œuvre d'art. D'autre part, les réflexions des contributeurs de cette revue nous permettent de relever que Gide développait une conception particulière du fonctionnement d'une œuvre artistique. Cette conception se base sur ses considérations sur la diversité de la vie en littérature.

1.1.3. André Gide et la diversité de la vie

Dans de nombreux travaux, on a fait le lien entre les œuvres de fiction d'André Gide et la philosophie de Bergson en mettant en avant le mouvement et le changement dans l'univers imaginaire de ses œuvres. Pierre Lafille, dans sa thèse *André Gide romancier* (1954), avait insisté sur le développement en parallèle de la pensée de ce philosophe et de l'œuvre de Gide : « Est-ce Gide qui est bergsonien ? Est-ce Bergson qui est gidien ? L'évidence, c'est que tous deux travaillent en profondeur, dans le même sens. » (Lafille 1954 : 403) Plus récemment, Jean-Michel Wittmann met en exergue, dans sa thèse *Symboliste et déserteur. Les œuvres « fin-de-siècle » d'André Gide* (1997), que l'œuvre de Gide s'inscrit dans le culte de mobilité de l'époque post-symboliste de la fin du XIX^e siècle. Ainsi, l'œuvre gidienne serait portée par « la mise en valeur de la durée par Bergson », qui « conduit nombre d'auteurs à renoncer aux images de pétrification et de durcissement, typiques des poésies symbolistes et décadentes. » (Wittmann 1997 : 317) Également Pierre Citti, dans *La Mésintelligence*, souligne l'appartenance de Gide à la génération d'écrivains qui s'opposaient, comme Bergson, à l'analyse intellectuelle de soi-même propre aux symbolistes (Citti 2000 : 96).

Pour autant, nous voudrions mettre en avant que malgré le fait que Gide mette en cause certains aspects de l'esthétique symboliste, c'est à la lumière des idées qu'il développe à propos de cette tendance littéraire que l'on peut comprendre ses méditations sur la vie dans un univers imaginaire. Dans son autobiographie *Si le grain ne meurt* (1926), Gide sert du terme « diversité de la vie » (Gide 1996 [1926] : 263) pour caractériser l'univers d'une œuvre littéraire. Par ailleurs, nous sommes en mesure d'avancer que le mouvement que renferme selon lui l'univers d'une œuvre tient, dans sa pensée, son origine à l'interprétation qu'il faisait du symbolisme. Il convient donc d'explorer, avant de nous pencher sur l'analyse des rapports de Gide avec la philosophie de Bergson, le développement de ses idées sur la vie en art, qui sont susceptibles de se dévoiler dans ses considérations sur l'esthétique des symbolistes. Aussi pourrions-nous également préciser comment la conception de l'homme de Gide peut relever de ses méditations sur le fonctionnement d'une œuvre artistique.

En effet, comme l'avaient mis en évidence Wittmann et Citti, Gide dénonce l'écriture symboliste à cause du subjectivisme qui s'y trouverait, qui s'opposerait selon lui à la vie. Ainsi demande-t-il en 1900, dans le recueil d'essais *Prétextes*, à propos de Villiers de L'Isle-Adam : « Est-ce son subjectivisme

quasi religieux qui impose à Villiers sa méconnaissance, quasi religieuse aussi, de la vie ? » (Gide 1903 [1900] : 189) À côté de Villiers, ce sont Charles Baudelaire, Barbey d'Aurevilly, Ernest Hello, Léon Bloy et Joris-Karl Huysmans qui trouvent à ses yeux une condamnation pour la même raison (Gide 1903 [1900] : 190). Dans l'autobiographie *Si le grain ne meurt* se décèlera la raison de son attitude dépréciative envers ce genre de subjectivisme : le symbolisme serait guidé par « quelque indistinct mot d'ordre », qui fait qu'aucun de ses pratiquants ne peut écouter sa propre pensée (Gide 1996 [1926] : 263). Aussi pouvons-nous relever que dans les idées de Gide sur l'esthétique des symbolistes se décèle le fait qu'il désapprouve la conception de l'homme que leurs points de vue sur l'art suggéreraient. Plus précisément, il apparaît que le subjectivisme qu'impliquerait le symbolisme signifie pour lui l'acceptation d'un dogme préétabli, et par conséquent un déni de ce qu'il envisage comme « diversité de la vie » qu'il considère comme étant propre à lui-même en tant qu'« être de dialogue » : les symbolistes, en considérant que tout serait contingent, sauf l'« absolu », ignoraient selon lui « toute la prismatique diversité de la vie » (Gide 1996 [1926] : 263). Ainsi, Gide sera aussi amené à assumer que *Les Cahiers d'André Walter* (1889), son œuvre de jeunesse qui le fit s'adhérer au cercle des symbolistes¹⁷, auraient présenté une « quintessence intime », au lieu d'une complexité (Gide 1996 [1926] : 224).

Malgré cette condamnation du subjectivisme dogmatique, Gide trouvera un point commun entre son propre point de vue sur l'art et l'esthétique symboliste, ou du moins ce qu'il relève comme une particularité des écrits de certains symbolistes : c'est la désapprobation de l'uniformité. Comme cela se voit dans la tournure de Gide que nous avons évoquée ci-dessus, la diversité de la vie se définit pour lui comme « prismatique », qui se réfère à l'implication de l'espace, de la forme géométrique dans celle-ci. Il met en avant que certains auteurs qui adhéraient au symbolisme, tels que Ferdinand Hérold, Bernard Lazare et Pierre Quillard, auraient eu l'horreur de toute uniformité, de « tout uniforme », qui « était assimilable, selon eux, à la livrée des domestiques » et qui « attentait à la dignité individuelle » (Gide 1996 [1926] : 271). Pour autant, Gide tient également à admettre qu'il n'est pas sûr s'il ne fait qu'attribuer à ces symbolistes ses propres opinions (Gide 1996 [1926] : 271). Par conséquent, l'esthétique symboliste présente pour Gide deux versants : l'unité de l'absolu et la diversité de la forme, ou un manque d'uniformité, que l'univers imaginaire des symbolistes est susceptible de mettre en évidence. C'est à partir de ce dernier aspect du symbolisme qu'il développera son idée de la vie dans l'œuvre d'art, ainsi que de la diversité de l'être humain que cela signifierait. Autrement dit, la forme, l'espace dans une œuvre artistique, a la propriété d'être dissemblante. Par ailleurs, il

¹⁷ Selon Frank Lestringant, *Les Cahiers d'André Walter* démontrent que Gide avait été « symboliste sans le savoir » : « L'adhésion au symbolisme ne fut nullement une erreur de parcours, mais s'accordait en profondeur à son tempérament et à ses goûts. » (Lestringant 2011 : 144)

nous semble que selon Gide, la vie, qui par essence implique la diversité, y trouve un moyen de se dévoiler.

Effectivement, si André Gide considérait cette diversité de la forme, de l'univers de fiction comme propre au symbolisme, il manifestait l'adhésion aux idées que l'on peut envisager comme spécifiques aux symbolistes : l'opposition entre l'unicité de l'absolu comme réalité et la division spatiale du monde des apparences est présente dans l'esthétique de Stéphane Mallarmé. Nous trouvons peut-être la meilleure formulation de cette idée dans *Igitur* (1869), dans laquelle Mallarmé écrit que l'œuvre fait preuve d'une tentative de créer une heure unique, « le présent absolu des choses », la vision d'une « chambre à temps », où le temps ne diviserait plus les apparitions (Mallarmé 1991 [1869] : 45, 49).

Or, en plus de la diversité, c'est la propriété illusoire des éléments de l'univers imaginaire qui devient importante pour Gide : dans l'esthétique de Mallarmé, la division spatiale implique l'émergence des apparitions, et selon Gide, la littérature est censée en tenir compte. Pierre Lachasse a analysé ses premières œuvres exactement de ce point de vue. D'après lui, il y aurait chez Gide, identiquement aux symbolistes, une mise en évidence de l'illusion dans une œuvre littéraire. Lachasse définit cette explicitation de l'illusion comme un refus de la représentation réaliste et de l'explication positiviste du réel « au profit d'un univers ouvertement fictif », qui s'établirait par la mise en évidence des apparitions, des « apparences » (Lachasse 2013 : 90–91). Bien que l'argument de Lachasse se fonde principalement sur les liens intertextuels entre Gide et les symbolistes, il relève néanmoins quelques propriétés de l'espace qui est ainsi mis en évidence comme apparition. Selon lui, l'univers « ouvertement fictif » chez les symbolistes, dont Gide hériterait, se caractérise comme il suit :

[...] des personnages « sans caractères » réduits à de simples postures de soi ou aux diverses réactions possibles devant la quête à atteindre, une temporalité distancée dans un passé immémorial ou indatable, un système descriptif extensif ou au contraire minimal destiné à « manifester » l'idée ou l'émotion, les indices d'une écriture poétique (rythme, vers blanc, antéposition de l'adjectif épithète, goût du mot rare), et enfin une esthétique de fragmentation (mise en abyme). (Lachasse 2013 : 90)

Par conséquent, nous pouvons deviner que l'espace qui s'explicité comme apparition dans une œuvre littéraire symboliste se caractérise par un certain schématisme ostensible, qui met en même temps en relief l'incomplétude de cet espace, son manque de plénitude. Partant, les observations de Lachasse laissent entendre que la mise en évidence des apparitions implique l'édification des espaces littéraires qui se présentent comme ne formant pas un tout intégral. Leur incomplétude est rendue explicite par leur délimitation même. C'est ainsi que nous pouvons expliquer, entre autres, le propos de Lachasse selon lequel les « traités » de Gide ne se fonderaient pas autant sur la narration mais sur des « images abondantes » (Lachasse 2013 : 90). Aussi est-il que la propriété de

l'espace qui se met en évidence comme apparition est de se présenter comme une pluralité qui *n'est pas* le tout.

En d'autres termes, la division de l'espace dans les œuvres littéraires symbolistes met en évidence qu'il s'agit d'un espace qui *n'est pas* la réalité. L'espace qu'implique une œuvre littéraire peut rendre manifeste qu'il ne s'agit pas de cet espace même. À la lumière de ces idées, nous pouvons comprendre également la dernière œuvre de Mallarmé, *Un coup de Dés* jamais n'abolira le hasard (1897), où nous trouvons les lignes suivantes : « RIEN [...] N'AURA EU LIEU [...] QUE LE LIEU » (Mallarmé 2011 [1897] : 412–413). Ces paroles sont accompagnées par les propos que ce lieu constitue une « absence » ou des « parages du vague en quoi toute réalité se dissout » (Mallarmé 2011 [1897] : 413). Or, les formules provenant d'*Igitur* que nous avons citées ci-haut suggèrent également que cet espace implique le temps : l'œuvre comporte une « chambre à temps ». Nous pouvons donc conclure que pour Mallarmé, le temps est impliqué dans un espace qui se présente dans une œuvre littéraire, tandis que cet espace est capable de se démontrer en tant que pluriel, comme mettant en évidence sa non-réalité, la présence de l'illusion dans l'accès à la réalité.

Les idées de Gide sur la « diversité de la vie » nous permettent de réfléchir exactement sur le caractère illusoire de l'univers fictionnel, et cela en relation avec l'esthétique symboliste. À notre sens, c'est en partant de ce point de vue qu'il faudrait comprendre la diversité « prismatique » qu'impliquerait la forme d'une œuvre littéraire d'après Gide. Le prisme est un instrument qui divise l'espace en suscitant l'apparition des choses que l'on ne peut pas voir directement. Celles-ci se manifestent en tant que des réflexions, comme absentes de l'espace vu, en apparaissant par déviations. L'admiration de Gide pour les kaléidoscopes, dont il témoigne également dans *Si le grain ne meurt*, confirme l'importance de cet aspect de l'espace dans sa conception esthétique : « L'intérieur de la lorgnette est tapissé de miroirs où se multiplie symétriquement la fantasmagorie des verres, que déplace entre les deux vitres le moindre mouvement de l'appareil. » (Gide 1996 [1926] : 12) Pour Gide, l'espace encadré a donc la capacité de ne pas être seulement pluriel mais de contenir, par sa pluralité, la propriété de se démontrer en tant que ce qu'il n'est pas. Cet espace apparaît comme une « fantasmagorie ». À la lumière de cette idée, nous sommes en mesure de supposer que nous ne pouvons plus considérer l'œuvre littéraire comme un *être*, en tant qu'un « style vivant » qui manquerait d'expression, que nous avons relevé en parlant de *La Nouvelle Revue Française*. Pour Gide, la « diversité de la vie » que devrait comporter une œuvre est portée par la capacité des éléments de l'univers imaginaire de *ne pas être*. L'affirmation de Gide d'après laquelle il aime à ne pas être où l'on le croit (Gide 1996 [1926] : 251) ne revient qu'à confirmer ce propos : c'est l'espace qui est, selon Gide, l'origine de la diversité, et cela implique sa capacité de se démontrer comme contenant l'absence, des éléments qui ne se trouvent pas dans le champ de vision.

C'est dans ce sens-là qu'il faudrait entendre, à notre avis, aussi l'idée que Gide avait prononcée au début du XX^e siècle dans son *Journal* : « Mais, j'admire à présent tout ce que j'arrive à *n'y pas dire* [dans *La Porte étroite* – M. K.], à

RÉSERVER. » (Gide 2002 [1905] : 471) En tenant compte de ce que nous venons d'exposer, ce « ne pas dire » ne peut se comprendre que dans le sens spatial, et non discursif. Cela est d'autant plus vrai si l'on prend en considération que l'essence même de l'œuvre littéraire implique que c'est l'espace, et non le discours, qui a fondamentalement la propriété d'être absent, de ne pas être physiquement visible. Aussi est-il que les idées de Gide sur la diversité spatiale dans les œuvres littéraires nous amènent à signaler que la forme, les éléments de l'univers fictionnel d'une œuvre littéraire, peuvent comporter la différence, la dissemblance, dans plusieurs sens : d'une part, elle est divisée, multiple et plurielle, et d'autre part elle peut contenir aussi l'espace qui est absent. En d'autres termes, la division que comporte l'espace en littérature nécessite aussi que cet espace soit un ailleurs, qu'il inclue une inexistence, qui n'est pas dans l'endroit directement vu.

En résumé, pour Gide, ainsi que pour les autres écrivains et critiques regroupés autour de *La Nouvelle Revue Française*, la vie dans une œuvre littéraire renferme des rapports spatiaux qui relèvent de la pluralité et de la différence. Cette pluralité peut être considérée comme hétérogène, si l'on en revient à la distinction que fait Bergson entre l'homogénéité et l'hétérogénéité. L'homogénéité de la division spatiale qu'impliquerait la perception visuelle directe du monde n'a pas ici lieu. Pour autant, nous pouvons deviner qu'à la différence de Bergson, qui envisage que ce serait le temps qui est constitué par cette hétérogénéité, les écrivains et les critiques regroupés autour de la *NRF*, où André Gide est partiellement intégré, nous conduisent à une conclusion différente. Ces auteurs font preuve d'une tendance à considérer que ce serait la pluralité impliquée dans l'espace de l'œuvre qui contiendrait une multiplicité hétérogène.

Toutefois, avant de nous pencher sur l'examen approfondi des parallélismes et des différences qu'on pourrait trouver entre les pensées de Gide et de Bergson à travers la notion d'hétérogénéité, il convient d'explorer comment se définit pour Gide le temps qui surgit dans l'univers d'une œuvre littéraire. Selon lui, le temps est impliqué dans le caractère divers et « prismatique » de l'univers fictionnel. Le chapitre prochain sera consacré à l'étude des conditions de l'émergence de ce genre de temps selon la pensée esthétique de Gide. Pour autant, avant de nous pencher sur l'analyse de cette question, nous pouvons postuler d'ores et déjà que le fait que Gide définisse l'univers fictionnel en termes d'une diversité qu'il considère comme « prismatique » instaure une différence importante entre la conception du temps de Bergson et la sienne. À l'encontre de l'idée de *durée* de Bergson, pour Gide la différence ne peut pas être réunie par la concordance universelle et préalable, que serait un mouvement continu. Le fait que d'après Gide le temps est impliqué dans un espace qui est « prismatique » conditionne que ce temps a perdu tout *a priori*.

1.1.4. Le temps comme espace d'emplacement chez Gide

C'est l'espace absent, l'ailleurs spatial, ce qui n'est pas directement vu, qui devient dans les idées de Gide la part de l'espace qui implique le temps. Or, ce temps ne se base pas sur la continuité, ni sur la conciliation avec le mouvement, comme dans la conception de la *durée* dans la philosophie de Bergson. Les considérations de Gide sur le fonctionnement du monde d'une œuvre qui se définirait en termes d'une « prismatique diversité de la vie » impliquent la conception d'une temporalité qui ne se fonde pas sur le prolongement du passé dans l'avenir.

La critique d'un temps qui serait fondé sur la continuité se fait écho déjà dans ses premières œuvres. Dans *Le Traité du Narcisse. Théorie du symbole* (1891), rédigé lorsque Gide était proche des symbolistes, il envisage que l'écoulement du temps serait une « fatale et illusoire rivière où les années passent » (Gide 2009 [1891] : 170). Il déclare également que ce flot d'années constituerait un élan « vers une forme première perdue, paradisiaque et cristalline » (Gide 2009 [1891] : 170). Dans *Le Voyage d'Urien* (1893), nous trouvons l'explicitation d'une idée identique, une dénonciation de la monotonie de l'écoulement de l'eau, du « cours des heures », qui ne semblent pas s'avancer et qui ne peuvent amener qu'à la stagnation (Gide 2009 [1893] : 213–214). De plus, cette monotonie d'écoulement aboutit à faire apparaître le reflet du narrateur dans l'eau, sans que rien d'autre s'y manifeste (Gide 2009 [1893] : 214). Nous trouvons ici en germe le point de vue de Gide selon lequel le subjectivisme peut être dogmatique, comme ce serait le cas chez les symbolistes qui ne tiendraient en compte que d'une conception rigide et préétablie de la subjectivité. Similairement aux symbolistes, Gide considère que la monotonie et la continuité de l'écoulement des heures ne peuvent conduire qu'à une immobilité où il n'y a que le reflet d'un visage. Par ailleurs, Édouard dans *Les Faux-Monnayeurs* exprime un point de vue semblable, lorsqu'il déclare que pour lui, la continuité serait un arrêt : « Ce n'est que dans la solitude que parfois le substrat m'apparaît et que j'atteins à une certaine continuité foncière ; mais alors il me semble que ma vie s'alentit, s'arrête et que je vais proprement cesser d'être. » (Gide 2009 [1925] : 225) Par conséquent, pour Gide, le temps qui se définirait en termes d'une continuité du passé et d'un écoulement incessant conduirait à un fatalisme et à un dogmatisme. Autrement dit, la continuité amène à la stagnation, de manière que l'avancement dans l'espace ne pourra pas avoir lieu.

Dans les études où l'on a abordé la question du temps qui surgirait dans les œuvres littéraires de Gide, on a relevé que celui-ci s'y manifesterait par une pluralité de l'univers imaginaire de ses œuvres. Ainsi, Sandra Travers de Faultrier, dans son étude sur *Thésée* (1946), la dernière œuvre de Gide, tient à souligner que ce livre serait composé de plusieurs « espaces narratifs relevant de temps divers », autrement dit un « étagement des temps » (Travers de Faultrier 2013 : 229). Cet étagement créerait dans ce texte un « présent en train de durer, profondément différent de l'intemporalité ou de l'éternité » (Travers de Faultrier 2013 : 229). En d'autres mots, selon Travers de Faultrier, le temps qui

serait impliqué dans l'univers de fiction, qui se démontre comme pluriel, peut se caractériser en termes d'un présent qui se manifeste comme dynamique. Ainsi, l'« écriture » de *Thésée*, ou plutôt la « réécriture » du mythe antique que constitue ce livre, se démarquerait par un « temps inédit », où « passé et futur, vie et mort, s'interpénètrent » (Travers de Faultrier 2013 : 226). Par conséquent, le temps dans ce livre de Gide, en pouvant se définir en termes de nouveauté, d'« inédit », se manifesterait en termes de spatialité. Selon d'autres propos de Travers de Faultrier, le temps établirait un « écart entre œuvre première et œuvre seconde » qui « fait sens », qui crée « l'espace de cette apparente hésitation », « le lieu d'une incertitude » (Travers de Faultrier 2013 : 233).

L'étude de François Bompaire, dans l'ouvrage *L'Espace politique de la littérature*, sur l'univers fictionnel de Gide comme un « lieu de l'invention » parvient à des conclusions similaires. Bompaire met en avant que Gide viserait à se détacher du déterminisme et aspirerait à se distancier de la « perception linéaire du temps » (Bompaire 2021 : 128). Ce faisant, Gide instaurerait dans ses œuvres un espace pluriel et dynamique, un espace d'échanges, où « toutes les coordonnées se trouvent suspendues et où les positions respectives peuvent se déplacer et s'échanger. » (Bompaire 2021 : 93) Ainsi s'établirait, selon Bompaire, dans les œuvres littéraires de Gide un « présentisme », qui signifierait que l'auteur viserait à « rouvrir l'avenir en l'arrachant à la trame du passé. » (Bompaire 2021 : 164)

Les idées que développe Paola Codazzi dans *André Gide et la Grande Guerre. L'Émergence d'un esprit européen* sont semblables : pour Gide, il est important que le temps ne se définisse pas comme un prolongement du passé dans l'avenir, mais à partir du lendemain qui se trouve dans le présent. D'après Codazzi, ce genre de temps se mettrait, dans la pensée de Gide, avant tout en évidence lors de la Première Guerre mondiale : « [...] il s'agit de prendre acte de la disparition du monde d'hier [...] et de l'éclosion virtuelle dans le conflit, d'un autre monde, qui ne soit tourné vers l'ancien que pour le dépasser. » (Codazzi 2021 : 20) Ainsi, si selon Bompaire l'espace d'échanges qui constitue le présent dans les œuvres de fiction de Gide s'était défini en termes d'un « lieu de l'invention », également les propos de Codazzi nous permettent de relever que le temps dans Gide peut se caractériser comme ayant une part active. Codazzi met en avant que selon Gide, le temps est une manière de « prendre acte », tandis qu'il surgit comme un avenir contenu dans un « autre monde » qui apparaît en vertu d'une « éclosion virtuelle » ; or, l'émergence de cet autre monde rend dynamique l'espace du présent, en conditionnant qu'il implique son propre dépassement.

Les essais critiques et théoriques de Gide lui-même nous permettent de définir ce genre de temps à la lumière de l'idée de l'espace prismatique. Il apparaît qu'il préconise, en effet, au lieu d'une suite temporelle, une coprésence d'éléments spatiaux. Aussi est-il que si Gide exprime, par exemple, une attitude critique envers les œuvres de l'écrivain naturaliste Eugène Monfort, c'est à cause du manque de voisinage spatial qui s'y trouverait. Ce défaut de voisinage émergerait en raison de la fluidité que comporte l'univers fictionnel : « [...] une fuite

dans le temps, mais une telle absence d'espace que les émotions se succèdent sans parvenir à voisiner. Que deviendra tant de fluidité ? Que donnera ce don d'expression si immédiate, mais si exclusivement passionnée ? » (Gide 1903 [1898]b : 101) Ces paroles suggèrent que pour Gide, c'est le voisinage spatial qui implique le détachement du passé, et, par l'abolition de l'immédiateté de l'expression, un retardement de ce qui constitue l'avenir. Nous pouvons en conclure que l'avenir, pour Gide, est ce qui empêche de s'exprimer dans l'immédiateté, et qui conditionne que les éléments d'espace ne peuvent pas se mettre ensemble, se ressembler pour que l'expression immédiate puisse avoir lieu. Ce manque d'immédiateté ne peut être atteint que par une explicitation des relations d'extériorité de l'espace. Nous retrouvons ici la désapprobation qu'il avait proférée pour l'uniformité dans une œuvre littéraire. Or, ce qui se met en évidence à nouveau frais c'est l'idée que la propriété essentielle de la pluralité spatiale dans une œuvre littéraire est de se baser sur la différence. Cette différence implique que l'univers de l'œuvre ne contient ni la ressemblance de l'expression ni l'uniformité de la perception.

Dans l'essai *Numquid et tu... ?* (1916), Gide rend davantage explicite l'idée de la présence de l'avenir dans le présent, tandis que cet avenir est défini comme un espace absent. En partant de l'enseignement du Christ, il met en avant que l'éternité ne viendra pas dans le futur, mais elle est déjà contenue dans le présent, si l'homme renonce à lui-même. Pour autant, nous pouvons envisager qu'également ici se confondent les idées de Gide sur le fonctionnement du temps dans l'œuvre d'art et sa conception de l'homme :

C'est à la vie éternelle, c'est à participer aussitôt à l'éternité de la vie, c'est à entrer dans le royaume de Dieu que le Christ invite Nicodème, lorsqu'Il lui dit : [...] *Celui qui cherche à sauver sa vie la perdra*, mais celui qui naît de nouveau, qui fait abandon de sa vie pour renaître, qui renonce à soi pour *Le* suivre, celui-là fait son âme vraiment vivante, il renaît à la Vie éternelle, il entre dans le Royaume de Dieu. (Gide 2002 [1916] : 1008)

Selon cette interprétation que fait Gide de l'Évangile¹⁸, l'au-delà, l'espace absent, qui devrait arriver après la mort, est contenu déjà dans le présent. La présentation de cette idée s'accompagne de la référence suivante aux paroles du Christ : « Il vient une heure, et il est déjà venue. [...] Venit hora, ET NUNC EST. »¹⁹ (Gide 2002 [1916] : 1008) Ces observations nous aident à expliquer les célèbres paroles de Gide qu'il prononce dans *Journal des Faux-Monnayeurs* (1926) : « *Actuel*, à vrai dire je ne cherche pas à l'être, et, me laissant aller à moi-même, c'est plutôt *futur* que je serais. [...] ; l'avenir m'intéresse plus que le passé, et plus encore n'est non plus de demain que d'hier, mais qu'en tout temps l'on puisse dire : d'aujourd'hui. » (Gide 2009 [1926 (1919)] : 523) Ce qui intéresse Gide, c'est le présent, tandis que ce présent, plutôt que d'être envisagé

¹⁸ Le passage auquel fait référence Gide vient de l'Évangile de Jean (III, 3).

¹⁹ Jean IV, 14.

comme une continuation du passé, se définit à partir de l'avenir qui y est contenu. Ainsi, le présent et l'avenir peuvent être considérés comme complémentaires, tandis que cette complémentarité est basée sur leur relation spatiale qui implique l'extériorité. Autrement dit, de même que l'accès au futur nécessite que l'homme se renonce à lui-même, se laisse aller à lui-même, l'avenir est la raison de l'apparition de l'« au-delà » spatial, qui est éloigné du présent : c'est l'éternité du Royaume de Dieu qui se trouve dans l'espace actuel.

En étudiant *Les Nourritures terrestres*, nous pouvons observer comment le surgissement de ce genre de temps peut se présenter dans l'univers d'une œuvre littéraire. Ici, le temps qui peut être inclus dans la séparation des éléments d'espace, qui sont éloignés les uns des autres, est susceptible de se définir par la notion d'oubli. Dans ce livre, la préconisation de l'oubli apparaît d'une manière abondante, tandis que nous y trouvons, parallèlement, une apologie fréquente de la séparation totale de l'instant vis-à-vis du passé, ainsi que de l'avenir. Cela se démontre par exemple dans ce passage-ci :

Crois-tu pouvoir, en cet instant précis, goûter la sensation puissante, complète, immédiate de la vie, – sans l'oubli de ce qui n'est pas elle ? L'habitude de ta pensée te gêne ; tu vis dans le passé, dans le futur et tu ne perçois rien spontanément. Nous ne sommes rien, Myrtil, que dans l'instantané de la vie ; tout le passé s'y meurt avant que rien d'à venir y soit né. Instants ! Tu comprendras, Myrtil, de quelle force est leur *présence* ! car chaque instant de notre vie est essentiellement irremplaçable : sache parfois t'y concentrer uniquement. (Gide 2009 [1897] : 385)

Or, *Les Nourritures terrestres* laissent aussi deviner que l'oubli est quelque chose qui, tout en provoquant une rupture, fait le lien entre le passé et le renouvellement : l'appel à la « perpétuelle nouveauté » (Gide 2009 [1897] : 415) est un des axiomes de l'œuvre qui accompagne l'apologie de l'oubli dont elle est saturée. Par conséquent, si l'on tient compte de la potentialité de l'oubli d'être l'origine du renouvellement, on parvient à constater que la rupture qu'il implique n'est pas complète mais contient une certaine continuité.

La nature de cette continuité s'explicite plus clairement dans *L'Immoraliste* (1902), lorsque Ménalque déclare, après que Michel, le narrateur, lui aura demandé pourquoi il n'écrit pas ses mémoires, ses souvenirs de voyages :

Parce que je ne veux pas me souvenir, répondit-il. Je croirais, ce faisant, empêcher d'arriver l'avenir et faire empiéter le passé. C'est du parfait oubli d'hier que je crée la nouveauté de chaque heure. Jamais d'avoir été heureux ne me suffit. Je ne crois pas aux choses mortes, et confonds n'être plus avec n'avoir jamais été. (Gide 2009 [1902] : 657)

Ces paroles de Ménalque font preuve que l'oubli, à la différence des souvenirs, n'appartient pas au passé, à ce qui « n'est plus », mais constitue ce qui est et rend possible l'arrivée de l'avenir, la « nouveauté de chaque heure ». Autrement dit, l'oubli, à l'encontre du passé, des souvenirs, est là ; le passé, les souvenirs,

sont la mort et la fixité, alors que l'oubli est la vie, qui contient le renouvellement.

En partant de cette notion d'oubli, nous pouvons définir aussi le présent que contient l'univers d'une œuvre en termes du concept gidien de « diversité prismatique de la vie ». Comme le démontre le passage des *Nourritures terrestres* que nous avons cité ci-dessus, l'oubli implique à la fois la vie et « ce qui n'est pas elle ». Également les propos de Ménelque dans *L'Immoraliste* suggèrent que l'oubli ne peut pas exister sans le passé qu'il n'est pas, mais il est un « oubli d'hier ». Autrement dit, l'oubli est un être qui contient ce qui n'est plus. En d'autres termes, le renouvellement que comporte la vie est basé sur ce qu'elle n'est pas, et c'est à travers le terme d'oubli que nous pouvons conceptualiser cet état de choses. C'est à la lumière de ce développement d'idées que nous pouvons comprendre aussi le passage de *Journal des Faux-Monnayeurs* où Gide y parle d'un « oubli de soi total » : cet oubli signifie que sa personnalité implique une pluralité qui se base sur l'altérité, de manière que le « je » qui y est contenu est capable de devenir *autre*.

En outre, nous trouvons dans *Journal des Faux-Monnayeurs* une description plus explicite de la temporalité qu'inclut l'espace prismatique de la vie. Gide développe des idées sur cette question lorsqu'il réfléchit sur le fonctionnement de son imagination pendant le processus d'écriture :

[...] les meilleures parties de mon livre sont celles d'invention pure. Si j'ai raté le portrait du vieux La Pérouse, ce fut pour trop l'avoir approché de la réalité ; je n'ai pas su, pas pu perdre de vue mon modèle. Le récit de cette première visite est à reprendre. La Pérouse ne vivra et je ne le verrai vraiment que quand il aura complètement pris la place de l'autre. Rien encore ne m'a donné tant de mal. Le difficile c'est d'inventer, là où le souvenir vous retient. (Gide 2009 [1926 (1923)] : 548)

Dans ce passage, Gide arrive à l'idée de la vie comme une sorte d'espace d'emplacement, où ce qui est vu est aussi ce qui est perdu de vue. Autrement dit, dans l'espace qui est inventé, la vision remplace ce qui n'est plus visible, tandis que le visible ne peut être que ce qui ne l'est plus. Aussi, il se rend explicite que pour Gide, dehors est dedans, sans que ces deux propriétés de l'espace se fondent en un dans une fusion. C'est avant tout l'espace imaginé, inventé, qui est selon lui susceptible d'impliquer cette dichotomie. Or, comme nous l'avons mis en évidence plus haut dans ce sous-chapitre, les écrits de Gide laissent deviner que l'espace absent, qui est impliqué dans le présent de l'univers imaginaire, témoigne de la présence de l'avenir dans cet espace. Ainsi pouvons-nous conclure que selon les propos de cet écrivain, l'emplacement qu'implique l'oubli qui est contenu dans le présent est originaire de l'avenir. En d'autres mots, l'avenir peut être considéré comme le centre de la conception du temps que nous pouvons dégager des écrits critiques de Gide, et qui est susceptible de se dévoiler aussi dans ses œuvres de fiction.

Au demeurant, nous avons relevé ci-dessus que l'espace d'emplacement que constitue pour Gide le temps ne peut pas être impliqué dans une immobilité. Malgré le fait que le temps ne soit pas selon lui un écoulement, ni aucune autre manière de faire succéder les éléments spatiaux les uns aux autres, cet espace pluriel qui contient le temps n'est pas à ses yeux dépourvu du mouvement. Au contraire, comme nous l'avons fait observer ci-dessus, pour Gide, c'est la continuité du passé dans le présent sous forme de souvenirs qui signifierait un piétinement sur place ou une rétention. Par contre, l'oubli, qui implique en lui-même l'avenir, serait la condition de l'avancement. Aussi est-il que nous avons une raison d'étudier de plus près les rapports entre le temps et le mouvement.

1.1.5. Le mouvement et le temps dans Gide

Les écrits de Gide, ses essais critiques ainsi que ses œuvres de fiction, nous laissent deviner que c'est le mouvement qui est la raison de l'émergence des relations d'extériorité. Il est également apparu que selon lui, le mouvement est la cause de la présence de l'avenir dans l'espace pluriel qui constitue le présent de l'univers fictionnel. Autrement dit, pour Gide, c'est le mouvement qui est la condition pour que l'avenir n'advienne pas suite à un écoulement, mais qu'il puisse être déjà contenu dans le présent, dans la part présente de l'univers fictionnel. L'avenir constitue ce que cet espace n'est pas, qui est éloigné de celui-ci. En d'autres termes, c'est au moyen du mouvement qui se fait dans l'espace que l'avenir peut s'avérer la raison de l'altérité de l'espace présent, en le rendant *autre*. Déjà dans la citation de l'Évangile de Jean auquel Gide fait référence dans *Numquid et tu... ?* et que nous avons relevée ci-dessus, nous trouvons une allusion directe au cheminement : les paroles de Gide laissent entendre que si le renoncement à soi-même permet d'accéder à l'au-delà, au royaume de Dieu, cela implique que l'on suive le chemin du Christ. L'allusion à la marche du Christ par le pays d'Israël, lorsqu'il est suivi par ses apôtres, se trouve aussi dans l'incipit des *Nourritures terrestres*, lorsque le narrateur interpelle Nathanaël²⁰ :

Et quand tu m'auras lu, jette mon livre – et sors. Je voudrais qu'il t'eût donné le désir de sortir – sortir de n'importe où, de ta ville, de ta famille, de ta chambre, de ta pensée. N'emporte pas mon livre avec toi. Si j'étais Mégalque, pour te conduire j'aurais pris ta main droite, mais ta main gauche l'aurait ignoré, et cette main au plus tôt je l'eusse lâchée, dès qu'on eût été loin des villes, et je t'eusse dit : oublie-moi. (Gide 2009 [1897] : 349)

Les Nourritures terrestres se présentent ainsi, dans ce passage, comme un livre dynamique qui invite le lecteur à le suivre et à se renoncer à lui-même, à sortir de tout ce qui lui appartient. C'est aussi dans *Les Nourritures terrestres* que le mouvement qui se déroule à l'extérieur d'un lieu se manifeste très éloquem-

²⁰ Nathanaël – le narrateur des *Nourritures terrestres*. Dans la Bible, Nathanaël est un des douze apôtres de Jésus-Christ, appelé aussi Bartholomée.

ment. Nous trouvons dans ce livre de nombreux passages où le nomadisme, les voyages, sont préconisés en vertu de leur capacité de sortir le voyageur d'un lieu, et de mettre ainsi en place des relations d'extériorité. Nous avons fait remarquer dans le sous-chapitre précédent que cette œuvre fait preuve d'une volonté ostensible de séparer les instants les uns des autres. Ainsi, également le mouvement dans *Les Nourritures terrestres* a la particularité de se dérouler dans un espace qui manque de tout repère de précision : « D'ailleurs je ne suis chez moi que partout ; et toujours le désir m'en chasse. » (Gide 2009 [1897] : 435) Les propos suivants font référence à la même idée : « C'est une route à élire dans un pays de toutes parts inconnu. » (Gide 2009 [1897] : 352), ou bien : « Nathanaël, tu regarderas tout en passant et tu ne t'arrêteras nulle part. » (Gide 2009 [1897] : 352) Donc, le mouvement dans *Les Nourritures terrestres* est susceptible de se présenter comme se déroulant en dehors de tout lieu, à l'extérieur de tout endroit défini.

Au demeurant, nous avons pu constater, en suivant la pensée de Gide, que le mouvement est, d'une part, capable de faire surgir l'avenir, et d'autre part de faire apparaître dans le présent de l'univers fictionnel l'espace qui est absent. Pierre Masson, dans sa monographie *Les Sept vies d'André Gide* (2016), envisage le nomadisme dans les œuvres de fiction de Gide exactement d'un point de vue qui nous permet d'arriver à cette conclusion. Masson met en avant que Gide emprunte au symbolisme, plus précisément à Mallarmé, l'idée d'un « au-delà », tandis que pour Gide cet ailleurs ne constitue pas une transcendance insaisissable mais se trouve dans l'espace horizontal, sous forme de lieux géographiques. Comme l'écrit Masson : « L'aspiration à un au-delà ne disparaît pas, mais bascule de la verticale à l'horizontale, élisant tout lieu susceptible de s'ouvrir à un autre, engageant le voyageur dans une poursuite infinie. » (Masson 2016 : 184) Aussi est-il, comme le souligne Masson, que Gide ne peut jamais atteindre le lieu souhaité, qu'il ne l'envisage même pas, mais préfère être dans un mouvement constant, sans prendre en considération ni du lieu de départ ni de celui d'arrivée. C'est dans *Les Nourritures terrestres* que Masson repère l'apparition la plus manifeste de ce mouvement perpétuel, par lequel Gide ne viserait qu'à être ailleurs :

Le but importe moins que le mouvement qu'il suscite. Ce goût du départ, *Les Nourritures terrestres* l'affichent déjà, comme un moyen d'éprouver davantage la saveur de la vie : « Qu'aimes-tu tant dans les départs, Ménalque ? Il répondit : – L'avant-goût de la mort. » Et de la sorte, la distance et le but deviennent secondaires : « Partons ! Et ne nous arrêtons que n'importe où... » (Gide 2009 [1897] : 400) » (Masson 2016 : 249)

Cette description du nomadisme gidien nous permet de prouver que pour lui, il n'importe pas tant d'être dans un lieu qu'en dehors d'un lieu. Ce n'est que le mouvement qui est capable de rendre possible cet état de choses, et qui se trouve donc, pour Gide, toujours en dehors, dans un espace qui contient un autre espace qui est absent, qui est un ailleurs. Par conséquent, l'ailleurs est à la fois

la condition de l'émergence du mouvement et le lieu, ou plutôt le non-lieu, de son déroulement.

Cette idée du mouvement se met plus clairement en relation avec le temps si nous nous reportons à *Journal des Faux-Monnayeurs*. Ici s'explique encore plus explicitement le caractère de la dynamique qui est impliquée dans l'espace d'emplacement, qui, comme nous l'avons argumenté ci-dessus, comporte une temporalité qui est basée sur l'avenir qui est contenu dans le présent. Dans *Journal des Faux-Monnayeurs*, ce genre d'espace d'emplacement contient un mouvement qui a l'avenir comme point de départ :

C'est à l'envers que se développe, assez bizarrement, mon roman. C'est-à-dire que je découvre sans cesse que ceci ou cela, qui se passait auparavant, devrait être dit. Les chapitres, ainsi, s'ajoutent, non point les uns après les autres, mais repoussant toujours plus loin celui que je pensais d'abord devoir être le premier. (Gide 2009 [1926 (1922)] : 542)

Ce passage met en évidence qu'il ne s'agit pas pour Gide tout simplement d'un mouvement qui se ferait dans le sens inverse : à partir de l'avenir vers le passé, d'une manière rétrospective. L'avenir certain, connu par avance, est pour Gide aussi restreignant que les souvenirs. Nous trouvons une confirmation à cette idée par exemple dans *L'Immoraliste*, lorsque Michel se prononce contre la certitude d'un avenir qui se présenterait comme projet : autant qu'il se déclare comme s'opposant à « tous les gens à principes », il dénonce l'avenir qui envahirait toute la vie en tant qu'une projection, qui désenchanterait le présent, « plus encore que le présent ne désenchantait le passé » (Gide 2009 [1902] : 654–655). Nous voyons que pour Gide, l'unicité du temps – que celui-ci se présente sous forme du passé, du présent ou d'un avenir projeté en avance – n'est pas acceptable, et il n'est pas souhaitable pour lui que l'un de ses composants prédomine sur les autres. Il n'en reste pas moins que ce n'est que l'avenir qui, aux yeux de Gide, est capable de porter en lui-même la diversité qui est nécessaire pour éviter cette prédominance. Déjà *Les Nourritures terrestres* avaient postulé que l'avenir serait la raison du surgissement de la diversité contenue dans le présent, alors que l'unicité serait une propriété du passé :

Il y a d'étranges possibilités dans chaque homme. Le présent serait plein de tous les avènements, si le passé n'y projetait déjà une histoire. Mais hélas ! un unique passé propose un unique avenir – le projeté devant nous, comme un point infini sur l'espace. (Gide 2009 [1897] : 355)

Il en est également que nous trouvons, d'ores et déjà, dans *Les Nourritures terrestres* l'idée selon laquelle l'avenir est ce qui est apte à faire surgir l'altérité dans un espace : « Nathanaël, ne cherche pas, dans l'avenir, à retrouver jamais le passé. Saisis de chaque instant la nouveauté irrisemblable et ne prépare pas tes joies, ou sache qu'en son lieu préparé te surprendra une joie *autre*. » (Gide 2009 [1897] : 365)

Aussi pouvons-nous déduire que si le roman de Gide se développe « à l'envers », comme le suggère le passage des *Faux-Monnayeurs* que nous avons cité ci-dessus, cela signifie que l'avenir met en vigueur sa capacité d'être pluriel, en faisant émerger un espace qui est autre, tandis que le mouvement qu'il occasionne ne peut se baser que sur l'emplacement. En d'autres termes, l'avenir, au lieu de constituer une succession par rapport au passé, est un espace qui implique le passé en tant qu'un autre espace, qui n'est pas cet espace-ci. Aussi est-il possible que, comme l'écrit Gide, les chapitres dans *Les Faux-Monnayeurs* « ne s'ajoutent point les uns après les autres », mais le suivant en est toujours le précédent, en impliquant « ce qui se passait auparavant ». Qui plus est, ce genre d'espace renferme une dynamique, un mouvement, qui pousse toujours plus loin ce qui serait censé être le passé, le premier chapitre, en le transformant ainsi en avenir.

Cela nous conduit à mettre en évidence que pour Gide, le temps n'est pas quelque chose de préalablement donné, et le mouvement est susceptible de le faire. Autrement dit, le mouvement, la dynamique qui est contenue dans l'univers de fiction ne se laisse pas entraîner par la fuite du temps, mais elle est la condition même de l'existence du temps. Or, le mouvement lui-même n'existe pas par avance, en dehors de l'œuvre d'art, mais il est contenu dans l'univers de l'œuvre même, en étant occasionné par la capacité de cet espace de contenir un espace qui est éloigné de lui. Aussi est-il licite d'avancer que selon Gide, c'est l'extériorité que peut comporter la monde d'une œuvre d'art qui est apte à impliquer le mouvement. En d'autres mots, d'après Gide, le mouvement que comporte un univers fictionnel surgit en raison de la capacité de ses éléments d'être en dehors d'eux-mêmes, de leur propriété de se manifester comme des apparitions.

C'est à la lumière de cette idée que nous pouvons comprendre, par ailleurs, la définition que donne Gide de la *mise en abyme* :

J'ai voulu indiquer, dans cette *Tentative amoureuse*²¹, l'influence du livre sur celui qui l'écrit, et pendant cette écriture même. Car en sortant de nous, il nous change, il modifie la marche de notre vie ; comme l'on voit en physique ces vases mobiles suspendus, pleins de liquide, recevoir une impulsion lorsqu'ils se vident, dans le sens opposé à celui de l'écoulement du liquide qu'ils contiennent. Nos actes ont sur nous une rétroaction. [...]

Nulle action sur une chose, sans rétroaction de cette chose sur le sujet agissant. C'est une réciprocité que j'ai voulu indiquer ; non plus dans les rapports avec les autres, mais avec soi-même. Le sujet agissant, c'est soi ; la chose rétroagissante, c'est un sujet qu'on imagine. C'est donc une méthode d'action sur soi-même, indirecte, que j'ai donnée là ; et c'est aussi tout simplement un conte. (Gide 2002 [1893] : 170–171)

²¹ *La Tentative amoureuse* (1893) – œuvre de Gide, sous-titrée *Le Traité du vain désir*, qui est construite, selon les propos de cet auteur lui-même, sous forme de *mise en abyme*.

Nous voyons que selon Gide, la capacité de l'espace d'une œuvre littéraire de s'extérioriser, de sortir, de devenir *autre*, est la ressource d'une sorte d'impulsion active. Plus précisément, la propriété d'extériorisation que comporte l'œuvre a de l'influence sur le mouvement, elle a la capacité de changer son cours, et de créer ainsi un effet de réciprocité qui exclut la succession. Ainsi, par leur propriété de s'extérioriser par rapport à eux-mêmes, les éléments de l'univers fictionnel donnent au mouvement un caractère actif et vigoureux. Comme le dit Gide lui-même, la *mise en abyme* est une « méthode d'action » – c'est ce qu'indique déjà, à notre sens, le fait qu'il s'agit d'une *mise en abyme*, et non de l'abyme lui-même. Selon nous, cette propriété active de la mise en abyme peut se comprendre par la capacité de la forme de l'œuvre d'art de sortir d'elle-même, ainsi que par le mouvement que ce genre d'extériorisation peut comporter. Ainsi devient-il, selon nous, également intelligible comment le temps dans les œuvres de fiction de Gide peut se définir comme contenant une part d'activité, comme l'ont laissé deviner les études menées auparavant.

Par ailleurs, c'est en tenant compte de cette idée que nous pouvons conceptualiser le postulat de Gide selon lequel l'art ne devrait pas être soumis à la nature, mais au contraire, la dominer. L'exclamation qui provient de l'entrée de son *Journal* datant de 1905 met incontestablement en valeur la propriété de l'art de prédominer sur la réalité : « Comme le musulman convaincu crie : « Dieu est Dieu », je voudrais crier : « L'Art est l'Art ». La réalité reste là, non pour le dominer mais pour le servir, au contraire. » (Gide 2002 [1905] : 465) Que cette prédominance de l'art sur la réalité ne peut se faire que par la forme de l'œuvre d'art, cela se démontre dans ses considérations, dans une *Lettre à Angèle*²², sur la soumission du réalisme à l'idée de beauté préconçue (Gide 1903 : 141). L'appel de Gide à mettre en ordre l'œuvre au lieu de tenter d'ordonner le monde (Gide 1903 : 148) explicite la même idée. En 1901, il met clairement en évidence que c'est par le moyen de la forme, qui se définit en termes d'espace, que l'œuvre d'art peut arrêter la continuité qui se trouve dans la nature. Ce faisant, une œuvre artistique est capable de disposer de cette nature :

L'œuvre d'art est œuvre volontaire. L'œuvre d'art est œuvre de raison. Car elle doit trouver en soi sa suffisance, sa fin et sa raison parfaite ; formant un tout, elle doit pouvoir s'isoler et reposer, comme hors de l'espace et du temps, dans une satisfaite et satisfaisante harmonie. Que si, peinture, elle s'arrête au cadre, ce n'est point parce que cadre il y a, mais, tout au contraire, il y a cadre parce qu'ici elle s'arrête. Et le cadre n'est là, soulignant cet arrêt, que pour faire cette isolation plus marquée. Dans la nature, rien ne peut s'isoler ni s'arrêter ; tout continue. L'homme y peut essayer, proposer la beauté ; la nature aussitôt s'en rend maîtresse et en dispose. Et voici bien l'opposition que je disais : Ici, l'homme est

²² *Lettres à Angèle* – série d'essais critiques de Gide, qui parurent initialement dans la revue *L'Ermitage* entre juillet 1898 et janvier 1900, et qui furent partiellement réédités dans les recueils *Prétextes* (1903) et *Incidences* (1924). Il a été signalé que le prénom Angèle se référerait dans les écrits de Gide à son épouse Madeleine (Wittmann 2009: 1302).

soumis à la nature ; dans l'œuvre d'art au contraire, il soumet la nature à lui.
(Gide 1903 [1901] : 45)

Nous voyons comment pour Gide il y a de la vigueur, du pouvoir, dans la forme de l'œuvre d'art même : c'est par sa capacité d'impliquer l'extériorité spatiale qu'elle peut disposer de la nature, arrêter ses cadres par volonté. Nos observations sur le fait que dans la pensée de Gide le mouvement qu'implique la pluralité de la forme artistique est susceptible de former le temps au lieu de s'y soumettre constituent, à notre sens, une façon dont on peut expliquer ce point de vue.

Nous sommes ainsi parvenue, avec ces réflexions sur les relations entre le temps et le mouvement dans les écrits de Gide, de l'*élan vital* de Bergson à l'idée du temps que peut comporter selon Gide l'univers de l'œuvre qui se démontre comme « prismatique ». Si dans la philosophie de Bergson, le mouvement qu'est l'*élan vital* se rapporte à la *durée* ou au *temps pur* en termes de ressemblance, les idées de Gide sur la « diversité de la vie » que comporte un univers imaginaire impliquent que le mouvement est susceptible de former le temps. Par conséquent, au vu de rendre explicite que le mouvement est, pour Gide, capable de faire le temps plutôt que de l'exprimer, il convient de nous pencher sur la question de savoir comment sa pensée se met exactement en relation avec la notion d'*élan vital* de Bergson. Ce faisant, notre propos atteste, d'une part, que Gide a tendance à discréditer la philosophie de Bergson, tandis que, d'autre part, il fait preuve d'une adhésion à ses idées. En tout état de cause, ses réflexions sur Bergson nous permettent d'envisager comment sa pensée esthétique s'inscrit dans les discussions qui se déroulaient dans le milieu de lettres de son époque.

1.1.6. Gide à l'épreuve du bergsonisme : la question de liberté

En 1924, Gide écrit dans son *Journal* : « Ce qui me déplaît dans la doctrine de Bergson, c'est tout ce que je pense déjà sans qu'il le dise » (Gide 2002 [1924] : 1246). Il est probable que c'est pour cette raison même qu'il fera preuve d'un mécontentement avec ce philosophe aussi sur les pages ultérieures de son *Journal*, lorsqu'il exprime son ennui lors de la lecture d'*Essai sur les données immédiates de la conscience* (Gide 1997 [1927] : 39) ou de *Matière et mémoire* (Gide 1997 [1942] : 838) : Bergson lui ressemble trop. Or, cela ne fait que soutenir notre dessein de réfléchir sur les éventuels parallélismes entre la pensée de Bergson et la sienne. Or, les éventuelles différences entre les idées de ces deux hommes de lettres seront également à peser.

D'abord, il est à noter que les diatribes que prononce Gide contre la conceptualisation de l'œuvre d'art, et de l'homme, en termes d'unicité font écho aux commentaires sur Bergson. Ainsi trouvons-nous dans son *Journal* la mise en évidence de l'idée contenue dans *L'Évolution créatrice* selon laquelle l'intelligence diviserait la matière en unités homogènes, séparées les unes des autres, et occasionnerait leur isolement : « Que notre intelligence découpe, dans le

continu extérieur, des surfaces sur lesquelles elle puisse opérer ; que le reste lui échappe ; qu'elle ne tienne compte que de cela... » (Gide 2002 [1908] : 602) Ces propos de Gide se mettent en relation avec son point de vue que nous trouvons sur les pages ultérieures du *Journal*, où il fustige l'isolement qui séparerait une idée ou un sentiment du reste du monde : « Le « bon sens » consiste à ne se laisser point éblouir par un sentiment ou une idée, si excellents puissent-ils être, jusqu'à perdre de vue le reste. Ne jamais *isoler* arbitrairement ou complaisamment rien, ni soi-même. » (Gide 1997 [1928] : 50) Ces formules de Gide nous permettent de nous rappeler que s'il trouve important de souligner que la diversité que comporte le monde d'une œuvre littéraire se base sur des relations d'extériorité, celle-ci constitue aussi une intériorité. De cette manière, l'espace qui est le présent de l'œuvre contient également des éléments spatiaux qui en sont éloignés.

De plus, nous sommes amenée à avancer que si Gide envisage que le temps contenu dans une œuvre littéraire pourrait être défini en termes d'un espace d'emplacement, la définition de *durée* n'en diffère pas foncièrement : la *durée*, ou le *temps pur*, est constituée par une multiplicité hétérogène, qui se caractérise par l'interpénétration de ses parties, des états de conscience. La similitude entre Gide et Bergson se manifeste également dans leur manière d'envisager que le temps serait quelque chose qui empêcherait à un tout ressemblant de se former. Dans *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Bergson avance que la *durée* conduit à « affirmer l'hétérogénéité radicale des faits psychologiques profonds, et l'impossibilité pour deux d'entre eux de se ressembler tout à fait » (Bergson 2013 [1889] : 145). Nous pouvons voir ici un parallélisme avec l'idée de Gide, selon laquelle l'avenir contenu dans l'univers d'une œuvre littéraire conditionnerait que deux éléments peuvent s'interpénétrer l'un l'autre, sans qu'ils se confondent. Aussi pouvons-nous envisager qu'également le temps dans Gide peut se caractériser, à l'instar de Bergson, en termes d'hétérogénéité.

Au demeurant, la manière dont cette hétérogénéité peut impliquer la liberté se démontre comme différente dans la philosophie de Bergson et selon la pensée esthétique de Gide. C'est ici que nous pouvons dégager une différence foncière entre leurs idées. En ce qui concerne Bergson, pour lui, la liberté est un acte qui se produit lorsque l'homme parvient à sentir la *durée* au fond de sa conscience. L'acte libre est ainsi originaire de la personnalité de l'homme : « En un mot, si l'on convient d'appeler libre tout acte qui émane du moi, et du moi seulement, l'acte qui porte la marque de notre personne est véritablement libre, car notre moi seul en revendiquera la paternité. » (Bergson 2013 [1889] : 129) Ainsi, l'acte qui comporterait la liberté serait en relation de ressemblance avec la « personnalité entière » dont il émane (Bergson 2013 [1889] : 129). Or, autant que la *durée* contiendrait une différence qui empêcherait aux « faits de la conscience » de se ressembler, l'acte libre aurait avec la personnalité dont il est originaire seulement une ressemblance « indéfinissable » (Bergson 2013 [1889] : 129). Néanmoins, l'acte libre et la *durée* sont commensurables, dans le sens qu'ils s'opposent tous les deux au déterminisme, qui est susceptible de se manifester soit sous forme de décisions prises (Bergson 2013 [1889] : 129), soit

en tant que la mécanique qu'impliquent les unités homogènes de la matière qui sont séparées les unes des autres. En d'autres termes, pour Bergson, la liberté, en constituant un acte, est un processus qui, en ayant avec la *durée* une « indéfinissable ressemblance », comporte l'indéterminisme.

La manière dont Bergson envisage la relation entre l'« acte libre » et la personnalité dont il surgit est abordée également par Paola Marrati, dans son étude sur la « nouveauté de la vie » dans la pensée de Bergson et de Deleuze. Marrati met en évidence que pour ces deux philosophes, la liberté serait une « création du nouveau », qui se baserait sur une différence qui ne serait pas une « séparation déterminée ». Ainsi, la liberté serait, à l'encontre d'une matière inerte, un processus :

La différence ne doit pas être comprise comme une détermination qui séparerait les êtres et les choses tels qu'ils apparaissent dans l'expérience constituée ; la différence doit être comprise plutôt comme le processus constitutif qui distingue chaque chose en elle-même, qui fait de quelque chose ce qu'elle est, qui détermine son être singulier. La différence, de ce point de vue, est toujours *interne*, processus de production et de différenciation, de création du *nouveau*. (Marrati 2008 : 35)

Ainsi, Marrati souligne que pour Bergson et pour Deleuze, la liberté, comme la vie, ne serait pas quelque chose de préalablement donné ou ontologique. En d'autres termes, la liberté ne se baserait pas, pour ces deux philosophes, sur « l'expérience constituée », qui signifierait la « détermination » qu'impliquerait la séparation des « êtres » et des « choses » les uns par rapport aux autres. Marrati est amenée à souligner que ce genre d'expérience ontologique conduirait à « l'empirisme transcendantal, l'immanence ou l'univocité de l'être » (Marrati 2008 : 32). Au lieu de cela, la liberté, en étant toujours en train de se créer, est un procès, un « processus de production et de différenciation », par lequel s'établit une différence qui n'implique pas une catégorisation préalablement donnée. Comme l'avance Marrati, cela conditionne également que la liberté ne peut pas non plus être appliquée au service d'un pouvoir (Marrati 2008 : 33).

Pour autant, en cherchant à définir la manière dont Gide envisage la liberté, il faut tenir compte du fait que pour lui, la différence, que l'on peut considérer comme hétérogène, ainsi que la liberté, ne se trouvent pas dans la nature, ni dans l'expérience d'un individu, mais dans l'œuvre d'art. Il faut se rappeler que selon lui, l'œuvre artistique ne devrait pas suivre le cours de la nature, mais aspirer à prédominer sur elle. Nous pouvons observer la particularité de la pensée de Gide sur cette question lorsqu'il a recours à la philosophie de Bergson dans ses considérations sur la diversité prismatique de la vie qu'impliquerait une œuvre littéraire. Dans *Journal des Faux-Monnayeurs*, il fait référence à l'essai *L'Esthétique du roman* (1912) d'Albert Thibaudet, dans l'objectif d'illustrer son idée :

Il est rare qu'un auteur qui s'expose dans un roman, fasse de lui un individu ressemblant, je veux dire vivant... Le romancier authentique crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible ; le romancier factice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle. Le génie du roman fait vivre le possible, il ne fait pas revivre le réel. (Thibaudet 1938 [1912] : 12, cité par Gide 2009 [1926 (1925)] : 557)²³

Ainsi, en se référant à Thibaudet, qui est connu pour avoir appuyé sa pensée sur la philosophie de Bergson, Gide trouve une manière pour exprimer ses idées sur la diversité des éléments de l'univers fictionnel d'une œuvre littéraire. Ici se révèle son idée selon laquelle la vie serait une pluralité contenue dans le monde de l'œuvre, tandis que se met en avant le fait que cette pluralité serait occasionnée par la propriété de cet espace de ne pas être la réalité. Aussi pouvons-nous conclure que pour Gide, comme le suggère le passage de *Journal des Faux-Monnayeurs* que nous venons de citer, la nouveauté ne se trouve pas dans une différence qui serait impliquée dans un processus de création qui émanerait d'une personnalité. À l'encontre de Bergson, Gide met en avant que la différence se trouve dans l'univers d'une œuvre littéraire, qui se démarque par une pluralité, par une « diversité prismatique », et se démontre comme n'étant pas le réel. En empruntant à Thibaudet le terme de « possible », c'est par cette notion que Gide désigne ce genre d'espace.

Ce développement d'idées nous permet de comprendre pourquoi selon Gide, la liberté peut se définir comme pas autant quelque chose qui serait déjà dans l'œuvre, qui serait préalablement donnée, mais comme quelque chose que l'œuvre dégage. Aussi pouvons-nous lire dans *Paludes* : « [...] ce n'est pas des actes que je veux faire naître, c'est de la liberté que je veux dégager... » (Gide 2009 [1895] : 288) Nous voyons que selon cette formule, l'acte qu'est susceptible de commettre l'homme est opposé à la liberté que peut dégager une œuvre littéraire. Également le *Journal* de Gide fait référence à la capacité d'une œuvre artistique ou littéraire de comporter de la liberté, de manière que rien ne soit déterminé par avance : « Pour moi je veux une œuvre d'art où rien ne soit accordée par avance, devant laquelle chacun reste libre de protester. » (Gide 1997 [1927] : 32) La fin de *Journal des Faux-Monnayeurs* explicite une idée identique : « Mais, tout considéré, mieux vaut laisser le lecteur penser ce qu'il veut – fût-ce contre moi. » (Gide 2009 [1925] : 558) Nous pouvons ainsi envisager que si Gide veut produire des œuvres où « rien ne soit accordé en avance », c'est en vertu de la capacité de ces œuvres de se présenter comme n'étant pas la réalité, qui se dévoile dans la pluralité d'un univers fictionnel prismatique, que l'on peut définir cette liberté²⁴.

²³ La formule exacte de Thibaudet est la suivante : « [...] le romancier authentique crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible, le romancier factice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle. » (Thibaudet 1938 [1912] : 12)

²⁴ Nous aimerions signaler que dans les écrits de Gide, on peut trouver des discussions sur la relation entre la liberté et l'acte gratuit qu'envisagent de commettre les personnages. Dans *Le Prométhée mal enchaîné*, le garçon de café décrit l'acte gratuit de la manière suivante :

Les travaux de Jean-Michel Wittmann ont démontré que la liberté qui serait impliquée dans la production littéraire de Gide proviendrait exactement de la pluralité que l'on peut y repérer. Dans sa thèse, *Symboliste et déserteur. Les œuvres « fin de siècle » d'André Gide* (1997), Wittmann fait observer que dans *Le Prométhée mal enchaîné* (1899), Gide dégagerait de la liberté par des « prises de positions qui concernent les domaines des libertés politiques et de la liberté sexuelle » (Wittmann 1997 : 324–325). Il conclut également que le développement de l'œuvre de Gide démontre une volonté de « briser le solipsisme esthétique pour reconnaître, progressivement, la responsabilité de l'écrivain face à son lecteur et face à l'homme. » (Wittmann 1997 : 361)

Dans l'essai *Gide politique. Essai sur Les Faux-Monnayeurs* (2011), Wittmann relève que ce serait par ses propriétés esthétiques que ce roman s'abs-tiendrait de donner au lecteur une leçon politique. Selon Wittmann, c'est par sa volonté d'être une œuvre d'art que se crée, dans ce roman, un équilibre entre différentes idées concernant le nationalisme qui étaient répandues dans la société française à l'époque de Gide :

La question de ce qu'on appelait alors « l'esprit français » plutôt que « l'identité nationale », celle de l'hybridation, de la délicate intégration des éléments étrangers, y sont toutes présentes, posées avec un sens presque maniaque de la nuance et de l'équilibre, avec le souci obsédant de conserver au livre sa dimension d'œuvre d'art, en se refusant à la lester d'une quelconque leçon politique. (Wittmann 2011a : 11)

La pluralité des points de vue politiques dans *Les Faux-Monnayeurs*, que suggère le passage que nous venons de citer, conditionnerait, selon Wittmann, que cette œuvre aspirerait à une certaine généralité. Autrement dit, par cette œuvre, l'objectif de Gide serait de conserver « une valeur générale aux questions posées par le roman », ainsi qu'au vu de « maintenir un certain idéal d'art, encore proche du symbolisme » (Wittmann 2011a : 195). Wittmann envisage que la pluralité que contiendraient *Les Faux-Monnayeurs* se dévoilerait au niveau

« [...] un acte qui n'est motivé par rien. Comprenez-vous ? Intérêt, passion, rien. L'acte désintéressé ; né de soi ; l'acte aussi sans but ; donc sans maître ; l'acte libre ; l'acte autochtone ? » (Gide 2009 [1889] : 472) Si le garçon de café s'interroge sur le caractère autochtone de l'acte gratuit, dans *Les Caves du Vatican*, il est suggéré que l'acte gratuit ne peut pas avoir lieu, car il est poussé par une détermination préalable de commettre un acte libre et dépend toujours de cette décision : autant que Lafcadio décide de commettre un « crime immotivé » (Gide 2009 [1914] : 1134), l'accomplissement de ce crime dépend de sa décision de voir un feu avant qu'il puisse compter jusqu'à douze (Gide 2009 [1914] : 1134–1135). Ainsi, on a mis en évidence que l'acte gratuit de Gide serait similaire à la notion de *libre arbitre* de Bergson (Ruby 2013 : 12-13). Dans *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Bergson définit le « libre arbitre » comme une action possible parmi d'autres conçues auparavant (Bergson 2013 [1889] : 130). Selon lui, le libre arbitre ne peut pas éconduire du déterminisme (Bergson 2013 [1889] : 130). Au demeurant, à la différence de Bergson, qui parle d'une liberté inscrite dans « l'acte libre » qui émanerait d'un « moi », Gide envisage la liberté comme provenant des propriétés esthétiques d'une œuvre.

discursif de l'œuvre, par des éléments intertextuels qui se réfèrent à différentes idées politiques. Il n'en reste pas moins que selon lui, cette multitude refléterait la visée esthétique de Gide en créant ce roman, sa volonté de produire une œuvre d'art, tandis que la pluralité qui y serait impliquée pourrait être envisagée comme conduisant à la liberté.

En revenant sur les réflexions de François Bompaire dans *L'Espace politique de la littérature*, nous pouvons parvenir à une conclusion semblable : l'indéterminisme dans les œuvres de Gide proviendrait de la pluralité de leurs éléments, de la capacité des univers fictionnels gidiens de constituer un « espace d'échanges » où les positions peuvent « se déplacer et s'échanger » (Bompaire 2021 : 93). Bompaire considère les univers de fiction gidiens aussi comme des « espaces indéterminés » où « plusieurs voies coexistent, où plus rien n'est exactement situable et où le dérobement [...] se change en gain de puissance » (Bompaire 2021 : 149). Cela nous permet de confirmer que si l'on veut définir ce que serait la liberté, l'indéterminisme, selon Gide, on doit la chercher dans les propriétés qu'il accorde à l'univers d'une œuvre artistique ou littéraire.

Or, en partant du propos de Gide selon lequel dans une œuvre rien ne doit être « accordé en avance », on doit, selon nous, tenir compte du fait que cette pluralité de l'univers fictionnel de l'œuvre implique la négativité. Ainsi, si le temps contenu dans l'univers de l'œuvre peut se définir en termes d'une pluralité qui se démontre comme hétérogène, ce temps se manifeste par un espace qui se démontre comme absent de l'espace qui est le présent de l'œuvre, et qui rend explicite sa propriété d'être irréel. Qui plus est, comme le suggère la définition de la *mise en abyme* de Gide, dans cet espace pluriel, le mouvement ne peut pas être considéré comme préalablement donné. Au lieu de cela, il est conditionné par l'apparition de ce genre d'espace même. Aussi peut-il faire partie de la propriété de l'œuvre de dominer sur la nature. À la lumière de cette idée du mouvement, il devient compréhensible pourquoi Gide aurait pu déclarer que la philosophie de Bergson serait une manière de se soumettre au mouvement de son époque : « Plus tard, on croira découvrir partout son influence sur notre époque, simplement parce que lui-même est de son époque et qu'il cède sans cesse au mouvement. D'où son importance représentative. » (Gide 2002 [1924] : 1246) Par conséquent, si l'on veut comprendre comment Gide aspire par ses œuvres de fiction à une nouveauté sans précédent, il faudra, selon nous, prendre en considération le fait que le mouvement qui est contenu dans l'univers imaginaire de ces œuvres ne suit pas un cours continu. Ainsi, à la différence de l'*élan vital* de Bergson, qui est une divergence perpétuelle, pour Gide le mouvement participe à la part active de l'œuvre d'art par laquelle l'auteur vise à prédominer sur la nature en l'arrêtant.

Nous sommes ainsi amenée à faire observer encore une différence importante entre la pensée esthétique de Gide et la philosophie de Bergson. Cette dissimilitude se met en lumière en tenant compte des considérations de Paola Marrati sur le bergsonisme et sur Deleuze. Marrati avait suggéré que chez ce philosophe, le « processus de production et de différenciation », que serait la liberté de la « création du nouveau », se baserait sur « le processus constitutif

qui distingue chaque chose en elle-même, qui fait de quelque chose ce qu'elle est ». Cette définition fait référence à l'idée de l'*élan vital* comme un procès ou un mouvement continu. Les propos de Gide, par contre, nous permettent d'arriver à une conclusion différente : le mouvement que contient l'univers d'une œuvre, son monde qui implique une diversité qui est la condition pour que l'espace de la fiction puisse contenir un espace qui est à l'extérieur de lui, est capable de faire de chaque être ce qu'il n'est pas. Nous considérons que c'est ainsi que le mouvement est susceptible de faire surgir la pluralité de l'univers fictionnel. De cette manière, le mouvement peut aussi faire le temps. Par ailleurs, il est à considérer qu'ainsi le temps peut à son tour se définir en termes d'action, en se posant comme un avenir qui est dans le présent.

Néanmoins, malgré les différences que l'on peut dégager entre les pensées de Bergson et de Gide, qui apparaissent avant tout si l'on tient compte des idées que développe ce dernier sur le fonctionnement de l'œuvre d'art, il n'en reste pas moins que Gide puisse s'appuyer sur Bergson lorsqu'il parle de l'évolution de la nature. Ainsi, nous trouvons dans *Corydon* (1924), réédité peu avant la parution des *Faux-Monnayeurs*, des passages où l'homosexualité est justifiée entre autres par des références à la philosophie de Bergson, le procès de diversification étant attribué au genre mâle. Plus précisément, Gide expose cette particularité des représentants du genre masculin en faisant référence à *L'Évolution créatrice*, en insistant sur le fait que le genre mâle serait le résultat de l'émergence des « forces anagénétiques sans emploi » ou de la « dépense gratuite » (Gide 2009 [1924] : 90). Cette dépense aurait conditionné le surgissement de l'homosexualité, tandis que la fonction des « énergies catagénétiques », que porteraient en elles les femelles, seraient d'une nature assimilatrice (Gide 2009 [1924] : 90)²⁵. Cela expliquerait pourquoi, comme le postule Gide ailleurs dans *Corydon*, ce seraient les mâles qui pourraient faire preuve d'une « excessive variabilité », d'un changement, alors que le rôle des femelles serait de porter l'hérédité (Gide 2009 [1924] : 90).

Ainsi, il est indiscutable que Bergson et Gide agissaient dans un même milieu intellectuel, ce qu'a également démontré notre raisonnement. Il n'est donc pas surprenant que Maurice Blanchot ait pu envisager les rapports entre le mouvement et la diversité dans l'univers fictionnel des œuvres de Gide en conférant à ce mouvement des propriétés de l'*élan vital* :

[...] il [Gide – M. K.] sait combien cette manière si commune et si rare de bien écrire lui ressemble, lui ressemble dans la mesure où s'éloigner de lui-même – mais jusqu'à un certain point seulement –, se dissembler fait partie de sa ressemblance, est le mouvement par lequel il se confirme et s'assure. (Blanchot 2013 [1949] : 218)

²⁵ Nous trouvons dans *L'Évolution créatrice* le passage suivant : « Le rôle des énergies anagénétiques est d'élever les énergies inférieures à leur propre niveau par l'assimilation des substances inorganiques. Elles construisent les tissus. Au contraire, le fonctionnement même de la vie (à l'exception toutefois de l'assimilation, de la croissance et de la reproduction) est d'ordre catagénétique, descente d'énergie et non plus montée. » (Bergson 2014 [1907] : 35)

Nous voyons que Blanchot souligne que le mouvement dans Gide impliquerait une ressemblance dissemblante ; ainsi, le mouvement contenu dans ses œuvres serait pour lui un moyen de se confirmer et de s'assurer. Selon cet argument, le mouvement dans Gide se démontrerait comme la part unificatrice de l'œuvre, comme dans la philosophie de Bergson l'*élan vital* est le mouvement qui, par le fait d'englober différents types de multiplicité, réunit l'univers en un tout.

À la lumière de ce que nous venons d'exposer, nous pouvons comprendre pourquoi Johannes Semper a pu suggérer que la production littéraire de Gide serait portée par l'*élan vital* de Bergson. Également l'interprétation qu'il fait de l'*élan vital* dans les écrits de Gide lui permet de définir le temps qui y serait contenu en termes de liberté. Or, également les origines de la pensée esthétique de Semper se trouvent dans le symbolisme, de manière qu'il met la philosophie de Bergson en rapport avec ce mouvement artistique. Il convient donc, avant de nous pencher sur les idées que développe Semper sur l'*élan vital* dans Gide, d'expliquer les fonds de l'évolution de sa pensée, de les expliciter à la lumière des idées qui circulaient dans les milieux de lettres estoniens.

1.2. Johannes Semper : de l'*élan vital* à l'élan de configuration

1.2.1. *Jeune-Estonie* et le renouvellement de la culture par l'Art pour l'Art

La pensée esthétique de Johannes Semper peut être considérée comme s'inscrivant dans la lignée des idées propagées par le mouvement *Jeune-Estonie*. Il s'agissait d'un groupe d'écrivains, de critiques, de traducteurs et d'artistes dont la période active s'étendit de 1905 à 1915. Durant cette période, l'Estonie, qui allait gagner son indépendance en 1918, faisait encore partie de l'Empire russe du tsar Nicolas II. En conséquence, *Jeune-Estonie* vécut tous les tourments qui ébranlaient le pays lors de la décennie de son existence : il vit le jour dans l'enthousiasme de la révolution russe de 1905, perdura la période de répressions qui suivit cette résurrection, et s'éteignit lors des premières années de la Grande Guerre. Aussi n'est-il pas étonnant que la production littéraire et artistique de ce groupement puisse être considérée comme étroitement liée aux agitations qui basculaient l'Empire de l'époque, et surtout aux idées de liberté et de révolution qui circulaient dans la société.

Pour autant, il est à noter que pour les adhérents de *Jeune-Estonie*, la liberté ne signifiait pas seulement quelque chose d'abstrait ou d'universellement humain, ni même la lutte d'émancipation d'une couche sociale, mais, outre cela, une tentative de renouveler l'identité d'un peuple, d'une nation, d'une culture. Ele Süvalep, dans *L'Histoire de la littérature estonienne*, souligne que pour les jeunes-estoniens il était important, à la fois, de « définir l'identité nationale » et de « faire connaissance à différents points de vue philosophiques, politiques et esthétiques » (Süvalep 2001 : 164). Également Cornelius Hasselblatt, dans

L'Histoire littéraire de l'Estonie, met en évidence que l'objectif des jeunes-estoniens aurait été de redéfinir l'identité des Estoniens (Hasselblatt 2016 : 314). Kaia Sisask dans l'ouvrage *Jeune-Estonie et l'esprit français* (2018), est même amenée à suggérer que les adhérents de *Jeune-Estonie* auraient transmis les idées d'une liberté politique dans des tentatives de réaliser la liberté d'une culture : « J'oserais prétendre que les jeunes-estoniens, qui étaient bannis de la lutte politique, transposaient leurs positions politiques dans leur esthétique et que l'idéal d'une liberté politique devint pour eux l'idéal d'une liberté culturelle. » (Sisask 2018 : 19)

Au demeurant, il est à signaler que si pour les jeunes-estoniens les œuvres artistiques et littéraires devaient comporter une idée d'émancipation, celle-ci se définissait à leurs yeux aussi comme un lien particulier entre ces œuvres et les processus qui se déroulaient dans la société. Les observations de Semper sur la production littéraire des adhérents de *Jeune-Estonie* nous permettent d'en éclairer quelques aspects. Erna Siirak, biographe de Semper, a fait remarquer que son attitude envers *Jeune-Estonie* était favorable dès sa prime jeunesse. Ainsi, lorsqu'il était encore lycéen et résidait dans une petite ville de province de l'Estonie, il fut enthousiasmé par l'intérêt envers les idées sociales et politiques qu'avait réveillées en lui la révolution de 1905, autant que par les albums de *Jeune-Estonie*, où il trouva un appel à l'ouverture d'esprit (Siirak 1969 : 28). En 1915, Semper considéra que ce qui l'eut charmé auprès des jeunes-estoniens, dès le départ, c'était le niveau artistique de leurs albums, qui l'auraient émerveillé par un « désir supérieur envers une culture plus élevée, une soif inassouvie de laisser l'Estonie faire part de tous les vents, les tempêtes, les recherches et les réussites dans le monde intellectuel » (Semper 1918 [1915]c : 33). Nous voyons que pour lui, il est important d'associer la nouveauté dans la culture estonienne à un niveau « plus élevé » de celle-ci, qui se manifesterait dans sa mise en contact avec les vents et les tempêtes dans le monde intellectuel. Par ailleurs, il est à relever que pour ce jeune intellectuel, le rapport entre les œuvres artistiques et le monde environnant était susceptible de se définir en termes de mouvement.

Dans l'essai de Semper *Aperçu de la littérature estonienne contemporaine* (1910), la première publication du jeune homme, nous trouvons un développement plus concret de cette idée. Ici, il met l'avènement de *Jeune-Estonie* en rapport, d'une part, avec le surgissement de ce qui dans la culture estonienne pouvait être « approché par les critères d'une valeur artistique absolue » (Semper 1969 [1910] : 7-9), et d'autre part avec le mouvement révolutionnaire dans la société :

Nous pouvons néanmoins affirmer que ces derniers temps, on peut s'apercevoir d'un épanouissement tumultueux de la littérature estonienne. Ici, comme dans les autres domaines de la culture où s'est déroulé un développement rapide, le déclencheur principal du progrès est la révolution de 1905.

Bien que la littérature soit, à mon avis, l'aspiration d'une personne créatrice vers ses profondeurs intérieures, il est néanmoins incontestable qu'il existe un

lien entre les développements de la littérature et de la société, et si celui-ci n'est pas une causalité directe, il y a du moins un parallélisme.

Ce fait se prouve aussi par le développement de la littérature estonienne. On peut affirmer avec certitude que c'était pendant le mouvement de liberté que commença ce qui peut être approché, dans la littérature estonienne, avec la mesure d'une valeur artistique absolue. (Semper 1969 [1910] : 7–8)

Nous pouvons remarquer ici la mise en évidence de l'idée selon laquelle le mouvement de liberté dont se démarque la société s'accompagnerait de l'élévation du niveau artistique de la culture. D'après Semper, il s'agit d'un mouvement qui, en pouvant être caractérisé par le terme de « tumultueux », est propre à la fois aux développements dans les domaines social et artistique. Aussi pouvons-nous conclure que selon le point de vue du jeune Semper, la révolution dans la société se déroule en parallèle avec une révolution dans la culture, et cette révolution fait preuve d'aspirations vers la liberté dans ces deux domaines. Ce commentaire de Semper sur *Jeune-Estonie* se fera écho dans sa pensée esthétique ultérieure, que nous présenterons dans les chapitres suivants.

Or, qu'est-ce que, au juste, pour Semper, aussi bien que pour les jeunes-estoniens, une « culture élevée » ou la « valeur artistique » de la culture ou de la littérature ? Nous pouvons y trouver un point de repère dans d'autres passages de l'essai *Aperçu de la littérature estonienne contemporaine* : c'est la « culture de l'Europe occidentale » (Semper 1969 [1910] : 7), avec laquelle la culture estonienne vient d'avoir des contacts, ce qui permettrait à celle-ci de se débarrasser « des entraves de l'étroitesse d'une tradition », pour aspirer à des « valeurs éternelles » (Semper 1969 [1910] : 7) qui « ne pourront jamais » (Semper 1969 [1910] : 8).

Ces propos du jeune littéraire nous décèlent un point important qui se reflétera dans sa pensée également plus tard, et qu'il partage avec les jeunes-estoniens : pour qu'une culture, ou une littérature, puisse se développer et atteindre l'avenir, il est nécessaire qu'elle se distancie volontairement d'un attachement au passé, d'une fidélité aux traditions.

Effectivement, comme l'ont fait remarquer des historiens de la littérature, l'avènement de *Jeune-Estonie* marqua un changement important dans le paysage littéraire estonien : désormais, il n'était plus tellement question d'édifier la culture estonienne en lui fournissant un passé ou une Histoire, ce qui avait été l'objectif principal des intellectuels estoniens depuis le milieu du XIX^e siècle. Au lieu de cela, les membres de ce groupement auraient envisagé de construire, au moyen de l'art et de la littérature, l'identité nationale en tournant l'attention vers le présent et les projets d'avenir (Talviste 2011 : 41, Hasselblatt 2016 : 311, 314). Le nouveau mot-clé, pour les adhérents de *Jeune-Estonie*, fut « nouveauté ». Comme l'avance Friedebert Tuglas, un des contributeurs principaux du groupement, en 1915 : « L'émergence de *Jeune-Estonie*, c'est au juste un reproche à notre entourage et à notre passé. » (Tuglas 1918 [1915] : 20) De même, Aino Kallas, femme écrivain adhérente à ce mouvement, met en avant que

les jeunes-estoniens étaient inspirés par « le rêve d'un plus bel avenir et l'opposition perpétuelle à tout ce qui est » (Kallas 1921 : 46).

Au fond, pour les jeunes-estoniens, l'avenir de la culture estonienne ne pouvait être atteint qu'au moyen de ce qu'ils considéraient comme la « culture européenne ». Or, ce qu'ils envisageaient comme Europe n'avait pas seulement de repères géographiques²⁶, mais se positionnait d'une manière particulière dans le temps. Katre Talviste, dans son étude sur la réception de la poésie de Charles Baudelaire en Estonie, a avancé que les milieux littéraires estoniens vécurent, durant les deux premières décennies du XX^e siècle, la majorité des « processus et des phénomènes qui avaient marqué la littérature européenne depuis le romantisme » (Talviste 2011 : 60–61). Dans d'autres ouvrages, on a souligné que les valeurs artistiques vers lesquelles les jeunes-estoniens aspiraient provenaient de la culture française du dernier quart du XIX^e siècle, notamment du symbolisme et de l'impressionnisme (Süvalep 2001 : 163, Hasselblatt 2016 : 323), aussi bien que de la décadence (Sisask 2018 : 52–61, Hinrikus 2011). Tiit Hennoste, dans sa monographie *L'Avant-garde de la littérature estonienne au début du XX^e siècle. Sauts vers le modernisme I* (2016), a proposé le terme de *modernisme* pour désigner les tendances de la culture française de la seconde moitié du XIX^e siècle qui auraient intéressé les jeunes-estoniens : l'esthétisme, la modernité, la décadence, le symbolisme et le Parnasse (Hennoste 2016 : 82).

Aussi pouvons-nous résumer que l'intérêt des jeunes-estoniens était focalisé sur une part particulière de la culture française de la fin du XIX^e siècle. Pour procéder à une notion générale, nous pouvons la désigner par le terme de l'Art pour l'Art. Hennoste a envisagé que l'idée de l'Art pour l'Art avait été, avec l'esthétisme, comme « la première idée de la modernisation » de la littérature française (Hennoste 2016 : 65). Kaia Sisask, dans son ouvrage *Jeune-Estonie et*

²⁶ Par le terme « Europe », les jeune-estoniens désignaient les cultures d'autres pays que l'Allemagne. Depuis le XIII^e siècle, le territoire des Estoniens avait appartenu à l'espace culturel allemand, à cause de la présence de l'aristocratie germanophone, dite « germanobalte », qui régnait dans cette région jusqu'à l'indépendance de l'Estonie en 1918. Ainsi, lorsque les jeune-estoniens disaient « Europe », cela signifiait surtout les pays qui étaient géographiquement éloignés du territoire de l'Estonie, parmi lesquelles la France, dont la culture, avec son attitude exigeante envers la forme et son culte d'intelligence s'opposait à la fois au romantisme allemand et à l'informité russe. Comme l'écrit Aino Kallas, un des contributeurs de *Jeune-Estonie*, en 1921 : « L'éducation estonienne devait s'ouvrir également aux autres cultures que celles de la Russie et de l'Allemagne, qui seules avaient dominé jusque-là. [...] L'Estonie était censée se mettre en contact avec les esprits gaulois, anglo-saxon et scandinave [...]. [...] Il est possible que le respect de l'intellect français, de cette culture de forme, soit une réaction, surgie spontanément, contre l'influence russe, qui venait de s'imposer assez récemment, et qui respirait le chaotique, le mou, l'informe et l'indiscipliné. » (Kallas 1921 : 26-27) En même temps, les cultures de « l'Europe » furent, en grande partie, accédées par les cultures géographiquement proches, par exemple par la Finlande (Kallas 1921 : 27, Hasselblatt 2016 : 306-307), et par les cultures allemande (Talviste 2011 : 34-35) ou russe (Kisseljova 2018). Cela veut dire qu'en Estonie s'établit, au début du XX^e siècle, une culture vraiment « internationale », dont le fonctionnement constitue un matériel de recherches qui reste en dehors des limites de la thèse présente.

l'esprit français (2018), a relevé le concept de l'Art pour l'Art comme propre pour désigner le « thème principal » de la littérature française à partir du milieu du XIX^e siècle (Sisask 2018 : 18).

Or, avec l'interprétation que font les jeunes-estoniens de l'idée de l'Art pour l'Art, nous sommes éloignée de la présomption qui est généralement répandue à son propos, qui l'envisage comme une tendance qui se prononcerait pour l'auto-suffisance de l'œuvre. Cette auto-suffisance, ou autotélisme, se définit comme une nécessité de mettre une œuvre d'art à l'écart du monde environnant et de la société. Dans le milieu intellectuel français, les théoriciens les plus connus pour avoir préconisé ce point de vue sont Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, dans leur ouvrage *L'Absolu littéraire* (1978). Selon ces auteurs, les symbolistes français, avec Stéphane Mallarmé en tête, auraient hérité du romantisme allemand l'idée d'un absolu qui, en étant impliqué dans une œuvre littéraire, rendrait celle-ci autotélique, close sur elle-même (Lacoue-Labarthe, Nancy 1978 : 21). Outre cette théorie, nous pouvons laisser de côté, à l'aune des jeunes-estoniens, l'idée selon laquelle l'Art pour l'Art serait tout simplement un moyen d'opposer l'art à la société, en lui conférant ainsi une autonomie ; c'est le point de vue qu'ont mis en relief avant tout les historiens de la littérature (Mélonio, Marchal, Noiray 2013 [2007] : 300 ; Vaillant, Bertrand, Régnier 2014 [2006] : 405).

Si pour les membres de *Jeune-Estonie*, l'Art pour l'Art signifie un moyen d'opposer l'art à la société, comme le suggèrent aussi les propos de Tuglas et de Kallas que nous avons cités ci-dessus, cela veut également dire qu'ils envisageaient que l'art devrait impliquer la nouveauté. Or, cette nouveauté était pour eux inscrite dans les propriétés esthétiques mêmes de l'œuvre. Autrement dit, les jeunes-estoniens rejetaient le « réalisme de village » ou le « réalisme gris » qui avait prédominé dans la littérature estonienne depuis le dernier quart du XIX^e siècle. Ce faisant, ils commencèrent à chercher de la nouveauté, le détachement du passé, dans les qualités esthétiques d'une œuvre littéraire. Comme l'affirme Tuglas en 1915, le réalisme estonien avait été incapable d'entreprendre la révolution, en étant trop attaché au passé, alors que les « tâches purement esthétiques » seraient, selon lui, susceptibles d'éloigner les écrivains de cet esclavage (Tuglas 1918 [1915] : 10).

Tiit Hennoste, pour sa part, précise que pour les jeunes-estoniens, ce serait l'aspect formel, autrement dit langagier, qui était capable d'être porteur de la nouveauté :

La caractéristique principale du néoromantisme²⁷ est la Beauté, et l'écrivain comme un créateur des formes de vie, au lieu d'en être un imitateur. Il exige que la création ne doive pas prendre en considération de la morale, de la société, des

²⁷ *Néoromantisme* – terme par lequel Hennoste désigne, dans *L'Avant-garde de la littérature estonienne au début du XX^e siècle. Sauts vers le modernisme I*, la part de la littérature estonienne du début du XX^e siècle que l'on peut considérer comme étant inspirée de la littérature française « moderne » du XIX^e siècle (Hennoste 2016 : 117). Le groupement *Jeune-Estonie* fait partie de ce paradigme.

traditions, ni d'autres normes sociales. De là vient également la primauté de la forme et une adoration de celle-ci. Tout le monde met en exergue qu'à la différence de l'ancien romantisme, le néoromantisme souligne le côté formel de l'œuvre, son style. (Hennoste 2016 : 116)

Au demeurant, les membres de *Jeune-Estonie* ne considéraient pas seulement que la forme, l'aspect langagier de l'œuvre littéraire, serait susceptible d'amener à la nouveauté dans le domaine de la culture. Selon eux, la propriété novatrice d'œuvre d'art devait aussi contribuer au développement de la société. Kaia Sisask a consacré son ouvrage *Jeune-Estonie et l'esprit français* exactement à l'exploration de cette question. Elle met en avant que les courants de pensée que les jeunes-estoniens associaient à la culture française de la fin du XIX^e siècle – la décadence, le néoromantisme, le symbolisme, l'impressionnisme, même le réalisme et le naturalisme – se rapportaient pour eux à l'apport de nouvelles techniques en littérature. Ces techniques signifiaient de nouvelles formes, tout ce qui était étranger et bizarre, et qui délestait l'homme des valeurs et des points de vue établis en réveillant en lui de nouvelles sensations du monde. En d'autres termes, comme l'écrit Sisask, le but de *Jeune-Estonie* était de configurer, au moyen de l'idée de l'Art pour l'Art, un nouvel homme et une nouvelle société (Sisask 2018 : 51).

Si les jeunes-estoniens avaient trouvé dans l'idée de l'Art pour l'Art une ressource pour amener à la nouveauté, en culture aussi bien que dans la société, cela peut être considéré, d'une part, comme un résultat de la situation où se trouvait la littérature estonienne de l'époque. Autrement dit, on peut envisager que les écrivains, en étant fatigués du réalisme, trouvaient dans l'Art pour l'Art un moyen pour renouveler la littérature. D'autre part, il est à supposer que les processus qui se déroulaient dans la société n'en proposaient pas moins des élans de renouvellement, en réveillant ainsi parmi les écrivains et les intellectuels un sentiment de nécessité de renouveler la littérature. En résumé, nous pouvons postuler que l'idée de l'Art pour l'Art amène les jeunes-estoniens à considérer que l'art est un processus qui conduit à la nouveauté, à la liberté, tandis qu'il est à supposer que ce renouvellement est en rapport avec l'évolution de la société.

Quelques textes fondateurs de Gustav Suits, chef de file du groupement, nous permettent de confirmer ce point. Dans l'éditorial du premier album de *Jeune-Estonie*, paru en 1905, l'année même de la révolution, Suits fait une déclaration importante. Il proclame qu'autant que le temps social est plein de « grandes questions » et de « luttes », la jeunesse de l'époque est en train de « se chercher des idéaux – son chemin vers l'avenir » (Suits 1905 : 6). Or, comme le déclare Suits, ce qui constitue un moyen pour atteindre ces idéaux qui amèneraient vers l'avenir c'est l'art, la « culture européenne ». Selon lui, ce n'est que l'art qui a la capacité de conduire à la liberté : « Et notre déclaration est la suivante : *Plus de culture ! C'est la première condition de tous les idéaux et des aspirations libératrices. Plus de culture européenne !* » (Suits 1905 : 17) Pour autant, Suits ne s'abstient pas de souligner que ce seraient les « formes », autant

que les « directions » qui, dans cette « culture européenne », mèneraient de l'avant, qui conduiraient à l'avenir ainsi qu'à la liberté (Suits 1905 : 19).

Suits développera ces idées dans l'éditorial du premier numéro de la revue *Jeune-Estonie*, paru en 1910. Ici, il ne cesse de souligner l'importance du rôle de la culture « moderne » pour mener au progrès de la société estonienne : selon lui, l'objectif de *Jeune-Estonie* serait de « développer en Estonie des courants de la culture moderne, au vu de créer de nouvelles valeurs personnelles et sociales. » (Suits 1910/11 : 2) Ainsi pourrait-on, comme le trouve Suits, parvenir à la « production » au lieu d'une « reproduction » (Suits 1910/11 : 4). Pour autant, la capacité novatrice de la culture ne se tiendrait pas seulement, selon lui, aux œuvres artistiques, mais aussi aux processus de renouvellement qui sont en train de changer la société :

Comme en économie l'Estonie s'apprend déjà à se servir des outils de la technique moderne, des méthodes d'amélioration planifiée des terres, des engrais artificiels et de nouveaux types de grain, pour rendre l'agriculture plus féconde – de la même manière l'Estonie littéraire doit apprendre à jouer consciemment avec la technique moderne, à cultiver de nouveaux styles et atmosphères. (Suits 1910/11 : 2)

Nous voyons qu'également ici, Suits ne quitte pas l'idée selon laquelle ce serait à la forme – à « des outils de la technique moderne » – que l'on peut attribuer la capacité d'amener à la nouveauté. Or, la forme, les « techniques », ne sont pas seulement quelque chose que l'on pourrait trouver dans une œuvre d'art, mais aussi dans la société. Cela nous permet de retrouver ici l'idée, que Suits avait relevée dans le premier album de *Jeune-Estonie* : la nouveauté en littérature ne se tient pas seulement aux œuvres littéraires elles-mêmes, mais celles-ci sont en corrélation avec le renouvellement de la société. Au demeurant, bien que Suits considère que la « technique » ne serait que l'aspect langagier de l'œuvre littéraire – le « matériel linguistique » ou « l'usage des termes internationaux de la culture » (Suits 1910/11 : 3), cela nous permet d'arriver à une conclusion importante. Nous sommes amenée à mettre en avant que si l'on cherche la part de l'œuvre littéraire qui est susceptible d'être, pour les jeunes-estoniens, la ressource d'un processus dynamique de renouvellement, c'est dans la forme que l'on peut la trouver. Qui plus est, c'est au moyen de la forme que se crée, selon eux, le rapport entre la nouveauté en art et dans la société.

Cela nous permet de revenir sur les idées de Johannes Semper que nous avons relevées au début de ce chapitre, qu'il avait exprimées dans *Aperçu de la littérature estonienne contemporaine* : il y a un parallélisme entre les aspirations à la nouveauté et à la liberté dont font preuve les processus qui se déroulent dans la société, et le renouvellement esthétique de la littérature. Au demeurant, comme le démontrera le sous-chapitre suivant, c'est exactement la notion de *forme* qui deviendra centrale, dans la pensée de Semper, pour développer des idées sur cette question. Pour autant, la *forme* n'est pas pour lui langagière, mais

cette notion fait référence aux éléments dont peut se composer l'univers fictionnel de l'œuvre, que Semper désigne également par le terme *figure*.

1.2.2. Semper bergsonien et symboliste : de la multiplicité vécue vers l'autre

Kaia Sisask, dans *Jeune-Estonie et l'esprit français*, envisage que si l'on peut considérer que ce groupement fut porté par une volonté de « protester contre des traditions littéraires antérieures ainsi que contre l'étouffement social », cela aurait été en vertu d'une idée de « force, d'élan et de vitalité » (Sisask 2018 : 131). Cette conception aurait été en germe dans les idées des jeunes-estoniens dès le début, et cela malgré le fait qu'ils auraient « essayé de confirmer le contraire par leurs positions d'esthète-décadent. » (Sisask 2018 : 131) Aussi ne pouvons-nous pas considérer comme surprenant qu'après la Première Guerre Mondiale, c'étaient des écrivains qui avaient été en rapport avec *Jeune-Estonie*, tels que Marie Under et Anton Hansen Tammsaare, qui développaient des idées sur la philosophie de Bergson. Ainsi, Under, qui est jusqu'à nos jours l'une des poétesses estoniennes les plus reconnues, écrit en 1921 sur l'importance de Bergson dans la culture française de l'après-guerre. Under met en évidence que si la guerre avait signifié « la faillite de la conception du monde matérialiste », cela aurait amené à l'augmentation, parmi la « jeune génération d'écrivains » en France, de la notoriété de la philosophie de Bergson (Under 2018 [1921] : 16). Cette notoriété aurait été due à l'importance que ce philosophe accordait à l'« intuition », au « monde intérieur » et à la « volonté immortelle de la vie, l'élan vital » (Under 2018 [1921] : 16). Tammsaare, qui était à devenir entre les deux guerres mondiales un des plus grands romanciers de son pays, pour le demeurer jusqu'à aujourd'hui, se démontra comme plus critique envers les idées de Bergson. Il jugea déjà pendant la guerre que sa préconisation de l'« intuition » pourrait conduire à la disparition des « points de vue plus lointains » et au prêche du « goût de l'instant présent » (Tammsaare 1988 [1916] : 137). D'une manière semblable, après la guerre, Tammsaare sera amené à postuler que l'idée de Bergson selon laquelle « la réalité unique est le mouvement, le changement, le développement » serait incapable de conduire à l'avancement (Tammsaare 1988 [1919] : 354).

Les différentes positions que les intellectuels estoniens pouvaient prendre vis-à-vis de la philosophie de Bergson se reflètent aussi dans les idées que développa Semper à son propos. Il se démontra, dès le début, comme très incliné vers le bergsonisme, et, comme nous le démontrerons dans la deuxième et la troisième partie de notre travail, ce penseur ne perdra pas d'importance pour lui-même vers le milieu du XX^e siècle. Semper lui-même a avoué que dans sa jeunesse, déjà durant ses années de lycéen, il avait été tellement épris de *L'Évolution créatrice* de Bergson, qu'il vivait plusieurs années sous l'influence de ce philosophe et pensait vers la même direction que lui (Semper 1967). Deux essais rédigés lors de ses études à Saint-Petersbourg, *Le Temps et le changement* (1915) et *Le Symbole et la réalité* (1915), témoignent de ce penchant, tandis que

ces textes ont également été signalés comme les premières présentations de la philosophie de Bergson en Estonie (Puhvel 1972 : 207)²⁸. Merlin Kirikal a mis en évidence que les notions d'*élan vital* et de *durée* seraient importantes pour Semper en raison d'un développement organique de l'univers qu'elles impliqueraient. L'importance de l'*élan vital* se refléterait dans l'idée de Semper qu'une œuvre d'art, en faisant preuve d'une organicité, devrait aspirer à une complétude. (Kirikal 2020 : 183–184). Nous avons aussi relevé, dans nos études antérieures, que le concept de *temps*, que Semper aurait défini en s'appuyant sur Bergson, aurait été pour lui un point de repère important pour réfléchir sur les rapports entre le renouvellement en art et dans la société (Karelson 2015 : 271–275, Karelson 2017 : 319–324). Par conséquent, il est à supposer que si la philosophie de Bergson jouait un rôle pivot dans le développement de la pensée esthétique de Semper, c'était la notion de *temps* qui constituait la pierre angulaire de ses idées sur le fonctionnement d'une œuvre d'art.

Il est à noter que la philosophie de Bergson se met, dans sa pensée, d'abord en relation avec le symbolisme. Ainsi tient-il à souligner dans l'essai *Le Symbolisme et le romantisme allemand* (1910/11), paru dans la revue *Jeune-Estonie*, que Bergson serait un « philosophe du symbolisme » (Semper 1910/11 : 457). Or, cela lui permet d'accorder au symbole une dynamique, qu'il définit en ayant recours à la terminologie de Bergson. Aussi trouve-t-il que la philosophie de Bergson, comme l'esthétique des symbolistes, s'inscrirait dans une tradition de pensée qui aurait commencé avec le romantisme allemand. Cette tendance mettrait en valeur la « vérité de la création devant l'expérience » (1910/11 : 452). Cela signifie, comme l'avance Semper, que l'œuvre d'art peut être envisagée comme une manière de réunir « tout » dans un « processus de création » (Semper 1910/11 : 450). Or, ce processus ainsi contenu dans une œuvre artistique serait une imitation de la création d'un monde (Semper 1910/11 : 450). Ainsi peut-on considérer que d'après Semper, la création serait quelque chose de commun à l'art et au monde, en d'autres mots, la part unificatrice de l'univers. Comme l'écrit Semper, le « processus de création » serait une manière de créer la « totalité » qui renferme « le monde, l'art, les sciences, etc. » (Semper 1910/11 : 450)

Pour autant, cette « vérité de la création », que Semper caractérise par le terme de « création de la vie », peut se définir à ses yeux encore plus concrètement à travers la philosophie de Bergson :

Bergson identifie l'objet extérieur avec le vécu intérieur, et par là il s'approche des romantiques ; la pensée complète est dans la multiplicité vécue, et non dans le système, qui détruit la personnalité ; nous devons être à l'écoute de la palpitation éternelle de la création de la vie ; sa méthode est une volonté qui se regarde elle-même, l'intuition. (Semper 1910/11 : 454)

²⁸ Heino Puhvel fait référence à l'essai « Sur les chemins de la pensée d'Henri Bergson », paru en 1969 dans le recueil *Cheminements de pensée* de Semper. Ce texte constitue un résumé des essais *Le Temps et le changement* et *Le Symbole et la réalité*.

Nous voyons que Semper souligne que la « création de la vie » se base sur la « multiplicité vécue » [*läbielataw mitmelisus*]. En même temps, cette multiplicité vécue est un processus dynamique : il s'agit d'une création ou d'une « palpitation » [*tuksumine*]. Par conséquent, bien que Semper envisage que la création serait une « vérité », dont il accentue même la propriété d'être une imitation ou une identification, ou même de réunir la totalité de l'univers, cette vérité ne peut pas être considérée comme ontologique ou immanente. En revenant sur les définitions de Paola Marrati, et sur ses réflexions sur le bergsonisme, nous pouvons affirmer que selon Semper, la catégorisation préalablement donnée du monde, sa division en unités séparées et univoques qui signifierait l'« immanence » et le « déterminisme » ontologiques (Marrati 2008 : 32), ne peut pas avoir lieu dans une œuvre artistique. Au contraire, nous pouvons envisager, toujours en termes de Marrati, que d'après Semper une œuvre d'art est un mouvement, un processus, qui comporte en lui-même la « création du nouveau » (Marrati 2008 : 35).

Dans les deux essais de Semper consacrés à la philosophie de Bergson, nous trouvons une idée identique, tandis qu'ici la « multiplicité vécue » se met en relation avec la notion de *durée*. Dans *Le Symbole et la réalité*, il souligne qu'encore que la *durée* soit la réalité, cette réalité n'est constituée que par la nouveauté : « Dans la réalité, que l'on envisage comme durée vécue, tout est nouveau. Il n'y a pas de répétition. » (Semper 1915b : 211) Pour autant, comme Semper le fait observer dans *Le Temps et le changement*, cette nouveauté surgit en tant qu'une multiplicité dynamique, constituée par des « sentiments qui se battent, se tordent, s'écoulent constamment » (Semper 1915a : 27). Si pour Bergson, le temps est un processus de changement qui implique une multiplicité, Semper ne tient qu'à le souligner, en ne cessant néanmoins d'envisager que ce mouvement serait une réalité, la « réalité unique » (Semper 1915a : 26). Ainsi, nous voyons à nouveau frais, comme dans les considérations de Semper sur le symbole, que bien que la « durée vécue », sa dynamique, soit pour lui la réalité, une « vérité », celle-ci est constituée à ses yeux par un procès qui est basé sur la différence que comporte, selon Semper, la multiplicité de la *durée*.

Or, selon Semper, le symbole ne se compose pas seulement d'un mouvement mais il le définit en ayant recours également au terme *figure* [*kujju, kujutus*]. Dans *Le Symbolisme et le romantisme allemand*, il propose le terme de *figure symbolique* pour expliquer ce que serait le symbole (Semper 1910/11 : 457). Il s'agirait d'un élément de l'œuvre littéraire, qui contiendrait, d'une part, les *figures* en tant qu'objets « du monde extérieur » (Semper 1910/11 : 456), et d'autre part, « l'expérience intérieure », qui est « la multiplicité qui a émergé dans l'âme lors de l'intuition » (Semper 1910/11 : 461). Ainsi, la *figure symbolique* constituerait une *figure* qui aurait émergé suite à la réunion des éléments du monde extérieur et le « vécu intérieur » (Semper 1910/11 : 456). Aussi pouvons-nous avancer qu'il s'agit d'une part de l'univers imaginaire de l'œuvre, qui se définit en termes d'espace et contient en lui-même deux multiplicités : la division spatiale de l'objet extérieur et la multiplicité vécue par l'intuition.

Nous pouvons voir dans cette définition de *figure symbolique* un parallélisme avec la notion d'*élan vital* de Bergson qui est un mouvement qui contient la multiplicité homogène de l'espace et la multiplicité hétérogène du temps. En outre, nous sommes en droit de considérer que la *figure symbolique* est semblable à l'idée d'*image intermédiaire* de Bergson, qu'il explicite dans l'essai *L'Intuition philosophique* (1911). Pour Bergson, l'*image intermédiaire* se trouve « entre la simplicité de l'intuition concrète et la complexité des abstractions qui la traduisent » (Bergson 2014 [1911]a : 155). Plus exactement, il s'agit d'une « image fuyante et évanouissante », qui n'est pas « l'intuition même » ni « l'expression conceptuelle, nécessairement symbolique » (Bergson 2014 [1911]a : 155). Bien que Bergson envisage que ce genre d'*image médiatrice* serait propre à la philosophie, en donnant une notion de « ce que le philosophe a vu » (Bergson 2014 [1911]a : 155), Semper étend ce concept pour caractériser la poésie. Ainsi, si nous trouvons dans l'essai *Le Temps et le changement* une référence exacte à *L'Intuition philosophique* de Bergson (Semper 1915a : 23), dans *Le Symbole et la réalité*, Semper postule que les *figures* seraient la première manifestation de l'intuition d'un poète, tandis qu'elles pourraient à leur tour être manifestées par des mots (Semper 1915b : 212).

Au demeurant, c'est en observant l'évolution que subit dans la pensée de Semper la notion de *figure* que nous pouvons tracer le changement de ses points de vue esthétiques, ainsi que la transformation du bergsonisme dans ses idées. Le développement du concept de *figure* se démontre éloquemment dans l'introduction du recueil d'essais *Masques* (1919). Si dans *Le Symbolisme et le romantisme allemand*, le jeune littéraire avait envisagé que le symbole, la *figure symbolique*, pouvait être considérée comme un processus dynamique qui peut se définir en termes de création, dans le recueil *Masques*, Semper parle de la *figuration* : si l'art signifie que l'expérience « se manifeste dans une certaine forme », cela veut dire que « dans ce processus de création se manifeste un motif de figuration » (Semper 1919a : 7).

Pour comprendre le sens que revêtira dans la pensée de Semper l'idée de *figuration*, ainsi que la différence de cette notion avec la *création*, il faut que nous nous reportions d'abord à son essai *La Poésie et notre temps* (1912). Dans ce texte, la *figure* se conceptualise à travers le terme d'*autre*, qui s'avérera importante dans sa pensée ultérieure. Ici, il postule que si une œuvre d'art implique de la nouveauté, celle-ci s'établit à travers des *figures* auxquelles l'homme peut accéder en pénétrant dans l'âme de l'autre personne. Ainsi, en faisant l'expérience de *figures* qui se trouvent dans l'autre, l'homme peut éprouver une ouverture vers de « nouveaux mondes » :

[...] en présumant que l'homme a la capacité de pénétrer dans l'autre, dans chaque figure qu'il vit, et de comprendre l'âme de l'autre, un poète ouvre un grand domaine de nouveaux mondes et étale l'éclat d'une apparition directe sur le monde tout entier, qui se transforme ainsi, pour l'homme, en un temple vivant. (Semper 1912 : 167)

Nous voyons que pour Semper, l'*autre* qui contient des *figures* qui amènent à la nouveauté est constitué par une « âme » qui « vit » les figures qui se trouvent à l'intérieur d'elle-même. Aussi pouvons-nous considérer que ce passage, autant que les idées qu'avait développées Semper sur la *figure symbolique* dans *Le Symbolisme et le romantisme allemand*, suggère que les *figures* qui se trouvent dans l'*autre* sont vécues par celui-ci et portées par la multiplicité vécue bergsonnienne. Néanmoins, le passage cité indique aussi clairement que la nouveauté se trouve également dans la *figure* elle-même que vit l'*autre*, dans la capacité de cette figure de constituer une ouverture. Katre Talviste met en évidence, dans ses commentaires sur l'extrait de *La Poésie et notre temps* que nous venons de citer, que pour Semper, c'est la « plurivocité » impliquée dans une œuvre littéraire qui « réunit les mondes et les cultures individuels » (Talviste 2013a : 351). Cette plurivocité est d'une « nature réflexive » et permet de « retravailler les expériences » (Talviste 2013a : 351). Nous pouvons ainsi, d'une part, reconfirmer que pour Semper, il y aurait de la nouveauté dans une pluralité qu'implique l'univers imaginaire d'une œuvre littéraire. D'autre part, nous sommes à même de constater que cette pluralité ne se définit plus en termes d'un processus de création que contiendrait une *figure symbolique*, mais, à travers une *figure* qui serait contenue dans l'âme de l'*autre* qui vit cette figure, ce serait l'ouverture de cette figure même à de « nouveaux mondes » qui comporterait de la nouveauté.

Des éléments révélateurs qui nous permettent de faire des conclusions sur le développement de la pensée de Semper par rapport à ses écrits précédents peuvent se repérer aussi dans d'autres passages de cet essai. Il devient manifeste que pour cet auteur il est désormais important de reconnaître l'âme qui est impliquée dans un poème comme différente de celle du lecteur. D'une part, nous pouvons relever que dans cet essai, Semper considère, en se référant vraisemblablement à *La Naissance de la tragédie* (1872) de Frédéric Nietzsche, que l'origine d'un poème serait une ivresse dionysiaque, un « élément lyrique pur », qui « éveille de l'enthousiasme » et qui « conduit à l'union avec l'objet comme avec un dieu » (Semper 1912 : 152). Ces propos ne nous donnent aucune notion de la présence de l'*autre*, de l'âme de l'*autre*, dans un poème. Néanmoins, d'autre part, encore que selon Semper, la lecture d'une œuvre serait en premier lieu un « abandon », un « vécu direct » de ce qui est « obscur, irrésoluble, brumeux et noir » dans l'âme (Semper 1912 : 156), il la considère aussi, par exemple en décrivant les poèmes d'Émile Verhaeren, comme une manière de « placer notre abandon là d'où, à notre avis, Verhaeren était sorti », tandis que ce serait une manière d'« expliquer les figures » de ce poème (Semper 1912 : 159) Par conséquent, la lecture est pour Semper aussi une façon de reconnaître que l'âme du poète est différente de la sienne, qu'en lisant il entre dans un endroit inconnu, et que de cette âme différente ressortent des figures qui paraissent, de prime abord, étrangères. Aussi, nous pouvons déduire qu'il est souhaitable pour Semper de reconnaître l'âme de l'*autre* comme telle, en tant qu'impliquant des éléments spatiaux qui sont différents de ceux qui appartiennent à l'âme du lecteur. Ainsi, nous sommes également amenée à faire observer qu'il

est important pour lui de souligner que la société se compose de différentes personnalités, qui sont des « autres » qui marchent à côté les unes des autres :

Chaque pas nous offrira aussi dans l'avenir, et cela malgré l'impulsion de tout uniformiser, des caractères qui se diffèrent les uns des autres par leur nature et par leur monde sentimental. À côté d'un jeune homme agile, plein de volonté et d'impulsion de vie, il y aura toujours, comme une ombre, un autre – quelqu'un de pâle, qui est prêt à se laisser tomber dans l'eau ; à côté de quelqu'un de calme, qui est plein d'une pureté de convictions, il y aura toujours un autre, qu'un besoin d'ivresse poussera à des comptoirs d'auberges. À côté d'un regard distinguant et clair, je dirais apollonien, il y aura toujours un autre, une personne dionysiaque emporté par des tourbillons de sentiments, et une troisième, dont la vie est formée par des gestes puissants. (Semper 1912 : 147)

Par ailleurs, bien que l'essai *La Poésie lyrique et notre temps* se focalise essentiellement sur les poèmes, sur le processus de leur lecture et de leur création, nous pouvons néanmoins supposer qu'il s'agit dans ce texte d'idées qui présentent, d'une certaine manière, les points de vue de Semper sur l'art et la littérature en général. En tout état de cause, nous considérons que cet essai important pour faire observer des changements dans sa pensée esthétique, l'un de ses premiers textes publiés, qui nous permet de découvrir les idées de ce jeune homme de lettres.

La notion de l'*autre* qui serait impliqué dans un espace que l'on voit ou imagine se développera davantage dans les réflexions de Semper sur le théâtre. Or, même ici, le bergsonisme restera reconnaissable comme la base de ses idées. Pour expliquer ce point, il convient d'avoir recours à son essai *Sur la théâtralité* (1918). Au vu de développer son propos, Semper fait d'abord remarquer, identiquement à Bergson, que la perception du monde qu'opère l'homme qui met en pratique sa pensée utilitaire conduit à des présomptions déterminées (Naata Nael²⁹ 1918 : 10). Ce genre de perception s'accompagnerait aussi de l'usage utilitaire du corps, qui agirait selon les nécessités (Naata Nael 1918 : 10). Au demeurant, nous pouvons remarquer qu'il y a une différence foncière entre les façons dont Bergson et Semper trouvent une alternative au déterminisme de la perception utilitaire du monde. Bergson aborde cette question dans *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896). Il apparaît que selon lui, il faudrait, pour sortir de la catégorisation que conditionne la perception, que « l'image complète de l'objet » puisse être atteinte par une « éducation des sens » (Bergson 1968 [1896] : 48). Cette « éducation des sens » rétablirait entre les données des sens « une continuité qui a été rompue par la discontinuité même des besoins de mon corps » (Bergson 1968 [1896] : 48). Ces propos nous permettent de revenir sur l'idée de Bergson selon laquelle c'est la *durée* qui

²⁹ Il s'agit d'un pseudonyme de Semper, qui émergea souvent dans ses écrits entre 1918 et 1922. Ce nom fait très vraisemblablement référence à Nathanaël des *Nourritures terrestres* d'André Gide.

implique une continuité en tant qu'une multiplicité hétérogène, alors que la discontinuité et l'homogénéité sont contenues dans la perception de la matière.

Or, à l'encontre de Bergson, Semper envisage que les présomptions déterministes, qui s'accompagneraient par le besoin de servir du corps d'une manière utilitaire, pourraient être dépassées par la vision du monde par d'autres perspectives : « Si l'on peut imaginer qu'il est possible de voir le monde également à partir d'autres points de vue, on peut comprendre qu'il y a dans l'homme une poussée à sortir de la réalité déterminée pour entrer dans d'autres réalités. » (Naata Nael 1918 : 10)

Nous pouvons ainsi observer un changement considérable dans la pensée esthétique de Semper. Au lieu d'envisager, comme il l'avait fait dans *La Poésie et notre temps*, que la *figure* serait quelque chose que l'homme vivrait en pénétrant dans l'âme de l'*autre*, il définit la notion d'*autre* entièrement en termes d'espace. L'*autre* est selon lui un « point de vue », une manière de « regarder le monde avec d'autres yeux », qui conditionne que l'on puisse « sortir de ses limites », de son environnement (Naata Nael 1918 : 10). En même temps, Semper définit l'*autre* par la notion « figures d'un autre monde » (Naata Nael 1918 : 10), ce qui nous ramène à son idée selon laquelle c'est par la notion de *figure* que l'on peut définir, selon lui, l'*autre* dans une œuvre artistique. Par conséquent, nous pouvons remarquer que le concept d'*autre*, qui en 1912 avait impliqué pour Semper une ouverture aux nouveaux mondes, se définit ici d'une manière similaire : il s'agit d'un point de vue, d'un filtre à travers lequel l'on peut voir le monde, ainsi que d'une *figure* que l'on peut voir à partir de cet autre point de vue.

Aussi est-il également que l'*autre* ne se définit plus, aux yeux de Semper, en termes de l'« âme de l'autre » qui ferait vivre des *figures*, comme cela avait été impliqué, en 1912, dans sa description de la lecture de la poésie lyrique. Au lieu de cela, l'*autre* devient quelque chose d'accessible lorsqu'on sort de la « réalité déterminée » pour entrer dans « d'autres réalités ». Par conséquent, pour lui, la réalité n'est plus unique, une dynamique qui impliquerait une « multiplicité vécue », qui avait été, selon Semper, une idée importante de Bergson. Dans ses réflexions sur le théâtre, l'œuvre artistique a acquiert une pluralité différente, en se définissant en termes d'un espace qui est à l'extérieur de lui-même, et qui fait que la réalité unique et déterminée n'existe plus. Comme l'explique Semper, toujours dans ses réflexions sur le théâtre, il s'établirait, sur le plateau, une sorte d'espace pluriel, où ce qui est vu se démontre comme se trouvant à l'extérieur du monde réel, sans que cet espace soit, pour autant, imaginé mais vu :

La vision est la première et la principale propriété de la théâtralité : on doit voir que l'on se trouve à l'extérieur de la réalité habituelle, qu'on joue. Ce que l'on voit, l'action elle-même, est plus importante dans la théâtralité que ce que l'on imagine ou pense. (Naata Nael 1918 : 10)

Nous pouvons en deviner que ce sont les relations spatiales d'extériorité qui démontrent, pour Semper, que l'espace vu n'est pas ce qu'il est, qu'il ne s'agit

pas d'une réalité unique, mais d'un *autre*, qu'il appelle aussi *figure* d'un autre monde.

Or, cette extériorité se caractérise selon Semper également en termes de négativité, qui est la condition pour que l'espace puisse être ce qu'il n'est pas. Cela se manifeste aussi dans la définition générale qu'il donne de la théâtralité : « L'homme veut être *autre*, et non celui qu'il est » (Naata Nael 1918 : 10). Pour autant, c'est en tenant compte de cette négativité qu'impliquerait la capacité du théâtre de présenter l'espace vu comme se trouvant à l'extérieur de la réalité que nous pouvons faire le lien entre les méditations de Semper sur la théâtralité et le bergsonisme. Il apparaît que Semper souligne que selon Bergson, ce serait le rapport d'extériorité qu'implique la séparation des éléments spatiaux qui conditionnerait l'émergence de l'illusion – c'est l'idée qui est mise en évidence dans l'essai *Le Temps et le changement* (Semper 1915a : 26). De plus, nous pouvons reconnaître dans les considérations de Semper sur le théâtre une autre idée de Bergson, relevée par Semper, selon laquelle la *forme* ne peut caractériser la réalité que « d'une manière négative » (Semper 1915b : 209). Au demeurant, cette négativité se définit par l'apparition d'un symbole de l'expérience, qui est en même temps aussi « complètement séparée de l'expérience » (Semper 1915b : 210). Par conséquent, si selon Semper une œuvre d'art est capable de comporter une négativité, il envisage celle-ci comme se basant sur des relations d'extériorité que l'espace est susceptible d'impliquer. C'est ainsi qu'il sera amené à souligner que pour Bergson, le symbole est une abstraction qui dévoile, fait voir, ce qu'il n'est pas : « L'analyse, l'abstraction est un dévoilement de la chose par ce qu'elle n'est pas. Par contre, la réalité vécue est absolue, une et complète, dans le sens qu'elle est ce qu'elle est. » (Semper 1915b : 210) C'est ici que nous pouvons voir en germe l'idée de Semper selon laquelle dans le théâtre, l'espace vu se démontre comme se trouvant à l'extérieur de la réalité, en faisant voir qu'il n'est pas ce qu'il est. À la lumière de cette idée d'extériorité s'expliquent également les développements ultérieurs de Semper de la notion d'*élan vital*, notamment dans ses analyses de l'œuvre de Gide.

Avant de nous pencher sur cette question, il est à signaler que les pensées de Semper et de Gide peuvent être mises en parallèle dans le sens qu'ils partent, pour définir ce que serait le propre d'une œuvre d'art, d'une conception du symbole semblable. Cette idée du symbole peut être envisagée comme tenant son origine au symbolisme : ils avancent que la propriété intrinsèque des éléments de l'univers d'une œuvre littéraire serait d'être une apparition, et d'impliquer ainsi la négativité. Identiquement à Gide, la pensée de Semper nous permet de définir cet espace par la notion d'*autre*, qui impliquerait l'espace qu'il n'est pas, et qui se caractériserait par une certaine dynamique : autant que pour Gide, cet espace ne peut surgir que grâce au mouvement, selon Semper, le surgissement de l'*autre* ne peut avoir lieu que lorsqu'on sort de ses limites.

Or, si les idées de Gide nous ont permis de relever que ce genre d'espace, qui de surcroît est dynamique, dégagerait de la liberté, également d'après Semper, ce mouvement, qui ferait sortir de la « réalité déterminée », se caractériserait par l'indéterminisme. Dans l'essai *Sur la théâtralité*, il suggère que l'émergence de

l'*autre* théâtral, le fait qu'on sorte « de ses limites » et qu'on entre dans « d'autres réalités » pour « être autre » implique un mouvement (Naata Nael 1918 : 10). Ce mouvement ne se déroule pas sur un rail préalablement figé (Naata Nael 1918 : 10). Par conséquent, l'indétermination du mouvement ne peut avoir lieu que dans un espace qui contient une pluralité qui implique une négativité en se trouvant à l'extérieur de lui-même. Qui plus est, ce mouvement, en comportant de l'indétermination, en ne pas étant préalablement donné, est aussi capable de devenir une instance active, une poussée qui incite à créer. C'est l'idée que prononce Semper en donnant cours à son imagination devant la statue incomplète du Torse de Belvédère, au musée du Vatican, en 1935 :

Je pense à des Vénus, à des Apollos et je vois qu'ils sont considérablement plus beaux si l'on leur enlève, dans l'imagination, les bras et les têtes. La complétude est ennuyeuse, ici comme ailleurs. Un fragment, un torse, pousse notre puissance créatrice en mouvement plus que d'autres choses. (Semper 1935 : 107–108)

Bien qu'il s'agisse ici de la description de statues visibles, qui sont exposées dans un musée, et non de l'univers d'une œuvre littéraire, nous pouvons néanmoins considérer qu'il se reflète ici quelque chose de fondamental concernant la pensée esthétique de Semper : selon lui, c'est l'incomplétude d'une forme visuelle, qui implique en elle-même la négation de ce qui est là, qui est susceptible de comporter l'indéterminisme. Également le mouvement qui, au lieu de suivre un cours prédestiné, sera poussé par la négativité que comporte cet espace visuel. En d'autres termes, nous pouvons affirmer que si en ce cas le mouvement peut être considéré comme indéterministe et non préalablement donné, le surgissement de celui-ci est dû à la négativité qu'implique un espace qui est imaginé, absent.

Nous sommes ainsi en mesure d'avancer que le développement de la pensée de Semper nous permet de relever différentes facettes du bergsonisme ainsi que de suivre le changement que cette philosophie put subir lors de la première moitié du XX^e siècle. Avant la Grande Guerre Semper avait considéré, à l'aune de Bergson, que la réalité serait un « processus de création » qui impliquerait une « multiplicité vécue ». Après la guerre, avec l'avènement de l'idée de l'*autre* qui se démontrerait comme une *figure* qui n'est pas ce qu'elle est, la notion de réalité gagne aux yeux de Semper une valeur déterministe. Pour autant, l'univers d'une œuvre littéraire explicitant sa part de négativité, en démontrant qu'il est un *autre*, qu'il se trouve « en dehors de la réalité » et contient « d'autres réalités », devient le déclencheur d'un mouvement indéterministe et incitant à la nouveauté. Puisque les origines de cette idée du fonctionnement d'une œuvre littéraire peuvent être repérées dans l'interprétation qu'avait faite Semper de la conception de la *forme* dans la philosophie de Bergson, nous pouvons envisager qu'il s'agit d'un prolongement de son concept d'*élan vital*. Qui plus est, puisque la conception de l'*autre* qu'implique la pensée de Semper continue de faire référence à une pluralité qui serait contenue dans une œuvre artistique – l'univers de l'œuvre est pluriel similairement à la « multiplicité

vécue » – nous avons d’autant plus la raison d’envisager que Semper ne jette pas aux orties la philosophie de Bergson.

Pour autant, c’est dans les œuvres de fiction de Gide que Semper trouve encore une manière particulière dont l’*élan vital* de Bergson pourrait se dévoiler. De plus, l’interprétation qu’il fait de la présence de cet élan dans les écrits de Gide nous permet de revenir sur la question du temps qui peut être contenu dans une œuvre, et sur la relation de ce temps avec le mouvement. Nous serons ainsi amenée, au fil des considérations de Semper sur Gide, à discuter sur le temps que peut comporter la *forme* ou la *figure* comme une part du monde imaginaire que contient une œuvre littéraire. Nous analyserons les relations de ce temps avec le mouvement à travers la notion de Semper d’*élan de configuration* [kujundushoog].

1.2.3. La déformation dans l’écriture gidienne : vers l’élan de configuration

La première rencontre de Semper avec l’œuvre de Gide se fit à travers la lecture des *Nourritures terrestres*, premier livre en français dans sa bibliothèque personnelle. Il en a fait connaissance à 19 ans, lors de ses études à l’Université de Saint-Petersbourg :

J’avais lu dans la revue *Vesy*³⁰ l’article de Zinovieva-Annibal « Au paradis du désespoir »³¹, où l’on parlait d’une œuvre de Gide, pas beaucoup lue mais intéressante, qui devint le premier livre en français dans ma bibliothèque. Il y a peu de livres qui m’aient tellement fait brûler à l’intérieur. (Semper 1937 : 1148)

La rencontre de Semper avec *Les Nourritures terrestres* est également évoquée dans ses *Souvenirs*, lorsqu’il se rappelle les promenades qu’il faisait pendant ses années d’étudiant, lors des vacances d’été, dans les forêts de son village natal :

Pendant les vacances d’été, lorsque j’allais vagabonder dans la forêt, j’avais à la main *Les Nourritures terrestres*, j’ouvrais n’importe où ce livre qui ressemblait à un journal, j’en lisais quelques lignes et les laissais pousser dans mes pensées et mes humeurs. Il était impossible de lire autrement ce journal impressionniste qui me donnait un si grand plaisir, car il y manquait une suite d’événements

³⁰ *Vesy* (en russe : *Весы* ; traduction : *La Balance*) – revue russe, publiée de 1904 à 1909, qui diffusait des idées du symbolisme.

³¹ Lydia Zinovieva-Annibal – poétesse et épouse de Viatcheslav Ivanov, qui était le chef de file du mouvement symboliste en Russie. L’article de Zinovieva-Annibal sur Gide, intitulé « В раю отчаяния. Андрэ Жид. Литературный портрет. » (« Au paradis du désespoir. André Gide. Portrait littéraire ») a paru en 1904, dans *Весы* n° 6. Voir la bibliographie : Zinovieva-Annibal (1904).

Les relations de Semper avec la littérature et les théories littéraires russes, telles que le symbolisme, la littérature révolutionnaire, les formalistes ou Mikhaïl Bakhtine, constituent un sujet de recherches intéressant que nous n’examinerons pas en profondeur dans le présent travail.

continue. Ce qui m'attirait c'était une libération des chaînes, que respirait chaque page de ce livre. (Semper 1978 [1969] : 178)

Il apparaît, d'après ce passage, que ce « manuel d'évasion, de délivrance », comme le désigne Gide lui-même dans la préface à l'édition de 1927 de ce livre (Gide 2009 [1927] : 443), avait eu sur Semper l'impact souhaité : *Les Nourritures terrestres* avaient éveillé en lui une sensation de liberté, en le faisant « brûler de l'intérieur ». Or, selon la description de Semper, cette liberté se laisse définir en termes des relations entre les éléments de l'univers imaginaire du livre et le mouvement. Celui-ci se déroule à la fois dans le monde extérieur, comme un cheminement à travers un paysage, et dans le monde intérieur, dans l'imagination de Semper : la lecture des *Nourritures terrestres* fait que les lignes de ce livre poussent dans ses pensées et ses humeurs. En d'autres termes, d'une part, l'univers des *Nourritures terrestres* est fragmentaire, « impressionniste », et manque de continuité, de manière que chaque page ou chaque ligne y puisse respirer une « libération des chaînes ». D'autre part, cet espace est, d'après Semper, l'instance qui occasionne le mouvement : il le fait sentir l'œuvre pousser dans ses pensées ou conditionne que Semper vagabonde sans but dans les forêts, car selon lui « il était impossible de lire autrement ce journal impressionniste ». Nous pouvons reconnaître ici une idée semblable à celle que nous avons relevée dans le chapitre précédent : la liberté, que nous avons désignée par le terme d'*indéterminisme*, proviendrait du caractère fragmentaire, incomplet de l'espace visuel ou imaginaire, qui conditionnerait un mouvement sans détermination. Autrement dit, dans la description de Semper, le vagabondage dans les forêts se fait autant au hasard que l'ouverture des pages des *Nourritures terrestres*, tandis que les quelques lignes lues au hasard occasionnent dans les « pensées » et les « humeurs » de ce jeune homme un développement organique.

En nous reportant aux textes critiques de Semper qui sont antérieurs à ceux que nous venons de citer, nous pouvons trouver, dans l'essai *De la littérature française actuelle* (1921), des considérations semblables sur la liberté qui serait impliquée dans la production littéraire de Gide. En discutant sur les particularités de la littérature de l'après-guerre en Allemagne et en France, il évoque la personnalité de Gide, dont il déclare : « Qu'il est peu connu ! » (Semper 1921a : 43) Pour autant, cet homme si « peu connu », qui même en France n'avait gagné de la notoriété que tardivement (Semper 1921a : 43-44), se démarque à ses yeux exactement par des œuvres qui impliquent une liberté contenue dans le mouvement de l'univers fictionnel. Ce mouvement n'est pas continu mais peut se baser sur des arrêts. L'apparition de ce genre de mouvement signifie, selon Semper, le surgissement d'une subjectivité plurielle qui serait incluse dans la fiction de Gide, que Semper désigne par le terme de *moi*³² :

³² *Moi* – notion que Semper utilise, dans cet article et ailleurs, en parlant de la subjectivité dans la production littéraire de Gide. Dans l'introduction de sa thèse, *La Structure du style d'André Gide*, il explique ce terme en soulignant qu'il s'agirait de la « personnalité

Gide réveille de l'intérêt déjà avec l'originalité de la forme de ses œuvres, où il confond quelquefois, par exemple, son « moi » avec l'auteur de l'œuvre, tandis que des fois il l'en sépare ; où il fait, de temps en temps, entrer des poèmes à cause de la poésie elle-même et non en raison de l'action³³, ainsi que de petites notes d'un journal, etc. ; pour autant, il suscite encore plus d'intérêt avec un sentiment qui est si semblable avec cet ennui que ressent actuellement le cercle de notre art et de notre littérature, dans l'étouffement de notre pays. Il enseigne à voyager, à sortir de tout ce qui limite, également de soi-même. Il réveille la faim et la soif, pour prendre d'autant plus de plaisir dans l'assouvissement de la soif. Il fait l'auteur de ses *Paludes*, Tityre, vivre dans une tour et l'entoure de marais et de marécages, pour réveiller en lui un désir pour l'expérience, pour les voyages. Il exalte le désir de voyage jusqu'à la lascivité. (Semper 1921a : 44)

Ce passage démontre que Semper considère le mouvement dans la fiction de Gide comme libérateur, comme faisant sortir d'une identité personnelle, de la société, de « l'étouffement » d'un pays ou du cercle enfermé d'une littérature. L'indéterminisme de ce mouvement est dû à son caractère alternant : il s'agit d'une alternance de ce mouvement lui-même et du désir de se déplacer lors d'un arrêt. De plus, il peut conduire soit à la confusion du « moi » avec lui-même, soit à l'extériorité de ce « moi » par rapport à ses limites. Il en découle qu'également la subjectivité, qui est impliquée dans l'univers de l'œuvre, le « moi » qui y est présenté, est traversée par l'indéterminisme, par cette dynamique qui s'abstient de lui attribuer une concordance ou une discordance définitives, qui ne conduit ni à l'accord d'un « moi » avec lui-même, ni à sa séparation complète de son identité.

Plus tard, dans *La Structure du style d'André Gide*, ce mouvement qui se caractérise par l'indéterminisme est mis en relation avec l'*élan vital* de Bergson et la notion de temps que cet élan impliquerait. Assez étonnamment, Semper est à même d'affirmer que le temps qui, dans la production littéraire de Gide, serait contenu dans l'*élan vital*, ne serait pas continu, comme la *durée* qui selon Bergson est le « changement ininterrompu » des états d'âme (Bergson 2014 [1907] : 2). Au contraire, le temps dans Gide serait d'un caractère fragmentaire, une juxtaposition d'instant. Selon Semper, il s'agirait d'une « philosophie de l'instant » de Gide, qui ferait appel à un « crépitement de rupture de tous les

créatrice » qui se présenterait dans l'œuvre, qui serait différente de la « personnalité réelle » de l'auteur. Il avance que dans son travail, il se focalise notamment sur la « structure d'âme du « créateur » », qu'il définit comme une « figure individuelle » qui se manifesterait dans l'œuvre : « Une analyse du style de la production d'un écrivain obtient un sens quand on la met en contact avec la structure d'âme du « créateur » [...]. Une étude de style doit aspirer, en cherchant des traits caractéristiques, à une cohérence, qui donne à l'individualité une figure, qui la tient ensemble et l'oppose aux autres. » (Semper 1929 : 14) Aussi pouvons-nous deviner que si Semper cherche dans les œuvres de Gide une « structure », il envisage celle-ci comme la « structure d'âme » de la personnalité créatrice, autrement dit sa « figure », qu'il désigne également par le terme « moi ».

³³ *Action* – notion qui se réfère ici à la séquence narratologique, qui suivrait une succession logique (en estonien : *tegevustik*).

liens » (Semper 1929 : 21). Déjà *Les Cahiers d'André Walter* et *Voyage d'Urien* auraient témoigné de cette temporalité. Elle atteindrait au paroxysme dans *Les Nourritures terrestres* (Semper 1929 : 21). Comme dans ses *Souvenirs*, où il décrit la sensation de liberté qu'aurait réveillée en lui l'impressionnisme qui se trouverait dans cette dernière œuvre de Gide, dans sa thèse, il repère dans *Les Nourritures terrestres* la présentation la plus explicite de cette philosophie de l'instant : « Toute continuité temporelle et causale entre les éléments singuliers manque complètement. Ce qui en reste ce sont des impressions juxtaposées, des pensées qui viennent à l'esprit, des fragments de souvenirs. » (Semper 1929 : 42) Au demeurant, autant que pour Semper, le manque de continuité dans *Les Nourritures terrestres* avait signifié une « libération de chaînes », nous pouvons supposer que le temps qui se présente comme instants juxtaposés comporte en lui-même la liberté et l'indéterminisme.

Effectivement, nous trouvons une explicitation de cette idée dans la description que fait Semper de l'*élan vital* dans les œuvres littéraires de Gide. Il en repère des marqueurs déjà dans *Le Voyage d'Urien* où l'on « fustige l'habitude de chercher toujours des raisons à ses acte » et où l'on « se prononce pour l'indéterminisme » (Semper 1929 : 29). Selon Semper, l'*élan vital* qu'on peut appeler « gidien » impliquerait la création du nouveau et de l'indéterminisme exactement en vertu d'un manque de continuité du temps, à cause de la « philosophie de l'instant » qui se trouverait dans ses œuvres :

Il n'y a pas besoin de chercher des raisons, car le passé ne se verse pas entièrement dans l'avenir, le présent est une création, et chaque création est sans précédent et en partie imprévisible. Cette « évolution créatrice » bergsonienne obtient, dans les œuvres ultérieures [de Gide – M. K.], une expression plus claire comme philosophie de l'instant dont nous avons parlé auparavant : chaque instant est nouveau, donc imprévisible et immotivé du moins dans les détails. De là vient sa liberté de volonté [de Gide – M. K.]. (Semper 1929 : 29)

Nous voyons que la « philosophie de l'instant » qui est impliquée dans l'« évolution créatrice » de Bergson dans la fiction de Gide serait une ressource d'une imprévisibilité et d'une « liberté de volonté ».

Aussi pouvons-nous remarquer que même si Semper caractérise l'*élan vital* dans la production littéraire de Gide à travers des notions que Bergson avait attribuées à l'espace – la discontinuité et la division en éléments juxtaposés –, cela ne signifie point que cette juxtaposition spatiale amènerait à la mécanique comme dans Bergson. Au contraire, comme l'indique le passage que nous venons de citer, la juxtaposition d'éléments de l'œuvre, des instants, établit une rupture dans les relations causales, dans la continuité, et conduit à la liberté. Or, il est également à noter que ces éléments juxtaposés, bien qu'ils relèvent de spatialité, se définissent en termes de temps : il s'agit d'« instants », qui, en impliquant l'imprévisibilité, empêchent que le passé puisse se verser entièrement dans le présent. Par conséquent, nous sommes à même de déduire que pour Semper, c'est le temps qui, dans une œuvre littéraire, comporte en lui-

même de la nouveauté et de l'imprévisibilité. De cette manière, le temps, en pouvant se présenter comme instants juxtaposés, qui font preuve de propriétés de l'espace, est toujours la raison de l'indéterminisme et de la liberté comme la *durée* de Bergson. Ainsi, nous sommes à même de regarder de plus près comment ce temps, qui serait contenu dans des éléments juxtaposés d'un univers de fiction, pourrait être indéterministe et comporter de la liberté.

Nous avons vu que le temps qui est contenu dans la « philosophie de l'instant » de Gide se manifeste au moyen de la séparation de l'instant du passé, par l'empêchement de la continuité. Or, pour Semper, la relation de l'extériorité spatiale peut signifier la négativité : comme nous l'avons relevé, d'après lui, l'univers de l'œuvre, qui se compose de *figures*, est susceptible de se présenter comme une apparition qui est « séparée de l'expérience » ou qui est « un dévoilement de la chose par ce qu'elle n'est pas ». Cette idée de Bergson soulignée par Semper l'avait conduit à supposer que l'espace impliqué dans une œuvre d'art serait un *autre*. Aussi sommes-nous en mesure de mettre au point que ce serait dans l'altérité de cet espace, dans sa part de négativité, que le temps peut être impliqué. Du moins est-ce ce que nous pouvons deviner dans l'analyse que fait Semper des *Faux-Monnayeurs* de Gide. Ses remarques sur *Les Nourritures terrestres* avaient suggéré que la séparation des instants dans cette œuvre impliquerait l'indétermination qui y serait contenue sous forme de temps. Or, les commentaires de Semper sur *Les Faux-Monnayeurs* attestent plus concrètement que le temps peut être contenu la part de négativité de ces composants juxtaposés de l'œuvre :

Il [Gide – M. K.] ne se libère pas seulement de l'obligation de figurer les événements sans intermédiaire, de faire la fable³⁴ se dérouler sur une seule surface, mais il crée, juxtaposée à la vie matérielle, une autre surface, celle de la conscience, qui laisse la première se démontrer comme un peu déformée. Ainsi obtenons-nous un roman sur deux ou même plusieurs surfaces. La réalité est juxtaposée à la possibilité, qui n'a pas été réalisée. Le développement de la vie – le mouvement d'avancement dans une seule dimension du temps – s'élargit, on laisse deviner ce qui *aurait pu* être simultanément. (Semper 1929 : 54–55)

Nous voyons que selon Semper, les éléments de l'univers des *Faux-Monnayeurs* peuvent être considérés comme décelant leur part de négativité, tandis que cette négativité se définit en termes de temps. Plus précisément, c'est la négation du passé, le surgissement de ce qui « n'a pas été réalisé », qui conditionne que les parts de l'univers fictionnel dévoilent leur négativité en se démontrant comme « déformées ». Or, le temps que comportent ces éléments

³⁴ Semper se sert de termes *sujet* (*süžee*) et *fable* (*faabula*) pour parler de la narration dans les œuvres de Gide. Il emprunte ces termes aux formalistes russes, notamment à Boris Tomachevski (Tomachevski 1925). Ils correspondent approximativement aux notions *récit* et *histoire* de Genette. Le terme *événements*, que Semper utilise systématiquement, également dans ce passage, pour parler des œuvres de Gide, se réfère à *fable*. Nous traiterons de cette question plus amplement dans la troisième partie de notre travail.

déformés ne se définit pas seulement comme la négation du passé, mais aussi comme la part du présent qui n'est pas mais qui « *aurait pu* être simultanément ». Semper appelle cette part simultanée « possibilité ». Par conséquent, nous pouvons envisager que le présent de l'œuvre littéraire, qui est, selon Semper, constitué par la part de négativité de cet espace, occasionne le manque d'une continuité, qui avait signifié le déterminisme. Or, ce présent propose une conception du temps qui se base sur la simultanéité, sur la coprésence de la « réalité » et de la « possibilité ».

Au demeurant, cet univers de fiction, qui décèle ainsi sa part de négativité en tant que sa dimension temporelle, et qui fait émerger la simultanéité qui fait preuve d'un manque de déterminisme, ne cesse pas d'être impliqué, d'après Semper, dans une dynamique. Dans l'extrait de sa thèse que nous venons d'évoquer, cette dynamique est caractérisée comme le « développement de la vie » ou le « mouvement d'avancement », de manière que nous puissions considérer qu'il s'agit d'encore une manière dont l'*élan vital* peut se manifester dans les œuvres de Gide. Pour autant, si dans la description du Torse de Belvédère, et d'autres statues du musée du Vatican, c'était l'imperfection de ces statues qui pouvait être envisagée comme le déclencheur du mouvement, dans une œuvre littéraire c'est la part de négativité des éléments de l'univers de l'œuvre qui accomplit la même fonction.

Ainsi, comme le suggère l'interprétation que fait Semper des *Faux-Monnayeurs* de Gide, le mouvement qui est impliqué dans l'univers fictionnel qui comporte des « possibles » aurait la capacité d'élargir le temps, de le rendre multidimensionnel et d'opérer sur plusieurs surfaces. Semper est aussi amené à estimer que la multiplication des surfaces qui se trouverait dans *Les Faux-Monnayeurs* conduirait à une victoire sur la « continuité unidimensionnelle du temps » :

[...] les personnes figurées oscillent entre la réalité et la fiction, en s'approchant soit à la première soit à la seconde. L'individu perd ses limites définies, il se multiplie quelquefois, pousse de l'étroitesse de la réalité à la largeur de la possibilité, comme s'il portait victoire sur la continuité unidimensionnelle du temps. (Semper 1929 : 57)

Ce passage indique également que le mouvement qui est impliqué dans le monde des *Faux-Monnayeurs* est une manière de pousser « de l'étroitesse de la réalité à la largeur de la possibilité ». Ce processus démontre que la part de négativité de cet espace n'est pas seulement l'instance qui déclenche le mouvement, mais qu'elle existe en vertu de ce mouvement même. Aussi pouvons-nous envisager que c'est le mouvement qui, dans ce roman de Gide, implique en lui-même la négativité, et qui peut ainsi porter victoire sur la continuité d'un temps unidimensionnel. Autrement dit, nous sommes même amenée à avancer qu'en ce cas, le mouvement constitue la négativité qui est l'origine de la multiplication des éléments de l'univers de l'œuvre.

Néanmoins, comme nous l'avons fait remarquer, Semper ne cesse de renouer ce genre de mouvement avec la notion d'*élan vital* de Bergson. Il s'agit selon lui d'un « processus de création » (Semper 1929 : 55). Également le paragraphe que nous venons de citer contient des allusions au concept d'*élan vital* : comme Bergson, qui envisage que cet élan se manifesterait dans le développement de la nature, dans « l'évolution de la vie » (Bergson 2014 [1907] : v), Semper ne cesse de considérer que lorsque le mouvement élargit le temps en lui ajoutant la dimension de « possibilité », il s'agit d'une manière de pousser. Par ailleurs, identiquement à Bergson qui postule que l'*élan vital* se développe par des lignes divergentes, Semper met en avant que dans ce processus de pousser, l'individu perd « ses limites définies » et « se multiplie ».

Or, cette idée de la multiplication de l'individu nous conduit à la différence qui s'établit entre les conceptions de la liberté dans la philosophie de Bergson et dans la pensée esthétique de Semper. Si Bergson avait postulé que l'*acte libre* serait une émanation de la personnalité, de la multiplicité des états d'âme que celle-ci impliquerait, l'*élan vital* que repère Semper dans Gide nous indique que la liberté proviendrait du fait que l'individu perd ses limites » en étant impliqué dans un processus de négation de lui-même. C'est ainsi que Semper décrit ce genre d'*élan vital* qui se trouverait dans la production littéraire de Gide :

Ce qui l'attire [Gide – M. K.] et correspond aux exigences de son esprit c'est l'*élan vital* de Bergson, élan de vie toujours variable, insaisissable. De là vient également le fait que Gide exprime, tout à travers son œuvre, une grande sympathie envers toute *sincérité*, qu'il oppose aux formes figées venues de l'extérieur, en considérant celles-ci comme des masques insincères, menteurs. Lorsqu'on envisage le *moi* d'une telle façon, les limites de la personne peuvent facilement s'envoler et la réalité de la personne même peut devenir douteuse. (Semper 1929 : 17)

Par conséquent, si selon Semper les écrits de Gide font preuve d'une manifestation de la liberté de l'individu, celle-ci s'explique par les propriétés qu'il attribue à l'univers fictionnel gidien. Autant que l'*élan vital* qui y serait contenu impliquerait une opposition aux « formes figées », comme le postule l'extrait que nous venons de citer, il y aurait une « réaction contre la pression de la forme », un « désir de sortir de tout ce qui est figé » (Semper 1929 : 43). Aussi est-il qu'autant qu'à travers la notion de mouvement, qui impliquerait la capacité d'élargir le temps en le rendant multidimensionnel, nous pouvons envisager que la liberté peut être contenue dans ce temps multidimensionnel lui-même, lorsqu'on le considère comme étant contenu dans la part déformée des éléments de l'univers imaginaire. En d'autres termes, nous sommes amenée à considérer que selon Semper, le temps dans les œuvres de fiction de Gide serait la liberté même.

Toutefois, également le mouvement, que l'apparition de cette *déforme* implique, revêt dans les réflexions de Semper sur Gide une signification particulière. Nous pouvons l'appeler, en ayant recours à la notion même de Semper, *élan de configuration*. Effectivement, en tenant compte du fait que,

selon lui, la notion de *forme* est un synonyme de *figure*, nous avons le droit de parler, en partant du concept de *déformation*, de l'*élan de configuration*. Cela est d'autant plus licite que Semper lui-même en sert pour caractériser l'œuvre de Gide. Bien qu'il puisse remarquer que l'*élan de configuration* serait quelque chose qui ne serait pas suffisamment présent dans l'œuvre gidienne (Semper 1929 : 23–24, 43–44), nous pouvons néanmoins considérer que c'est dans *Les Faux-Monnayeurs* que Semper trouve un point d'appui pour expliquer ce concept. Selon Semper, l'*élan de configuration* est poussé par une « déformation de souvenirs » au moyen de leur reconfiguration (Semper 1929 : 45). Cela signifie qu'il s'agit d'une manière de sortir de la forme du « moi »³⁵ au vu d'atteindre une forme plus objective (Semper 1929 : 43). Nous pouvons faire ici le lien avec son idée selon laquelle le temps dans l'œuvre gidienne serait constitué par la mise en évidence d'une forme *déformée* ou que le « moi » dans les écrits de Gide peut devenir une illusion pour lui-même. Par conséquent, bien que l'*élan de configuration* ne se réalise peut-être pas, pour Semper, dans les œuvres de Gide pleinement, il est indéniable qu'il y en trouve des éléments.

En conclusion, Semper parvient, en analysant la fiction de Gide, à une idée particulière du temps qui peut être contenu dans l'univers fictionnel d'une œuvre littéraire. Cela nous conduit à reconsidérer cette notion d'« univers fictionnel » même. Nous l'avons utilisée, jusqu'à maintenant, assez tacitement, à côté des termes « univers imaginaire », « univers de l'œuvre » ou « monde de l'œuvre », en ayant des fois recours au concept d'« espace ». Pour autant, en tenant compte de ce que nous venons d'exposer, il convient de nous arrêter un peu sur la nature de cet univers fictionnel qu'une œuvre littéraire est susceptible d'impliquer, en considérant que ses parts peuvent se présenter comme absentes, et qu'elles ont, en outre, la capacité de comporter le temps.

1.2.4. Le temps de l'image

Nous avons signalé dans l'introduction que nous cherchons à analyser les éléments de l'univers fictionnel en présumant qu'ils se trouvent dans l'œuvre, en laissant de côté l'approche phénoménologique qui envisage l'œuvre du point de vue d'un auteur ou d'un lecteur qui en fait l'expérience. Il est maintenant le temps de préciser les caractéristiques de ces éléments, à la lumière de ce que nous venons d'exposer. Ainsi, nous pourrions également diriger notre étude vers la pensée de Sartre.

D'abord, le concept de l'*élan vital* de Bergson nous permet de relever la particularité des composants d'un univers imaginaire par rapport à l'espace qui serait perceptible par le sens visuel, ou qui est dessiné, tracé, au moyen de l'intelligence. Nous avons souligné que selon Bergson, comme il le postule dans *L'Évolution créatrice*, l'intelligence humaine serait une des « directions » vers laquelle la vie se serait développée (Bergson 2014 [1907] : v). La propriété de

³⁵ La notion que Semper utilise en estonien (*mina-vorm*) se réfère à la fois à la personne grammaticale (*je*) et à la *forme* comme part de l'univers fictionnel de l'œuvre.

l'intelligence serait de « se représenter les rapports des choses extérieures entre elles » (Bergson 2014 [1907] : v). Autrement dit, d'après lui, l'homme aurait la capacité de dessiner, au moyen de l'intelligence, des formes géométriques qui sont avec la matière en rapport de ressemblance. Comme l'écrit Bergson, ces relations se caractérisent en termes d'une « parenté » avec « les objets inertes », de manière que l'intelligence, la pensée logique, « triomphe dans la géométrie », où se dévoile la similitude de la « pensée logique avec la matière inerte » (Bergson 2014 [1907] : v). Ainsi, autant que la matière serait divisible en unités isolées, qui peuvent se caractériser par la notion d'homogénéité, également l'intelligence, en concevant des espaces géométraux, mettrait, d'après Bergson, en pratique sa capacité de diviser la matière. Selon lui, si la matière a « une tendance à constituer des systèmes isolables », ces systèmes ont la propriété intrinsèque de pouvoir être traités « géométriquement » (Bergson 2014 [1907] : 10). Donc, nous pouvons avancer qu'en définissant l'univers fictionnel d'une œuvre littéraire en termes d'un « espace » que dessinerait, selon Bergson, l'intelligence, nous nous trouvons devant la question de savoir comment le temps peut exactement être impliqué dans cet espace. Qui plus est, nous pouvons considérer que le temps dans une œuvre artistique ou littéraire peut se présenter par le biais d'un espace qui n'est pas le fruit d'imagination d'une subjectivité qui fait l'expérience de cette œuvre, mais qu'il est impliqué dans l'univers fictionnel même. Avons-nous toujours le droit de parler, en ce cas, d'une intelligence qui découperait la matière en unités d'espace ? Ou même d'une intuition qui ferait l'expérience du temps comme *durée* qui serait comportée dans cet univers ?

En cherchant à répondre à ces questions, il convient d'avoir recours, pour déblayer le terrain, à la notion d'*image intermédiaire* de Bergson qui provient de son essai *L'Intuition philosophique*. En nous penchant sur un examen approfondi de ce concept, il apparaît que si cette *image intermédiaire* contient le temps, qui se définit, dans cet essai, toujours en termes de *durée* dont fait l'expérience l'intuition, ce temps se manifeste dans le caractère fuyant, « évanouissant » de l'image. Celle-ci constitue une « ombre » de « l'esprit du philosophe », tandis qu'elle fait que « ce que le philosophe a vu » ne peut jamais être revu que « dans la mesure du possible » (Bergson 2014 [1911]a : 155). Or, cette propriété fuyante et évasive de l'*image intermédiaire*, de cette « ombre » qui ne fait que donner une notion de l'intuition du philosophe en s'en rapprochant (Bergson 2014 [1911]a : 155), se définit selon Bergson aussi par le terme de *négation*. Plus précisément, si l'image contient une « puissance intuitive de *négation* », cela signifie qu'elle comporte en elle-même la nouveauté. Celle-ci est obligée de se manifester « à travers les idées toutes faites qu'elle rencontre devant elle », de manière qu'elle soit toujours « relative » à son époque, provient d'une pensée qui « apporte quelque chose de nouveau dans le monde » (Bergson 2014 [1911]a : 158). Au demeurant, cette « nouveauté », que comporte en elle-même l'image, est quelque chose de simple, « d'infiniment simple, de si extraordinairement simple que le

philosophe n'a jamais réussi à le dire. Et c'est pourquoi il a parlé toute sa vie. » (Bergson 2014 [1911]a : 155)

Ainsi, nous pouvons résumer que si l'on essaie de définir ce que serait le temps contenu dans une œuvre littéraire, à travers la relation qu'aurait ce temps avec les images que l'univers fictionnel contiendrait, nous pouvons envisager que cette temporalité peut se définir comme une nouveauté. Cette nouveauté se manifeste en tant qu'une dynamique contenue dans l'image et constitue la raison pour laquelle cette image s'enfuit toujours, en ne pouvant presque jamais être encadrée ni exprimée par des mots. Par ailleurs, puisque Bergson sert de la notion de *négation* pour caractériser cette dynamique, nous pouvons envisager que selon lui, une propriété du temps serait de comporter une négativité par rapport à l'ordre existant et préétabli. Or, cette négativité est susceptible de se manifester dans l'image fuyante que contient une œuvre littéraire.

Nous pouvons parvenir à une idée semblable en suivant la pensée de Paul Ricœur, qui peut être considérée comme un prolongement du bergsonisme. Dans *La Métaphore vive* (1975), il définit la métaphore par des tournures qui peuvent être envisagées comme des références à la philosophie de Bergson. Par exemple, en considérant que la métaphore, en constituant un établissement de nouvelles ressemblances, se présente comme un flot d'images (Ricœur 1975 : 241) ou un « flux imagé » (Ricœur 1975 : 266), les paroles de Ricœur semblent mettre l'accent sur la part unificatrice du mouvement de l'*élan vital* de Bergson. Il avance lui-même qu'« [a]vec Bergson, l'unité de la vision et de la vie est portée au sommet de la philosophie. » (Ricœur 1975 : 314) Il est aussi éloquent qu'il envisage que la métaphore serait « vivante » ou comme un « élan d'imagination » (Ricœur 1975 : 384), qui s'établirait par l'intuition (Ricœur 1975 : 148). Cela nous permet d'envisager davantage à quel point la pensée de Ricœur peut être considérée comme apparentée à Bergson.

Pour autant, la notion de métaphore ricœurienne nous donne aussi l'occasion de conceptualiser la négativité qui serait impliquée dans les images dont se compose un univers fictionnel. Selon Ricœur, la ressemblance, le « flux imagé » que constitue la métaphore, ne peut s'établir que grâce au « n'est pas » qui est impliqué dans le « est ». Comme il l'écrit dans *La Métaphore vive* : « Le paradoxe consiste en ceci qu'il n'est pas d'autre façon de rendre justice à la notion de vérité métaphorique que d'inclure la pointe critique du « n'est pas » dans la véhémence ontologique du « est » (métaphoriquement). » (Ricœur 1975 : 321) En d'autres termes, pour Ricœur, il y aurait une contradiction qui se maintiendrait au sein de la métaphore, et cela malgré la ressemblance qui ne cesserait de s'y établir :

[...] dans l'énoncé métaphorique, la contradiction littérale maintient la différence ; le « même » et le « différent » ne sont pas simplement mêlés, mais demeurent opposés. Par ce trait spécifique, l'énigme est retenue au cœur de la métaphore. Dans la métaphore, le « même » opère *en dépit* du « différent ». (Ricœur 1975 : 250)

Ces considérations nous donnent l'occasion de revenir sur la conception de l'*image intermédiaire* dans la philosophie de Bergson. Les propos de Ricœur nous permettent de confirmer que si les images contenues dans un univers imaginaire, que ce soit la philosophie ou une œuvre littéraire, ont la propriété de se démarquer par une différence qui peut se caractériser en termes de négativité, cette négativité implique en elle-même quelque chose de nouveau, de la nouveauté.

Qui plus est, les méditations de Ricœur sur la métaphore ont donné la raison pour réfléchir sur le temps qui serait inclus dans une œuvre littéraire. La question du temps qui serait impliqué dans la métaphore ricœurienne a été abordée par François Vanoosthuysse. En soulignant que selon Ricœur, la métaphore serait toujours une « coexistence du possible et de l'impossible, de la dénotation et de l'artefact figural, concordance discordante des voix et des points de vue », il en déduit que le caractère de la métaphore serait essentiellement hétérogène (Vanoosthuysse 2008 : 51). Cette hétérogénéité serait d'après Vanoosthuysse généralement propre aux œuvres littéraires, qui créeraient ainsi un « régime instable du voir », différent de « l'espace homogène de nos perceptions » (Vanoosthuysse 2008 : 52). Cette discussion qui se fait, dans l'analyse de Vanoosthuysse, à l'aide de termes qui peuvent être ramenés à la philosophie de Bergson, le conduit à considérer que toute dénotation dans un texte littéraire aurait une part d'indétermination. Cette part serait la ressource de la dynamique de l'œuvre. Ainsi, Vanoosthuysse est amené à souligner que les « images mentales » qu'un texte crée ne sont pas autant spatiales que temporelles (Vanoosthuysse 2008 : 53).

Nous sommes ainsi conduits, au fil de la pensée de Ricœur et de l'interprétation qu'en fait Vanoosthuysse, à envisager que le temps qui est contenu dans une œuvre littéraire serait la raison de la discordance et de l'indétermination que peut comporter l'univers fictionnel d'une œuvre littéraire. Cette indétermination se crée au moyen des images dont cet univers est composé. Ces images seraient, en vertu de leur propriété d'impliquer le temps, hétérogènes. Cette hétérogénéité serait la raison de leur dynamique et de leur instabilité.

Les méditations de Ricœur sur le fonctionnement du récit, dans *Temps et récit* (1983–1985), nous conduisent à réfléchir d'une manière semblable. Dans *La Métaphore vive*, il avait considéré que le propre de la métaphore était de faire « voir comme », autrement dit de faire « apercevoir le semblable dans le dissemblable » (Ricœur 1975 : 10), de manière que c'était ainsi que le « flux imagé » pouvait se mettre en place. Également dans *Temps et récit*, Ricœur envisage que le récit serait une façon d'établir, dans l'univers d'une œuvre narrative, une « synthèse de l'hétérogène » qui se baserait sur le « voir comme » : « L'œuvre narrative est une invitation à *voir* notre praxis *comme...* » (Ricœur 1991 [1983] : 155) Ainsi, bien que Ricœur considère que le récit impliquerait, de même que la métaphore, une dynamique qui ferait émerger de la nouveauté, de « l'innovation sémantique » ou de « l'imagination productrice » (Ricœur 1991 [1983] : 10), ce mouvement se caractériserait par une continuité qui établirait la ressemblance entre des éléments originellement

différents. Ricœur définit ce mouvement d'« imagination productrice » comme *configuration* :

L'enjeu est donc le procès concret par lequel la configuration textuelle [*mimésis II* – M. K.] fait médiation entre la préfiguration du champ pratique [*mimésis I* – M. K.] et sa refiguration par la réception de l'œuvre [*mimésis III* – M. K.]. Il apparaîtra corollairement, au terme de l'analyse, que le lecteur est l'opérateur par excellence qui assume par son faire – l'action de lire – l'unité du parcours de *mimésis I* à *mimésis III* à travers *mimésis II*. (Ricœur 1991 [1983] : 107)

Nous voyons que la conception du récit de Ricœur, comme sa notion de métaphore, peut être mise en rapport avec la pensée de Bergson. Ricœur envisage que le récit serait quelque chose de dynamique, un processus qui établit des ressemblances, au sein de différents éléments de l'œuvre qui sont discordants. Selon Ricœur, ce procès implique que « l'intrigue d'un récit » est comparable à une assimilation prédicative : « elle « prend ensemble » et intègre dans une histoire entière et complète les événements multiples et dispersés et ainsi schématise la signification intelligible qui s'attache au récit pris comme un tout. » (Ricœur 1991 [1983] : 10) Nous pouvons considérer qu'il y a ici un parallélisme avec l'idée de Bergson selon laquelle l'*élan vital* serait un mouvement continu et unique, qui, bien qu'il se compose de multiplicités, implique une part de ressemblance qui le tient ensemble. Similairement, la *durée* serait un temps que l'homme pourrait sentir, en tant qu'une hétérogénéité continue, par l'introspection, en ayant recours à son intuition. Également d'après Ricœur, la continuité, l'assimilation que constitue le récit s'opère au moyen de l'expérience subjective d'un auteur ou d'un lecteur, tandis que le « flux imagé » de la métaphore s'établit selon lui par l'intuition. Nous ne pouvons nous abstenir de voir ici une similitude avec les idées de Bergson sur le temps comme *durée*. Également François Vanoosthuyse, lorsqu'il parle du temps qui se dévoilerait, dans la conception de la métaphore selon Ricœur, en tant qu'une hétérogénéité d'images, considère que ces dernières seraient des « images mentales », qui font aussi référence à une subjectivité qui les imagine.

Or, nous pouvons, en ce moment, nous poser la question de savoir si et comment le temps, autant que les images, peuvent être considérés comme contenus dans l'œuvre, plus précisément dans une œuvre de prose narrative, sans qu'on en fasse l'expérience ou qu'on les imagine ? Comment peut-on caractériser ces images exactement ?

L'étude de Jacques Noiray sur l'esthétique du réalisme dans le roman français du XIX^e siècle aborde cette question, à notre sens, d'une manière significative. Ses idées nous permettent de développer notre propos. « La littérature n'est pas faite, au moins au départ, pour donner à voir, » déclare-t-il (Noiray 2005 : 374). À la différence de la peinture, l'objectif d'une œuvre romanesque serait, comme l'écrit Noiray, de « [f]aire rêver, faire penser » (Noiray 2005 : 375). En d'autres mots, selon Noiray, une œuvre littéraire serait une « machine à fictions », qui, au lieu de s'adresser à la vue, ferait appel à

« une activité totale de l'esprit » (Noiray 2005 : 375). Ainsi, l'œuvre serait un processus qui, en se définissant comme une dynamique impliquant des éléments de l'espace, peut se définir en termes du temps :

Son moteur est le récit, sa dimension est le temps. Alors que la peinture est enfermée dans l'instant (l'ici et le maintenant) par des contraintes génériques [...], la littérature se déploie sans effort dans le temps, qui est l'espace même du récit, le lieu de la mémoire, de l'imagination, de la rêverie. (Noiray 2005 : 375)

Nous voyons que même si Noiray envisage qu'une œuvre de prose narrative serait capable d'impliquer l'espace, qui peut se définir comme « l'espace même du récit », « le lieu de la mémoire, de l'imagination, de la rêverie », cet espace, au lieu d'être délimité, encadré, enfermé, se présente, au départ, comme une dynamique, un déploiement qui se fait « dans le temps ». Aussi pouvons-nous considérer, en partant des idées de Noiray, qu'une œuvre littéraire, surtout lorsqu'il s'agit d'une œuvre narrative, se définirait comme temporelle. Au demeurant, ce temps se caractériserait par une dynamique qui, au lieu d'être impliquée dans des images qui existeraient déjà dans l'œuvre, aurait la propriété de faire surgir des images, d'inciter à imaginer. Ainsi, le temps dans une œuvre littéraire peut se définir en termes d'action, comme une instance qui fait appel à une activité, qui est celle d'imaginer. Or, cette action est conditionnée par la capacité de l'œuvre de ne pas contenir d'images mais plutôt une dynamique qui implique des éléments d'espace. Ces éléments se caractérisent par l'ouverture : l'œuvre, le récit, est un processus de déploiement.

Les idées contenues dans *L'Imaginaire* (1940) de Jean-Paul Sartre nous permettent de concrétiser ce point. Ici se trouvent en germe, en plus de la conception de la littérature de Sartre qu'il s'expliquera dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, ses idées sur la condition humaine contenues dans *L'Être et le néant*. Bien que dans *L'Imaginaire*, Sartre se focalise sur les œuvres artistiques du point de vue de l'expérience d'un spectateur, d'un auditeur ou d'un lecteur, nous pouvons envisager que ses méditations nous dévoilent quelque chose sur l'œuvre d'art elle-même. Par exemple, le passage suivant de *L'Imaginaire*, qui décrit le processus de lecture, peut être considéré comme éloquent à ce propos :

Je lis un roman. Je m'intéresse vivement au sort du héros qui va s'évader de prison, par exemple. J'apprends avec beaucoup de curiosité les moindres détails de ses préparatifs de fuite. Pourtant les auteurs sont d'accord pour faire remarquer la pauvreté des images qui accompagnent ma lecture. De fait la plupart des sujets en ont fort peu et de très incomplètes. On devrait même ajouter qu'elles apparaissent en général en dehors de l'activité de lecture proprement dite, lorsque, par exemple, le lecteur revient en arrière et se rappelle les événements du chapitre précédent, lorsqu'il rêve sur le livre, etc. (Sartre 2007 [1940] : 126)

Nous voyons que selon Sartre, la lecture se définit comme une activité par rapport à laquelle les « images » restent « en dehors ». Autrement dit, s'il

constate que la lecture serait un processus, celui-ci implique une spatialité contenue dans l'œuvre, qui se caractérise par des relations d'extériorité. Qui plus est, le procès de la lecture implique une carence des images : en plus de se trouver « en dehors » de la lecture, elles se caractérisent par une « pauvreté », elles sont « fort peu » et « très incomplètes ». Par ailleurs, les propos de Sartre lui-même suggèrent que les œuvres d'art en général se démarqueraient par leur capacité d'impliquer des « objets irréels », qui ne sont pas les objets réels. Ces « objets irréels » ne se trouvent ni dans l'œuvre ni nulle part. Si cela est vrai, selon Sartre, pour les peintures, qui contiennent des « objets qui n'existent point *dans le tableau*, ni nulle part dans le monde, mais qui se manifestent à travers la toile » (Sartre 2007 [1940] : 366), les airs de musique sont d'autant plus capables de rendre manifeste que l'œuvre implique une absence : « Dans la mesure où je la saisis, la symphonie *n'est pas là*, entre ces murs, au bout de ces archets, » autrement dans la salle de concert, avance Sartre (Sartre 2007 [1940] : 370). Ou encore : « Elle [la symphonie – M. K.] se donne donc comme un perpétuel ailleurs, une perpétuelle absence. » (Sartre 2007 [1940] : 370–371) Ainsi, si le procès de lecture implique, d'après Sartre, une carence d'images, nous pouvons considérer que pour lui, cette carence signifie que ces images rendent explicite le fait qu'elles sont ailleurs, en dehors de l'expérience qu'en fait le lecteur ou le spectateur. L'œuvre d'art est capable de rendre explicite cette part ailleurs des images, par le fait qu'elle a la capacité de les reculer dans la conscience de l'homme.

Il en est aussi que dans *L'Imaginaire*, le temps se définit en termes de relations d'extériorité de l'espace. Plus précisément, il apparaît que l'avenir, à la différence du passé, est susceptible de se présenter, pour la conscience, comme une irréalité, en tant que ce qui « n'est pas encore » : « Mais précisément je me le donne en tant qu'il n'est pas encore, c'est-à-dire comme absent ou si l'on préfère un néant. » (Sartre 2007 [1940] : 350) Avant de nous pencher sur la conception de l'homme que cette temporalité impliquerait, nous pouvons relever qu'également la carence d'images dans le processus de lecture, leur recul constant par la conscience lisant, suggère que plus explicitement que les arts visuels, l'œuvre littéraire se définit en termes d'un temps qui surgit en vertu des images qui explicitent leur part qui est ailleurs. Pour autant, les idées de Sartre nous suggèrent aussi que si le recul des images dans une œuvre littéraire comporte du temps, celui-ci peut se définir en termes d'action. Ainsi pouvons-nous considérer que si l'avenir constitue, selon Sartre, une irréalité qui, en étant absente dans le présent, est toujours reculée, cela implique une attitude active de la part de la conscience. À la différence d'une conscience perceptive, celle qui fait l'expérience d'une œuvre serait « une spontanéité qui produit et conserve l'objet en image » (Sartre 2007 [1940] : 35). Nous pouvons envisager que dans le procès de lecture d'une œuvre littéraire, cette attitude active s'intensifie en raison du manque d'images qu'elle rend explicite.

En résumé, si l'on cherche une notion commune par laquelle on pourrait définir le temps dans l'univers d'une œuvre littéraire, à partir de ce que nous venons d'exposer, nous considérons qu'il serait le mieux de l'envisager à

travers le terme de *négativité*. Si Bergson avait considéré que l'*image intermédiaire* impliquée dans une œuvre de philosophie comporterait le temps par sa propriété de ne jamais laisser voir « ce que le philosophe a vu », selon Sartre, une œuvre littéraire se caractériserait par des images qui se démarqueraient par leur recul : elles resteraient en dehors de l'activité de lecture, qui peut être considérée comme temporelle. Par conséquent, sans encore approfondir la discussion sur les différences qu'on peut trouver entre les conceptions du temps de Bergson et de Sartre, nous pouvons affirmer qu'il est justifié d'utiliser, dans le reste de notre étude, le concept d'image. Selon nous, c'est la notion la plus appropriée pour développer des idées sur le temps que contiendrait une œuvre littéraire. Les idées de François Vanoosthuyse, qui parle des « images mentales » pour caractériser le « régime instable du voir » qu'impliquerait le temps dans la métaphore ricœurienne, ainsi que les déclarations de Jacques Noiray sur le temps dans une œuvre de prose comme une incitation à « imaginer » reviennent à légitimer notre choix.

Par ailleurs, on peut considérer que les méditations de Gide et de Semper sur le temps que serait capable de comporter une œuvre littéraire, selon lesquelles il pourrait se définir par la négativité, peuvent se conceptualiser à la lumière des idées sur le temps qui relèvent du bergsonisme et de la pensée sartrienne. Les écrits théoriques et les œuvres de fiction de Gide nous ont permis de déduire que la temporalité serait contenue en tant que l'avenir dans le présent de l'œuvre. Au demeurant, ce présent se manifesterait comme une dynamique contenant un ailleurs ou un espace absent. Semper avait parlé de la *déformation* dans les œuvres de Gide, qui ferait les parts de l'univers fictionnel se démontrer comme ce qu'elles ne sont pas, en étant déformées par le « possible » qui déforme la réalité que constitue le monde de l'œuvre. Ces considérations nous permettent de relever que si nous voulons parler du temps qui serait impliqué dans un univers fictionnel qui rend explicite sa part de négativité, nous avons le droit de le faire par le biais de la notion d'*image* : les théories qui se rapportent au bergsonisme et la conception sartrienne de l'imaginaire mettent en relief que c'est l'image qui a la capacité de se manifester comme reculée, ou de s'expliciter en tant que ce qu'elle n'est pas, en étant en dehors d'elle-même.

Pour autant, lorsque Semper parle de l'*élan de configuration*, qui est, d'après lui, un développement de la notion d'*élan vital* de Bergson, cela ne lui permet pas seulement de définir le temps qui se trouverait dans certaines œuvres de Gide. Selon son point de vue, également la société peut être configurée, et la tâche de la littérature serait de prendre part à cette configuration. Aussi avance-t-il par exemple en 1926, dans l'essai *Les Chemins de notre littérature*, que l'objectif de la littérature devrait être de « configurer l'homme et la société » (Semper 1926 : 772). Ainsi ne sommes-nous pas seulement amenés à chercher des parallélismes entre les conceptions du temps de Gide et de Semper avec celle de Jean-Paul Sartre, mais nous pouvons nous interroger, en outre, sur la question de savoir comment ce temps peut devenir, dans la production littéraire de Semper, un temps qui marquerait l'engagement de ses œuvres dans la

société. Aussi pourrions-nous analyser les œuvres de Semper à la lumière de la conception de la *littérature engagée* de Sartre.

1.3. Le temps d'engagement : l'action de Sartre

1.3.1. Gide à la croisée de la liberté de Sartre

Si Sartre déclara en 1951, comme nous l'avons mis en évidence dans l'introduction de notre thèse, que le renoncement de Gide à certains points de vue figés aurait signifié la liberté, cela nous conduit à creuser davantage la conception de l'homme de ce philosophe. À quel point et comment Sartre trouve dans les écrits de Gide un point d'appui pour soutenir ses propres réflexions ? – C'est la question de premier ordre que nous devons nous poser.

Pour Sartre, Gide est, selon toute apparence, un auteur problématique, et ses points de vue sur ses œuvres font preuve d'une variabilité. Ainsi trouve-t-il dans *L'Être et le néant* la raison pour désapprouver Gide à cause de la certitude qu'aurait ce dernier de ne pas être ce qu'il est et d'être ce qu'il n'est pas. Selon Sartre, ce genre de profession de foi de Gide aurait manifesté de la *mauvaise foi* (Sartre 2006 [1943] : 93), qui est une conduite de l'existence inauthentique³⁶. Par ailleurs, Sartre est à même de juger que si dans sa pièce de théâtre *Philoctète* (1898), Gide présente la décision certaine du personnage éponyme de se renoncer à lui-même, d'abandonner « jusqu'à la haine, son projet fondamental, sa raison d'être et son être », ce serait un « instant libérateur » seulement par l'illusion (Sartre 2006 [1943] : 520–521). Par conséquent, lorsque Sartre parle de la liberté dont feraient preuve, selon lui, quelques décisions de Gide sur le plan politique, il garde en vue quelque chose d'autre qu'une simple détermination d'abdiquer ses principes.

La lecture de *Journal* de Gide, que Sartre effectue lors de la Seconde Guerre mondiale, en séjournant, depuis septembre 1939 jusqu'à mars 1940, à l'arrière de la ligne Maginot, se fait écho dans ses *Carnets de la drôle de guerre* (1939–1940). Le *Journal* gidien permet à Sartre de développer des idées qui nous permettent de mieux comprendre ce que serait pour lui la liberté qu'impliquerait l'abnégation de soi de l'homme, d'un écrivain. Dans ces notes de guerre, qui sont rédigées en même temps que Sartre procéda à l'écriture de *L'Être et le néant* (Bertholet 2005 [2000] : 212), ce futur parangon de l'existentialisme trouve dans *Journal* de Gide une mobilité qui serait propre à un être qui fait preuve d'une indécision : « Ce journal est l'image de l'indécision gidienne entre deux conceptions de sa vie personnelle : la décision et la détente. » (Sartre 1995 [1939] : 292) Plus précisément, il apparaît que le changement dont fait preuve la

³⁶ *Mauvaise foi* – notion par laquelle Sartre explique, dans *L'Être et le néant*, une attitude inauthentique par rapport au monde, plus précisément une négation assurée que la conscience est capable de diriger vers elle-même (Sartre 2006 [1943] : 82). Selon cet existentialiste, une conscience qui est en état de la *mauvaise foi* est disposée à s'affirmer à elle-même : « [J]e ne suis pas ce que je suis. » (Sartre 2006 [1943] : 92)

subjectivité dans l'écriture de Gide peut se caractériser, selon Sartre, comme un dépassement de soi-même : « En somme, oscillation chez Gide entre deux conceptions du vrai : le vrai est ce que je suis [...] – le vrai est ce que je veux être. » (Sartre 1995 [1939] : 292) Aussi pouvons-nous relever que selon Sartre, la liberté de l'homme, le changement qui est susceptible d'impliquer son émancipation, ne peut surgir qu'en étant contenue dans une dynamique, dans un dépassement qu'opère l'homme par rapport à lui-même. Ce dépassement signifie une attitude active. Par conséquent, nous sommes en mesure de considérer que pour Sartre, ainsi que pour Gide, il est important de souligner l'importance de la dynamique, du mouvement dans une conception de la liberté de l'homme. En analysant l'idée de la liberté que devrait contenir, selon Gide, une œuvre artistique, il apparaît qu'elle ne peut émerger que lorsque l'œuvre fait preuve d'une dynamique de l'univers fictionnel que conditionnerait le renoncement de l'écrivain à lui-même. En partant des réflexions de Sartre sur le journal de Gide, nous pouvons arriver à une conclusion similaire : si la liberté est possible, si l'on peut arriver à la situation où rien n'est préalablement donné, cela ne peut pas être atteint dans l'immobilité, dans la stagnation.

Pour autant, il est aussi à noter que dans la pensée de Sartre, un dépassement qu'opère l'homme par rapport à lui-même ne signifie pas seulement quelque chose d'universellement humain, mais elle est étroitement en rapport avec l'environnement social qui entoure l'homme. Ainsi pouvons-nous trouver dans *Carnets de la drôle de guerre* la mise en évidence de l'idée que l'homme, en réalisant sa liberté, sa volonté, est en « situation » : « La volonté se présente donc comme un « être-dans » le-monde qui est un « être-pour » changer le monde. N'importe quel possible voulu n'est jamais qu'un changement d'une situation donnée. » (Sartre 1995 [1939] : 225)

S'il en est ainsi dans la philosophie de Sartre, des études qui abordent des rapports entre ces deux écrivains ont mis en évidence qu'il y aurait un parallélisme entre la conception de l'homme de Gide et la liberté sartrienne. Ainsi, Paola Codazzi a signalé que *Carnets de la drôle de guerre* témoigneraient que lorsque Sartre lit le *Journal*, il établit sur les pages de ses propres carnets un « « être-dans-la-guerre » gidien » (Codazzi 2020 : 113). Ainsi, Sartre tenterait aussi de maintenir, tout en essayant de « prendre l'événement sur soi », la liberté de l'individu face aux événements historiques, de placer « son individualité à l'abri du pouvoir agrégatif de l'Histoire. » (Codazzi 2020 : 113). Au demeurant, comme le relève Codazzi, ce serait au moyen de l'écriture, de la rédaction d'un journal, que cette mise à l'abri de l'individualité aurait pu avoir lieu (Codazzi 2020 : 113). Nous sommes donc en mesure de faire observer que c'est au moyen de la présence du *Journal* de Gide dans *Carnets de la drôle de guerre* de Sartre que peut se poser la question de la liberté de l'écriture au sein du déroulement de l'Histoire.

Le fait que pour Gide, identiquement à Sartre, il serait important de souligner que la liberté d'un individu se réaliserait au sein des processus qui se déroulent dans la société est suggéré également par Frank Lestringant. Dans la biographie *André Gide l'inquisiteur* (2011–2012), Lestringant met en exergue

que Gide, en inventant le mot *inquiéteur*, aurait pris à son compte le rôle de quelqu'un qui « empêche la société de s'endormir, en la provoquant », qui « révèle le dessous des cartes et jette le trouble dans les esprits » (Lestringant 2011 : 11). En concevant le mot *inquiéteur*, Gide aurait ainsi inventé le rôle de l'intellectuel moderne, dont Sartre aurait pris le relais, ou comme l'écrit Lestringant, « que Sartre et Foucault, entre autres, assumeront à leur tour et d'après son exemple » (Lestringant 2011 : 12). Nous voyons, d'après ces propos de Lestringant, que l'inquiéteur n'est pas quelqu'un qui viserait directement à renverser l'ordre existant, en s'opposant à celui-ci à toute force, mais on peut dire qu'en opérant au sein du système existant même, il en brouille les repères, ou comme le dit Lestringant, il y « sème le doute et le trouble » (Lestringant 2011 : 11).

Au demeurant, on a aussi avancé qu'il y aurait des différences fondamentales entre les pensées de Sartre et de Gide. Ainsi, Jacques Brigaud, dans sa monographie *Gide entre Benda et Sartre* (1972), s'approche de cette question à travers la notion « conscience malheureuse » de Hegel³⁷ qu'explicite Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*. Dans cet essai sur l'*engagement* d'une œuvre littéraire, il a recours à ce concept pour définir la capacité de la littérature d'être pour le lecteur, et pour la société, son propre reflet, qui ferait que « la société se voit » et « se voit vue » (Sartre 2005 [1947] : 89). En éveillant la « conscience malheureuse », l'écrivain ferait basculer l'équilibre de la société :

[...] ainsi l'écrivain donne à la société une *conscience malheureuse*, de ce fait il est en perpétuel antagonisme avec les forces conservatrices qui maintiennent l'équilibre qu'il tend à rompre. Car le passage au médiat qui ne peut se faire que par négation de l'immédiat est une perpétuelle révolution. (Sartre 2005 [1947] : 89)

Brigaud met en avant qu'également Gide tenterait, par ses œuvres, de réveiller auprès du lecteur cette « conscience malheureuse », cette sensation d'antagonisme par rapport au maintien de l'ordre. Ainsi, Gide aspirerait à travers ses écrits à une universalité, de manière que la littérature ne soit pas un moyen pour répondre aux besoins immédiats de la société. Pour autant, selon Brigaud, Gide, à l'opposé de Sartre, voudrait plutôt être un « éclairé » qu'un combattant, témoigner plus qu'amener à une « action révolutionnaire » (Brigaud 1972 : 56). Ainsi, Gide chercherait à atteindre l'universalité en mettant les objectifs artistiques de la littérature au premier plan, ce qui ferait qu'au lieu de souhaiter des « victoires qui écrasent », il mettrait en valeur « l'accord et l'harmonie entre les éléments opposés » (Brigaud 1972 : 56). Effectivement, il est à relever que

³⁷ *Conscience malheureuse* – concept originaire de *Phénoménologie de l'esprit* (1807) de Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Dans cet ouvrage, Hegel explique cette notion en disant qu'il s'agit d'une « conscience de soi-même comme essence double » (Hegel 2012 [1807] : 140-141), autrement dit d'une propriété de la conscience qui fait qu'« en tant que conscience indivise unique elle est quelque chose de double ; elle est elle-même le regard d'une conscience de soi dans une autre » (Hegel 2012 [1807] : 141).

pour Sartre, comme il l'avance dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, il est important de souligner que la littérature s'adresse à son public contemporain, qu'elle soit en situation, « dans le temps social » (Sartre 2005 [1947] : 159). À la lumière de ces propos, nous pouvons comprendre pourquoi Brigaud puisse considérer que pour Sartre, plus que pour Gide, il serait important de mettre la littérature en relation avec son public contemporain.

Pierre Masson, dans *Les Sept vies d'André Gide*, parvient à une conclusion semblable, en mettant les pensées de Sartre et de Gide en parallèle par le biais de leurs idées sur la liberté de l'homme. Si Masson tient à observer que Gide aurait été « existentialiste sans le savoir » ce serait en vertu de sa présomption qu'au lieu de Dieu, il y aurait l'homme, et que sa vie dépendrait de lui-même (Masson 2016 : 526). Pour autant, selon Masson, Gide dépasserait le pessimisme de Sartre grâce à l'esthétique de ses œuvres : celles-ci feraient appel à la liberté du lecteur en mettant en évidence la mauvaise foi³⁸ par des « zones d'ombre » et par « tout ce qu'il « réserve » », en l'obligeant ainsi « à prendre en charge le récit et à en tirer lui-même la morale » (Masson 2016 : 463). Nous sommes ainsi conduits à signaler, en partant des remarques de Masson, que si Gide peut être considéré comme « existentialiste », c'est en raison de sa présomption que rien n'est préalablement donné, et que l'homme est responsable de tout. Il est à supposer que ses œuvres de fiction ne font que renforcer cette idée au moyen de leurs propriétés esthétiques, des particularités de l'univers fictionnel qu'elles contiennent.

Néanmoins, il est à remarquer que l'idée de l'engagement de Sartre, qu'il présente dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, ne peut pas être considérée comme entièrement dépourvue d'une visée esthétique³⁹. Si l'on envisage que la valeur artistique d'une œuvre dépendrait de sa capacité d'aspirer à l'universalité, de ne pas servir le présent de la société, le principe d'engagement de Sartre semble bel et bien faire appel à la cause esthétique de la littérature. Déjà le réveil de la « conscience malheureuse » auprès du public, que nous avons évoqué ci-dessus, impliquerait, selon lui, un « passage au médiat » par une « négation de l'imédiat ». Cette idée devient encore plus explicite dans les considérations de

³⁸ Ici, Pierre Masson entend ce terme dans un sens plus général que le fait Sartre dans *L'Être et le néant* : il s'agit, selon lui, tout simplement d'un manque de l'esprit critique (Masson 2016 : 463).

³⁹ Nous voudrions évoquer ici surtout le postulat d'Alain Robbe-Grillet dans *Pour un nouveau roman* (1963), selon lequel l'engagement sartrien impliquerait trop de référence de l'œuvre à l'extérieur de lui-même, et servirait trop directement une cause politique : « L'expérience a montré que c'était là [l'engagement de Sartre – M. K.] encore une utopie : dès qu'apparaît le souci de signifier quelque chose (quelque chose d'extérieur à l'art) la littérature commence à reculer, à disparaître. Redonnons donc à la notion d'engagement le seul sens qu'elle peut avoir pour nous. Au lieu d'être de nature politique, l'engagement est, pour l'écrivain, la pleine conscience des problèmes actuels de son propre langage, la conviction de leur extrême importance, la volonté de les résoudre de l'intérieur. C'est là, pour lui, la seule chance de demeurer un artiste et, sans doute aussi, par vie de conséquence obscure et lointaine, de servir un jour peut-être à quelque chose – peut-être même à la révolution. » (Robbe-Grillet 2013 [1963] : 46-47)

Sartre sur les rapports entre la littérature et la « situation ». S'il postule, dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, que l'œuvre devrait être « en situation », cela signifie que la situation est, d'une part, le dévoilement du monde dans l'œuvre, et d'autre part, son dépassement au moyen de ce dévoilement même. Autrement dit, comme l'écrit Sartre, les œuvres littéraires, « comme tout projet humain, enferment à la fois, précisent et dépassent cette situation » (Sartre 2005 [1947] : 154). Ainsi, la situation contenue dans l'œuvre est dynamique, en étant son propre dépassement. Or, c'est ainsi que, selon lui, la situation est aussi susceptible d'impliquer la liberté, de manière que l'on puisse envisager que la situation serait cette liberté même : « C'est un caractère essentiel et nécessaire de la liberté d'être située. » (Sartre 2005 [1947] : 154) Dans ces formules se fait écho l'idée de Sartre selon laquelle la liberté serait impliquée dans une dynamique : si une œuvre littéraire devrait aspirer à l'universalité par l'inaccessibilité de l'immédiat, cette négativité se démarque comme un procès, un mouvement de libération contenu dans la situation que dévoile l'œuvre.

Ainsi, malgré le fait que Sartre déclare dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, que Gide serait un écrivain bourgeois dont les œuvres ne peuvent pas contribuer à l'édification de la société, nous pouvons trouver des similitudes entre la pensée de Gide et la sienne. Bien que Sartre envisage que les œuvres de Gide ne contiennent pas le « temps humain », ce « temps du travail et de l'histoire », et font appel à « l'instant » qui jetterait « tout par terre » (Sartre 2005 [1947] : 137), il est indéniable que les conceptions de l'homme de ces deux écrivains sont semblables, et Sartre lui-même l'a laissé entendre. Par ailleurs, il est éloquent qu'en même temps qu'il rédigeait *Qu'est-ce que la littérature ?*, Sartre fit publier une préface au roman *Portrait d'un inconnu* (1948) de Nathalie Sarraute où il parle de Gide. En exprimant ses idées sur les « anti-romans », autrement dit des « œuvres vivaces et toutes négatives » qui apparaîtraient « ça et là » dans « notre époque littéraire » (Sartre 2010 [1947] : 9), il évoque *Les Faux-Monnayeurs*, en avançant que ce roman se détruirait dans le temps même où il semble s'édifier, de manière qu'il s'agirait, tout compte fait, d'une œuvre qui « ne se fait pas » : « [...] il s'agit de contester le roman par lui-même, de le détruire sous nos yeux dans le temps qu'on semble l'édifier, d'écrire le roman d'un roman qui ne se fait pas, qui ne peut pas se faire [...] » (Sartre 2010 [1947] : 9) Nous voyons que dans cette description de l'« anti-roman », dont *Les Faux-Monnayeurs* constituent un exemple, à côté des œuvres de Vladimir Nabokov et d'Evelyn Waugh, c'est le temps qui constitue un aspect de l'œuvre qui permet à la fois d'édifier et de détruire, qui est celui de la construction, en même temps que celui de la démolition du roman.

Ainsi, également dans ses considérations sur le temps dans les œuvres de Gide, l'attitude de Sartre se démontre comme ambiguë. D'une part, Sartre dénonce l'œuvre de Gide en raison de l'incapacité d'atteindre le public de son époque, de comporter un aspect autocritique destructeur, à laquelle vouerait l'œuvre le temps qui s'y présenterait en tant qu'instant. Comme il l'avance dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, ce temps mènerait l'œuvre à la « Négation absolue » du « règne de la bourgeoisie » (Sartre 2005 [1947] : 138). D'autre

part, la négativité qui serait inscrite dans *Les Faux-Monnayeurs* de Gide rapprocherait ce roman à son époque : en étant impliquée dans la capacité du roman de « ne pas se faire », la négativité se démontre comme un processus qui traverse le roman et l'époque de l'après-guerre.

1.3.2. Semper et le temps de la situation

C'est la question de liberté qu'évoqua Sartre lors d'un de ses voyages dans l'URSS, en été 1964, lorsqu'il visita, avec Simone de Beauvoir, l'Estonie⁴⁰. Les propos qu'il proféra lors d'un entretien à la radio estonienne explicitent éloquemment le rapport qui s'établit selon Sartre entre la liberté et la littérature. À la question de savoir quel est le rôle de l'écrivain dans la société contemporaine, Sartre répond que la société est, depuis 1917, « en plein mouvement », dans un état de lutte où « tous les peuples cherchent à se libérer », ce dont découle que l'écrivain n'a qu'à « se mettre au service de ce grand mouvement d'émancipation » (Sartre 1964). Ces paroles de Sartre témoignent que le mouvement, qui peut être considéré comme émancipateur, ne peut pas seulement se trouver dans les œuvres littéraires mais aussi dans la société. La littérature ne peut pas refuser d'en tenir compte. Nous retrouvons ici un écho de son principe de *littérature engagée*.

Au cours de cette visite en Estonie eut lieu la rencontre personnelle entre Sartre et Johannes Semper. Dans son journal, Semper avoue, en se souvenant de ce jour, que bien qu'il n'avait pas senti de grande sympathie envers Sartre lors de sa traduction du *Mur* (1938)⁴¹, *Les Mots* (1964), qu'il est en train de lire en ce moment, sont « assez agréables » (Semper 2013 [1964] : 379). Pour autant, comme dans *Les Mots* il apprécie le style dense et laconique, avec « juste un peu de descriptions » (Semper 2013 [1964] : 379), *Le Mur* avait attiré son attention pour des raisons identiques : il y avait estimé « une certaine modération et un manque de décorations dans le style, et une tension vigoureuse dans le contenu », qu'il juge comme étant propre aussi aux « compagnons de temps » de Sartre (Semper 1938a : 1140). Nous voyons que ce qui attire l'attention de Semper c'est l'aspect esthétique des œuvres de Sartre, et la relation de cette esthétique avec son époque.

Il apparaît donc que Semper a repéré dans l'œuvre de Sartre le cœur du questionnement qui est au centre des considérations de ce dernier sur la littérature et la liberté. Or, nous pouvons aussi supposer qu'il cherchait en Sartre ce qui constitue la pierre angulaire de sa propre pensée. Effectivement, il est éloquent qu'en 1963, Semper avait trouvé un point d'appui à ses idées dans le

⁴⁰ Jean-Paul Sartre voyageait en Union Soviétique une dizaine de fois entre 1954 et 1966, majoritairement avec Simone de Beauvoir. En juin 1964, ils ont passé dans la RSS d'Estonie environ une semaine, durant laquelle ils ont visité Tallinn, Tartu et une fête de Saint-Jean dans la partie Sud-Est du pays (Tamm 1998 : 155).

⁴¹ La traduction de la nouvelle *Le Mur* en estonien, effectuée par Johannes Semper, parut en 1938, dans la revue *Looming*, n° 10. Initialement, ce texte avait paru dans le numéro de juillet (n° 286) de *La Nouvelle Revue Française*.

discours que Sartre avait prononcé lors de l'assemblée plénière de l'Association européenne des écrivains à Leningrad⁴². En se posant la question de savoir quel devrait être le rôle de la littérature dans la société, et comment définir les relations entre l'écrivain et son public, Semper cite les propos de Sartre. Plus précisément, il évoque le regret qu'avait exprimé Sartre que dans les pays occidentaux il serait impossible d'écrire pour le peuple tout entier, l'écrivain étant obligé de choisir entre le cercle restreint des lecteurs cultivés et les masses peu exigeantes. Pour sa part, Semper estime que les « œuvres pleines d'idées et d'une valeur artistique » seraient, du moins dans le monde contemporain, répandues également dans les « couches élargies du peuple », dans l'Ouest ainsi que dans l'Union Soviétique (Semper 1963 : 1713). Ces considérations de Semper nous permettent de confirmer que ces deux écrivains partageaient le même souci : celui de parvenir à la conception d'une littérature qui serait à la fois porteuse de valeurs esthétiques et capable de s'adresser à la société dans son entièreté.

Les études précédentes ont mis en évidence que ce serait en termes de liberté que Semper et Sartre auraient cherché à définir les rapports entre la littérature et la société. À ce propos, c'est le roman *Les Œillets rouges* de Semper, qui présente la révolution communiste qui se serait déroulée en Estonie en été 1940, qui a été évoqué comme exemple. Erna Siirak a suggéré que ce livre pourrait être conceptualisé à la lumière de la querelle qui se déroulait dans le milieu intellectuel français à la fin des années 1930, autour de la question du roman et de la liberté, entamée par deux adversaires, François Mauriac et Jean-Paul Sartre. C'est ainsi que décrit Siirak la position qu'aurait pu avoir le roman de Semper au sein de cette dispute :

Les Œillets rouges sont, par leur structure, un type de roman que soutenait, on s'en souvient bien, François Mauriac, et que contestait Jean-Paul Sartre, dans la discussion des écrivains et des chercheurs de littérature à la fin des années trente en France. Sartre exigeait – en prenant pour modèle également Dostoïevski – que le lecteur ne doive pas savoir par avance où arrive l'écrivain à la fin du roman, car ce serait en contradiction avec l'essence du roman. Selon Jean-Paul Sartre, dans un roman-mécanisme⁴³, où les roues s'avancent vers une direction

⁴² Il s'agit de la session annuelle de l'Association européenne des écrivains, qui se déroula en 1963 à Leningrad. Comme en témoigne le journal français *Le Monde*, dans de ce colloque, sous-titré *Les Problèmes du roman contemporain*, auquel participèrent entre autres Jean-Paul Sartre, Nathalie Sarraute et Alain Robbe-Grillet, se réunirent « près de cent écrivains de tous les pays d'Europe » (M. T. 1963). En évoquant la question du « nouveau roman », on y discuta de la vie culturelle des « deux camps », c'est-à-dire de l'Europe et de l'Union Soviétique (M. T. 1963).

⁴³ *Roman-mécanisme* – notion que Sartre n'utilise pas, dans l'essai *M. François Mauriac et la liberté* (1939), pour parler de la prédétermination dans un roman. Pour autant, il envisage que dans un roman qui manque de liberté, le destin des héros peut être prévu par leur « l'hérédité, les influences sociales ou quelque autre mécanisme » (Sartre 1993 [1947 [1939] : 34). Par conséquent, le terme roman-mécanisme [en estonien : *romaan-mehhanism*] est, dans ce contexte, une invention de la biographe de Semper, d'Erna Siirak.

prédéterminée, la sensation de la durée du temps est perturbée, et c'est ainsi que disparaît également l'illusion de la vie. » (Siirak 1969 : 221)

Nous voyons que selon Siirak, le roman de Semper se positionnerait du côté de Mauriac. Ses observations sur la « précision mathématique » qui caractériserait « la ramification des lignes de récit », et leurs « renouements » que contiendraient *Les Œillets rouges* (Siirak 1969 : 221) justifient ce propos.

Néanmoins, nous pouvons considérer que les points de vue esthétiques de Semper lui-même le conduisent aussi vers Jean-Paul Sartre. Comme l'avance Siirak dans le passage que nous venons de citer, pour Sartre, il est important que « le lecteur ne doive pas savoir par avance où arrive l'écrivain à la fin du roman ». Sartre lui-même, dans l'essai *M. Mauriac et la liberté* (1939), définit cette imprévisibilité concrètement en termes de temps, en déclarant qu'il faut qu'un romancier « esquisse en creux dans son livre, au moyen des signes dont il dispose, un temps semblable au mien, où l'avenir n'est pas fait. » (Sartre 1993 [1947 (1939)] : 34) De cette manière, les personnages qui sont présentés dans le livre peuvent « vivre » et « être libres », au moyen du caractère imprévisible de leurs actes (Sartre 1993 [1947 (1939)] : 34). Autrement dit, nous pouvons relever que c'est le temps qui est au centre de la conception de la liberté de Sartre, et que selon lui, l'écrivain, en concevant ses œuvres, est censé en tenir compte. Pour ce faire, l'écrivain devrait s'abstenir de « définir » ou d'« expliquer » en fixant à l'avance « les actions futures du héros », que ce soit par « l'hérédité, les influences sociales ou quelque autre mécanisme » ; au lieu de cela, un auteur devrait présenter dans son œuvre « des passions et des actes imprévisibles » (Sartre 1993 [1947 (1939)] : 34). Aussi pouvons-nous conclure que pour Sartre, il est important que le temps qui est contenu dans une œuvre littéraire soit dépourvu d'une succession, que prévoirait la projection du passé vers l'avenir, pour qu'il puisse impliquer l'imprévisibilité ainsi que la liberté. Si l'on prend en considération des méditations de Semper sur l'élan de configuration qui ferait surgir, dans la fiction de Gide, la simultanéité, le manque d'une succession temporelle, nous pouvons envisager que les réflexions de Semper sur le temps en littérature l'inclineraient vers la pensée de Sartre.

C'est en partant de la particularité de cette idée du temps que nous pouvons comprendre l'interprétation que fait Tanel Lepsoo de la présence de la *situation* sartrienne dans *Les Œillets rouges* : d'après Lepsoo, ce roman, en présentant la situation au lieu d'un récit, donnerait un panorama des personnages plutôt que de raconter une histoire :

Plutôt que de se soucier d'une intrigue propre au roman traditionnel, l'auteur s'intéresse au panorama de ses personnages. [...] Il ne nous raconte pas une histoire, il nous expose une situation (qui de surcroît change) et suit avec attention et curiosité l'évolution et le destin de ses personnages dans son petit laboratoire. (Lepsoo 2014 : 304)

Ainsi, plus que de construire une intrigue qui impliquerait un processus continu de raconter, nous avons affaire, dans *Les Œillets rouges*, à une pluralité de personnages en simultané, et cette simultanéité est en train de changer, d'évoluer. Comme nous laissent deviner d'autres propos de Lepsoo, c'est par ce genre de présentation d'une situation que Semper viserait à contester la petite bourgeoisie, à « promouvoir l'idée d'un écrivain engagé qui doit se positionner par rapport au monde, s'ériger contre l'idéologie petite-bourgeoise et dépasser le roman traditionnel » (Lepsoo 2014 : 305). Aussi pouvons-nous conclure que pour Semper, comme pour Sartre, il serait important de lutter contre le temps stagnant de la petite bourgeoisie, que Sartre considère comme « assimilant » (Sartre 2005 [1947] : 121), et nous sommes en mesure de dire que cela se fait, pour ces deux écrivains, par des propriétés artistiques de l'œuvre littéraire, au moyen du dépassement du roman traditionnel.

Nous pouvons ainsi conclure que si pour Sartre c'est le temps qui, en étant censé démêler l'assimilation et éconduire la stagnation, est susceptible d'impliquer la liberté, c'est dans les œuvres littéraires que ce temps peut, d'après lui, se manifester. Nos considérations sur le temps qui, dans un processus de lecture, empêcherait aux *images* de surgir, que nous avons explicitées en discutant sur *L'Imaginaire*, reviennent à confirmer ce propos. Par ailleurs, la potentialité d'un tel temps, que l'on peut considérer comme libérateur, d'être contenu en littérature est suggérée par les travaux concernant l'œuvre de Gide ou de Semper, ainsi que par les écrits de ces auteurs eux-mêmes. Par conséquent, c'est par le biais de la notion d'un temps libérateur que l'on peut établir un lien entre la philosophie de Sartre et les œuvres de Semper et de Gide. Pour ce faire, il est important d'étudier la définition exacte du temps dans la philosophie de Sartre.

1.3.3. De la création de Bergson à l'engagement de Sartre

Dans *L'Être et le néant*, Sartre trouve une raison pour critiquer Bergson à cause du fait que la pensée de celui-ci présumerait la plénitude de l'être, en excluant le non-être et la négation :

En un mot, s'il y a de l'être partout, ce n'est pas seulement le néant, qui, comme le veut Bergson, est inconcevable : de l'être on ne dérivera jamais la négation. La condition nécessaire pour qu'il soit possible de dire *non*, c'est que le non-être soit une présence perpétuelle, en nous et en dehors de nous, c'est que le néant *hante* l'être. (Sartre 2006 [1943] : 46)

Effectivement, nous trouvons dans *L'Évolution créatrice* une idée selon laquelle l'être serait quelque chose de perpétuel, qui bannirait l'existence du néant : selon Bergson, ce qui est ne peut jamais être perçu comme une absence, sauf dans le cas où la mémoire ou la prévision présupposerait un certain ordre préexistant qu'elle viserait à retrouver dans l'objet perçu mais qu'elle n'y repèrerait pas : « Un être qui serait doué de mémoire ou de prévision ne prononcerait jamais les mots de « vide » ou de « néant » ; il exprimerait simplement ce qui est et ce qu'il perçoit [...]. » (Bergson 2014 [1907] : 281)

Ainsi, nous pouvons en effet affirmer que selon Bergson, l'être ne peut être que plein, le vide ou le néant n'étant pas selon lui susceptibles d'exister.

Pourtant, dans la pensée de Sartre, le néant est une notion essentielle pour définir l'existence humaine : déjà le titre *L'Être et le néant* implique cette idée, ainsi que la tournure dans le paragraphe cité ci-dessus, selon laquelle « le néant hante l'être ». Or, qu'est-ce que c'est, au juste, le néant ? Il s'agit, pour lui, d'un concept décisif pour définir ce que serait la réalité humaine⁴⁴ et sa part de liberté. Plus précisément, d'après Sartre, la conscience humaine, en comportant le *néant*, serait libérée du « déterminisme psychologique », qui impliquerait une continuité assimilant la conscience à une « séquence causale indéfiniment continuée », en la transformant en une « plénitude d'être » (Sartre 2006 [1943] : 60). Ainsi, pour lui, la conscience, qui est la raison de l'émergence du *néant*, ferait surgir une rupture dans l'être, en opérant un « recul néantisant » par rapport à celui-ci (Sartre 2006 [1943] : 60). Par conséquent, d'une part, similairement à Bergson, Sartre envisage que la conscience ferait preuve d'une dynamique, qu'il définit comme « recul néantisant », et d'autre part, à la différence de Bergson, Sartre envisage que ce « mouvement néantisant » (Sartre 2006 [1943] : 140) établirait une rupture dans la continuité, qui serait la condition du surgissement de la liberté.

Dans *L'Imagination* (1936), Sartre développe une critique de Bergson qui nous permet de mieux expliciter ce point. Déjà dans cet ouvrage, avant même *L'Imaginaire*, il avait postulé que la conscience, en ayant la propriété de concevoir des images, aurait la capacité d'impliquer ce qui n'est pas la chose, et de se baser ainsi sur la négation : « La théorie pure et *a priori* a fait de l'image une chose. Mais l'intuition interne nous apprend que l'image n'est pas la chose. » (Sartre 2003 [1936] : 5) Il n'est donc guère surprenant que Sartre puisse critiquer, dans le même essai, Bergson à cause de l'idée de la fluidité de la conscience. Cette fluidité contraignait les images dans un état inerte, ne serait pas capable d'amener à l'avancement mais conduirait à la répétition et aux recommencements :

Il [Bergson – M. K.] n'a pas vu que le seul moyen d'en finir avec cette doctrine envahissante, c'est de revenir à l'image même et de prouver que celle-ci est radicalement différente d'un objet. Il a donc assoupli la notion de conscience, il a tenté de rendre à celle-ci la fluidité, la spontanéité, la vie. Mais il a beau faire : il a laissé subsister au sein de la durée pure, ces images inertes, comme des pavés au fond de l'eau. Et tout est à recommencer. » (Sartre 2003 [1936] : 57)

Nous pouvons en conclure que pour Sartre, l'indéterminisme, la liberté, se caractérise en termes de négation. Celle-ci peut être impliquée dans une image imaginée, qui a la propriété d'être « radicalement différente » d'un objet, ou qui peut se trouver en dehors de l'endroit vu comme nous l'avons pu lire dans

⁴⁴ *Réalité humaine* – notion que Sartre utilise, en parallèle avec le concept *pour-soi*, pour désigner l'homme.

L'Imaginaire. La négation peut également se réaliser en tant qu'un « recul néantisant » qu'opère la conscience par rapport à l'être comme le suggère *L'Être et le néant*.

De cette notion de conscience découle la conception du temps de Sartre, qui est très différente de la *durée* de Bergson. Selon *L'Être et le néant*, le « mouvement néantisant », qui serait une mise à distance perpétuelle de ce que la réalité humaine est, repousserait l'être constamment vers le passé, et ferait que la réalité humaine aspire vers ce qu'elle n'est pas, autrement dit vers l'avenir. En d'autres mots, selon Sartre, la réalité humaine se compose d'un *néant* qui fait qu'elle fuit toujours son être, et c'est cette *fuite* à elle-même qui constitue son présent. Dans *L'Être et le néant*, Sartre décrit ce procès de la manière suivante :

Mais le présent n'est pas seulement non-être présentifiant du pour-soi⁴⁵. En tant que pour-soi, il a son être hors de lui, devant et derrière. Derrière, il *était* son passé et devant il *sera* son futur. Il est fuite hors de l'être coprésent et de l'être qu'il était vers l'être qu'il sera. En tant que présent il n'est pas ce qu'il est (passé) et il est ce qu'il n'est pas (futur). (Sartre 2006 [1943] : 159)

Nous voyons que selon Sartre, le temps qui est intégré dans le « recul néantisant » se définit en termes de l'extériorité spatiale : la conscience, pour reculer son être dans le passé lors d'un « mouvement néantisant », doit se trouver en dehors de son être, c'est-à-dire ni dans son passé ni dans son avenir. En d'autres termes, la conscience, pour Sartre, n'est ni derrière, dans le passé, ni devant, dans le futur, mais elle constitue un mouvement de fuite qui se trouve en dehors de ces deux instances.

Pour caractériser ce genre de temps, Sartre se sert également du terme de *possible*, qui, à notre sens, caractérise le mieux la spécificité de sa conception du temps. Selon lui, le *possible* constitue l'avenir que la réalité humaine n'est pas, ce qu'elle n'a pas encore réalisé, autrement dit un « possible désirable et non réalisé » :

Le Possible est ce *de quoi* manque le pour-soi pour être soi ou si l'on préfère l'apparition à distance de ce que je suis. On saisit dès lors le sens de la fuite qui est présence : elle est fuite vers le soi qu'elle sera par coïncidence avec ce qui lui manque. Le futur est le manque qui l'arrache, en tant que manque, à l'en-soi de la présence. (Sartre 2006 [1943] : 161)

Aussi est-il qu'en introduisant la notion de *possible*, Sartre confirme à nouveau frais que le temps se définit à ses yeux en termes de négation, et cela à partir d'un avenir absent, et qui a la propriété intrinsèque de ne pas être. Aussi n'est-il pas étonnant que Sartre puisse définir le concept de *possible* en termes d'une extériorité spatiale, comme un espace qui n'est pas cet espace-ci, qui est « par

⁴⁵ *Pour-soi* – notion que Sartre utilise, en parallèle avec le concept *réalité humaine*, pour désigner l'humain. Le *pour-soi* s'oppose, selon lui, à l'*en-soi*, notion dont il se sert pour désigner les choses.

delà » : « [...] ce futur que j'ai à être c'est simplement ma *possibilité* de présence par delà l'être. » (Sartre 2006 [1943] : 163)

Pour autant, ce genre de temporalité, qui se définit à partir de la négativité que constitue l'avenir, en partant du *possible* que la réalité humaine se conçoit pour elle-même, nécessite, selon Sartre, une attitude active de la part de la conscience. Celle-ci, au lieu d'éprouver la sensation d'une temporalité qui constituerait l'écoulement des états d'âme, qui avait été le point de vue de Bergson, participe activement à l'instauration du temps. Autrement dit, pour Sartre, le « mouvement néantisant » est une action, de manière qu'il puisse être défini comme *faire*, ou même en tant qu'une *action révolutionnaire*, par laquelle la réalité humaine, un ouvrier, viserait à changer la société :

Cela signifie évidemment que c'est par pur arrachement à soi-même, et au monde, que l'ouvrier peut poser sa souffrance comme souffrance insupportable et, par conséquent, *en faire le mobile* de son action révolutionnaire. Cela implique donc pour la conscience la possibilité permanente de faire une rupture avec son propre passé, de s'en arracher pour pouvoir le considérer à la lumière d'un non-être et pour pouvoir lui conférer la signification qu'*il a* à partir du projet d'un sens qu'*il n'a pas*. (Sartre 2006 [1943] : 480)

Cette idée du temps nous permet de comprendre la conception de la *littérature engagée* de Sartre, présentée dans *Qu'est-ce que la littérature ?* : il apparaît que selon lui, c'est au moyen d'un temps qui implique en lui-même l'action qu'une œuvre littéraire a la capacité de s'engager dans une situation sociale. D'après Sartre, l'écrivain, le prosateur, qui « parle » est là pour dévoiler, par ses œuvres, le monde pour le changer. En d'autres termes, l'écrivain ne parle du monde que pour le dépasser vers l'avenir, au vu de réaliser un projet :

Ainsi, en parlant, je dévoile la situation par mon projet même de la changer ; je la dévoile à moi-même et aux autres *pour* la changer ; je l'atteins en plein cœur, je la transperce et je la fixe sous les regards ; à présent j'en dispose, à chaque mot que je dis, je m'engage un peu plus dans le monde, et du même coup, j'en émerge un peu davantage puisque je le dépasse vers l'avenir. Ainsi le prosateur est un homme qui a choisi un certain mode d'action par dévoilement. (Sartre 2005 [1947] : 28)

Aussi sommes-nous en mesure de postuler que le temps dans la philosophie de Sartre se définit par une négativité vis-à-vis du présent, par un mouvement de néantisation qui se fait au moyen de la conception d'un projet d'avenir qui n'est pas réalisé, et qui implique donc en lui-même la négation. Que ce soit en termes d'*action* ou d'*engagement*, c'est par le processus de néantisation, qui signifie l'aspiration à un projet qu'on ne pourra jamais réaliser, que nous pouvons définir le temps dans la philosophie de Sartre. Si dans *L'Imaginaire* la négation que comporte le temps, la présence de l'avenir dans le présent, était désignée par le terme d'*image*, dans *L'Être et le néant*, le projet d'avenir à tout jamais irréalisable se définit par la notion de *possible*.

Au demeurant, encore que Sartre démontre une attitude désapprobatrice envers Bergson, nous pouvons mettre en évidence que les théories de ces deux philosophes ne sont pas aussi différentes qu'il ne paraît de prime abord. Il est à remarquer que pour eux, il est important de se prononcer pour un mouvement qui serait basé sur la différence et la diversité, au lieu d'un mouvement assimilateur qu'ils confèrent soit au temps mécanique, comme le fait Bergson, soit au temps bourgeois, comme le suggère Sartre (Sartre 2005 [1947] : 121). De plus, pour ces deux penseurs, la dynamique qui exclurait la fonction assimilatrice du temps provient de l'individu, en s'opposant de ce fait au temps social et communément perçu, auquel ils attribuent le déterminisme. Si pour Bergson, ce mouvement se définit comme une expression de la *durée* qui constitue la part profonde de la conscience, de manière que nous pouvons l'envisager en termes de *création*, selon Sartre, il s'agit d'une mobilité que déclenche la conscience en aspirant vers le *possible*, de façon que nous pouvons la considérer comme impliquée dans une *action*.

Aussi n'est-il pas étonnant qu'à la fin de *Qu'est-ce que la littérature ?*, Sartre puisse avancer qu'une œuvre littéraire devrait être envisagée comme contenant un mouvement qui prendrait en considération la totalité de tous les composants de cette œuvre, à l'image du mouvement de création dans la philosophie de Bergson :

Mais Bergson a bien montré que l'œil – organe d'une complication extrême, si l'on l'envisage comme une juxtaposition de fonctions – retrouve une sorte de simplicité si on le replace dans le mouvement créateur de l'évolution. [...] Si l'écrivain est pénétré, comme je suis, de l'urgence de ces problèmes, on peut être sûr qu'il y proposera des solutions *dans l'unité créatrice de son œuvre*, c'est-à-dire dans l'indication d'un mouvement de libre création. (Sartre 2005 [1947] : 292–293)

En outre, il faudrait tenir compte que pour Bergson, comme pour Sartre, l'*image* qui est impliquée dans l'écriture, que ce soit une œuvre littéraire ou philosophique, se démarquerait par une négation vis-à-vis de l'ordre préexistant qui impliquerait un déterminisme. Si l'on y ajoute que pour ces deux philosophes, le temps que contiendrait l'*image* serait le marqueur d'une liberté individuelle, cela nous permet de mettre davantage en exergue que l'on peut établir un lien entre ces deux philosophes.

1.3.4. Le temps d'engagement de Semper

En partant de ce que nous venons d'exposer, il devient compréhensible pourquoi l'interprétation que fait Semper du bergsonisme dans la fiction de Gide nous permet d'établir un rapport entre Bergson et Sartre. Le temps qui se trouverait, selon Semper, dans l'*élan vital* impliqué dans les œuvres de Gide, ne peut pas se caractériser par la notion de *durée*, mais il peut être considéré comme semblable à la conception du temps de Jean-Paul Sartre. Autrement dit, puisqu'également selon Semper l'*élan vital* qui est contenu dans les œuvres de

fiction de Gide serait capable de « porter victoire sur la continuité unidimensionnelle du temps », nous pouvons considérer qu'à ses yeux, le temps dans Gide devient quelque chose d'actif, comme dans la pensée de Sartre, et non quelque chose dont l'homme ferait l'expérience, comme dans la philosophie de Bergson.

Qui plus est, Semper, semblablement à Gide, considère que les *figures* ou les *formes* contenues dans l'univers fictionnelle d'une œuvre, en impliquant en elles-mêmes une négativité par rapport au présent, à l'immédiateté, seraient susceptibles de comporter en elles-mêmes l'avenir. Cela se rend le plus clairement explicite dans une lettre adressée à son épouse, Aurora Semper, où il met au point que ce serait la *figure* qui, en portant en elle-même un « souffle de création », serait quelque chose de « plus qu'une impression du moment » :

Il est facile d'improviser, de mettre des impressions fragmentaires dans une forme fortuite. Par contre, lorsqu'on veut faire un poème dense qui resterait debout par ses figures concrètes et qui n'aurait cependant pas perdu le souffle de la création, qui serait plus qu'une impression du moment, et notamment une synthèse – il est beaucoup plus difficile de le créer. Et les reproches des poètes lyriques ne se laisseraient pas attendre. (Semper 1925)

Cette idée d'avenir, qui se baserait sur la propriété des *figures* de s'étendre plus loin que le moment présent, nous permet de conceptualiser le temps qui serait contenu dans l'*élan de configuration*. Cela devient explicite lorsque nous nous reportons à l'essai *Les Chemins et les signaux* (1921), paru après la Grande Guerre : ici, Semper tient à souligner qu'il faudrait, pour construire la culture estonienne, regarder le présent « de la perspective plus lointaine du développement de la culture » (Semper 1921c : 166), de manière à rendre visible « le côté envers de la vie » qui mettrait en évidence « le besoin de la lutte avec l'aujourd'hui » (Semper 1921c : 167). Nous pouvons retrouver ici l'idée selon laquelle le temps d'une œuvre littéraire s'établirait au moyen d'une négativité par rapport au présent, tandis que cette négativité peut être comportée dans les *figures* qui peuvent selon Semper être contenues dans l'univers fictionnel d'une œuvre, et qui impliquent ainsi l'avenir. Pour autant, puisque l'avenir se définit selon Semper par une notion qui se réfère à la spatialité, en tant qu'une « perspective plus lointaine », il peut être envisagé comme un élément absent, qui ne se trouve pas dans le présent, mais à travers lequel on le regarde. Au demeurant, si cet avenir rend explicite ce qui n'est pas visible dans le présent, son « côté envers », cela déclenche un mouvement de « lutte avec l'aujourd'hui ».

Ainsi se révèle-t-il que pour Semper, il est important que l'*élan de configuration*, qui se trouverait dans l'univers fictionnel des œuvres littéraires, et qui serait en germe dans la production littéraire de Gide, se mette au service de la configuration de la société. Il faudrait donc nuancer le jugement de Semper prononcé en 1928, dans lequel il estimait que le « moi » dans la fiction de Gide « essaie de s'évader de lui-même et de ses limites, mais, au lieu de retrouver l'autre homme et la société, il rencontre le cosmos » (Semper 1928 : 562). Il

trouve une base de l'*élan de configuration*, qui devrait contribuer à la configuration de la société, dans l'œuvre de Gide. Par conséquent, nous ne pouvons pas seulement avancer que le temps que Semper repère dans la production littéraire de Gide le conduit de la notion de *durée* de Bergson à une conception du temps qui est semblable à l'*action* de Jean-Paul Sartre. Nous sommes, de plus, en mesure de nous demander à quel point et comment le temps qu'on peut trouver dans les œuvres de Semper lui-même nous permet de les définir à la lumière de la notion de *littérature engagée*.

En cherchant une notion par laquelle nous pouvons désigner ce genre de temporalité, qui se réfère à l'avenir qui serait contenu dans le présent en tant que sa part de négativité, nous trouvons qu'il est le plus légitime de le caractériser par le concept de *possible*. Si Sartre envisage, dans *L'Être et le néant*, que le *possible* serait l'avenir que la réalité humaine n'est pas, qu'elle n'a pas encore réalisée (Sartre 2006 [1943] : 163), également la manière dont Semper et Gide utilisent le terme de « possible » ou de « possibilité » nous permet de justifier notre choix. Dans *La Structure du style d'André Gide*, Semper caractérise le temps dans *Les Faux-Monnayeurs* par la « possibilité » qui « n'a pas été réalisée » (Semper 1929 : 55). Gide avait considéré, en citant Thibaudet dans *Journal des Faux-Monnayeurs*, que le « génie du roman » ferait « vivre le possible » et non « revivre le réel » (Thibaudet 1938 [1912] : 12, cité par Gide 2009 [1926 (1925)] : 557). Aussi pouvons-nous résumer que pour ces deux écrivains, le *possible* est une notion par laquelle ils caractérisent la propriété d'une œuvre littéraire de rendre explicite qu'elle comporte ce qui n'est pas réel ou qui n'a pas été réalisé. Cela nous permet de l'approcher du même concept dans la pensée de Sartre.

2. L'ÉMERGENCE DU POSSIBLE : LE CORPS ET L'INVISIBLE

2.1. Le corps comme expression de la *durée* et action

Selon Semper, l'art est une « incarnation de la puissance créatrice mentale » (Semper 1910/11 : 445). Nous voyons qu'il attribue à l'œuvre artistique une organicité. En même temps, il s'agit d'un organisme qui fait preuve d'un développement : comme le laisse deviner la formule que nous venons de citer, si selon Semper l'art est une « incarnation », il est porté par « la puissance créatrice », ce qui suggère que l'œuvre implique une dynamique. Cela nous conduit à confirmer ce que nous avons pu avancer dans l'introduction, que dans la pensée esthétique de Semper, la relation entre le temps de l'œuvre d'art et le mouvement est susceptible de se définir par l'organicité, par la capacité de l'œuvre de se présenter comme un organisme vivant. Par exemple, également le *symbole* ou la *figure symbolique* se caractérise selon lui en termes d'organicité : le symbole comporte une dynamique qui « fait organiquement se confondre la figure du monde extérieur et le vécu intérieur » (Semper 1910/11 : 445).

Or, nous avons également mis en évidence que l'idée de Semper selon laquelle une œuvre artistique serait un organisme vivant peut être mise en rapport avec le bergsonisme. Si pour Bergson, la *durée* se caractérise comme une interpénétration des états d'âme, des « faits de conscience » (Bergson 2013 [1889] : 85), cela rend possible que la *durée* est « comparable à un être vivant, dont les parties, quoique distinctes, se pénètrent par l'effet même de leur solidarité » (Bergson 2013 [1889] : 87). De ce fait, le corps physique est, selon Bergson, susceptible d'être une manifestation de la *durée*, du réel, par son caractère changeant. Aussi pouvons-nous lire dans *L'Évolution créatrice* :

Mais, en réalité, le corps change de forme à tout instant. Ou plutôt, il n'y a pas de forme, puisque la forme est de l'immobile et que la réalité est le mouvement. Ce qui est réel, c'est le changement continu de la forme : *la forme n'est qu'un instantané pris sur une transition*. Donc, ici encore, notre perception s'arrange pour solidifier en images discontinues la continue fluidité du réel. » (Bergson 2014 [1907] : 302)

Dans *L'Âme et le corps* (1912), Bergson exprime une idée similaire. Il met en évidence que les mouvements du corps, « des actions et des gestes », seraient capables de « dessiner dans l'espace et d'exprimer métaphoriquement, en quelque sorte, les allées et venues de l'esprit ». Ainsi, le corps traduirait le « changement continu et continu de direction intérieure » (Bergson 2014 [1912] : 17). Aussi est-il que selon lui, l'organicité, le développement organique, est quelque chose qui réunit le temps, qui est invisible, et le corps, qui est visible. Grâce à cette concordance, le corps peut être considéré comme l'expression de la *durée*. Ainsi arrivons-nous à l'idée de Semper sur l'œuvre d'art et la *figure symbolique* qui, en comportant un développement organique,

serait capable de faire se confondre le monde extérieur et l'expérience intérieure.

Effectivement, Semper souligne, dans ses considérations sur la philosophie de Bergson, le caractère organique de la *durée*. En 1915, dans l'essai *Le Temps et le changement*, il envisage, similairement à Bergson, que le temps ferait preuve de qualités d'un être vivant. Il met en évidence que le *temps pur* serait « le changement constant de notre conscience », dont les composants « disparaissent, se fondent en un, deviennent un être vivant dont les parties ne se trouvent pas juxtaposées les unes aux autres, mais qui se pénètrent l'une l'autre. » (Semper 1915a : 24) Ainsi, si Semper attribue à la *figure symbolique* la capacité de « faire fondre en un », de confondre, cela peut en effet être mis en rapport avec ses réflexions sur la philosophie de Bergson.

Au demeurant, les méditations de Semper sur le théâtre nous permettent d'observer un changement important dans sa manière de conceptualiser l'organicité d'une œuvre artistique. Dans l'essai *Lyrisme sur la scène de théâtre* (1913), sa pensée sur le fonctionnement du corps sur la scène de théâtre se démontre encore comme très inclinée vers la philosophie de Bergson, vers la conception du temps de ce dernier. Dans ce texte, Semper sert du terme d'*incarnation* pour désigner la capacité du corps d'un acteur, ou d'un danseur, d'« exprimer le lyrisme » (Semper 1913 : 35). Le lyrisme est, selon lui, constitué par des « manifestations d'une âme profonde » (Semper 1913 : 30). Puisque le lyrisme est, d'après Semper, d'abord manifesté par la musique, tandis que le corps a la capacité d'« imprégner en lui-même la musique, pour la rendre ensuite visible » (Semper 1913 : 35), nous pouvons considérer qu'en ce cas, il envisage, similairement à Bergson, que le corps serait une expression de la *durée*. Comme le souligne Semper lui-même, la musique serait pour Bergson un équivalent du *temps pur* (Semper 1915a : 24). Pour autant, le corps qui est ainsi une « incarnation sans violence de l'essence lyrique pur » (Semper 1913 : 35) est aussi, selon lui, l'instance par laquelle une personne peut effectuer un choix libre. Aussi écrit-il : « Il est donc clair que le mouvement plastique que l'on voit sur la scène, et qui correspond à la musique, est aussi plus au moins un choix libre de la personne, et il ne se soumet pas à la détermination. » (Semper 1913 : 34) Nous pouvons ainsi considérer que pour Semper, le mouvement du corps n'est pas seulement une expression du temps, mais aussi quelque chose qui fournit à l'individu sa liberté. Néanmoins, nous pouvons considérer que c'est le temps, qui est incarné dans ce corps, qui est la raison de cette émancipation, tandis que le corps ne cesse pas d'être, comme dans la pensée de Bergson, une expression de ce temps.

Dans l'essai *Sur la théâtralité* nous trouvons l'idée selon laquelle c'est au moyen du corps, des mouvements qu'effectue celui-ci, que l'homme peut devenir *autre* et faire ainsi manifester son « impulsion naturelle de théâtralité » (Naata Nael 1918 : 13). Or, puisque ce « besoin naturel de changer quelque chose et de se changer soi-même » serait, selon Semper, une manière de s'éloigner des traditions et des « coutumes figées », nous pouvons envisager que le fait de devenir *autre* comporte pour lui une temporalité qui conduit à la

nouveauté, à la libération des traditions. Ainsi, si nous avons pu constater dans la première partie de notre thèse que le concept d'*autre* serait important pour suivre le changement de la pensée de Semper, nous pouvons aussi faire observer que par le biais de cette notion, nous pouvons conceptualiser le changement de ses idées sur le fonctionnement du corps, sur les relations entre le corps et le temps.

Le point de vue selon lequel la liberté peut se réaliser au moyen du corps, tandis que ce corps est en rapport avec le temps, est explicité aussi dans la philosophie de Sartre. Plus précisément, si pour Sartre le temps est l'action par laquelle la réalité humaine réaliserait sa liberté, cette action se met en pratique à travers le corps. Pour autant, tandis que Bergson envisage que le corps serait une manifestation visible du *temps pur* ou de la *durée*, qui est invisible, Sartre souligne que le corps (le *corps-pour-moi*)⁴⁶ lui-même est invisible. Il devient donc un ressort pour l'action qui constitue le temps : selon Sartre, le temps n'existe pas en tant qu'invisible, comme la *durée* de Bergson, et le corps, en étant lui-même invisible, contribue à l'action de le faire. Le *corps-pour-moi*, qui est le présent, est invisible, car la conscience le met toujours à distance ; le corps du passé est visible, mais il ne peut jamais être vu comme tel, car la conscience s'en distancie toujours en le dépassant vers l'avenir. C'est donc la mise à distance du *corps-pour-moi* que la conscience opère en premier lieu, et qui est l'instance par laquelle le temps peut se faire. Autrement dit, à travers le corps s'opère la néantisation, le « mouvement néantisant », tandis que cette opération, en rendant possible l'avancement du temps, fait le temps. Par conséquent, la fuite qu'exécute la conscience est un détachement du corps du passé vers le corps d'avenir, c'est-à-dire vers le corps tel qu'il devrait être ; c'est cette fuite qui constitue le présent :

Dans chaque objet du pour-soi, dans chaque perception, le corps est là, il est le Passé immédiat en tant qu'il affleure encore au Présent qui le fuit. Cela signifie qu'il est à la fois *point de vue* et *point de départ* : un point de vue, un point de départ que je *suis* et que je dépasse à la fois vers ce que j'ai à être. (Sartre 2006 [1943] : 366)

Par ailleurs, c'est encore le *corps-pour-moi*, insaisissable, qui est la condition pour que l'avenir ne puisse jamais être atteint. Le corps qui est invisible sera toujours posé entre le présent et l'avenir, de manière que c'est à cause de ce corps invisible même que la conscience ne pourra jamais atteindre le futur.

⁴⁶ Sartre fait la distinction entre deux façons dont le corps peut se manifester : le *corps-pour-moi* et le *corps-pour-autrui*. Le *corps-pour-moi* est par définition invisible, il ne « m'apparaît pas au milieu du monde » (Sartre 2006 [1943] : 342), tandis que le *corps-pour-autrui* est visible, le « corps au milieu du monde et tel qu'il est pour autrui. » (Sartre 2006 [1943] : 342) Comme le dit Sartre autrement, pour faire la distinction entre ces deux modalités du corps : « Ou bien il est chose parmi les choses, ou bien il est ce par quoi les choses se découvrent à moi. Mais il ne saurait être les deux en même temps. » (Sartre 2006 [1943] : 343)

Ainsi, c'est le corps invisible qui pousse la réalité humaine à l'action, à un effort constant pour saisir l'avenir. C'est encore le corps invisible, le *corps-pour-moi*, qui conditionne que le temps s'avance par une rupture constante et non comme un flux continu qui, selon Sartre, rendrait l'action impossible (Sartre 2006 [1943] : 367).

Ainsi, selon Sartre, le corps crée une distance, qui permet à la réalité humaine d'aspirer vers un avenir où elle pourrait parvenir à l'intégralité, tandis que cette intégralité sera toujours reculée dans un avenir plus lointain. Autrement dit, le *corps-pour-moi* est l'instance à travers laquelle la réalité humaine conçoit le *possible*, qu'elle n'atteindra jamais, et à travers lequel elle peut réaliser sa liberté.

Les considérations de Semper sur l'*élan vital* dans les œuvres de Gide nous permettent d'observer comment il se détache de liberté d'*incarnation* pour s'approcher d'une conception du corps qui est semblable au *corps-pour-moi* de Sartre. Ainsi, le corps pourra être considéré comme une base pour le temps comme *action*. Selon Semper, l'*élan vital*, cet « élan de vie toujours variable, insaisissable » (Semper 1929 : 17), devient dans Gide un moyen duquel son « moi » peut se mettre à distance et devenir une illusion. Autrement dit, le corps devient une part de l'image qui comporte de la négativité. Par conséquent, l'*élan vital*, au lieu de faire se confondre le monde extérieur et le vécu interne, que serait la *durée*, rend explicite que les « formes figées venues de l'extérieur » seraient « des masques insincères, menteurs » (Semper 1929 : 17).

Par conséquent, l'*élan vital* que Semper repère dans Gide le conduit aussi à une idée particulière de la liberté. Le principe d'*incarnation* que Semper avait considéré comme se basant sur la correspondance entre la *durée* et les éléments visuels, tels que le corps physique ou la figure symbolique, l'avait amené à considérer que la liberté se constituerait par la différence qu'implique le mouvement. Dans l'analyse que fait Semper des œuvres de Gide, la différence que contient l'*élan vital* devient une mise à distance constante, par le fait que le corps devient une illusion sous l'action du mouvement. Ainsi pouvons-nous conclure que si dans l'*incarnation*, c'est le mouvement qui ne se soumet pas, qui devient un moyen pour réaliser la liberté qu'implique le temps, dans Gide, ce serait à l'image du corps d'accomplir la même fonction.

Les observations de Gide lui-même sur son corps, ainsi que les manières dont celui-ci se présente dans ses œuvres, nous permettent de comprendre pourquoi Semper aurait pu arriver à ces idées. D'une part, Gide peut constater que le mouvement de son corps serait en accord avec le mouvement de la nature, de manière que son corps soit même susceptible de disparaître dans celui-ci. D'autre part, il y aura toujours une instance, que l'on peut appeler conscience, qui reste lucide par rapport à cette disparition. Ainsi, comme l'écrit Gide dans son *Journal*, le désert lui donne la sensation que son esprit serait « dépouillé de tout », comme si celui-ci se trempait « dans le désert glacé sa ferveur » (Gide 1996 [1903] : 411). De la même manière, il écrit que la chaleur et la lumière du désert réveillent en lui de la ferveur (Gide 1996 [1903] : 392),

alors qu'il avoue également que si le mouvement lui fait sentir l'emprise du dehors, il s'agit de la première étape de son travail pour concevoir un livre (Gide 1996 [1894] : 195). Or, pour Gide, c'est aussi le corps lui-même qui peut, en comportant une part invisible, mettre en évidence que le *je*⁴⁷ est une fiction, quelque chose qui n'a pas de substance. À l'aune des idées de Gide lui-même, nous pouvons appeler cette instance *autre*. Il définit cette mise en évidence de la fictionnalité du corps à travers le concept de diable ou de démon, qui existe par sa négativité même et qui s'insinue dans les personnages. Aussi pouvons-nous lire dans l'appendice de *Journal des Faux-Monnayeurs* :

Ça me chiffonne, comprenez-moi bien, de songer que c'est précisément là ce qu'il [le diable – M. K.] désire : qu'on ne croie pas en lui. Il sait bien comment faire, allez, pour s'insinuer dans nos cœurs, et qu'il n'y peut entrer d'abord qu'inaperçu. (Gide 2009 : 567)

Dans *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gide ajoute que le diable est quelqu'un qu'on ne peut pas reconnaître, qui circule incognito dans le livre et qui ferait disparaître la distinction entre la réalité et la fiction :

J'en voudrais un (le diable) qui circulerait incognito à travers tout le livre et dont la réalité s'affirmerait d'autant plus qu'on croirait moins en lui. C'est là le propre du diable dont le motif d'introduction est : « Pourquoi me craindrais-tu ? Tu sais bien que je n'existe pas. » (Gide 2009 [1926 (1921)] : 531)

Bien que le diable soit de toute manière un personnage imaginaire, dont l'irréalité va de soi, Gide exprime son intention de mettre en évidence cette irréalité dans son roman. Or, dans l'univers du roman, l'irréalité du diable devient sa réalité : sa réalité « s'affirmerait d'autant plus qu'on croirait moins en lui ». Selon cette formule, l'irréalité du personnage qu'est le diable devient, dans le roman, sa réalité même, tandis que l'univers fictionnel est susceptible de mettre en évidence son irréalité qui constitue sa réalité. Dans un autre passage de *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gide s'exprime dans les formules suivantes, qui nous permettent de confirmer cette idée : « *Le traité de la non-existence du diable*. Plus on le nie, plus on lui donne de la réalité. Le diable s'affirme dans notre négation. » (Gide 2009 [1926 (1921)] : 530) Ainsi, le diable s'affirmant par son inexistence, par sa négation, par le fait d'être absent, nous conduit à

⁴⁷ Faute d'une autre expression régulière que Gide utiliserait pour parler de son identité, nous avons recours, dans le cadre de l'analyse qui suit, au pronom *je* pour parler de l'instance qui parle en première personne, que ce soit dans les œuvres, le journal ou les essais critiques de cet écrivain. Comme nous l'avons mis en évidence dans l'incipit de la première partie de notre thèse, à l'aune des idées qu'exprime Pierre Masson dans *Dictionnaire Gide*, le *je* est une notion à travers laquelle on peut définir, dans les œuvres de Gide, une instance narrative qui fait, d'une part, partie de l'univers fictionnel de l'œuvre, et qui, d'autre part, laisse deviner ce que l'auteur lui-même essaie d'être au moment de l'écriture (Masson 2011 : 273). Aussi trouvons-nous qu'il est légitime d'utiliser le concept *je* également dans notre étude des œuvres de Gide, que nous effectuerons dans la deuxième et la troisième partie de notre thèse.

considérer qu'il est susceptible de s'expliciter en tant qu'une image, comme une part de l'univers fictionnel qui se démarque par sa négativité, qui se démontre explicitement comme n'existant pas, comme n'étant pas dans le champ de vision.

Dans *Si le grain ne meurt*, Gide met en avant que le diable est l'*autre* qui est en lui, mais qui reste dans l'ombre :

Certains jours qu'il m'arrive de croire au diable, quand je pense à mes saintes révoltes, à mes nobles hérissements, il me semble entendre l'*autre* rire et se frotter les mains dans l'ombre. (Gide 1996 [1926] : 197)

Aussi est-il que les propos de Gide nous permettent effectivement de considérer que l'idée qu'il se fait de son corps peut, d'une part, être associée à l'*élan vital* de Bergson, et d'autre part à la conception du corps de Sartre, selon laquelle le corps serait une instance qui se met à distance, en rendant manifeste sa propriété d'être absent. Pour autant, que l'on s'approche des images du corps dans la fiction de Gide à travers Bergson ou Sartre, nous pouvons envisager que la présentation des corps peut nous indiquer la présence de la conception de l'homme de Gide dans ses œuvres. Plus précisément, nous sommes à même de considérer qu'en analysant les images du corps dans sa production littéraire, nous pouvons mettre en évidence les manières dont le *je* qui se présente dans ses œuvres peut se démontrer comme pluriel. Ainsi, nous pourrions étudier comment le *je* se met en doute et se met à distance, en se débarrassant ainsi d'une identité certaine et figée.

Les travaux concernant la relation de Gide avec son corps nous conduisent sur la même piste. Jean-Michel Wittmann, dans *Dictionnaire Gide* (2011), évoque *Les Nourritures terrestres* de manière que nous pouvons y trouver une réaffirmation de ce que nous venons de dire. D'un côté, Wittmann envisage qu'il y aurait, dans cette œuvre, une célébration de la ferveur et de la disponibilité, c'est-à-dire de la « disposition à jouir de la beauté et de la saveur du réel par tous les sens » (Wittmann 2011b : 99). De l'autre côté, il met en évidence que « ce sensualisme est directement mis à distance par l'ironie » (Wittmann 2011b : 100). Pierre Masson, dans *Les Sept vies d'André Gide*, arrive à des observations similaires : dans Gide, le corps peut être son propre dépassement. Comme l'écrit Masson : « Il me semble que pour Gide, la finalité de la jouissance soit sa propre dissolution, ou plus précisément que le corps ne se constitue en instrument de plaisir que pour conduire à son dépassement [...]. » (Masson 2016 : 18) Autrement dit, selon Masson, « [l]e corps peut ainsi tour à tour être constaté, discipliné et dépassé. » (Masson 2016 : 19) Par conséquent, la dynamique des images du corps dans les œuvres de Gide ferait preuve d'un caractère double : d'une part, les corps peuvent disparaître dans la nature, avec la dissolution de l'identité du *je* dans celle-ci, d'autre part le mouvement des corps peut amener à leur mise à distance ou à leur dépassement par rapport à eux-mêmes.

En prenant compte de ce que nous venons d'exposer, nous avons effectivement le droit de nous poser la question sur la fonction des images du corps dans les œuvres de fiction de Gide et de Semper. La pensée de Johannes Semper nous conduit à réfléchir sur les manières dont ces images peuvent comporter à la fois des éléments de l'*élan vital* de Bergson et la mise à distance d'elles-mêmes, la rupture, qu'exige l'avancement du temps selon Sartre. C'est l'analyse de cette problématique qui nous permet de nous pencher sur la question des relations entre le temps et la liberté.

2.2. Le désir comme *élan vital* et le temps comme rupture

« Ne désire jamais, Nathanaël, regoûter les eaux du passé. » (Gide 2009 [1897] : 365) Comme le suggère cette formule originaire des *Nourritures terrestres*, dans l'univers de ce livre, le désir peut être considéré comme ayant des rapports avec la temporalité. Si dans la phrase que nous venons de citer, il est souligné qu'il ne faudrait pas désirer « regoûter les eaux du passé », cela implique, d'une part, une invitation à se détacher du passé. D'autre part, cette idée nous conduit au passage des *Nourritures terrestres* où il apparaît que le désir peut être une impulsion qui, en poussant le corps en mouvement, est en permanence présente dans l'univers de l'œuvre et qui fait ainsi disparaître la succession du temps : « D'ailleurs je ne suis chez moi que partout ; et toujours le désir m'en chasse. » (Gide 2009 [1897] : 435)

Aussi, il devient intelligible pourquoi selon Johannes Semper, le désir qui se présente dans la production littéraire de Gide peut être un marqueur de la présence de l'*élan vital* de Bergson⁴⁸. En outre, si selon Semper, le désir dans

⁴⁸ Johannes Semper peut mettre la présentation du désir dans les œuvres de Gide également en rapport avec la psychanalyse. Selon lui, la « structure d'âme » de cet écrivain peut être considérée comme influencée par un « attachement long à sa mère, qui, selon la psychanalyse, constitue une des poussées les plus importantes de l'inversion, autant que par une sympathie à peine reconnaissable pour son père, qui était d'ailleurs mort très tôt. » (Semper 1929 : 37) Nous pouvons reconnaître dans ces formules une allusion à la notion d'« inversion » de Sigmund Freud, par laquelle ce dernier explique, dans *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), l'homosexualité (Freud 2011 [1905] : 87). Pour autant, bien que Semper trouve une raison pour se référer à Freud en analysant la « structure d'âme » de Gide, et qu'il publie même un ouvrage en entier sur le freudisme, en l'appliquant à l'analyse de l'épopée nationale de l'Estonie (Semper 1924), nous ne pouvons pas croire qu'il propose, dans sa thèse, une interprétation freudienne de l'œuvre de Gide. Premièrement, il est à remarquer que Semper met la notion de désir dans l'écriture gidienne beaucoup plus explicitement en relation avec le concept d'*élan vital* de Bergson. Deuxièmement, Semper mettra bientôt ouvertement à distance certains aspects de la théorie de Freud, en considérant que la conception de l'inconscient de ce dernier « diminue la créativité spontanée » et que l'idée selon laquelle « la culture, l'esprit, les valeurs élevées sont seulement des produits d'une sublimation des impulsions ne favorise pas beaucoup la croyance dans l'autonomie des valeurs élevées. » (Semper 1934e : 842) Nous voyons à quel point Semper confère de l'importance à l'autonomie de l'œuvre artistique, au fait qu'elle ne soit pas un produit des impulsions d'un sujet écrivant, d'un auteur. Aussi avons-nous la raison de considérer qu'il

les écrits de Gide occasionnerait une rupture avec le passé, une « philosophie de l'instant », nous pouvons faire observer cette rupture peut se faire en rapport avec le surgissement du désir. Ainsi écrit-il dans *La Structure du style d'André Gide*, en décrivant le premier voyage de Gide en Algérie, qui eut lieu en 1893 et où il découvrit son homosexualité :

Lors de son premier voyage en Algérie (1893), une rupture naît dans l'écrivain malade⁴⁹ : les passions qui avaient longtemps été refoulées, se fraient un chemin abruptement et négligemment, tandis qu'émergent des aventures d'amour étranges avec des garçons arabes, qui font que tout son corps, son âme et son esprit vive une sorte de réveil et l'enthousiasme qui l'accompagne. (Semper 1929 : 9)

Selon Semper, cette « rupture » qui signifie une manière de « s'ouvrir à la vie », dont Gide aurait fait l'expérience durant ce voyage, serait inscrite dans *Les Nourritures terrestres*. Ainsi, cette œuvre ferait preuve d'un « tourbillon d'un lyrisme écumant » (Semper 1929 : 9–10). Aussi avons-nous la raison de croire que c'est en analysant la présentation du désir dans l'univers fictionnel des œuvres de Semper lui-même que nous pouvons suivre le changement qui s'opère dans le temps que ces œuvres contiendraient.

Pour autant, d'après Semper, l'*élan vital* qui serait contenu dans les œuvres de fiction de Gide vouerait le « moi » qui s'y présenterait à la passivité : le « moi » gidien ferait preuve d'un penchant à se soumettre à ses désirs, en jouissant de « tout ce que la vie lui offre comme nourriture » (Semper 1929 : 17). « L'idéal du moi de Gide est un récepteur passif, » déclare-t-il (Semper 1929 : 16). Semper trouve que le désir qui rend manifeste « la nature passive de Gide » est présent surtout dans *Les Nourritures terrestres* et s'exprime dans la disparition du corps dans les éléments de nature : « [...] en tant qu'un jouisseur, il veut disparaître, se fondre dans l'univers, tandis que ce serait la nature qui resterait le côté actif. » (Semper 1929 : 36) Aussi peut-on croire que dans la production littéraire de Semper lui-même, le désir, qui fait preuve de marqueurs de l'*élan vital*, est susceptible, d'une part, de comporter des caractéristiques du désir qu'il trouve dans les œuvres Gide, et d'autre part, de mettre à distance l'œuvre gidien.

analyse également les œuvres de Gide en essayant de définir leur valeur artistique, et non en les envisageant comme des expressions directes de la pulsion de l'écrivain.

⁴⁹ Durant le trajet qui l'avait conduit de Paris à Alger, Gide avait attrapé une maladie qui ressemblait à la tuberculose (Lestringant 2011 : 245). La fièvre et les frissons s'atténuèrent lorsque Gide rencontra des enfants arabes : « Mais il y avait les enfants, une ribambelle d'enfants comme jaillis de la terre et d'entre les arbres, qui captivaient son attention et l'invitaient à revivre. » (Lestringant 2011 : 248) Frank Lestringant décrit la guérison de Gide aussi à travers l'expérience de l'amour physique : « Mériem apporta la guérison qu'André recherchait vainement depuis plusieurs semaines. Cette « profonde diversion » de l'amour physique rétablit en lui l'équilibre. » (Lestringant 2011 : 251)

Effectivement, comme le démontrera notre analyse, le désir dans les œuvres de Semper se présente par différentes modalités. En étudiant la présence du désir dans l'univers de ses œuvres, nous pouvons ainsi suivre la façon dont Semper construit sa propre esthétique. Nous pouvons l'observer en mettant ses œuvres de fiction en parallèle avec celles de Gide. Plus exactement, nous serons en mesure d'observer comment le désir qui apparaît dans la production littéraire de Semper nous permet de conceptualiser le changement qui s'opère dans la présentation de l'*élan vital* dans l'univers fictionnel de ses écrits. Par conséquent, avant de nous pencher plus concrètement sur l'étude du temps qui peut être impliqué dans les images du corps dans les œuvres de Gide et de Semper, nous nous focaliserons sur le mouvement de ces corps dans l'univers fictionnel de leurs œuvres. Nous conceptualisons leur dynamique à travers l'analyse du désir comme un élan qui pousse les corps en mouvement.

2.2.1. Le désir et la rupture dans *Les Nourritures terrestres* et *Paludes*

Johannes Semper considère que le mouvement dans *Les Nourritures terrestres*, la précipitation des personnages en avant, avait signifié l'émergence d'un temps qui se baserait sur la « philosophie de l'instant » de Gide, qui avait impliqué le « crépitement de rupture de tous les liens » (Semper 1929 : 21). Nous trouvons une confirmation de cette idée dans cette œuvre même de Gide : le surgissement d'un temps qui se baserait sur la séparation des instants les uns des autres se fait lors du mouvement du *je* dans l'univers fictionnel de ce livre. Plus précisément, c'est le désir qui, dans *Les Nourritures terrestres*, pousse le corps du *je* en mouvement, en faisant surgir la nouveauté qu'implique la rupture qui sépare chaque instant du précédent :

Et je pris ainsi l'habitude de *séparer* chaque instant de ma vie, pour une totalité de joie, isolée ; pour y concentrer subitement toute une particularité de bonheur ; de sorte que je ne me reconnaissais plus dès le plus récent souvenir. (Gide 2009 [1897] : 369)

En même temps, nous trouvons dans *Les Nourritures terrestres* des passages semblables à ceux que nous avons repérés dans son *Journal*. Également dans *Les Nourritures terrestres*, le vagabondage dans les déserts fait disparaître le corps du *je* dans la nature en le faisant fondre en elle : « J'étais malade et ne pouvais penser à rien ; la nature me pénétrait ; aidé par un trouble de nerfs, je ne sentais parfois plus à mon corps de limites ; il se continuait plus loin ; ou parfois, voluptueusement, devenait poreux comme un sucre ; je fondais. » (Gide 2009 [1897] : 375–376) Ou encore : « Amoureuse beauté de la terre, l'efflorescence de ta surface est merveilleuse. Ô paysage où mon désir s'est enfoncé ! Pays ouvert où ma recherche se promène [...]. » (Gide 2009 [1897] : 361) Aussi pouvons-nous envisager que dans cette œuvre, le désir se présente comme un

élan qui, en faisant perdre au corps ses limites, fait que le temps ne suit plus son cours habituel mais se définit par des instants séparés les uns des autres.

En outre des *Nourritures terrestres*, la capacité du désir de provoquer une rupture dans la continuité d'un temps régulier apparaît dans *Paludes*. Ici, des tentatives de renouer des relations amoureuses brisent la monotonie des heures de travail, et font surgir une coupure dans la logique générale de l'œuvre. Par exemple, vers la fin du livre, lorsque le *je* décide de terminer son œuvre, nous trouvons le passage suivant :

– C'est bien. Je suis heureux. J'agis ! Je m'en vais terminer Paludes.

Angèle pleurait, pleurait et ses longs cheveux se défirent.

Ce fut alors qu'Hubert entra. En nous voyant échevelés : « Pardon ! – je vous dérange », dit-il, en faisant mine de ressortir.

Cette discrétion me toucha beaucoup ; de sorte que je m'écriai :

« Entre ! Entre, cher Hubert ! On ne nous dérange jamais ! (Gide 2009 [1895] : 311–312)

Dans cet extrait, il se passe quelque chose qui n'est pas dit par les paroles des personnages ni explicitement démontré comme une part de l'univers fictionnel de l'œuvre. Néanmoins, l'aspect physique des corps nous le laisse deviner : les cheveux d'Angèle se défont, puis il y a un espace entre deux paragraphes où se passe ce qui n'est ni montré ni dit. De plus, après cette rupture, entre Hubert qui voit le *je* et Angèle échevelés. Par conséquent, il y a quelque chose d'intime qui s'était passé lors de l'échec du discours et des images, tandis que cela est confirmé par la phrase d'Hubert : « Pardon ! – je vous dérange », et par le jugement du *je* qui désigne le comportement d'Hubert par le mot « indiscretion ». Nous pouvons remarquer le même genre de silence dans la description de la tentative de voyage du *je* et d'Angèle : le voyage, qui est censé amener les personnages hors de la ville, est présenté fragmentairement. Lors de cette description, il y a des trous dans le texte, tandis que le *je* balbutie à Angèle quelques bouts de compliments. Nous retrouvons ici l'idée que la consommation du désir du *je* est quelque chose qui brise la logique d'un temps régulier et habituel, tandis qu'il crée des trous dans le texte même de l'œuvre, ainsi que dans le fonctionnement régulier des corps. Ainsi, le désir pousse les corps à se déplacer ou à agir. Par ailleurs, nous pouvons considérer que si de manière générale, les corps des personnages ne sont pas décrits, ces trous dans le texte, et dans le fonctionnement de l'univers fictionnel, rendent explicite l'invisibilité des corps comme éléments de cet univers de fiction. En d'autres termes, nous pouvons conclure que dans *Paludes*, ainsi que dans *Les Nourritures terrestres*, le désir, qui rend explicite l'invisibilité des images du corps ou qui dissout les limites du corps du *je*, casse la monotonie des heures. Ainsi, la succession temporelle qui conduit du passé vers l'avenir d'une manière chronologique est interrompue, de manière que se révèle la part indéterministe du temps.

Pour autant, il a également été observé que le désir serait quelque chose dont le *je* dans les œuvres de fiction de Gide voudrait se débarrasser. Patrick Pollard,

dans sa recherche sur l'épicurisme dans l'œuvre gidien, met en avant que, similairement à Lucrèce qui considère que le désir effréné peut être une souffrance (Pollard 2013 : 41), *Les Nourritures terrestres* présenteraient une « jouissance immédiate » et un « désir inassouvi » qui constitueraient tous les deux « l'angoisse de notre vie » (Pollard 2013 : 27). Par ailleurs, Gide lui-même déclare dans *Les Nourritures terrestres* que le désir est pour lui encombrant : « Désir ! Désir ! que te ferais-je ? que veux-tu donc ? Est-ce que tu ne te lasserai pas ? » (Gide 2009 [1897] : 398) Justine Legrand, pour sa part, a noté le même phénomène dans *L'Immoraliste*, où le désir enlève toute capacité réflexive et la lucidité de Michel, « au point de lui faire perdre la raison et de mettre en péril la santé de son épouse » (Legrand 2013 : 211). Ces propos donnent à croire que le désir n'est pas quelque chose auquel le *je* dans les œuvres de Gide voudrait s'accrocher. En d'autres mots, nous sommes à même de supposer que selon Gide, le mouvement des corps qui sont poussés en avant par le désir peut aussi devenir déterministe. Par conséquent, l'attitude du *je* des *Nourritures terrestres* envers le désir se démontre comme ambiguë. Cela se rend explicite également dans sa déploration d'un désir qui envisagerait de « regoûter les eaux du passé » (Gide 2009 [1897] : 365). Ainsi, le désir peut devenir morose et monotone.

En conclusion, pour Gide, ni une ouverture complète, que peut créer le désir, ni la fermeture, qu'établit la régularité des heures, ne peuvent être satisfaisantes. Il en découle que Gide n'approuve ni la séparation totale des instants ni la monotonie des heures prévues. Pour autant, comme le démontrera notre analyse dans le chapitre 2. 3. 1., il semble trouver une solution pour résoudre ces dichotomies dans les images du corps. Ces images sont susceptibles de comporter de la pluralité et qui peuvent se définir en termes d'une « prismaticité diversifiée de la vie ». Nous avons mis en évidence que dans *Les Nourritures terrestres* la rupture qu'impliquerait l'oubli est une ressource du renouvellement. Aussi pourrions-nous considérer que la rupture qu'occasionne le désir dans la continuité du temps pourra devenir une condition pour que puisse émerger un espace d'emplacement qui contiendrait le temps comme nouveauté. Pour autant, avant de nous pencher sur l'analyse de ce genre de temps dans la production littéraire de Gide, il faudra que nous nous arrêtions sur la présentation du désir dans l'univers fictionnel des écrits de Semper, et sur la relation de ce désir avec le temps.

2.2.2. Le désir dans les figures symboliques de Semper

La Chaîne chinoise (1918) de Semper est un recueil de nouvelles qui regroupe cinq textes rédigés entre 1915 et 1918. Ce sont des histoires d'amour qui se basent sur un système de triangles amoureux. De là vient le titre du recueil : l'œuvre est construite en tant qu'une chaîne en mouvement dont les chaînons sont les personnages qui composent ces triangles.

Si l'on cherche dans l'œuvre de Semper des exemples de *figure symbolique*, que l'on pourrait en même temps envisager comme des incarnations d'une

« puissance créatrice mentale », c'est dans ce recueil que l'on peut en trouver. Des passages comportant des éléments de l'*élan vital* bergsonien rendent explicite la présence de ce genre de *figures symboliques*. Nous en dégageons l'exemple le plus marquant dans la nouvelle intitulée *Par la lande de bruyère*. Ici, nous pouvons trouver la description d'un désir qui se présente à travers un mouvement de roulement qui réunit le soleil dans le ciel et la lumière qui en provient. Cette lumière, à son tour, passe dans les corps, en y suscitant une sensation de chaleur et la brûlure de désir. En même temps, les corps font preuve des traits du ciel ou du paysage : le coucher du soleil « flambe », comme les joues de la fille du meunier, les yeux de cette dernière sont des nuages gris-verts, dans lesquels apparaît la rougeur du coucher du soleil, tandis que c'est également le désir de la fille du meunier qui brûle dans son cerveau (Semper 1918 [1917] : 39). Parallèlement, le roulement du coucher du soleil fait apparaître une alternance de couleurs et de sensations : le jaune, le rouge, le blanc et l'orange s'alternent dans ce mouvement, autant que la chaleur, la brûlure, la vision de rouge, le goût de l'orange du coucher de soleil, la ferveur (Semper 1918 [1917] : 39). À la fin de ce passage, le mouvement de roulement passe, à travers le corps, aussi dans le monde interne d'un personnage, du jeune homme qui est assis à côté de la fille du meunier, en y suscitant un « roulement des brins de soleil dans le sang » (Semper 1918 [1917] : 39). Ainsi, nous pouvons considérer qu'il s'agit ici d'un mouvement réunissant qui comporte en lui-même, en termes de Bergson, deux multiplicités, celles du monde externe et interne, dont l'intermédiaire est le corps ou des éléments de corporalité. Il s'ensuit que dans cet exemple, la *figure symbolique*, qui porte des marqueurs d'un développement organique, peut être envisagée comme un équivalent de l'*élan vital* bergsonien.

D'autres passages du même recueil contiennent des éléments qui nous permettent de faire des observations semblables. Ainsi, dans la première nouvelle de *La Chaîne chinoise*, qui est titrée *La Mauvaise herbe sacrée*, nous trouvons un extrait où le désir est localisé à la fois dans l'ivresse de la nature, l'écoulement de la chute d'eau et les corps des étudiants amoureux qui se chassent l'un l'autre (Semper 1918a : 11). Dans la nouvelle *Les Sœurs*, c'est le temps qui est explicitement présenté comme inclus dans le mouvement de roulement qui réunit le corps d'un personnage à la nature : le temps émerge successivement comme un fil qui est roulé par la main d'une jeune femme, qui « rajoute avec sa main triste dans une boule du passé des fils obscurs de l'avenir » (Semper 1918 [1915]a : 65), en tant qu'un chariot qui se roule sur un chemin, et comme une roue de soleil brûlante (Semper 1918 [1915]a : 66).

Les formules citées nous permettent de confirmer que si Semper peut être considéré comme symboliste, car il cherche la part unificatrice de l'univers, un absolu, il est sans doute aussi bergsonien. Cela se démontre dans le fait que pour Semper, le symbole est dynamique. Nous pouvons dire que cette dynamique, en étant une incarnation de la « puissance créatrice », le transforme effectivement en *création de la vie*, qui se définit en tant qu'un mouvement qui réunit différentes multiplicités. Le temps est en concordance avec ce mouve-

ment. De plus, les exemples que nous venons de citer démontrent que la corporalité, l'organicité, est pour lui incontestablement la base de l'œuvre d'art et du temps qu'elle implique.

Dans un autre recueil de nouvelles, *Ellinor* (1927), nous trouvons des présentations des corps qui sont poussés par le désir qui diffèrent considérablement de celles de *La Chaîne chinoise*. Néanmoins, elles restent identifiables à des manifestations de l'*élan vital*. Dans ce livre, nous sommes amenée à suivre les pensées et les aventures amoureuses d'une jeune femme, Ellinor, qui constitue le personnage principal des cinq textes du recueil. Le désir tient une place importante dans ses démarches d'action et les rapports qu'elle établit avec d'autres personnages. Merlin Kirikal a fait observer que dans cette œuvre, le désir féminin serait présenté d'une manière très courageuse, de façon à pouvoir même être associé aux idées du féminisme de l'époque (Kirikal 2017 : 425). La description la plus expressive du désir se présente dans la nouvelle *Anthémis*. Ici, le désir est assumé par le personnage principal, le narrateur autodiégétique, qui vagabonde par des landes. Au cours de ce déplacement, la vision de la jeune femme s'embrouille et fond en un les éléments de la nature (Semper 1927a : 19). Finalement, sa vue disparaît complètement, ainsi que son ouïe, de façon qu'elle reste fermée en elle-même et immobile, dans l'attente de celui qu'elle désire (Semper 1927a : 20). Nous pouvons voir ici des allusions aux observations que fait Semper, dans sa thèse, sur l'*élan vital* dans les œuvres de Gide : le vagabondage serait une manifestation de la croyance de Gide que « la vraie vie est dans l'écoulement, dans le mouvement, le changement », alors que « toutes les écorces extérieures sont en soi sans valeur ». Comme l'avance Semper, pour Gide, les voyages seraient avant tout un « plaisir des sens », par lequel son « moi » serait voué à la passivité (Semper 1929 : 23). Aussi est-il qu'au lieu d'être la création du nouveau, l'opération de faire se confondre la multiplicité d'éléments de nature, qui serait une propriété de l'*élan vital*, serait une manière de se fermer dans son monde intérieur, qui amènerait à l'immobilité. Donc, ce que nous avons désigné par le terme de *figure symbolique* n'implique plus un mouvement d'avancement mais une stagnation.

Pour autant, ce genre de vagabondage n'est pas la seule manière dont le désir, selon le bergsonisme, peut se présenter dans *Ellinor*. Dans une autre nouvelle, *Capucines de pré*, Ellinor considère le désir comme le moyen qui permet à la diversité des êtres humains de sortir des catégories établies : en vertu de la différence des désirs, aucune morale préétablie ne peut être convenable pour classer les personnes. Par conséquent, Semper ne cesse de caractériser en termes bergsoniens l'élan qui fait basculer les catégories préexistantes. Voici comment Ellinor décrit cette diversité de désirs dans *Capucines de pré* :

Et pourquoi devrait-on placer les gens dans différentes rubriques, puisqu'ils sont beaucoup trop divers pour être convenables pour aucune morale. Que peut-on contre l'inévitable ? Pourquoi une femme que l'instinct pousse à vagabonder à travers un désert d'amour, au lieu de rester dans des oasis, doit être d'une

moindre valeur que celle qui obtient ses satisfactions dans un lit propre ? Si l'une trouve sa félicité dans l'assouvissement de la soif, l'autre la trouve dans une soif inassouvie. Que l'une s'exalte du pain et l'autre de la faim. Que chacun s'exalte de son dieu, car il y a autant de différents cieux qu'il y en a d'enfers. (Semper 1927a : 79)

Nous voyons que malgré le fait que Semper avait présenté, dans *Anthémis*, la *figure symbolique* en tant qu'un mouvement de vagabondage qui aboutit à l'immobilité, il considère néanmoins que ce genre d'immobilité, de manque d'avancement, est nécessaire pour établir une sorte de dynamique. Cette dynamique permet de sortir de la catégorisation que prévoiraient les traditions : autant que cette dynamique contient un mouvement incessant à travers des déserts, ou une aspiration à assouvir sa faim ou sa soif, elle contient aussi des repos dans des oasis ou la possession de l'objet de désir. La dynamique des corps que suscite le désir devient donc dualiste, on peut dire dialectique, qui fonctionne par des éléments opposés qui dépassent l'un l'autre par une sorte de relation de réciprocité : autant que la stagnation, un mouvement sans relâche est nécessaire pour mettre en marche cette mobilité. Nous retrouvons ici la description des voyages et des arrêts qui réveillent un désir de voyage, porteur de l'indétermination et de la liberté, que Semper avait présentée en 1921 en caractérisant les œuvres de Gide : si selon Semper ni un mouvement continu ni l'arrêt ne peuvent conduire à l'indéterminisme et sortir de l'étouffement, c'est la coprésence de ces deux éléments qui est susceptible d'amener à l'émancipation.

L'analyse des romans de Semper nous permet de mettre cette dichotomie plus clairement en relation avec le temps qu'une œuvre littéraire peut selon lui contenir. Ici le problème de stagnation et de mouvement se met en relation avec la rupture du temps que le désir peut provoquer, ainsi qu'avec la continuité qui peut s'établir malgré ces ruptures.

Jalousie (1934) est un roman qui, à l'image de *La Chaîne chinoise*, est construit en tant qu'un système de triangles amoureux. Nous pouvons reconnaître ici la tendance que nous avons repérée en analysant *Les Nourritures terrestres* : le désir se présente comme un élan qui conditionne que le corps perd ses limites, alors que cela occasionne aussi la confusion d'un temps régulier. Ce désordre se rend explicite lorsque les corps de deux amoureux deviennent invisibles, en se fondant en un dans une ivresse amoureuse, tandis que le temps et l'espace s'effacent, toutes les pensées s'envolent dans l'air et les personnages ont la sensation de s'enfoncer dans un gouffre (Semper 1934a : 84). Dans une autre scène identique, les corps se fondent en un et le temps disparaît, alors que tous les obstacles sont cassés dans « cet écoulement élémentaire et le chaos que l'on trouve dans toutes les sensations de création » (Semper 1934a : 91). En même temps, si dans la scène précédente, les personnages avaient le sentiment de chute, ils éprouvent ici une ascension vers le haut, « par-dessus les gens et les passés » (Semper 1934a : 91). Nous trouvons ici une présentation de l'idée que nous avons pu repérer en analysant *Ellinor*, selon laquelle le désir, qui peut

rendre les corps invisibles en les faisant se confondre provoque un mouvement qui ne se déroule pas dans une direction unique. Or, dans *Jalousie*, le désir désorganise explicitement la continuité du temps.

Le temps ainsi désorganisé peut se présenter par des notions qui se réfèrent à la conception de la *durée* de Bergson, autant que se caractériser en termes de rupture. L'«écoulement élémentaire» ou la «sensation de création» que provoque le désir (Semper 1934a : 91), ou encore le «mouvement d'une surface d'eau ondulée» qu'il est susceptible d'éveiller lors des scènes d'étreinte, peuvent être considérés comme des références à l'écoulement de la *durée* de Bergson, à l'*élan vital*. Pour autant, dans d'autres passages de ce roman, le temps que fait surgir le désir peut se présenter comme une rupture, tandis que ces ruptures sont susceptibles de se décrire par des expressions qui se réfèrent aux *Nourritures terrestres*, où le temps se présente comme instants. Nous pouvons lire dans *Jalousie* que la «vie absolument nouvelle» peut commencer à «l'instant présent» (Semper 1934a : 157). Il convient de se rappeler ici que Semper avait envisagé, dans sa thèse, la «philosophie de l'instant» de Gide comme un des traits principaux des *Nourritures terrestres*.

Par ailleurs, nous pouvons trouver des allusions à ce livre de Gide dans d'autres descriptions du sentiment amoureux que contient ce roman de Semper, comme par exemple dans l'extrait suivant : «Comme un oiseau qui s'enivre de son chant, j'éprouvais un grand plaisir du fait que j'étais écouté, qu'on appréciait mon enthousiasme, qu'on me croyait, qu'on m'admirait.» (Semper 1934a : 158) Nous trouvons un passage semblable dans *Les Nourritures terrestres*, où l'on exalte l'ivresse que l'on peut sentir de ses propres sensations : «L'aigle se grise de son vol. Le rossignol s'enivre des nuits d'été. La plaine tremble de chaleur. Nathanaël, que toute émotion sache te devenir une ivresse.» (Gide 2009 [1897] : 364) Finalement, il est également intéressant que le personnage principal, qui est le narrateur autodiégétique, s'appelle Enn Maiste : son prénom peut être considéré comme un équivalent de la lettre N, qui se réfère à un manque d'identité, alors que le nom de famille, Maiste, signifie «des Terrestres». En même temps, le N peut aussi désigner Nathanaël, et cela est même logique car de 1918 à 1922, Semper servait du pseudonyme Naata Nael. En résumé, si l'on cherche un Nathanaël «à l'estonienne» c'est ici que l'on peut en trouver peut-être l'équivalent le plus proche⁵⁰. Aussi est-il que si Semper avait considéré, dans *La Structure du style d'André Gide*, que la «philosophie de l'instant» de Gide signifierait la présence de l'*élan vital* dans ses œuvres, dans le roman *Jalousie*, où nous trouvons à la fois des marqueurs de l'*élan vital* bergsonien et du temps qu'il trouve dans *Les Nourritures terrestres*, il met en vigueur les idées qu'il avait développées en analysant les œuvres de Gide.

⁵⁰ Nous aurons l'occasion de revenir sur les significations des noms d'autres personnages qui se présentent dans les œuvres de Semper dans les pages ultérieures de ce travail.

Au demeurant, le fait que l'*élan vital* dans *Jalousie* provoque une rupture, qui peut se décrire aussi comme une disparition du temps et de l'espace, n'en fait pas moins que cet élan puisse être considéré comme la part unificatrice de l'œuvre, et cela par les ruptures mêmes qu'il occasionne dans la continuité. Effectivement, l'état de désir peut se présenter comme une fermeture qui se clôt dans une écorce (Semper 1934a : 166), ou en tant qu'une « trahison de la réalité » qui est considéré comme un cercle vicieux (Semper 1934a : 147). Néanmoins, il gagne, par sa nature répétitive, une ouverture, et même la valeur d'une persistance. Cela se démontre par exemple dans les paroles suivantes d'Enn Maïste : « Un nouveau chemin s'était ouvert devant nous – il fallait seulement le suivre – que cela aurait été facile ! [...] Avec chaque vrai amour commence une nouvelle vie. Chaque nouvel amour efface tous les précédents d'un seul trait. » (Semper 1934a : 94) Ou bien, dans un autre passage : « [...] la nouvelle vie peut commencer à chaque instant. [...] Il ne faut absolument pas regarder en arrière ! Ainsi, vous risquez de devenir une colonne de sel. La vie peut, à chaque seconde, commencer à nouveau ! » (Semper 1934a : 157)

Par ailleurs, le fait que la rupture qu'établit le désir ouvre une dimension à la verticale, en occasionnant le sentiment d'une chute dans un gouffre ou celui d'un élan vers le haut, peut être considéré comme une manière de réunir l'œuvre dans une totalité. Ainsi, le mouvement, ou la « précipitation en avant », qui accompagne la rupture qui se fait dans la continuité du temps, peut être considéré comme envahissant le roman tout entier, et réunissant ses parts ensemble dans toutes ses dimensions. Aussi peut-on envisager que les ruptures qui brisent la continuité font émerger, dans ce roman, une simultanéité qui s'établit à l'aide de ces ruptures répétitives. Or, dans l'univers fictionnel qui se définit ainsi comme simultané, le mouvement peut être considéré comme un arrêt, et cet arrêt le mouvement même. Ainsi, le mouvement perd son essentialité et gagne une part d'indéterminisme, une diversité dialectique, de manière que cette dynamique peut être considérée comme un développement de la notion d'*élan vital* bergsonien. Ce mouvement peut également être considéré comme un prolongement du concept de *figure symbolique* de Johannes Semper, autant qu'une manifestation des idées qu'il exprime sur l'*élan vital* dans les œuvres de Gide.

Également dans le deuxième roman de Semper, *Pierre après pierre* (1939), le désir qui peut être envisagé comme *élan vital* permet de définir cet élan par une dialectique entre la continuité et la rupture. Par ailleurs, si *Jalousie*, ainsi que le recueil *La Chaîne chinoise*, étaient basés sur un système de triangles amoureux, *Pierre après pierre* est construit autour du thème d'infidélité conjugale, définie par le terme de « saut à côté » [*körvalhüpe*] (Semper 1939 : 53). Ici intervient donc, plus explicitement que dans les œuvres antérieures de Semper, le thème de la juxtaposition, qui conditionne que c'est la contiguïté des corps qui empêche qu'ils puissent se confondre⁵¹.

⁵¹ Nous traiterons de cette problématique plus concrètement dans le point 2. 3. 2. 2. de cette thèse.

Pour autant, identiquement à *Jalousie*, et similairement à ce que nous avons pu repérer dans *Les Nourritures terrestres*, également dans *Pierre après pierre*, le désir peut être considéré comme provoquant une rupture dans la continuité du temps, en faisant les corps se confondre avec la nature. Aussi trouvons-nous dans cette œuvre l'idée que le désir fait vivre les personnages dans un instant qui fait disparaître le passé et l'avenir (Semper 1939 : 243), tandis que le vagabondage dans les forêts et sur les plaines fait que pour les personnages amoureux le temps n'existe plus (Semper 1939 : 249). De même, le corps de l'être que l'on désire peut se confondre avec la nature : Reet, l'objet de désir de Joel, se mêle à la nature, lorsqu'elle porte des robes de différentes couleurs (Semper 1939 : 250). Elle peut également composer des bouquets de fleurs qui contiennent des nuances des couleurs variées (Semper 1939 : 249), similaires à la multiplicité de qualités qu'implique la *durée*. De la même manière, le corps de Joel lui-même est susceptible de devenir une partie de « la nature incommensurable » (Semper 1939 : 246).

Pour autant, puisque l'objet du désir de Joel est une femme mariée, elle ne peut pas être atteignable. De ce fait, le désir, plutôt que de créer une unité entre les deux personnages qui s'aiment, établit une rupture qui fonctionne, comme dans *Jalousie*, à la fois dans les dimensions verticale et horizontale de l'univers fictionnel. Or, ici l'horizontalité de cette rupture est mise plus concrètement en avant. Ainsi, l'objet de désir, Reet, est toujours poussée, aux yeux de Joel, plus loin, en tant qu'une « figure de femme à l'horizon » (Semper 1939 : 236), ou comme une figure qui « se glisse plus loin de lui, en dansant, et son visage ne prend pas de contours définis » (Semper 1939 : 318). En outre, le désir de Joel fait que Reet s'arrache à elle-même, « à sa famille, à l'étroitesse du foyer, au sentiment de la possession », de manière qu'elle se trouve, pour Joel « à l'extérieur du bien et du mal » (Semper 1939 : 254). En outre de voir ici une autre référence aux *Nourritures terrestres*, au passage où l'on invite Nathanaël à sortir de sa ville, de sa famille, de sa chambre et de sa pensée (Gide 2009 [1897] : 349), nous pouvons dégager de cette description une conception particulière du présent qui implique en lui-même le mouvement. Il apparaît que ce mouvement se trouve toujours à l'extérieur d'un espace déterminé, en constituant la rupture même qui est la condition pour que la *figure* vers laquelle le personnage s'élanche soit toujours ailleurs que dans le présent, dans l'avenir, et qu'elle soit toujours ce que le présent n'est pas.

Aussi pouvons-nous considérer que si l'on peut parler, dans ce roman, toujours d'une *figure symbolique*, ou plus généralement d'un symbole, celui-ci implique, en plus d'éléments de l'*élan vital* bergsonien, la non-présence de la *figure* dans le présent. En d'autres termes, nous pouvons affirmer que dans le cas de Reet, nous pouvons parler d'une *figure* qui fait voir qu'elle est invisible. En même temps, cette *figure* qui s'explique comme invisible pousse le corps de Joel en mouvement, par le fait même qu'elle restera toujours une visibilité qui n'est pas visible : ce genre de *figure* fait preuve de contours, tandis que ces contours ne sont pas définis et ne constituent pas un tout intégral.

Nous pouvons ainsi considérer que si dans les œuvres de Semper le corps comporte une part d'indéterminisme et de liberté, cela ne signifie pas seulement qu'il se confond avec la nature. Dans ce sens, ces présentations du corps diffèrent de celles qui se trouvent dans *Les Nourritures terrestres* et les premiers écrits de Semper. Si le corps dans ses œuvres porte des marqueurs de l'indéterminisme, que nous pouvons envisager comme la liberté, cela se fait à travers son mouvement, qui fait preuve d'une diversité et d'un manque de continuité univoque. Aussi pouvons-nous dégager différentes manières selon lesquelles l'*élan vital* peut se présenter dans les œuvres de Semper. Ces images du corps le conduisent de la philosophie de Bergson, à travers l'*élan vital* qu'il repère dans Gide, à une conception du mouvement qui signifie une disparition de sa continuité dans une direction unique.

Or, la problématique du mouvement se renoue, dans les œuvres de Semper, étroitement avec la question du temps. L'analyse que nous avons effectuée le met en évidence : avec une dynamique que l'on peut qualifier comme indéterministe surgit une temporalité qui fait disparaître la monotonie d'une continuité. Nous avons pu envisager qu'au fil du développement des œuvres de Semper, le temps qui porte des marqueurs d'une *durée* qui serait impliquée dans l'*élan vital*, se transforme en une temporalité qui se définit en termes d'une figure qui est toujours absente. Aussi est-il qu'en ayant parcouru les traits principaux de la présentation du désir dans les œuvres de Semper, nous sommes parvenue à l'idée d'un temps qui est semblable à celle de Sartre. Cette conception du temps signifie que le présent s'établit au moyen du *possible* qui constitue l'avenir que le *pour-soi* néantise pour devenir *soi*, tandis que l'intégralité du *soi* ne peut jamais être atteinte (Sartre 2006 [1943] : 161).

Dans les chapitres suivants, nous étudierons de plus près l'émergence d'un temps que l'on peut envisager en termes du *possible* dans les œuvres de Semper, ainsi que dans la production littéraire d'André Gide. Au demeurant, c'est à travers la manifestation de l'*autre*, qui s'entend comme une part de l'univers fictionnel qui se présente comme ce qu'elle n'est pas, ou comme absent, que nous parviendrons à comprendre le surgissement du temps dans leurs œuvres. Ce temps peut être conceptualisé comme comportant l'indétermination et la liberté qui peut se définir à travers la notion de *possible* de Sartre.

2.3. Le corps comme *possible* : de l'*autre* à la juxtaposition

2.3.1. André Gide : de l'*autre* simultanément aux *possibles* d'une œuvre-organisme

2.3.1.1. L'émergence de l'*autre* simultanément dans *Les Nourritures terrestres* et *Paludes*

Nous avons signalé (point 1. 1. 4.) que si *Les Nourritures terrestres* contiennent une rupture par rapport au passé, qu'on pourrait conceptualiser en termes

d'oubli, cet oubli est aussi la ressource d'une « nouveauté irremplaçable » (Gide 2009 [1897] : 365). Aussi avons-nous pu avancer que dans cette œuvre, le temps se dévoile très manifestement comme une nouveauté. Cela est renforcé par l'idée que *Les Nourritures terrestres* soulignent la nouveauté de chaque instant, le fait que « chaque instant de notre vie » serait « irremplaçable » (Gide 2009 [1897] : 385). Qui plus est, si nous trouvons dans cette œuvre l'apparition du terme d'*autre*, celui-ci aussi fait référence à la nouveauté et à la dissemblance qui seraient impliquées dans le temps. Le concept d'*autre* peut être considéré comme traversant l'œuvre dans son entièreté, en provoquant de la « nouveauté irremplaçable » (Gide 2009 [1897] : 365) sur tous ses niveaux et dans toutes ses dimensions. Cela se démontre déjà par la fréquence du mot *autre* dans ce texte, surtout dans les énumérations, mais il peut avoir aussi d'autres fonctions. Ainsi, le terme d'*autre* peut signaler la différence du *je* par rapport à n'importe quelle autre personne : « Chaque esprit ne m'intéressait que par ce qui le faisait différer des autres. » (Gide 2009 [1897] : 353) Par ailleurs, le désir, que nous avons relevé comme étant une ressource de la nouveauté, en étant susceptible de provoquer une rupture qui sépare chaque instant du précédent, peut se caractériser avec le terme d'*autre*. Cela se dévoile par exemple dans cette formule-ci : « Où sont, Nathanaël, dans nos voyages / De nouveaux fruits pour nous donner d'autres désirs ? » (Gide 2009 [1897] : 355)

Pour autant, l'usage de la notion d'*autre* dans *Les Nourritures terrestres* peut également signifier une temporalité qui peut se caractériser comme une simultanéité qui n'a pas été réalisée. Ainsi, le *je*, en décrivant ses voyages du passé avec Ménalque, s'écrie : « Ah ! Ménalque, avec toi j'aurais voulu courir encore sur d'autres routes. » (Gide 2009 [1897] : 355) Dans cette phrase, le concept d'*autre* se réfère à des routes en parallèle, où le « je » aurait voulu courir avec Ménalque, mais qu'il n'a pas fait. En outre, dans cette œuvre, l'*autre* peut caractériser la part simultanée du *je*, qui n'est pas présente, actuellement présentée dans l'œuvre :

Et tout cela *ensemble*, etc., en un petit paquet ; – c'est la vie ; est-ce tout ? – Non ! il y a toujours d'autres choses encore.

Crois-tu donc que je ne suis qu'un rendez-vous de sensations ? – Ma vie est toujours : CELA, plus moi-même. – Une autre fois je te parlerai de *moi-même*. (Gide 2009 [1897] : 421)

Aussi est-il que si Pierre Masson envisage que *Les Nourritures terrestres* seraient une œuvre qui mettrait elle-même à distance, par exemple par le fait que le « narrateur » invite Nathanaël à se défier de ses paroles (Masson 2009b : 1318), nous pouvons également envisager que lorsque cette mise à distance s'opère en faisant référence à l'*autre*, elle gagne une valeur temporelle. La temporalité de la notion d'*autre* se rend explicite par la part absente de l'univers fictionnel, qui ne se trouve pas dans l'œuvre, et dont le *je* parlera « [u]ne autre fois ».

Dans *Paludes*, la relation du concept d'*autre* avec le temps se démontre encore plus manifestement. En outre, ici cette notion se met plus explicitement en rapport avec la disposition de l'univers fictionnel, qui peut être envisagé comme ouvert. Jean-Michel Wittmann a caractérisé *Paludes* comme faisant preuve d'une ouverture, par laquelle Gide viserait à s'opposer à l'idéalisme, qui présumerait que l'œuvre devrait être close sur elle-même : « Plus ouvertement que *Le Voyage d'Urien*, *Paludes* exprime et la volonté de ne pas s'enfermer dans une école, et le besoin de rompre avec un idéalisme, dont le symbolisme constituait la formule littéraire. » (Wittmann 2009 : 1297) Aussi est-il que ce texte de Gide serait, selon Wittmann, représentatif de « ce que le sémioticien Umberto Eco appellera plus tard les « poétiques d'une œuvre ouverte ». » (Wittmann 2009 : 1299) Eco, dans *L'Œuvre ouverte* (1962), met au point que l'œuvre que l'on peut considérer comme « ouverte », c'est-à-dire qui contient des « structures imprévues » qui sont « matériellement inachevées », est aussi en mouvement, douée « d'une mobilité qui permet de se recomposer comme un kaléidoscope » (Eco 2015 [1962] : 25). De ce fait, l'« œuvre ouverte » pourrait être appelée « œuvre en mouvement » (Eco 2015 [1962] : 25).

Si l'on part de cette définition d'Eco, on peut effectivement considérer que *Paludes* seraient une « œuvre ouverte » par excellence : c'est le mouvement qui, dans l'univers fictionnel de cette œuvre, crée ce que l'on peut considérer comme une ouverture, et qui est la condition du surgissement de l'*autre*, qui se manifeste comme un *ailleurs spatial* absent. Dans *Si le grain ne meurt*, Gide avait attribué la présence de l'*ailleurs spatial* à la « prismatique diversité de la vie » (Gide 1996 [1926] : 263)⁵² dont serait censé faire preuve l'univers fictionnel d'une œuvre littéraire. Or, si l'on prend en considération du fait qu'il avait défini cette diversité par le terme de *kaléidoscope*, nous en avons encore plus de raisons pour trouver ici un parallélisme avec l'idée d'Eco, et cela malgré le fait que, en apparence, la disposition de l'univers imaginaire de *Paludes* pourrait être considérée comme présentant une fermeture.

Effectivement, nous pouvons remarquer que l'univers de *Paludes* peut contenir des images qui se disposent comme un système d'enclos fermés. L'extrait suivant l'exemplifie d'une manière illustre :

Plus qu'une fois, les [les fenêtres – M. K.] ayant ouvertes, j'ai vu qu'elles donnaient sur des cours – ou d'autres cours – ou d'autres salles voûtées – sur des cours misérables, sans soleil et sans air – et qu'alors, ayant vu cela, par détresse, je criai de toutes mes forces : Seigneur ! Seigneur ! nous sommes terriblement enfermées ! – et que ma voix me revint tout entière de la voûte. (Gide 2009 [1895] : 311)

Nous voyons que le *je* se présente comme enfermé dans un labyrinthe des maisons et des cours, qui est disposé à la manière d'une pluralité des murs qui encerclent le *je*. Également la voix qu'il émet lui revient en écho. Par ailleurs,

⁵² Nous avons expliqué cette notion dans le point 1. 1. 3.

dans cet extrait, le mot *autre* est utilisé pour signifier la fermeture : les fenêtres s'ouvrent sur « d'autres cours » ou « d'autres salles voûtées ».

Pour autant, nous trouvons dans *Paludes* un passage semblable qui se réfère à une idée identique, à cette différence près que cette fois-ci le terme d'*autre* peut être considéré comme instaurant une ouverture. Cela est rendu explicite lorsque le *je* demande à Angèle de regarder par la fenêtre pour voir d'autres gens qui la regardent :

[...] mais regardez-vous donc ! regardez votre histoire ! est-elle assez peu variée ! Depuis combien de temps habitez-vous cette chambre ? Petits loyers ! petits loyers ! – et vous n'êtes pas la seule ! des fenêtres sur la rue, sur les cours ; devant soi l'on regarde des murs ou d'autres gens qui vous regardent... (Gide 2009 [1895] : 265)

Nous pouvons faire observer qu'en plus de la fermeture à laquelle ce passage semble se référer, cette description nous donne un repère sur le fonctionnement de la temporalité dans cette œuvre. Cet extrait fait allusion à un manque à l'ordre chronologique et à la succession : on ne sait plus depuis combien de temps on habite dans cette chambre, ce qui provoque un trouble dans la perception de l'ordre chronologique. Aussi est-il que le temps dans cet espace clos, dans ce système de clôtures, n'est pas aussi régulier et réglementé qu'il ne paraît de prime abord, et que nous laisse deviner le fait que cette sotie est construite comme un journal intime qui suit le fil des événements d'une semaine. Autrement dit, nous ne pouvons pas dire que dans l'univers de cette sotie il y aurait une suite d'événements au sens propre. Au demeurant, le désordre temporel qui nous est démontré dans l'extrait que nous venons de citer s'accompagne de la propriété d'un personnage de devenir *autre*. Cette propriété se dévoile lorsque le *je* demande à Angèle de regarder par la fenêtre, où elle peut voir « d'autres gens » qui la regardent, et qui peuvent ainsi être considérés comme des reflets d'Angèle.

L'analyse de la disposition des chambres qui se trouvent dans l'univers fictionnel de *Paludes*, et la relation de cette disposition avec le mouvement, les visites que les personnages se rendent les uns aux autres, nous permet de développer davantage l'idée de l'altérité des personnages dans cette sotie. Également dans ce cas, les images des espaces clos qui se présentent comme *autres*, comme des *ailleurs*, provoquent la confusion de la chronologie. Pour illustrer ce point, il convient de nous reporter à l'extrait suivant, qui présente la conversation entre le *je* et Angèle au début de la visite que rend le premier à la jeune femme :

Je ne dînai point ; je sortis ; vers 8 heures j'entrai chez Angèle.

Angèle était à table encore, achevant de manger quelques fruits ; je m'assis auprès d'elle et commençai de lui peler un orange. On apporta des confitures et, lorsque nous fûmes de nouveau seuls :

« Qu'avez-vous fait aujourd'hui ? » dit Angèle, en me préparant une tartine.

Je ne me souvenais d'aucun acte et je répondis : « Rien. », inconsidérément, puis aussitôt, craignant des digressions psychologiques, je songeai à la visite et m'écriai : « Mon grand ami Hubert est venu me voir à 6 heures.

– Il sort d'ici », reprit Angèle ; puis resoulevant à son propos d'anciennes querelles : « Lui du moins fait quelque chose, dit-elle ; il s'occupe. (Gide 2009 [1895] : 262)

Ce bout de dialogue nous permet d'analyser comment dans *Paludes* apparaît la confusion chronologique, tandis que le temps qui se met en place peut être considéré comme une simultanéité qui surgit en raison de l'échange de l'identité des personnes. Ce changement peut, à son tour, être mis en rapport avec l'échange des chambres où les personnages agissent. En d'autres mots, l'extrait cité nous invite à étudier comment les personnages, autant que les chambres, peuvent être caractérisées par la notion d'*autre*, et à explorer le fonctionnement du temps au sein de l'espace d'échanges qui s'établit.

Tout d'abord, il est à noter que la chambre d'Angèle, qui se présente dans l'extrait cité, peut être considérée comme celle du *je*, dans laquelle Hubert était entré avant, au début de cette œuvre. Ainsi, l'incipit de *Paludes* se présente comme il suit : « Vers 5 heures le temps fraîchit ; je fermai ma fenêtre et je me remis à écrire. / À 6 heures entra mon grand ami Hubert ; il revenait du manège. » (Gide 2009 [1895] : 261) Or, dans l'extrait que nous avons cité, c'est le *je* qui entre dans la chambre, alors qu'Hubert vient d'en sortir.

Nous voyons que dans le passage qui décrit la chambre d'Angèle, l'heure a avancé par rapport au début de cette sortie : lorsqu'Hubert entre dans la chambre du *je*, il est 6 heures, alors que le *je* entre dans celle d'Angèle à 8 heures. Au demeurant, nous pouvons considérer que c'est la sortie d'Hubert des deux chambres qui est commun à ces deux espaces. Nous pourrions considérer que ce fait serait insignifiant si nous ne pouvions pas noter que ces deux mouvements se déroulent dans un temps qui est non-linéaire, encore qu'il puisse, en apparence, se baser sur une succession chronologique. Plus précisément, bien que l'heure se démontre comme ayant avancé, le *je*, qui est dans la chambre d'Angèle, avoue qu'il ne se souvient d'aucun acte qu'il aurait fait ce jour-là. Ainsi, autant que la chambre de la jeune femme peut être considérée comme celle du *je*, également le présent n'est qu'un passé altéré : une visite. Aussi pouvons-nous remarquer que c'est le mouvement réciproque, celui du va-et-vient qui accompagne cette confusion du temps : en plus du fait qu'Hubert pourrait sortir de la chambre du *je*, aussi bien que de chez Angèle, le *je* est en mesure d'entrer dans la chambre d'Angèle, à la manière d'Hubert qui était, auparavant, entré dans celle du *je*. Ainsi s'établit-il, au sein de cette confusion temporelle, une simultanéité qui se base sur un espace d'échange, sur les images qui sont impliquées dans une dynamique d'emplacement.

Ce mouvement d'échanges peut être mis en relation avec la définition de la *mise en abyme* de Gide. Ce procédé littéraire met en évidence les rapports du « sujet agissant » avec lui-même, « l'influence du livre sur celui qui écrit » (Gide 2002 [1893] : 170). De plus, il peut être envisagé comme rendant

explicite que ces relations de « rétroaction » ne peuvent se mettre en place que grâce à la potentialité de l'univers fictionnel d'une œuvre d'explicitement des rapports d'extériorité. Ces relations peuvent être envisagées par la capacité des images à rendre manifeste qu'elles peuvent se trouver à l'extérieur d'elles-mêmes. De cette façon, le mouvement qui est contenu dans ce genre d'univers imaginaire ne suit pas un cours continu dans une direction unique mais se présente comme un va-et-vient. Ainsi s'établit entre les parts de l'univers fictionnel une réciprocité, de manière que la dynamique qui y est impliquée obtient un caractère actif et imaginaire.

Pour autant, la définition de la *mise en abyme* de Gide implique aussi une conception de l'homme, l'idée d'une subjectivité, d'un écrivain, qui est capable de se mettre à distance en présentant, dans son œuvre, un « sujet qu'on imagine » (Gide 1996 [1893] : 171). Nous trouvons aussi dans *Paludes* des propos qui rendent explicite que l'identité des personnages est en rapport avec la propriété des chambres de se présenter comme un espace d'emplacement. Par exemple, à un moment donné, le *je* s'écrie, en parlant de Tityre, qui est le personnage principal du livre qu'il est en train d'écrire en ce moment : « Tityre, c'est moi et ce n'est pas moi ; – Tityre, c'est l'imbécile ; c'est moi, c'est toi – c'est nous tous... » (Gide 2009 [1895] : 284) En outre, bien que le *je* envisage que Tityre serait une « troisième personne » qui « vit en chacun » (Gide 2009 [1895] : 285), nous ne pouvons pourtant pas considérer qu'il s'agisse d'une instance neutre qui se glisserait dans chaque personnage en se confondant avec celui-ci. Tityre *est* et *n'est pas* le *je* ou les autres personnages ; aussi est-il que ceux-ci ne se confondent pas, mais deviennent interchangeables, à la manière des chambres. Ainsi pouvons-nous comprendre pourquoi le *je* peut déclarer que *Paludes* est l'histoire d'une même chambre, qui change au fur et à mesure qu'y entrent différents personnages : « Mais comprenez, je vous prie, que la seule façon de raconter la même chose à chacun – la même chose, entendez-moi bien, c'est d'en changer la forme selon chaque nouvel esprit. – En ce moment, *Paludes* c'est l'histoire du salon d'Angèle. » (Gide 2009 [1895] : 285)

Nous retrouvons ici aussi l'idée selon laquelle la caractéristique essentielle des images impliquées dans les œuvres littéraires serait de comporter de la négativité, par leur propriété d'être absentes de l'œuvre, de se démarquer par l'extériorité par rapport à celle-ci. Aussi pouvons-nous relever que le *je* est capable de se présenter comme différents personnages, d'être *autre*, par le fait d'être susceptible d'entrer dans la chambre ou d'en sortir. Nous pouvons voir ici une explicitation de la définition de l'*autre* dans *Journal des Faux-Monnayeurs*, où Gide explique cette notion par la capacité du *je*, qui se présente dans l'univers fictionnel d'une œuvre, de renier lui-même par l'abnégation (Gide 2009 [1926 (1923)] : 548), ou par la susceptibilité d'un personnage de prendre la place d'un autre (Gide 2009 [1926 (1923)] : 548).

Ainsi, l'analyse des *Nourritures terrestres* et de *Paludes* nous a permis de suivre le développement du concept de l'*autre* dans la fiction de Gide. Dans *Les Nourritures terrestres*, l'usage de la notion d'*autre* nous a permis de deviner qu'il s'agissait d'une instance qui s'absentait de l'œuvre et qui mettait à

distance le présent. Dans *Paludes*, l'identification d'un *autre* implique la capacité des images contenues dans une œuvre littéraire de comporter de la négativité en se présentant comme ce qu'elles ne sont pas. Ainsi, en rendant explicite que l'univers fictionnel peut se manifester comme un espace d'emplacement, le *je* qui apparaît dans cette œuvre peut se définir comme *autre*.

En outre, il est à noter que *Paludes*, plus que *Les Nourritures terrestres*, rendent explicite que c'est le temps qui peut être considéré comme la part libératrice de l'œuvre, qui conduit à l'indéterminisme. Déjà le fait que dans *Les Nourritures terrestres* on peut trouver une dénonciation du désir en raison du fait qu'il pousserait le corps dans un mouvement incessant semble trouver une solution dans *Paludes*, où la mobilité se présente comme un va-et-vient qui occasionne l'échange des éléments de l'univers fictionnel, des images. Ces images sont susceptibles de se présenter comme *autres*. De plus, il est à remarquer que si dans *Paludes*, c'est la fermeture de l'univers fictionnel qui est mise en évidence, cela démontre d'autant plus que dans cette œuvre c'est le temps qui a une capacité libératrice. Autant que la chambre est toujours la même, en étant susceptible de se présenter comme un *autre* qu'elle n'est pas, le temps se manifeste comme un présent sans succession ni souvenirs. Ce temps peut être considéré comme la part de l'œuvre qui occasionne l'altérité des images qu'elle contient et qui met en évidence l'illusion d'une succession chronologique.

Dans le chapitre suivant, nous serons amenée à analyser la présence du *je* et de la pluralité des points de vue dans *Le Prométhée mal enchaîné* de Gide. Dans cette sotie, on peut trouver, d'une part, une confirmation à ce que nous venons d'exposer en étudiant *Paludes*, et d'autre part, une présentation du *je* qui nous permet de le rapprocher à la notion de *conscience* de Jean-Paul Sartre. Ainsi pourrions-nous mettre en parallèle les conceptions de l'homme de ces deux hommes de lettres. Au demeurant, plus que dans le cas des *Nourritures terrestres* et de *Paludes*, l'émergence de l'*autre* dans *Le Prométhée mal enchaîné* se met en relation avec les images des corps des personnages.

2.3.1.2. *Le Prométhée mal enchaîné* : la conscience comme condition de l'émergence de l'*autre*

L'analyse de la sotie *Le Prométhée mal enchaîné* nous donne l'occasion de renouer le problème de l'altérité des personnages, que notre analyse de *Paludes* nous a permis de définir à l'aune de l'emplacement des chambres, encore plus concrètement avec la propriété du *je* de devenir *autre*. En mettant en évidence la capacité du *je* qui apparaît dans l'univers fictionnel de cette sotie de devenir pluriel, nous démontrerons qu'il peut se manifester comme ce qu'il n'est pas. En procédant ainsi, nous aurons l'occasion de mettre le *je* en relation avec le fonctionnement de la conscience dans la philosophie de Sartre. De plus, puisqu'à la différence de *Paludes*, dans *Le Prométhée mal enchaîné* la présence du *je* et des personnages dans l'univers fictionnel est marquée par des propriétés

de leurs corps, nous pouvons définir leurs relations en examinant leurs caractéristiques corporelles.

Tout d'abord, il faudra que nous nous rappelions de la définition exacte de la notion de conscience dans la philosophie de Sartre, dans *L'Être et le néant*. Ici, Sartre postule que la conscience serait la part du néant du *pour-soi*, c'est-à-dire l'instance qui instaure une coupure avec ce qui est, pour faire surgir ce qui n'est pas. Or, cette coupure avec l'être, que constitue la conscience, est d'un caractère temporel et dynamique : lorsque Sartre parle d'une « coupure entre le passé physique immédiat et le présent » (Sartre 2006 [1943] : 62), il s'agit d'un « recul néantisant de la conscience » (Sartre 2006 [1943] : 61). En d'autres termes, selon Sartre, la conscience, en constituant la raison du manque d'imédiateté, est la condition du surgissement de la négation, de ce qui *n'est pas*. Pour autant, en opérant le « recul néantisant » qui est un surgissement du néant, la conscience instaure le *possible*, qui constitue l'avenir que la conscience est toujours en train de dépasser.

En mettant en parallèle cette notion de conscience de Sartre et le *je* qui se présente dans *Le Prométhée mal enchaîné*, nous sommes ainsi amenée à analyser le temps dans cette sotie de Gide, qui, comme dans *Paludes*, est susceptible de se présenter par une simultanété. Si dans *Paludes* nous avons pu définir cette simultanété à partir des éléments de l'univers fictionnel qui pouvaient être considérés comme superposés, en pouvant être échangés les uns avec les autres, dans *Le Prométhée mal enchaîné*, c'est la pluralité des points de vue qui se rend explicite et qui nous amène à envisager la simultanété d'une manière particulière. En plus d'un *autre* qui peut se définir à partir de la disposition de l'univers fictionnel de l'œuvre, dont les éléments peuvent rendre explicite qu'ils ne sont pas ce qu'ils sont, qu'ils sont des *ailleurs*, nous trouvons dans cette sotie la mise en évidence d'une pluralité des « personnalités », qui sont en relation de manière à rendre explicite qu'elles ne sont pas ce qu'elles sont.

Tout d'abord, il est à remarquer que le terme d'*autre* apparaît dans cette œuvre pour marquer des personnages qui participent à la scène centrale de cette sotie. Il s'agit de la rencontre du Miglionnaire avec Coclès, lors de laquelle celui-là demande à celui-ci d'écrire une adresse sur une enveloppe qui contient 500 francs. Puis, après que Coclès a rendu l'enveloppe au Miglionnaire, ce dernier donne à Coclès une gifle et part avec l'enveloppe. Il envoie celle-ci à Damoclès. Cette scène est appelée « acte gratuit » ou une action « sans raison » et « sans motif » (Gide 2009 [1899] : 471). Tous les trois personnages qui sont en rapport avec cet acte se désignent par le terme d'*autre*. Par exemple, Coclès est « [l']autre » qui écrit l'adresse sur l'enveloppe « comme un débonnaire » (Gide 2009 [1899] : 472) ou « l'autre qui a reçu un soufflet pour cinq cents francs » (Gide 2009 [1899] : 472). Le Miglionnaire appelle Damoclès « l'autre » qui reçoit le billet (Gide 2009 [1899] : 496) et il déclare en se présentant lui-même : « Vous me croyez banquier ; je suis bien autre chose. » (Gide 2009 [1899] : 495) Au moyen du terme d'*autre* s'établit ainsi ce que l'on peut appeler une pluralité des personnages qui n'ont pas d'identité déterminée,

ou comme le dit le garçon de café dans *Le Prométhée mal enchaîné*, des êtres qui cherchent leur « personnalité » (Gide 2009 [1899] : 471).

Cette recherche peut être envisagée comme la base de l'œuvre. Aussi est-il que tous les participants des dialogues peuvent être considérés comme des *autres*, qui font référence à d'autres participants du dialogue, qui sont à leur tour ce qu'ils ne sont pas. Aussi n'est-il pas étonnant que le narrateur qui se présente dans cette sotie peut être tantôt singulier, tantôt pluriel, en pouvant se désigner par les termes « je » (Gide 2009 [1899] : 469, 470, 508), « nous » (Gide 2009 [1899] : 469, 470) et « on » (Gide 2009 [1899] : 469). Il en est également que le narrateur peut mettre lui-même à distance, comme par exemple dans la première description de l'acte gratuit, lorsque l'instance narrative se met dans le point de vue d'autres spectateurs de cette scène, dont il avoue lui-même en avoir été un : « Et ceux qui passaient purent voir l'homme maigre y écrire aussitôt une adresse. » (Gide 2009 [1899] : 469) Ici, le narrateur rend explicite qu'il raconte ce qu'il a vu à travers d'autres personnages, tandis qu'il en est lui-même un.

Qui plus est, également le temps peut être impliqué dans la capacité des personnages d'être des autres. Ainsi, Le Miglionnaire déclare que le temps fait partie de son jeu de se jouer lui-même (Gide 2009 [1899] : 496). De plus, le temps peut se présenter comme impliqué dans un espace d'emplacement, et cela lorsqu'à la fin de cette sotie, Prométhée dit au garçon de café de prendre la place de Damocle, « en souvenir de lui » (Gide 2009 [1899] : 507). Nous pouvons considérer que dans ce dernier cas, l'apparition d'un espace d'emplacement conditionne que la succession du temps est bouleversée : le garçon de café efface le souvenir en remplaçant Damocle, tandis que cela peut aussi être envisagé comme une manière dont le souvenir devient le présent.

En outre, la question de l'emplacement des personnages devient explicite lorsque nous nous analysons la présentation des corps ou de la corporalité dans cette œuvre. Ici, nous pouvons parvenir à des observations similaires aux précédentes : les corps sont susceptibles d'émerger au sein de réciprocités qui, en n'étant pas systématiques, font surgir une pluralité d'*autres*. Ainsi, les mots qui marquent l'opposition, tels que « maigre » et « gros », « laid » et « beau », traversent l'œuvre toute entière et peuvent être considérés comme établissant une opposition ou rendant tout simplement explicite qu'il s'agit de quelqu'un d'autre. Ainsi, « un monsieur gras » et un « monsieur maigre » se rencontrent sur « le boulevard qui mène de Madeleine à l'Opéra » (Gide 2009 [1899] : 469), l'aigle est « très fort », alors que Prométhée a maigri (Gide 2009 [1899] : 486), l'aigle est susceptible de devenir « beau » et les gens « laids » (Gide 2009 [1899] : 493). Par ailleurs, le fait que quelqu'un ait « maigri » ou soit « gras » peut conditionner qu'il devienne difficile de le reconnaître (Gide 2009 [1899] : 497, 501). Or, cette difficulté à reconnaître peut également être réciproque, par exemple dans ce propos de Prométhée à Coclès : « Il [Damoclès – M. K.] est maigri, maigri, maigri. Le reconnaissez-vous seulement ? – Et lui, vous reconnaîtra-t-il ? » (Gide 2009 [1899] : 497)

Pour autant, ce genre de réciprocité n'émerge que contenue dans une dynamique, qui peut être résumée par la phrase suivante, extraite de l'Évangile de

Jean, et prononcée par Prométhée pour caractériser ses relations avec l'aigle : « Il faut qu'il croisse et que je diminue. » (Gide 2009 [1899] : 484)⁵³ Tout autant, « gros » et « maigre » peuvent se présenter comme des processus de grossir ou de maigrir, par exemple dans le chapitre où l'aigle mange, graduellement, le foie de Prométhée (Gide 2009 [1899] : 484–485). À la lumière de ces observations, nous pouvons comprendre pourquoi Frank Lestringant est amené à écrire dans *André Gide l'inquisiteur* que les personnages dans *Le Prométhée mal enchaîné* sont impliqués dans un processus dialectique qui comporte la liberté. Lestringant met en évidence qu'autant que l'aigle peut manger le foie de Prométhée, ce dernier est disposé à dévorer l'aigle : « Fatigué de donner son foie à manger à son aigle et considérablement amaigri, Prométhée décide de le tuer et de le manger à son tour. » (Lestringant 2011 : 398) Selon Lestringant, cette relation de réciprocité démontre que Prométhée, qui présente la conception de l'homme de Gide, a la liberté de manger l'aigle ou de se laisser manger : « L'aigle c'est en définitive la limite de l'homme, son dévorant souci, et en même temps le moyen de la transgresser à tout moment. Libre à chacun de nourrir ou de dévorer son aigle, à chaque instant et tour à tour. » (Lestringant 2011 : 399) Par conséquent, si nous avons pu faire observer que le narrateur dans *Le Prométhée mal enchaîné* est susceptible de se présenter comme *autre* et pluriel, tandis que les personnages sont disposés à se définir comme une pluralité d'*autres*, également la dialectique du développement des corps est basée sur la propriété des personnages de s'assumer, réciproquement, différents rôles. Ainsi, les images du corps constituent des manières de mettre en évidence que les personnages sont *autres*, ceux qu'ils ne sont pas.

D'après Pierre Masson, *Le Prométhée mal enchaîné* de Gide peut être conceptualisé à la lumière du contexte historique de l'affaire Dreyfus. Comme l'écrit Masson, cette sotie reflète les considérations de Gide sur les relations entre l'individu et la société. L'individu devrait-il se sacrifier pour la cause sociale ? Ou devrait-il se vouer à l'individualisme ? Comment réconcilier ces deux points de vue opposés ? Ce sont les questions qu'implique, selon Masson, la présentation des personnages dans cette sotie de Gide. Aussi pouvons-nous lire dans ce commentaire de Masson :

Il y a d'abord la question sociale. [...] Pour Gide, qui venait, avec ses *Nourritures terrestres*, d'exalter l'individualisme, cette exigence pouvait le placer en position d'opposant, ce qu'il ne voulait à aucun prix, à la fois par conviction et par stratégie : au moment où il découvrait sa différence, il souhaitait particulièrement afficher sa solidarité. Du *Prométhée* à *L'Immoraliste* se pose la même question : comment peut-on servir l'État tout en restant soi-même ? (Masson 2009c : 1350)

Nous pouvons envisager que les considérations sur les rapports entre l'individu et la société dont on trouve des marqueurs dans *Le Prométhée mal enchaîné* se

⁵³ Jean, III, 30.

refléteront ultérieurement dans les méditations de Gide sur le caractère « subjectif » et « objectif » de ses personnages. Nous trouvons ses réflexions sur cette question dans son *Journal*. Il apparaît qu'il y a, pour lui, au lieu de catégories d'« objectif » et de « subjectif », une subjectivité plurielle, qui se définit par la notion d'*autre*, que le *je* devient en concevant son livre :

Il me paraît que chacun de mes livres n'a point tant été le produit d'une disposition intérieure nouvelle, que sa cause tout au contraire, et la provocation première de cette disposition d'âme et d'esprit dans laquelle je devais me maintenir pour mener à bien l'élaboration. Je voudrais exprimer cela d'une manière plus simple : que le livre, sitôt conçu, dispose de moi tout entier, et que, pour lui, tout en moi, jusqu'au plus profond de moi, s'instrumente. Je n'ai plus d'autre personnalité que celle qui convient à cet autre – objective ? subjective ? Ces mots perdent ici tout leur sens [...]. (Gide 2002 [1922] : 1182)

Nous pouvons mettre ici en parallèle, d'une part, l'idée de la *mise en abyme* de Gide, qui avait impliqué « l'influence du livre sur celui qui l'écrit » (Gide 2002 [1893] : 170), et d'autre part, l'usage de la notion d'*autre* dans *Le Prométhée mal enchaîné*, qui avait signifié que les personnages qui cherchent leur « personnalité » peuvent prendre la place d'autres personnages. Or, il est à noter que, de ce fait, le *je* ne disparaît pas, mais il devient le spectateur de différentes personnalités qui l'habitent. Cela devient explicite dans un passage ultérieur de son *Journal*, où Gide considère qu'il est un « paysage intérieur » où ses idées interagissent :

Ce qu'on appelle aujourd'hui « l'objectivité » est aisé aux romanciers sans paysage intérieur. Je puis dire que ce n'est pas à moi-même que je m'intéressai, mais au conflit de certaines idées dont mon âme n'était que le théâtre et où je faisais fonction moins d'acteur que de spectateur. (Gide 2002 [1924] : 1246)

En même temps, comme le démontre notre analyse du *Prométhée mal enchaîné*, ce « spectateur » peut être pluriel, par le fait même qu'il est toujours *autre*. Ainsi, l'analyse de cette sotie que nous avons menée nous permet de confirmer que pour Gide, les propriétés esthétiques d'une œuvre littéraire sont un moyen pour rendre explicite ses propres considérations sur l'identité de l'être humain. Dans *Le Prométhée mal enchaîné*, le *je* comme instance narrative est pluriel, alors qu'il est susceptible de se présenter comme *autre* : autant que les images contenues dans l'univers fictionnel peuvent se caractériser par le terme *autre*, l'identité du *je* peut être considérée comme une pluralité d'*autres* qu'il s'extériorise par rapport à lui-même. En tenant compte du fait que nous trouvons dans *Journal* de Gide des passages où il exprime des idées semblables sur sa propre identité, nous pouvons considérer qu'ici se met en jeu le principe de Gide selon lequel il faudrait comprendre le monde, autant que les œuvres littéraires, à travers des valeurs esthétiques. Aussi pouvons-nous lire dans son *Journal* : « Le point de vue esthétique est le seul où il faille se placer pour parler de mon œuvre sainement. » (Gide 2002 [1918] : 1064) À cette déclaration s'ajoute une

autre : « C'est du point de vue de l'art qu'il sied de juger ce que j'écris [...]. C'est du reste le seul point de vue qui ne soit exclusif d'aucun des autres. » (Gide 2002 [1918] : 1072)

Au demeurant, en comparant l'analyse que nous avons faite des *Nourritures terrestres* et de *Paludes* avec ce que nous avons pu relever en étudiant *Le Prométhée mal enchaîné*, nous pouvons remarquer que dans la sotie que nous venons d'explorer dans ce sous-chapitre, le *je* peut se présenter comme une instance qui observe les *autres*, en les distanciant de lui-même. Ainsi, si *Les Nourritures terrestres* avaient présenté un *je* qui était susceptible d'être un *autre* qui se trouverait en dehors de l'œuvre, et si dans *Paludes*, nous avons pu repérer un *je* qui était avec les *autres* dans un rapport de négation, en n'étant pas ceux-ci, *Le Prométhée mal enchaîné* nous présente un *je* qui est capable de s'observer lui-même comme un *autre*, ou comme une pluralité d'*autres*. Aussi est-il que le *je* que nous avons dégagé dans cette sotie peut effectivement être considéré comme semblable à la *conscience* dans la philosophie de Sartre: il s'agit d'une instance qui, en observant, met lui-même à distance, prend un recul par rapport à lui-même, en confondant ainsi la succession d'un temps chronologique. Ainsi, en provoquant une rupture dans la succession temporelle, le *je* établit une temporalité qui se base sur la simultanéité. Similairement, dans la pensée de Sartre, la présence de la conscience conditionne la simultanéité de l'être et du non-être.

Au demeurant, les propriétés de l'œuvre littéraire, les images que contient son univers fictionnel, sont susceptibles de mettre en évidence la pluralité des *autres* qui est impliquée dans cette simultanéité, alors que ces *autres* peuvent se définir à travers des relations de réciprocité qui s'établissent dans l'œuvre. Il en est également qu'à la différence de la conception de la conscience de Sartre, dans la fiction gidienne, le *je* lui-même peut devenir pluriel, en constituant une pluralité des instances qui observent eux-mêmes comme *autres*.

Ayant ainsi repéré dans Gide la présence de ce que l'on peut considérer comme la conscience, et sa relation avec la simultanéité, il est maintenant le temps d'analyser davantage les images du corps dans les œuvres de Gide, et leur relation avec le temps. L'analyse du *Prométhée mal enchaîné* nous en a donné quelques notions. *Les Caves du Vatican* et *Les Faux-Monnayeurs* nous permettent d'en aller plus loin dans nos recherches, et de renouer ce problème encore plus concrètement avec la notion de temps.

2.3.1.3. L'œuvre-organisme comme une pluralité des *possibles* :

Les Caves du Vatican et *Les Faux-Monnayeurs*

Avec *Les Caves du Vatican*, nous sommes amenée à analyser la question de la négativité que sont susceptibles de comporter les images à l'exemple de corps qui peuvent se présenter comme invisibles aux autres personnages ou à ces personnages eux-mêmes. Nous sommes aussi amenée à analyser comment ces corps, qui peuvent se manifester comme invisibles, sont susceptibles de rendre explicite qu'ils comportent de la négativité, en se présentant comme ce qu'ils ne

sont pas. Par ailleurs, nous pourrions mettre les images du corps dans ces deux œuvres de Gide en parallèle avec l'idée de Sartre selon laquelle le temps est inscrit dans le corps humain. D'après lui, le corps, plus précisément le *corps-pour-moi* invisible, est la raison de l'émergence d'un avenir qui se définit comme *possible* et qui reste pour toujours inatteignable. Ainsi, en étudiant l'invisibilité des corps dans *Les Caves du Vatican* et *Les Faux-Monnayeurs*, nous sommes amenée à considérer que le temps dans ces textes ne peut pas seulement se définir par la simultanéité. Il peut aussi se concevoir à partir de l'avenir qui est impliqué dans cette simultanéité au moyen de la négativité que les images contiennent. L'invisibilité du corps peut être considérée comme la part de négativité de cet espace.

Les Caves du Vatican est une sotie de Gide qui présente des croyants catholiques français qui sont dupés par un faux-chanoine. Celui-ci les invite à Rome au vu de sauver le pape qui a prétendument été enlevé. Aussi est-il qu'une des scènes les plus importantes dans cette sotie est celle où l'on découvre que le pape ne peut pas être vu parce qu'il n'est pas le vrai pape, qu'il est une illusion, car le pape véritable a été confisqué. L'invisibilité du pape qui n'est pas le vrai se rend explicite dans la scène où Julius de Baraglioul raconte sa visite auprès de ce chef de l'Église. Lorsqu'il décrit cette situation à Amédée Fleurissoire, ce dernier lui déclare que Julius n'a pas pu voir le pape exactement pour la raison qu'il n'est pas le vrai. Voici comment ce dialogue est présenté dans *Les Caves du Vatican* :

Ce que je vais vous confier est si grave... Surtout n'en laissez rien voir au-dehors. Ayons l'air de parler de matières indifférentes et préparez-vous à entendre quelque chose de terrible : Julius, mon ami, celui que vous avez vu ce matin...

– Que je n'ai pas vu, voulez-vous dire.

– Précisément... n'est pas le *vrai*.

– Vous dites ?

– Je dis que vous n'avez pas pu voir le pape, pour cette monstrueuse raison que... je le tiens de source clandestine et certaine : le vrai pape est confisqué. (Gide 2009 [1914] : 1121)

Par conséquent, cette scène des *Caves du Vatican* rend explicite que l'image d'un corps qui est invisible rend manifeste que ce corps est une illusion, qu'il ne s'agit pas du vrai pape. Pour autant, la présence de ce corps invisible, qui est une illusion, signifie que le vrai pape, en étant confisqué, est absent, ailleurs. Ainsi, le corps invisible est présent dans l'univers de l'œuvre pour suggérer que la visibilité est dans un autre endroit, reculée.

Dans d'autres scènes de cette sotie, cet *ailleurs* est susceptible de se présenter comme un revêtement ou un déguisement des personnages, qui peuvent ainsi se démontrer comme n'étant pas ce qu'ils sont. Leur altérité peut devenir la base du temps que cette œuvre contient : ainsi peut se manifester un recul par rapport au passé. Par exemple, Protos peut déclarer qu'il lui importe de « n'avoir jamais l'air de ce qu'on était. » (Gide 2009 [1914] : 1053) De même,

Lafcadio et Geneviève décident de faire mine de ne s'être jamais rencontrés (Gide 2009 [1914] : 1029), et Lafcadio décide de se faire « plus ressemblant » à un Baraglioul, tandis que les vêtements qu'il se met proviennent de son passé et lui restent malséants (Gide 2009 [1914] : 1039). Dans ces exemples, le corps dans le présent n'est pas directement décrit, tandis que les propriétés par lesquelles il se manifeste peuvent être envisagées comme la négation du passé : l'image du corps est ce que le passé n'est plus. Des fois, cette négativité peut se manifester par le fait que le corps met en évidence l'incongruité du passé. Cette malséance se rend explicite dans le cas de Lafcadio à qui son costume du passé ne sied pas bien, ou par exemple lorsque Fleurissoire entre dans un hôtel à Rome où il aperçoit une femme qui rappelle « extraordinairement, mais en moins gras, la cuisinière des Blafaphas » (Gide 2009 [1914] : 1091). Dans ces cas, le corps rend explicite, par des caractéristiques à travers lesquelles il se manifeste, que des qualités que l'on a vues dans le passé ne conviennent plus au présent.

Au demeurant, les corps ainsi présentés peuvent comporter des éléments qui le mettent en relation avec d'autres corps. L'exemple le plus remarquable à ce propos est la loupe sur la nuque d'Anthime Armand-Dubois (Gide 2009 [1914] : 1000). Ce défaut cutané ressemble au gros bouton d'Amédée Fleurissoire au même endroit (Gide 2009 [1914] : 1114), ainsi qu'aux griffures derrière le cou de Lafcadio (Gide 2009 [1914] : 1136). Dans ces trois cas, cet élément corporel apparaît lorsque les personnages s'examinent dans un miroir, de manière qu'il reste douteux qu'il s'agisse de leur propre corps, ou bien peut-on considérer que ce n'est que la réflexion du miroir qui, en variant selon chaque personnage, fait émerger une anomalie physique. Qui plus est, ces trois reflets du miroir se renvoient l'une à l'autre, de manière que s'établisse une succession temporelle qui remonte de l'avenir au passé. Dans le premier cas, on constate qu'Anthime ne sait pas comment il a eu sa loupe, tandis que c'était sa femme qui l'avait découverte en lui demandant : « Tiens ! Qu'est-ce que tu as là ? » (Gide 2009 [1914] : 1000) ; la scène avec Fleurissoire présente Carola, avec qui il vient de passer une nuit d'amour, demander : « Comment t'es-tu fait ça ? » (Gide 2009 [1914] : 1115) ; finalement, nous savons à travers l'*acte gratuit* que commet Lafcadio que l'incident s'est passé lorsque ce dernier poussait Fleurissoire dehors, par la porte d'un wagon de train (Gide 2009 [1914] : 1135).

Nous pouvons reconnaître dans cette sotie la structure prismatique du temps, que nous avons définie dans la première partie de notre thèse par le terme d'« espace d'emplacement », et dont nous avons pu repérer des éléments dans *Paludes* et *Le Prométhée mal enchaîné*. Or, ici le temps qui est impliqué dans cet espace évolue à l'envers : le présent, en contenant ce qui est absent, autrement dit l'*autre* ou l'*ailleurs spatial*, est un renvoi à un passé qui n'a qu'à venir. C'est le corps qui, en se manifestant par des reflets du miroir, est au centre de ce genre de prisme, et qui rend sa structure dynamique. Cela est d'autant plus vrai que nous pouvons considérer que les personnages qui se présentent dans cette œuvre peuvent être envisagés comme constituant un même corps. La scène où l'on raconte l'invisibilité du pape qui n'est pas le vrai rend explicite ce fait : lors

de leur dialogue, Julius de Baraglioul et Amédée Fleurissoire sont tous les deux saisis par des rires, et de plus, comme le proclame Julius, ils sont tous les deux « joués ». « [...] je me convaincs qu'il n'y a rien à attendre de là, rien à espérer, rien à admettre ; qu'Anthime a été joué, que tous nous sommes joués, que ce sont là des pharmacies ! et qu'il ne reste plus qu'à en rire... » (Gide 2009 [1914] : 1121) – Ce sont les paroles de Julius qui rendent explicite que les corps qui se présentent dans cette sotie ne font qu'un, tandis que ce corps, cet organisme, est capable de se mettre à distance et de faire ainsi émerger différents personnages, de les « jouer ». De plus, comme l'a démontré notre analyse, le corps peut être considéré comme l'instance qui confond le passage du temps du passé vers l'avenir. En d'autres mots, dans cette sotie, le temps n'avance pas et l'avenir ne parvient pas ; le présent est ce que le passé n'est pas, tandis que le présent n'est pas l'avenir qu'il contient. Dans ce sens, le corps qui se présente dans cette sotie peut être considéré, en termes de Sartre, en tant qu'un corps qui, en pouvant se manifester comme invisible ou comporter une négation, met à distance le *possible*. Autrement dit, l'image du corps comporte une négation qui fait qu'il ne peut jamais atteindre sa plénitude.

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, nous pouvons observer comment ce genre de corporalité temporelle se met en relation avec le développement de l'œuvre comme un organisme. Le développement organique de l'univers fictionnel se met encore plus explicitement en évidence dans ce roman que dans *Les Caves du Vatican*. Selon Jean-Michel Wittmann, Gide concevait *Les Faux-Monnayeurs* en gardant en esprit l'image de l'œuvre comme un organisme vivant ou une plante (Wittmann 2011a : 109). Gide lui-même écrit dans *Journal des Faux-Monnayeurs* que ses personnages sont taillés dans sa chair : « Ce qui manque à chacun de mes héros, que j'ai taillés dans ma chair même, c'est ce peu de bon sens qui me retient de pousser aussi loin qu'eux leurs folies. » (Gide 2009 [1926 (1924)] : 554) Comme dans le cas des *Caves du Vatican*, nous avons donc raison de croire que le corps est un élément qui réunit différents personnages, et à travers lequel on peut analyser les relations interpersonnelles.

Au demeurant, nous pouvons envisager que si l'organisme que forme le roman *Les Faux-Monnayeurs* fait apparaître l'*autre*, des parts de lui-même qu'il n'est pas et qui peuvent s'échanger entre elles, la dynamique du développement de cet organisme est explicitement visuelle. En cela, l'univers de ce roman diffère de celui des *Caves du Vatican*. La visualité du développement organique des *Faux-Monnayeurs* se démontre par exemple dans les contemplations d'Édouard, du *je* et de l'écrivain qui est en train de rédiger ce roman, lorsqu'il fait des commentaires sur les rapports entre lui-même et un personnage, Laura, avec qui il a eu des relations amoureuses :

J'abandonne mon émotion et ne connais plus que la sienne [celle de Laura – M. K.]. Il me paraît même que si elle n'était pas là pour me préciser, ma propre personnalité s'éperdrerait en contours trop vagues ; je ne me ressemble et ne me définis qu'autour d'elle. Par quelle illusion ai-je pu croire jusqu' à ce jour que je la façonnais à ma ressemblance ? Tandis qu'au contraire c'est moi qui me pliais

à la sienne ; et je ne le remarquais pas ! Ou plutôt : par un étrange croisement d'influences amoureuses, nos deux êtres, réciproquement, se déformaient. (Gide 2009 [1925] : 224)

Nous voyons que les deux corps se définissent par des contours qui sont toujours ceux de l'autre personnage, qui peut aussi être le *je*. De cette manière, ces deux « personnalités » sont susceptibles de s'interchanger, dans une dynamique de déformation réciproque. Aussi peut-on considérer que l'émergence de l'*autre* dans ce roman se fait explicitement au sein d'un mouvement qui est la raison du surgissement des contours qui peuvent faire que les corps des personnages se présentent comme *autres* en pouvant se remplacer.

Or, cette dynamique de transformation est également en relation avec le développement de l'œuvre dans sa totalité, qui est susceptible de se présenter comme l'évolution d'un organisme vivant, d'un corps. Aussi trouvons-nous par exemple dans la transition des chapitres VI et VII la description du voyage d'Édouard qui rejoint Paris. Les sensations de son corps sont susceptibles de se transmettre à Bernard qui l'attend à Paris. Bernard se réveille dans le lit d'Olivier, à côté de lui, et remarque qu'Olivier avait fait un mouvement de rapprochement comme Édouard qui s'approche de Paris. Ainsi, Olivier peut être considéré comme semblable à Édouard et aussi différent de lui. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, cette transition des chapitres est présentée de la manière suivante :

Déjà, la douce rive de son pays natal [d'Édouard – M. K.] est en vue, mais, à travers la brume, il faut un œil exercé pour la voir. Pas un nuage au ciel, où le regard de Dieu va sourire. La paupière de l'horizon rougissant déjà se soulève. Comme il va faire chaud dans Paris ! Il est temps de retrouver Bernard. Voici que dans le lit d'Olivier il se réveille.

[...]

Bernard a fait un rêve absurde. Il ne se souvient pas de ce qu'il a rêvé. Il ne cherche pas à se souvenir de son rêve, mais à en sortir. Il entre dans le monde réel pour sentir le corps d'Olivier peser lourdement contre lui. Son ami [Olivier – M. K.], pendant leur sommeil, ou du moins pendant le sommeil de Bernard, s'était rapproché, et du reste l'étroitesse du lit ne permet pas beaucoup de distance ; il s'était retourné ; à présent, il dort sur le flanc et Bernard sent son souffle chaud chatouiller son cou. (Gide 2009 [1925] : 214)

Nous voyons que c'est la sensation de chaleur qui réunit ces deux paragraphes. La chaleur est à la fois ce qui fait rougir le ciel lorsqu'Édouard s'approche de Paris et ce que ressent Bernard dans le lit d'Olivier. Identiquement, le sens visuel (le regard) passe d'Édouard au ciel, puis du ciel à Bernard qui rêve à Paris, dans la chambre d'Olivier. Ainsi, les sensations du corps qui réunissent ces différents paragraphes, ainsi que le mouvement de rapprochement qu'effectuent Édouard aussi bien qu'Olivier, suggèrent que l'univers fictionnel de ce roman constitue un même organisme, qui est susceptible d'avoir les mêmes sensations et de faire des mouvements identiques. Qui plus est, cet organisme est capable de se présenter comme *autre*, en se manifestant sous

forme de différents personnages qui se trouvent dans des positions différentes. Il est aussi à considérer que les mêmes sensations et le même mouvement peuvent exister dans le rêve et dans la réalité. Ainsi, nous avons d'autant plus de raison de croire que ce roman se présente comme un organisme qui se développe, tandis que ce développement peut se baser sur sa capacité de se présenter comme *autre*, par le biais d'images qui peuvent se manifester comme absentes.

Pour autant, ce genre de corporalité, qui fait preuve à la fois d'une simultanéité et d'un développement successif, est la raison pour laquelle le temps, dans cette œuvre, se présente d'une manière particulière. Il n'est pas préalablement donné, mais il peut être composé à partir des éléments de l'œuvre. Cela se démontre également dans ces paroles d'Édouard : « Je ne suis jamais que ce que je crois que je suis, et cela varie sans cesse, de sorte que souvent, si je n'étais là pour les accointer, mon être du matin ne reconnaîtrait pas celui du soir. » (Gide 2009 [1925] : 225) Ainsi, le *je*, Édouard, ne met pas seulement en évidence sa variabilité et sa capacité de n'être toujours que ce qu'il croit qu'il est. Il se présente aussi comme l'instance qui met ensemble des parts de lui-même, ses différents « êtres », de manière que puisse s'établir une succession temporelle. À la lumière de ces observations, nous pouvons expliquer également la transition entre les chapitres suivants, VI et VII, où Bernard s'endort sur un banc, suite à quoi Vincent se trouve dans le lit de Lilian, en ayant l'air de dormir. Puisque dans ces deux paragraphes, le soleil provoque une sensation de caresse, nous avons la raison de croire que ces passages rendent explicite que l'univers imaginaire de ce roman est constitué par un même organisme :

Aérons-nous. Gagnons le large ! ”Bernard ! Bernard, cette verte jeunesse...” comme dit Bossuet⁵⁴ ; assieds-toi sur ce banc, Bernard. Qu'il fait beau ce matin ! Il y a des jours où le soleil vraiment a l'air de caresser la terre. Si je pouvais me quitter un peu, sûrement, je ferais des vers. » Étendu sur le banc, il [Bernard – M. K.] se quitta si bien qu'il dormit.

[...]

Le soleil déjà haut, par la fenêtre ouverte, vient caresser le pied nu de Vincent, sur le large lit où près de Lilian il repose. Celle-ci, qui ne le sait pas réveillé, se soulève, le regarde et s'étonne à lui trouver l'air soucieux. (Gide 2009 [1925] : 216)

Nous voyons que si aux yeux de Bernard le soleil a l'air de caresser la terre, ses rayons caressent également le pied de Vincent qui se trouve, en ayant l'air d'être endormi, dans le lit de Lilian. De plus, Bernard et Vincent semblent commettre le même mouvement : Bernard aspire à « gagner le large », alors que Vincent se trouve « sur le large lit », comme s'il avait continué le mouvement de Bernard qui se déplace. Néanmoins, cette continuité des sensations corporelles et du mouvement n'est là que pour dégager d'elle-même des personnages, de manière que se mette en place une simultanéité. Au demeurant, puisque la

⁵⁴ Gide fait référence à *Panégryque de saint Bernard* (1653), rédigé par Jacques Bénigne Bossuet (1627–1704).

caresse du soleil peut être seulement une illusion – le soleil « a l'air » de caresser la terre –, nous pouvons avancer que cette simultanéité rend explicite la part de négativité des images contenues dans cette œuvre, de façon à faire se mélanger l'être et le paraître.

Nous pouvons ainsi considérer que si l'on trouve dans *Les Faux-Monnayeurs* une structure que l'on peut envisager comme « prismatique diversité de la vie » qui impliquerait l'avenir, celle-ci comporte une dynamique qui s'explique comme le développement d'un organisme. Or, nous sommes, de plus, à même de signaler que cet organisme, en faisant preuve d'une diversité qui se manifeste comme « prismatique », ne se développe pas seulement d'une manière continue. Autrement dit, le corps qui est la base des *Faux-Monnayeurs* n'est pas complet, mais on peut dire qu'il se développe par ce qu'il n'est pas, par des personnages qu'il rend différents de lui-même, et qui ne sont pas qui ils sont. Ainsi, nous pouvons envisager que ces personnages se présentent comme des *autres*, qui peuvent, à leur tour, être des moteurs du développement de l'organisme que devient désormais l'œuvre. Cette idée se confirme dans les propos de Vincent, qu'il prononce lorsqu'il explique ce qui constitue, selon lui, la base du croisement de l'arbre, qui se fait par des bourgeons qui se trouvent éloignés du tronc : « Les bourgeons qui se développent naturellement sont toujours les bourgeons terminaux – c'est-à-dire : ceux qui sont les plus éloignés du tronc familial. » (Gide 2009 [1925] : 285) Ces paroles suggèrent que pour Gide, il est important que le développement d'un organisme ne se fasse pas d'une manière directe et continue, mais par ses parts qui sont distancées du tronc principal. Aussi pouvons-nous également envisager que puisque l'œuvre-organisme dans *Les Faux-Monnayeurs* se présente comme se développant par des personnages qui sont toujours différents d'elle et qui ne sont pas ce qu'ils sont, ils peuvent être considérés comme le *possible* dans le sens que cette notion est entendue par Jean-Paul Sartre : c'est en se différenciant toujours de lui-même que le corps que devient l'œuvre manque d'atteindre sa plénitude.

Néanmoins, nous trouvons dans les paroles de Vincent aussi un écho de la philosophie de Bergson, et de son concept d'*élan vital*. Identiquement à l'idée contenue dans *L'Évolution créatrice*, selon laquelle cet élan serait le « [...] mouvement général de la vie, lequel crée, sur des lignes divergentes, des formes toujours nouvelles » (Bergson 2014 [1907] : 102), Vincent profère des paroles qui impliquent une idée semblable : « Il me semble que la nature ait essayé tour à tour toutes les façons d'être vivante, de se mouvoir, usé de toutes les permissions de la matière et de ses lois. » (Gide 2009 [1925] : 285) Cela confirme à nouveau frais que si Gide cherche un point d'appui à ses idées sur la diversité qui porterait victoire sur la rigidité du déterminisme, c'est en se penchant vers la philosophie de Bergson qu'il peut en trouver. Or, lorsque cette diversité organique est transposée en œuvre d'art, elle ne suit pas autant la loi de la continuité du développement de la nature que celles de l'art, par l'insertion de la catégorie d'*autre*, dont nous avons relevé différents aspects en analysant l'œuvre de Gide. Par ailleurs, en tenant compte des observations que nous avons

faites sur la présence du *possible* sartrien dans l'univers imaginaire des œuvres de Gide, nous sommes conduites à avancer que son œuvre peut effectivement être considérée comme se trouvant, en quelque sorte, au carrefour des conceptions du monde des deux philosophes : Bergson et Sartre. Il est d'autant plus légitime de le supposer que l'instance qui dans la production littéraire de Gide conduit à la diversité impliquée dans un univers fictionnel est le temps. Le temps est également la ressource de l'indéterminisme que ses œuvres contiennent.

À la lumière de cela, il n'est pas étonnant que Semper puisse trouver dans Gide des traces de l'*élan vital* de Bergson, et que nous puissions trouver dans ses propres œuvres des éléments qui se réfèrent au bergsonisme que l'on peut repérer dans les écrits de Gide.

2.3.2. Johannes Semper : de l'*autre* à un diable juxtaposé

2.3.2.1. De l'émergence de l'*autre* à l'*élan de configuration*

En suivant l'idée de Semper selon laquelle ce serait le corps qui renfermerait la potentialité de conduire au choix libre de la personne, nous pouvons considérer que pour lui, le corps a la propriété d'impliquer une différence par rapport à l'expérience intérieure et à conduire à une émancipation par rapport à celle-ci. Cela se rend explicite, d'une part, dans son point de vue selon lequel sur le plateau du théâtre, l'incarnation de la musique que peut comporter le corps d'un acteur signifie la liberté (Semper 1913 : 34). D'autre part, nous pouvons considérer que l'idée qu'il exprime dans *Le Symbolisme et le romantisme allemand*, selon laquelle l'art en général serait une incarnation de la « puissance créatrice mentale », comporte une idée similaire : l'œuvre d'art, en faisant « organiquement se confondre » les mondes intérieur et extérieur, comporte en elle-même de la nouveauté (Semper 1910/11 : 445). Aussi pouvons-nous envisager que pour Semper, une œuvre artistique, qui porte des marqueurs de l'organicité ou de la corporalité, constitue un moyen pour sortir du solipsisme qu'impliquerait l'introspection d'un être humain. Le fait que le désir corporel se présente comme l'*élan vital* bergsonien qui réunit les mondes intérieurs des personnages avec les éléments de la nature, en mettant les corps aussi en rapport les uns avec les autres, nous permet de confirmer ce point. Nous pouvons repérer dans la dernière nouvelle du recueil *La Chaîne chinoise*, qui est intitulée *La Sphinge crucifiée*, une mise en évidence concrète de l'idée que c'est par le corps que l'homme peut se débarrasser du solipsisme auquel le vouerait l'attention à l'âme : « L'âme est toujours triste, car elle est seule. La tristesse et l'âme sont des péchés. Que les corps eux-mêmes parlent de la joie, et qu'ils parlent plus fort que les âmes ! » (Semper 1918b : 122) Ces formules rendent explicite que pour Semper, le corps n'a pas seulement la capacité de conduire à la liberté d'une personne, mais il est également un moyen de se mettre en rapport avec d'autres gens. Aussi avons-nous le droit de relever que c'est en étudiant les images du corps que nous pouvons analyser l'émergence de l'*autre*

dans les œuvres de Semper. Pourtant, il est à supposer qu'il ne s'agit pas, pour lui, seulement d'une notion pour désigner la relation d'un personnage avec lui-même, mais aussi avec d'autres personnages.

Au milieu de *La Chaîne chinoise*, dans la nouvelle *Au hamac*, c'est le contact de deux corps, un baiser, qui est présenté comme brisant l'idéal, en faisant disparaître l'âme. Le narrateur, qui est un jeune homme, un peintre, raconte l'histoire de sa visite, lors d'un été, dans une maison de campagne. Dans celle-ci demeurent deux sœurs, Erta et Evi. Vers le milieu de la nouvelle, le narrateur, qui se balance dans un hamac avec Erta, s'élanche dans une étreinte avec elle, en ayant le sentiment que les « vœux idéaux » qu'il avait adressés à Evi, à qui il s'était « consacré » avant, sont balayés. Or, l'ivresse qui le fait serrer sa bouche contre celle d'Erta le laisse à peine « reprendre son souffle » (Semper 1918 [1915]b : 81–82). Dans la version originale, en estonien, Semper utilise le mot « hing », qui peut signifier à la fois « souffle » et « âme ». Ainsi, le toucher des lèvres de deux personnes se présente comme quelque chose qui fait s'effacer l'idéal, qui serait une instance purement spirituelle et non-corporelle. Nous pouvons faire observer, d'une part, que c'est la deuxième sœur, Evi, qui est désignée par le terme d'« idéal », et caractérisée comme une « figure » qui devient visible, à peine, lorsque les deux corps se sont relâchés (Semper 1918 [1915]b : 83). D'autre part, nous pouvons aussi envisager qu'il s'agit d'une référence à la notion d'« Idée », répandue parmi les symbolistes, tels que Mallarmé et Paul Verlaine, et qui avait signifié une « vérité de la vie » que devait contenir un symbole, autrement dit un « rejet du réel », qui avait également impliqué un « rempart contre le siècle » (Vaillant, Bertrand, Régnier 2014 [2006] : 424). Ainsi pouvons-nous considérer que le contact de deux corps est, dans la nouvelle *Au hamac*, un dépassement du point de vue idéaliste du monde.

Au demeurant, si l'enlacement qui a lieu dans cette nouvelle brise l'idéal en faisant que les deux corps se confondent, ceux-ci peuvent se présenter, par ailleurs, comme se contenant l'un l'autre. De cette manière, les personnes concernées peuvent être considérées comme ayant une personnalité double. Ainsi, lorsque les lèvres du narrateur retrouvent les autres lèvres qui « brûlent », cela fait qu'il n'en reste qu'une « passion, renversante et insensée » (Semper 1918 [1915]b : 81), ce qui suggère que les deux personnages sont devenus un seul corps dans une passion brûlante. Néanmoins, entre deux baisers, Erta demande au narrateur : « Est-ce bien vous ? » (Semper 1918 [1915]b : 82). En même temps, le narrateur a l'impression que la jeune fille n'ait pas retrouvé l'âme qui lui appartenait, alors qu'il lui semble que la poitrine de la jeune femme est « angoissée par un fantôme, devant lequel elle veut se cacher en moi. » (Semper 1918 [1915]b : 82) Nous voyons que ce que les personnages partagent c'est ce que l'on peut appeler l'*autre* : autant que la jeune femme cache quelqu'un en elle, elle peut aussi bien se dissimuler dans le corps du narrateur. Ainsi, le corps de ce dernier est susceptible de contenir des éléments d'un autre corps, qui se trouve à l'extérieur de lui, de manière que c'est par des relations spatiales que les deux corps peuvent être considérés à la fois comme les mêmes et séparés les

uns des autres. Nous retrouvons ici l'idée selon laquelle Semper définit le fonctionnement d'une œuvre d'art, en envisageant que l'*autre* qu'impliquerait la *figure* comme une part d'un univers fictionnel émergerait en vertu de la propriété de cette *figure* d'être fondée sur une pluralité qui se base sur des relations d'extériorité.

En outre, la présence de l'*autre* que nous pouvons repérer dans *Au hamac* nous permet de faire des conclusions sur la temporalité qui serait impliquée dans cette nouvelle. Il apparaît que c'est par le surgissement des images qu'on peut définir en termes d'*autre* qu'émerge le temps dans cet univers de fiction. Ainsi, après le baiser qui avait fait les corps se confondre, en faisant aussi se manifester l'*autre*, le narrateur découvre que les traces de ses lèvres qui saignent se trouvent sur les joues d'Erta : « Je vois dans l'obscurité que ses lèvres sont sanglantes, je sens que les miennes sont les mêmes, et je m'aperçois de leurs traces sur ses joues. » (Semper 1918 [1915]b : 82) Nous voyons que d'une part, le sang est quelque chose qui réunit les deux corps, et qui fait sentir au jeune artiste que ses lèvres sont « les mêmes » que celles de la jeune fille. D'autre part, le sang est un élément qui rend explicite que le narrateur est séparé d'Erta. Ce liquide peut être considéré comme quelque chose de distanciant qui conditionne que le narrateur s'éloigne d'Erta pour s'apercevoir des traces de son sang sur les joues de la jeune fille. Pour autant, ce sang pourrait aussi bien être celui de la jeune femme. Par conséquent, dans cet exemple, le sang peut être envisagé comme un élément qui rend explicite l'émergence de l'*autre*, la situation où le narrateur, qui dit « je », est à la fois l'*autre* personnage. Cette altérité est également mise en évidence par ce sang même. Or, puisque le sang fonctionne aussi comme l'instance distanciante qui apparaît sous la forme de traces, nous pouvons faire observer que l'*autre* qui émerge ainsi à travers ces traces est impliqué dans une dynamique aussi bien que dans une temporalité. Ainsi, autant que le sang fonctionne comme un élément qui éloigne le jeune homme d'Erta, les traces sur les joues de cette femme peuvent être envisagées comme appartenant au passé. Aussi pouvons-nous considérer que cet exemple rend explicite que dans cette nouvelle, l'*autre* qu'impliquent les corps des personnes présentées constitue la base du fonctionnement du temps : au lieu d'être un écoulement continu, le temps est contenu dans les images d'un corps qui peut être à l'extérieur de lui-même. Ainsi, les images contenues dans cette nouvelle peuvent émerger à la fois comme le passé et un présent qui est un *autre* par rapport à ce dernier.

Au demeurant, aussi dans d'autres nouvelles du même recueil, l'*autre* est susceptible d'apparaître à travers la corporalité. Ainsi, dans *La Mauvaise herbe sacrée*, les corps ne se manifestent pas seulement à travers un désir qui les réunirait avec le mouvement des éléments de la nature. Nous avons vu la fonction unificatrice de ce désir en analysant le mouvement des étudiants qui se chassent, qui est identique au bouillonnement de la chute d'eau. En plus du désir qui est unificateur, nous pouvons observer dans cette nouvelle l'émergence d'un système de dualités qui surgit par des éléments corporels. Autrement dit, les corps des personnages qui se présentent dans cet univers de fiction sont

susceptibles de comporter des dualités. Par exemple, les yeux d'Alla, d'une jeune étudiante, peuvent impliquer, tour à tour, une « pâleur nordique » ou du « métal noir et fondu » (Semper 1918a : 9), aussi bien qu'elle peut être, « d'un côté », naïve, enfantine et innocente, et, « de l'autre côté », expérimentée et avisée (Semper 1918a : 12). Ado, qui éprouve à l'égard d'Alla des sentiments amoureux, est, pour sa part, incapable de décider laquelle d'entre les deux dispositions de la jeune femme est une pose et laquelle la vérité (Semper 1918a : 12). En outre, ce genre de dualisme corporel est capable de briser l'illusion qu'une des faces de la jeune fille serait la vérité :

Dans la lueur vespérale, Ado regardait la jeune fille comme si elle était une vision que l'on ne pouvait pas toucher : d'un moindre effleurement, son caractère éthéré aurait disparu : Alla serait devenue cette femme expérimentée, qui est consciente de tous ses mouvements. Et autant de fois qu'il saisissait la main de la jeune femme, il sentait *sa* main plus qu'elle. Se heurtait à une sorte de masque. (Semper 1918a : 14)

Ce passage rend explicite qu'en plus d'être impliquée dans un seul corps, la dualité peut constituer la part unificatrice des corps de deux personnages. Comme il apparaît dans l'extrait que nous venons de citer, lorsqu'Ado saisit la main d'Alla, il devient impossible de décider à qui est cette main, tandis qu'il ne s'agit pas d'une confusion de deux mains : la main, ainsi, n'est ni celle d'Ado ni d'Alla, mais *l'autre*, et constitue un obstacle pour que les deux personnages puissent se réunir. La main est un « masque » qui peut également être considéré comme un écran qui à la fois réunit et sépare les deux corps.

Le dualisme qui est impliqué dans les corps s'élargit encore, pour devenir la base de la nouvelle toute entière, ainsi que du mouvement des personnages qui y agissent. Ainsi, Alla et Ado se chassent « l'un l'autre » à la manière d'une chute d'eau (Semper 1918a : 11), ou bien les deux personnages peuvent « se guetter l'un l'autre comme des animaux sauvages » (Semper 1918a : 18). L'expression estonienne dont se sert Semper dans ces formules est « teine teist ». La traduction directe de cette tournure n'est pas « l'un l'autre » mais « l'autre l'autre ». Cette répétition accentue l'idée que les personnages concernés sont des *autres*, des personnages doubles. Au niveau plus général, la disposition des chambres où les étudiants vivent, ou des maisons de la ville, suit la même logique : l'action peut se dérouler « du côté » de l'un ou de l'autre personnage, c'est-à-dire dans l'appartement d'Ado ou d'Alla, lorsqu'ils se rendent visite l'un à l'autre.

Par conséquent, nous pouvons conclure que, d'une part, le mouvement dans *La Mauvaise herbe sacrée* peut être envisagé comme se déroulant à la manière de *l'élan vital*. Les éléments de cet élan se rendent explicites dans le mouvement de la chute d'eau qui « bouillonne, fait le tumulte, écume » (Semper 1918a : 11). Similairement à *l'élan vital*, ce bouillonnement contient une pluralité : le mouvement de l'eau se déroule à la manière de fils de soie qui « se détachent d'une quenouille invisible », puis « se heurtent à des roches et des

pierres, font jaillir, au soleil, un jet d'écume couleur arc-en-ciel » (Semper 1918a : 11). D'autre part, en plus des éléments de l'*élan vital*, nous pouvons dégager dans *La Mauvaise herbe sacrée* des passages où le mouvement de la nature contient des références à l'*autre*. Autant que le mouvement de la chute d'eau peut être inclus dans des personnages qui se chassent « l'un l'autre », le cheminement peut avoir lieu sur un côté du prospect, alors que les « figures » d'autres personnages peuvent se trouver sur l'autre côté (Semper 1918a : 23). De plus, le mot « côté » peut signifier la direction du mouvement, par exemple lorsqu'Ado demande à Alla : « De quel côté ? Ah, vers là-bas. Moi aussi, je vais de ce côté-là. » (Semper 1918a : 24)

Nous pouvons repérer dans la nouvelle *Par la lande de bruyère* une tendance similaire. Dans notre analyse du désir, nous avons pu dégager de ce texte une *figure symbolique* qui pouvait être considérée comme contenant certains des éléments de l'*élan vital* de Bergson, de manière que les corps pouvaient être considérés comme impliquant la *durée*. Néanmoins, nous pouvons y repérer aussi des mouvements des corps qui diffèrent explicitement de la mobilité qui se trouve dans les éléments de la végétation. D'une part, dans l'univers de cette nouvelle, les chemins peuvent se réveiller comme des buissons qui « commencent à vivre » (Semper 1918 [1917] : 42) et l'ivresse amoureuse peut confondre les corps des personnages qui s'enlacent l'un l'autre à la manière des ramages des arbres (Semper 1918 [1917] : 42). Dans ces cas, les corps se confondent avec les éléments de la nature et se développent comme des végétaux. D'autre part, l'ivresse d'amour conduit les personnages aussi à « chanceler par des chemins déroutés, que l'on établit entre les pentes seulement pour soi-même » (Semper 1918 [1917] : 49). Ainsi s'établit un écart par rapport au mouvement qu'implique le développement de la nature. Par conséquent, si l'on cherche dans les œuvres de Semper des images du corps qui pourraient être considérées comme des incarnations manifestant la liberté des personnages, c'est déjà dans ce premier recueil des nouvelles qu'on peut en trouver.

Qui plus est, nous pouvons considérer que similairement à ce que nous avons vu dans *Au hamac*, aussi dans *La Mauvaise herbe sacrée*, les images du corps qui sont susceptibles de se présenter comme *autres*, peuvent devenir une ressource de l'émergence du temps. Bien qu'Alla puisse être « envahie du beau moment, dans lequel elle veut disparaître et se fondre », ce « beau moment » se caractérise par la monotonie du bruissement de la chute d'eau (Semper 1918a : 14). Ainsi, le mouvement des éléments de la nature avec lequel le corps se confond ne peut pas être satisfaisant pour conduire à la nouveauté. Or, nous pouvons considérer qu'autant que dans *Au hamac*, où l'émergence du temps à travers des images qui se présentent comme *autres* peut être explicitement repérée, dans *La Mauvaise herbe sacrée*, la monotonie de l'instant peut être dépassée par un établissement des dualités qui font émerger l'*autre*. Dans cette nouvelle, les dualités peuvent être envisagées comme constituant la base de la dynamique qui traverse l'œuvre dans toutes ses couches, depuis le monde intérieur des personnages jusqu'à l'espace dans lequel ils agissent. Ainsi, le temps ne peut plus se définir comme décelé par un mouvement ou un

développement continu des corps ou des organismes, mais par des corps visibles qui impliquent d'autres corps. Si cela est clairement explicité dans *Au hamac*, nous pouvons considérer que c'est ainsi que l'on peut définir le temps aussi dans *La Mauvaise herbe sacrée*.

La relation de l'*autre* avec le temps devient plus explicite dans le roman *Jalousie*, par l'image des corps qui y est présentée. Merlin Kirikal, dans son étude sur la « nouvelle femme » dans ce roman, a mis en avant l'ambivalence des personnages de *Jalousie*, en les considérant, de ce fait, comme « modernes » : « Les personnages féminins se masculinisent (et les personnages masculins se féminisent) pour chercher de nouvelles formes d'être, pour vivre plus pleinement. » (Kirikal 2016 : 33) Aussi serait-il, comme l'avance Kirikal, que les personnages dans *Jalousie* reproduisent des conceptions traditionnelles de la féminité, et « cela se fait autant par des figures féminines et masculines, qui, paradoxalement, aussi démolissent ces conceptions. » (Kirikal 2016 : 27) Les propos de Kirikal suggèrent donc que dans ce roman, l'ambiguïté des personnages peut être envisagée comme une ressource de la nouveauté, d'un détachement des traditions.

À notre sens, c'est aussi à travers le concept d'*autre* que l'on peut définir la nouveauté qui serait impliquée dans les personnes qui se présentent dans *Jalousie*. Par exemple, nous ne savons presque rien sur l'aspect physique du narrateur, d'Enn Maiste, qui peut, pourtant, être caractérisé par le terme d'*autre*, par lequel on rend explicite que ce personnage est imaginaire, une illusion. En même temps, le roman suggère aussi que sa présence se démarque par la négativité. Ainsi, Krista, l'amante d'Enn, lui déclare ouvertement qu'il est un *autre*, ou celui qu'il n'est pas : « Ne crois pas que c'est toi que j'aime. J'aime l'autre que j'ai créé de toi. » (Semper 1934a : 276) De la même manière, Krista avoue à Enn qu'elle n'est pas, elle-même, celle que celui-ci croit qu'elle est : « Tu vis dans tes illusions et tu ne soupçonnes pas quel est le côté caché de la vie. Tu m'idéalises. Moi, pour autant, je ne suis pas cet ange que tu vénères en moi. » (Semper 1934a : 258) Néanmoins, ce que l'on est, la réalité, le « côté caché de la vie » ne peut jamais être atteint. Il est douteux que cela soit même souhaitable, car, comme il apparaît dans une autre conversation entre Enn et Krista, ce que Krista est ne donne pas non plus la solution à l'énigme de l'identité des personnages dans ce roman : ceux-ci peuvent se caractériser également par le terme de « tiers ». Autrement dit, au lieu de voir ici le dualisme qui s'exprime par l'expression « l'un l'autre » [*teine teist*] que nous avons repéré dans *La Chaîne chinoise*, il y a, dans ce roman, la catégorie de « tiers », qui fonctionne comme un élément qui est susceptible de mettre à distance les dualités. Ainsi, bien que Krista déclare qu'elle est capable de voir les choses comme elles sont, Enn avance qu'il y a en lui un « tiers » qui l'empêche de le faire. Plus précisément, selon les paroles de Krista, sa personnalité est scindée en deux, de manière qu'elle a « appris à voir les choses comme elles sont, et cela plus que de nécessaire. Il y a toujours en moi deux personnes, l'une qui agit et l'autre qui regarde. » (Semper 1934a : 93) En même temps, ce regard, qui serait censé voir la réalité, est mis à distance : comme

l'affirme Enn, il y a en lui, en plus des instances qui regardent et agissent, encore « un tiers », qu'il appelle aussi « moi-même » ou « celui qui veut » (Semper 1934a : 93). Par conséquent, ni l'illusion, qui serait un idéal, ni la vision de la réalité, vers laquelle s'incline Krista, ne peuvent être satisfaisantes, pour les personnages de ce roman ; en plus de ces deux catégories, ils peuvent impliquer la volonté, en d'autres termes le « moi-même », par laquelle Enn peut se servir de son regard ou l'éteindre (Semper 1934a : 93).

Nous pouvons voir ici un parallélisme avec les propos d'Édouard dans *Les Faux-Monnayeurs*, lorsqu'il doute qu'il puisse être un acteur et un contemplateur à la fois :

Ce à quoi je parviens le plus difficilement à croire c'est ma propre réalité. Je m'échappe sans cesse et ne comprends pas bien, lorsque je me regarde agir, que celui que je vois agir soit le même que celui qui regarde, et qui s'étonne, et doute qu'il puisse être acteur et contemplateur à la fois. (Gide 2009 [1925] : 225)

Nous voyons que comme Édouard, les personnages dans *Jalousie* raisonnent de manière à mettre en doute l'identification du spectateur et de celui qui regarde, que leurs personnalités seraient censées contenir. Or, en plus de cette dualité, le narrateur dans le roman de Semper contient le « tiers », qui est l'instance qui est toujours inatteignable, alors qu'elle est susceptible d'instaurer un recul par rapport aux dualités, de les mettre à distance.

Pour autant, dans *Jalousie*, cette distance, ce recul que peut opérer le « tiers », est aussi impliqué dans une temporalité. Le fonctionnement de ce temps se révèle, comme dans *La Chaîne chinoise*, dans des scènes de baiser, dans l'entrelacement de deux corps, où émerge, identiquement à ce que nous avons vu dans *Au hamac*, la pluralité des personnages concernés. Or, dans *Jalousie*, cette pluralité fait aussi surgir ce que l'on peut considérer comme le « tiers ». Ainsi apparaît-il que les baisers ne sont pas seulement des manifestations du désir, qui peut être envisagé comme un élan élémentaire qui ressemble à l'*élan vital*, mais aussi la mise en évidence de l'altérité des personnages. De plus, ces personnages se démontrent explicitement comme pluriels. Ainsi, lorsque le narrateur, Enn, est dans une étreinte avec Herma, une jeune pianiste, celle-ci lui semble un enfant dans ses bras, tandis que Herma a du mal à reconnaître Enn, comme s'il s'agissait de quelqu'un d'autre. « Ah, c'est toi ! » s'exclame-t-elle en ouvrant les yeux (Semper 1934a : 208). Nous trouvons une scène identique entre le narrateur et Krista. Lors de leur enlacement, Krista prononce soudain le prénom de son ancien amant, Viktor, tandis que lorsqu'elle ouvre les yeux, elle souffle : « Ah, toi ! » (Semper 1934a : 278) En même temps, également Krista n'est peut-être pas celle qu'elle paraît : en plus de ses propres propos sur son identité qui nous permettent de la considérer comme *autre*, que nous avons cités ci-dessus, Enn s'aperçoit de la feintise dans sa voix. À ce moment, il ressent aussi s'élever en lui-même « une autre flamme » (Semper 278–279). Aussi voyons-nous que même dans les

scènes où les corps de deux personnages devraient se confondre, cette unité ne peut pas être atteinte dans le sens propre. Or, à la différence de ce que nous avons repéré dans *Au hamac*, la pluralité des personnages concernés n'implique pas seulement qu'ils sont susceptibles de se trouver à l'intérieur les uns des autres. Ils peuvent aussi contenir d'autres personnages, qui constituent un obstacle à leur étreinte.

Ainsi est-il, par ailleurs, que la particularité du temps qu'implique *Jalousie* n'est pas seulement constituée par une rupture dans le temps régulier, qui surviendrait dans des scènes où Enn sent un « écoulement élémentaire » et les « sensations de la création » (Semper 1934a : 91). En plus de faire remarquer que dans ce roman, la rupture que provoque le désir comme *élan vital* établirait, d'une certaine manière, une simultanéité, en vertu de son caractère répétitif, nous pouvons supposer qu'il se crée dans cette œuvre une constance temporelle qui s'instaure à l'aide de l'altérité des personnages, par le fait qu'ils contiennent un « tiers ».

Cette constance peut se définir en termes de rapports entre le présent, le passé et l'avenir. Au fond, si Krista sent dans le narrateur, Enn, son ancien amant, Viktor, cela ne peut pas être considéré comme un hasard : Enn a les yeux marron (Semper 1934a : 263), tout comme Viktor Link (Semper 1934a : 261), ainsi que comme l'enfant imaginaire de Krista, qui sera censé naître ultérieurement (Semper 1934a : 263)⁵⁵. Ainsi, la capacité des personnages de *Jalousie* d'être des *autres* permet de considérer le temps dans ce roman comme une sorte d'enlacement du présent avec le passé, qui donne en même temps une notion de l'avenir. Les paroles suivantes de Krista confirment cette idée, lorsqu'elle dit à Enn : « C'est comme si je voyais en toi le moi d'autrefois. J'ai le sentiment comme si je gagnais de la force avec ta présence. Qui sait, peut-être que grâce à toi, une nouvelle croyance en la vie se réveillera en moi. » (Semper 1934a : 94) Il apparaît que le narrateur, Enn, est peut-être la Krista d'autrefois, tandis qu'Enn peut constituer pour elle aussi une ressource de la nouvelle, en réveillant l'avenir.

Nous sommes ainsi à même d'envisager que dans ce roman, la nouveauté naît de la coprésence du passé et du présent, de manière que nous pouvons considérer qu'il s'agisse, dans un certain sens, d'une présentation de la *durée* ou du *temps pur* que décrit Bergson. Dans l'essai *La Perception du changement* (1911) de ce dernier, nous trouvons la description de la *durée* comme une fusion du présent et du passé qui fait surgir l'indétermination. Par ailleurs, Bergson définit le temps en termes d'organicité :

Les discussions relatives au libre arbitre prendraient fin si nous nous apercevions nous-mêmes là où nous sommes réellement, dans une durée concrète où l'idée de détermination nécessaire perd toute espèce de signification, puisque le passé y fait corps avec le présent et crée sans cesse avec lui – ne fût-ce que par le fait

⁵⁵ Nous discuterons de la problématique de la filiation et de l'enfant plus longuement dans la troisième partie de cette thèse.

de s'y ajouter – quelque chose d'absolument nouveau. (Bergson 2014 [1911]b : 205)

Cet extrait rend explicite que pour Bergson, dans la *durée*, le passé « fait corps » avec le présent. Cette affirmation se fait écho de l'idée qu'il avait présentée dans *Essai sur les données immédiates de la conscience*, selon laquelle la *durée* ressemblerait à un « être vivant », par l'interpénétration de ses parties (Bergson 2013 [1889] : 87).

Néanmoins, à la différence de Bergson, qui envisage que la nouveauté naîtrait de l'unité de la rencontre du passé avec le présent, le temps qui est impliqué dans l'univers fictionnel de *Jalousie* suggère que la nouveauté serait contenue dans le présent en tant que l'avenir. Plus précisément, si l'on peut considérer que les images du corps dans ce roman sont susceptibles de se présenter comme ce qu'ils ne sont pas, des *autres*, en contenant en même temps d'autres personnages, qui peuvent se définir par le terme de « tiers », ce « tiers », en opérant un recul par rapport aux personnages qui sont présents dans l'univers fictionnel, peut être envisagé comme appartenant à l'avenir : si l'on tient compte du fait qu'aussi l'enfant imaginaire de Krista, qui porte des caractéristiques du corps d'Enn, est appelé un « troisième » qui empêche que les deux amants puisse former un tout (Semper 1934a : 322–323), nous pouvons arriver à cette conclusion. Également le fait que Krista considère que l'avenir, la nouveauté qui émergera, serait présent en elle actuellement, comme nous pouvons le deviner selon ses propos cités ci-dessus, nous permet de confirmer que la ressource de la nouveauté dans ce roman est l'avenir. Or, cet avenir est impliqué dans l'identité plurielle des personnages que constitue le présent.

Aussi pouvons-nous avancer que bien que les sensations des personnages puissent faire preuve de caractéristiques de la *durée*, le temps dans *Jalousie* ne se base pas, au niveau global, sur la conception du *temps pur* de Bergson. Les images des corps qui se présentent dans l'univers de ce roman sont susceptibles de se manifester comme absentes, incomplètes, mises à distance. En même temps, elles se trouvent impliquées dans un mouvement qui essaie de parvenir à leur plénitude, sans que celle-ci puisse être atteinte. Ainsi, nous pouvons envisager que cette conception du corps ressemble à l'idée du *corps-pour-moi* de Jean-Paul Sartre et que le temps dans cette œuvre est définissable à travers sa notion de *possible*. Pour autant, l'instance qui empêche que l'intégralité d'un corps puisse être réalisée n'est pas seulement un « troisième » corps qui est absent, mais aussi le « moi-même ». Nous pouvons ainsi considérer que le narrateur autodiégétique qui se présente dans ce roman fonctionne d'une manière semblable à la *conscience* de Sartre, qui se met à distance. Par ailleurs, si l'on tient compte du fait que le sentiment amoureux du narrateur, d'Enn, est aussi susceptible de faire rupture avec le passé, nous ne pouvons que confirmer qu'il y a un parallélisme entre le temps dans *Jalousie* de Semper et la conception de la conscience de Sartre, selon laquelle le *pour-soi*, la réalité humaine, instaurait une coupure dans le flux continu du temps.

L'analyse du roman *Pierre après pierre* nous permet de creuser davantage l'idée de cette temporalité. Nous avons relevé que dans cette œuvre, le mouvement des corps qui est provoqué par le désir, et qui peut être considéré comme l'*élan vital*, se présente comme étant impliqué dans une rupture. Cette dernière provoque la situation où le corps désiré ne peut pas être atteint en intégralité, tandis qu'il s'agit aussi d'une dynamique qui peut arracher la femme désirée à elle-même. Cela nous permet de développer l'idée qu'également dans ce roman, le temps peut se définir en termes du *possible*, tel que l'entend Sartre dans sa philosophie. Par ailleurs, nous serons amenée à examiner comment on peut envisager, à l'aune de la présentation des images des corps dans ce roman, que cette œuvre contient, plutôt que l'*élan vital* de Bergson, l'*élan de configuration*, tel que l'entend Semper.

Tout d'abord, il est à faire observer qu'identiquement à la tendance que nous avons relevée comme étant fort présente dans *La Mauvaise herbe sacrée*, également dans *Pierre après pierre* les personnages sont susceptibles d'avoir deux faces, dont l'une pourrait être réelle et l'autre un masque, sans qu'on le sache définitivement. Ainsi, Reet, la femme adultère, caractérise son mari, Ilmar, qui travaille comme pasteur, de la manière suivante : « J'ai peur que ce soit dans cette chaire d'église qu'il est réel, alors que devant moi, dans la vie quotidienne, il porte un masque. En tout cas, il doit avoir deux faces. » (Semper 1939 : 41) De même, un autre personnage féminin, Kiki, qui joue un peu le rôle de l'intermédiaire entre Reet et son amant Joel Hurt, annonce à Reet : « Ce matin, il [Hurt – M. K.] était si morne. Si morne que j'en avais peur. Mais tu sais, bientôt je l'ai fait sourire ! Et lorsqu'il sourit, il est une personne complètement autre, tout à fait autre. Je crois qu'il y a en lui deux personnes. » (Semper 1939 : 162) De plus, Hurt peut être considéré comme un « veau à deux têtes » (Semper 1939 : 32), tandis que Hurt lui-même peut décrire Reet en tant qu'une végétation double : « C'était comme s'il y avait deux Reet, l'une mûrie au soleil, proche de la nature et de Joel, en bonne santé et sobre, et l'autre qui avait poussé dans l'obscurité, bizarrement étrange et timide [...]. » (Semper 1939 : 246) Pour autant, également Reet et Joel peuvent être envisagés comme des plantes qui poussent « à deux », tandis qu'il est douteux qu'un composant de ce couple soit celui qu'il est :

Jusqu'où allons-nous pousser ainsi, à deux, ensemble ? Est-ce que ce sera elle qui m'étouffera ou moi qui l'étoufferai ? Ou peut-être que ce n'est pas du tout elle, autour de qui je me suis enlacé ? Qu'il n'y a qu'une illusion d'elle, un bâtiment sans fondement, un château imaginaire ? Pourtant, je ne suis qu'un architecte. Et ce château imaginaire va se démolir d'un seul souffle, et après, ce sera comme si rien n'avait existé ? (Semper 1939 : 254)

Puisque l'une des tiges de la plante qui pousse est susceptible de ne pas être, de constituer, selon la notion de Semper, une *figure* qui n'est peut-être pas réelle, nous pouvons envisager qu'il s'agit ici d'une présentation de la création d'une œuvre d'art. Ce procès fait, d'une part, preuve des marqueurs d'un processus

organique et d'autre part, il met en évidence que l'œuvre qui est créée est peut-être une illusion, un château imaginaire qui est susceptible de ne pas exister. À la lumière de cet extrait, nous pouvons comprendre pourquoi Tanel Pern, dans son analyse de *Pierre après pierre*, a pu avancer que ce roman présenterait une liberté créative. Selon Pern, cette liberté peut se caractériser, d'un côté, en termes de l'*élan vital* bergsonien, et de l'autre côté, comme la construction d'un espace :

La liberté de la création est directement liée au personnage principal du roman, Joel Hurt, aussi bien qu'à l'idée d'Henri Bergson sur la vie comme une évolution créatrice, comme un changement incessant. « L'élan vital, » dit Bergson, « se constitue, en conclusion, en tant qu'une exigence à créer. » Joel Hurt est une incarnation directe de cette idée, son crédo est : « Je n'aime pas les maisons où l'on ne construit plus. » (p. 269) (Pern 2014 : 129)

Ainsi, Joel présente un artiste pour qui la création signifie la construction d'une maison. Il s'agit d'un personnage qui est architecte par profession et qui, en plus de concevoir l'œuvre en étant poussé par un élan de création, met aussi en place des lignes et des formes pour édifier cette œuvre. Pour autant, comme le suggère la description de la construction du « château imaginaire » que constitue Reet, qu'est en train d'effectuer Joel Hurt, ce processus d'édification ne peut pas seulement être considéré comme la création impliquée dans l'*élan vital*. Il constitue également la mise en évidence du caractère éventuellement illusoire de cette œuvre même. Qui plus est, le fait que l'œuvre qui est créée se trouve juxtaposée à l'artiste, tandis qu'elle peut elle-même constituer un corps double, soutient l'idée qu'il s'agit, en termes de Semper, d'une *figure* qui se caractérise comme *autre* : elle rend explicite que son émergence se base sur des relations d'extériorité, et qu'elle peut donc aussi être considérée comme se trouvant à l'extérieur de la « réalité » du processus de la création. Similairement, cette *figure* se situe à l'extérieur de l'architecte Joel Hurt.

Par ailleurs, nous pouvons faire observer que le temps dans ce roman est susceptible de se baser sur l'altérité de personnages ou de *figures*, qui peuvent se présenter comme n'existant pas et qui ont la capacité de rendre explicite qu'elles sont des *autres*. Cela est prouvé par exemple par le fait que lorsque Hurt retourne dans sa ferme d'origine, il se demande, chemin faisant : « Il y a une douzaine d'années de ce temps-là, peut-être plus. Est-ce que je suis le même moi ? » (Semper 1939 : 102) De la même manière, les jours successifs peuvent être désignés par le terme d'*autre*, comme par exemple lorsque Reet compose tous les jours des bouquets de fleur différents : « L'autre jour, cela [le bouquet bleu – M. K.] fut remplacé par une « harmonie en violet ». » (Semper 1939 : 249) Au demeurant, ce qui rend *Pierre après pierre* différent de *Jalousie*, ainsi que du recueil *La Chaîne chinoise*, c'est le fait qu'ici l'altérité des corps des personnages, ainsi que du temps, se démarque plus qu'avant par la juxtaposition des éléments de l'univers fictionnel. Nous avons vu que Joel considère que Reet pourrait être à la fois deux tiges qui sont spatialement séparées,

contiguës, ainsi que Joel lui-même peut être envisagé comme ayant deux têtes. De la même manière, le temps peut se présenter dans cette œuvre comme se basant sur la relation de la juxtaposition des personnages. Cela se démontre explicitement vers la fin du roman, lorsqu'il apparaît qu'Ilmar, le mari de Reet, lui a été infidèle, tandis que c'est également Reet qui est infidèle à Ilmar, en ce moment même :

Comment avaient-ils pu vivre ainsi pendant des années, l'un à côté de l'autre, dans un mensonge et un silence qui venait des deux côtés, tandis qu'ils avaient affirmé tant de fois qu'il n'y avait pas de secrets entre eux ! Et ni l'un ni l'autre n'avaient senti une telle honte ou peine de cette dissimulation qu'ils en auraient eu l'envie de l'avouer à l'autre ! (Semper 1939 : 359)

Par conséquent, dans ce passage, c'est la juxtaposition qui met en relation le présent et le passé, de manière que l'on peut les considérer comme se basant sur un rapport de négation : la juxtaposition conditionne que le présent *n'est pas* le passé, en étant dans un rapport d'extériorité par rapport à celui-ci. Qui plus est, ce genre de juxtaposition implique l'avenir : le fils bâtard d'Ilmar, qui vient de mourir, pourrait aussi bien être celui de Reet (Semper 1939 : 307). Aussi est-il qu'identiquement à *Jalousie*, dans ce roman, l'avenir est contenu dans le présent, dans la pluralité de l'identité des personnages. Cependant, cet avenir n'est pas autant impliqué tout simplement dans l'*autre*, voire dans « tiers », mais dans la juxtaposition des images des corps des personnages. Pour autant, comme le démontre le passage de *Pierre après pierre* que nous venons de citer, ce genre de juxtaposition n'exclut pas la présence de l'*autre*, car c'est par ce terme que l'on désigne les deux parties qui sont impliquées dans cette juxtaposition. Aussi est-il que si l'on peut parler, dans ce roman, d'un temps qui serait contenu dans le *possible*, dans des images qui sont absentes et qui rendent explicite leur part de négativité, cette négativité ne se définit pas seulement par la propriété des images d'être *autres* par rapport à ce qu'elles sont. Elle se manifeste aussi par leur capacité d'être juxtaposées à elles-mêmes, et de se trouver ainsi, par rapport à elles-mêmes, dans une relation d'extériorité.

Pour conclure, nous pouvons considérer que les œuvres de Semper démontrent, au fur et à mesure de leur développement, une tendance à rendre de plus en plus explicite la propriété des images à impliquer une négativité qui se définit par des relations d'extériorité. Nous avons d'abord vu, dans *Au hamac*, l'*autre* qui est incarné dans les personnages de manière qu'il peut être considéré comme leur part unificatrice. Ensuite, *Jalousie* nous a permis de définir la différence que comportent les images en termes de « tiers ». Finalement, l'analyse de *Pierre après pierre* nous a donné l'occasion de noter l'importance de la juxtaposition des éléments de l'univers fictionnel, dans laquelle la catégorie d'*autre* est toujours impliquée. Aussi avons-nous également pu suivre le passage qui se fait, dans les œuvres de Semper, de la multiplicité qu'implique la *durée* bergsonienne à un temps qui se définit au moyen de la propriété des images, des *figures*, d'explicitier qu'elles peuvent être ce qu'elles ne sont pas.

En d'autres termes, nous sommes passée de l'*élan vital* de Bergson à ce que l'on peut appeler, selon la notion de Semper lui-même, *élan de configuration*. L'analyse que nous venons d'effectuer démontre que *Pierre après pierre* contient des caractéristiques qui nous permettent de parler, dans le cas de ce roman, exactement de ce genre d'élan. Selon Semper, l'élan de configuration se base sur la capacité des *figures* contenues dans une œuvre littéraire de « refigurer » les souvenirs, par le fait que la « forme de *moi* » est capable d'atteindre « une forme plus objective » (Semper 1929 : 43). Ainsi, nous pouvons envisager que dans *Pierre après pierre*, ce genre d'« objectivité » est rendue plus explicite que dans les œuvres précédentes de Semper. Cette explicitation se fait au moyen de personnages qui se trouvent à l'extérieur les uns des autres, tout autant que par la présentation d'un processus de création qui implique l'extériorité de l'œuvre par rapport à son créateur.

Au demeurant, la juxtaposition des éléments de l'univers fictionnel est, selon Semper, aussi quelque chose qui implique le temps dans la production littéraire d'André Gide. Si la « juxtaposition des instants » était, pour Semper, caractéristique des *Nourritures terrestres*, il parvient, en analysant *Les Faux-Monnayeurs*, à l'idée d'un temps qui serait contenu dans la contiguïté de la « réalité » avec la « possibilité qui n'a pas été réalisée » (Semper 1929 : 54). En tout état de cause, le temps qui est impliqué dans les œuvres littéraires de Gide est, selon Semper, un marqueur de la liberté et de l'indéterminisme. Aussi, il convient d'examiner de plus près différentes modalités de la juxtaposition dans les œuvres de Semper lui-même, et de les mettre en parallèle avec différentes interprétations qu'il faisait des écrits de Gide.

2.3.2.2. La juxtaposition : de la « conscience réelle » au diable comme *possible*

Nous trouvons dans *Les Nourritures terrestres* le passage suivant, qui exalte la poésie qui ne fait que dénombrer les objets de nature, par laquelle le poète démontrerait son admiration et sa louange : « Je voudrais être né dans un temps où n'avoir à chanter, poète, que, simplement en les dénombrant, toutes les choses. Mon admiration se serait posée successivement sur chacune et sa louange l'eût démontrée ; c'en eût été la raison suffisante. » (Gide 2009 [1897] : 420) C'est un passage qui, dans ce livre de Gide, semble avoir attiré le plus l'attention de Johannes Semper. Il y a trouvé quelque chose de caractéristique de ses œuvres, et une base pour définir la temporalité qui s'y trouverait. Dans sa thèse, nous trouvons une référence à l'extrait que nous venons de citer dans la description de la « juxtaposition des impressions » qui serait propre aux *Nourritures terrestres* : Semper souligne que ce genre de juxtaposition serait une manifestation d'un manque complet de la « continuité temporelle et causale ou logique », ou d'une « organisation compositionnelle » qu'une œuvre artistique est susceptible d'impliquer (Semper 1929 : 42–43). De ce fait, *Les Nourritures terrestres* témoigneraient d'une « négativité complète de l'organisation artistique ». Ce manque d'organisation donnerait à cette œuvre un

caractère passif : *Les Nourritures terrestres* seraient saturées d'une « énumération lyrique », qui serait propre par exemple au poète américain Walt Whitman (Semper 1929 : 36). Or, le « pointillisme » de Gide donnerait à son œuvre, aux *Nourritures terrestres*, les qualités d'un « lyrisme passif » (Semper 1929 : 43). Ces méditations de Semper nous conduisent à nous demander si le temps, qui se baserait sur la juxtaposition des éléments de l'univers imaginaire, peut se repérer dans ses propres œuvres. Par ailleurs, il est à envisager que ses écrits dépassent le « pointillisme » (Semper 1929 : 43) de Gide, pour parvenir à quelque chose qui serait quelque chose d'autre que le « lyrisme passif ».

Tout d'abord, il est à relever que l'analyse d'un temps qui serait fondé sur la juxtaposition des éléments de l'univers fictionnel nous permet de renouer, à nouveau frais, le problème de la temporalité qui se trouverait dans les œuvres de Semper avec la question de l'identité des personnages, ou d'un narrateur, qui s'y présentent. Ainsi, si l'inclinaison de Gide à énumérer des éléments juxtaposés serait, d'après Semper, originaire d'une « conscience réelle », de manière que *Les Nourritures terrestres* seraient un exemple du « réalisme extrême » ou d'un « réalisme chaotique » (Semper 1929 : 43), nous trouvons dans les œuvres de Semper lui-même des passages où le dénombrement des éléments de nature est une manifestation de l'émotion intense d'un individu. Aussi pouvons-nous repérer par exemple dans la nouvelle *Au hamac*, que nous avons analysée dans le sous-chapitre précédent, un passage où le narrateur, le jeune artiste, énumère des phénomènes de nature pour exprimer sa joie : « Je pouvais aller, dans la joie que me donnait la nature, si loin que j'aurais pu sentir du plaisir seulement du fait d'appeler les phénomènes de nature par leur nom. » (Semper 1918 [1915]b : 77) De la même manière, dans *Pierre après pierre*, Joel Hurt compte les parties du corps de Reet, avec des mots qui « viennent des profondeurs de l'âme ». Ainsi, cette énumération peut être considérée comme l'expression de son émotion très intense qui conditionne que les mots « se retiennent » de manière à ne pas pouvoir former des comparaisons :

Joel ne faisait qu'énumérer, sans décorations, nûment, les parties du corps de Reet, avec une ivresse retenue, en regardant avec soif chaque membre qu'il nommait.

– Votre bouche... vos bras... vos jambes... (Semper 1939 : 248)

Au demeurant, il est important de se rappeler que selon l'analyse que fait Semper des *Nourritures terrestres*, ce genre de manifestation d'une émotion personnelle témoigne de la présence de l'*élan vital* dans les écrits de Gide, encore que cet élan puisse se manifester sous forme d'une juxtaposition des objets énumérés ou d'un « pointillisme » des instants contigus. Effectivement, comme le suggère Bergson lui-même dans *L'Évolution créatrice*, autant que la *durée*, aussi l'*élan vital* peut être senti « en nous », lorsque notre attention, qui est habituellement tournée vers la matière, vers le monde environnant, se relâche (Bergson 2014 [1907] : 165). Or, lorsque Semper parle de la juxtaposition d'instantanés dont seraient saturées *Les Nourritures terrestres*, cela

signifie que le temps n'est plus continu, comme la *durée* de Bergson, que « le passé ne se verse pas entièrement dans l'avenir, le présent est une création, et chaque création est sans précédent et en partie imprévisible. » (Semper 1929 : 29) Ces considérations nous donnent encore une raison pour analyser la juxtaposition des éléments de l'univers fictionnel dans les œuvres de Semper à la lumière de conception de l'individu que cela impliquerait. Cependant, nous avons le droit de croire que cette juxtaposition serait aussi un développement du bergsonisme dans la fiction de Semper.

Pour autant, la question de l'*autre* nous permet de relever qu'autant que d'être l'expression du monde interne d'un narrateur, ou d'un personnage, la juxtaposition des éléments de l'univers fictionnel, des images du corps, est susceptible de conduire, dans les œuvres de Semper, à une désobjectivation. Par ailleurs, il est à croire que cette désobjectivation implique une conception du temps qui présume la liberté : selon Semper, la juxtaposition des instants dans les œuvres de Gide est capable d'éconduire du déterminisme que signifierait la continuation du versement du passé vers l'avenir. Aussi sommes-nous amenée à analyser, dans les œuvres de Semper, l'émergence des images du corps qui sont capables de se présenter comme *autres*, à l'extérieur d'elles-mêmes, en présument que ces images peuvent surgir comme juxtaposées les unes aux autres, et impliquer ainsi une certaine temporalité.

Il est à noter que déjà dans la nouvelle *Au hamac*, la juxtaposition ne signifie pas seulement une énumération des éléments de la nature, qui exprimerait la joie d'une subjectivité, du narrateur, mais elle peut aussi faire surgir l'image d'un corps qui est l'*autre*. Ce corps est incapable de se confondre avec le narrateur, en restant à l'extérieur de lui, et de plus, il n'est pas celui que l'on croit. Le fonctionnement de ce genre de juxtaposition surgit par exemple lorsque le narrateur, qui dit « je », est en train de se promener à côté d'une des deux sœurs, d'Erta ; c'est alors qu'il sent que celle qui est à ses côtés n'est pas cette sœur même mais l'*autre*, une *figure* qui n'existe pas ; tout d'un coup, celle que le narrateur sent n'est pas Erta, mais sa sœur Evi, qu'il désigne par le terme d'« idéal » : « Souvent, surtout dans l'obscurité, je sentais que celle qui était à côté de moi n'était pas Erta, mais sa sœur, ou encore plus, une figure d'ombre inexistante derrière des voiles secrets. » (Semper 1918 [1915]b : 74) De la même manière, quand, lors de la même promenade, le narrateur saisit Erta dans ses bras, il sent que celle-ci, étant devenue invisible, n'est pas elle : « Ce n'est pas elle, n'est pas elle, je le sens tout à coup. Je relâche mes mains et continue de marcher à ses côtés, calmé. » (Semper 1918 [1915]b : 75)

Aussi pouvons-nous relever que dans *Au hamac*, l'idéal garde d'une certaine manière la fonction qu'il avait eu chez les symbolistes. Dans le chapitre précédent nous avons mis en évidence que par cette notion les adhérents au symbolisme décrivaient leur aspiration à former une œuvre qui rejetait le réel, la réalité du monde environnant. Également dans *Au hamac*, l'idéal garde sa propriété d'être d'un caractère séparateur. Or, la nouvelle de Semper rend explicite la propriété illusoire de l'idéal, tandis qu'elle met aussi en évidence que l'idéal implique une négativité, une capacité de ne pas être ce que l'on croit.

Autrement dit, dans *Au hamac*, l'idéal devient une instance qui, en étant capable de ne pas exister, reste séparé du narrateur en vertu du fait qu'il *n'est pas* ; comme le dit le narrateur, le jeune artiste, plus tard, dans une autre nouvelle de ce recueil intitulée *Une Sphinge crucifiée*, avec l'idéal il est impossible de « se tordre en un dans des désirs » (Semper 1918b : 120). Cela confirme l'idée que l'idéal devient, dans cette nouvelle, quelque chose de différent et d'insaisissable, qui peut être présenté par l'image d'un corps avec lequel il est impossible de se confondre. La position contigüe des corps est un des moyens avec laquelle peut se produire ce genre de séparation que l'idéal est susceptible d'impliquer par rapport à un narrateur autodiégétique, une subjectivité.

Également l'incipit du roman *Jalousie* met en avant cette capacité de la juxtaposition des éléments de l'univers imaginaire d'impliquer ce qui n'est pas, qui n'existe pas, qui est absent. Or, ici l'élément juxtaposé qui implique en lui-même l'altérité se met plus concrètement en rapport avec le temps que cette œuvre contient. Dans l'introduction, lorsque le narrateur, Enn, est en train de réfléchir sur le processus de la rédaction de son œuvre, ce roman même, il déclare son intention d'éviter le « mensonge d'imagination », qui ferait naître, au lieu d'une « chaîne continue des souvenirs », des fragments, des « photos des moments séparés », ainsi qu'un « timbre de voix » qui se ferait entendre « comme s'il venait d'une autre chambre » (Semper 1934a : 5). Aussi est-il que, en plus d'être constitués par des fragments d'espace, les éléments imaginaires, qui sont absents, se présentent comme se trouvant dans la chambre d'à côté. Ainsi, la juxtaposition fait émerger des éléments auditifs incomplets, qui, à leur tour, se manifestent comme n'existant pas, en tant qu'imaginaires.

Pour autant, l'expression « chaîne continue des souvenirs » démontre que la continuité que cette chaîne implique ne peut survenir qu'en vertu de chainons, c'est-à-dire des éléments d'espace que l'on peut distinguer visuellement et séparer les uns des autres. Aussi pouvons-nous considérer que, comme nous l'avons vu dans *Au hamac*, la juxtaposition peut être, d'une part, l'expression d'une subjectivité, que ce soient les souvenirs ou une émotion personnelle, et d'autre part, une ressource de l'émergence des éléments de l'univers fictionnel qui n'existent pas. Ainsi, dans *Jalousie*, comme dans *La Chaîne chinoise*, nous pouvons remarquer la mise en évidence du caractère imaginaire des corps juxtaposés, tandis qu'ici l'émergence de ces corps se met étroitement en rapport avec le problème de la relation du présent avec le passé.

Nous pouvons avancer qu'en plus de la présence d'un « tiers » (Semper 1934a : 93), une grande partie de la disposition de l'univers de ce roman est basée sur la juxtaposition des corps. Ces corps contigus sont susceptibles d'émerger sous forme de différents couples amoureux de manière que ces corps peuvent changer d'identité et s'assumer des noms de différents personnages. Ainsi s'établit-il, dans ce roman, un réseau d'éléments juxtaposés variables, qui est en même temps dynamique. Par exemple dans la scène du concert (chapitre 5), lorsque le narrateur (Enn) est seul parmi le public, il voit entrer Herma et Raudhammas qui se mettent à côté de lui (Semper 1934a : 98). Puis, il voit entrer Krista et Rammelgas, alors que ce dernier fait les mêmes gestes

qu'avait faits Raudhammas lorsqu'il entra dans la salle (Semper 1934a : 108). En même temps, en ce moment, le personnage qui est à côté de Krista n'est pas identifié comme Rimmelgas, mais il est seulement caractérisé par les termes « homme inconnu », son identité ne se dévoilant que dans le chapitre suivant (Semper 1934a : 127). Aussi pouvons-nous considérer que dans cette scène, il s'établit un réseau de corps qui sont juxtaposés les uns aux autres, mais aussi en relation de superposition. Par conséquent, par la juxtaposition des corps peut s'établir, comme suite à l'émergence des ruptures répétitives que nous avons relevée dans le chapitre 2. 2. 2., une simultanéité. Cette fois-ci, elle est basée sur la position superposée des corps, qui sont en mouvement et qui se différencient les uns des autres, d'une part par leur séparation spatiale et d'autre part par la discordance de leur aspect physique et de leurs noms.

La scène du spectacle d'opéra (chapitre 11) suit la même logique : maintenant le narrateur, Enn, ne se trouve plus au parterre mais sur un balcon d'où il peut focaliser son regard « sur tous les quatre à la fois », donc sur deux couples qui sont assis, dans la salle, l'un à côté de l'autre : « Quel tour avait joué le destin en plaçant deux rivaux l'un à côté de l'autre seulement à cause du hasard des numéros de place ! » (Semper 1934a : 232) Les deux couples qu'Enn observe sont assis en bas, au rez-de-chaussée de la salle : d'une part, Krista et Rimmelgas, et d'autre part Herma et Uhak qui accompagne celle-ci au lieu de Raudhammas (Semper 1934a : 232–233). Par rapport à la scène du concert, la position d'Enn et l'identité d'un des personnages ont changé. Donc, nous voyons à nouveau frais comment la juxtaposition des corps, qui cette-fois-ci ne sont pas vus successivement mais « à la fois », donc simultanément, rend manifeste la différence de l'identité des personnages : par rapport à la scène précédente, ils ont changé. En même temps, un troisième couple se trouve sur le plateau d'opéra : ce sont des personnages joués par Viktor Link, ancien amant de Krista, et une femme « svelte et vêtue en habits légers et roses » (Semper 1934a : 234). Comme le déclarera Krista à Enn lors de l'entracte, les personnages sur le plateau « copient, presque », une soirée intime de Krista et Viktor, son ancien amant (Semper 1934a : 241). Nous pouvons ainsi avancer que cette scène du spectacle d'opéra met explicitement en avant, sur plusieurs niveaux, que ce roman se développe comme une superposition des images du corps qui peuvent s'interchanger. En même temps, ces images se trouvent à l'extérieur d'elles-mêmes : les personnages actuels sont là pour remplacer ceux d'avant, en les copiant, presque. Ce genre d'emplacemement peut être identifié par la position juxtaposée des corps : leur position est restée la même, tandis qu'ils ont partiellement changé d'identité et qu'ils se sont multipliés par rapport à la scène similaire précédente.

Pour faire une conclusion sur le fonctionnement du temps dans *Jalousie*, que nous dévoile l'analyse de la juxtaposition des corps, nous voyons qu'il se base sur une simultanéité des corps qui s'y sont s'y sont présentés. Par ailleurs, le narrateur, qui est susceptible de se mettre à distance, peut aussi constituer un point de vue qui, en changeant de position, est capable d'interchanger les personnages, de manière à les faire apparaître comme des *autres*. Or, comme

nous pouvons le voir dans la scène dans la salle d'opéra, si cette simultanété implique un temps qui se caractérise par une relation entre le passé et le présent, celui-ci ne se présente pas comme une succession linéaire : la scène intime qu'on joue sur le plateau de l'opéra s'explique comme s'il s'agissait d'une imitation, « presque », d'une soirée qui avait eu lieu dans le passé. Ainsi, la présence de l'*autre* qui se manifeste dans les corps juxtaposés est capable d'impliquer en elle-même le temps : la scène sur le plateau est, d'une part, une imitation du passé, tandis qu'elle rend explicite ce que le passé n'est pas. Nous pouvons dire de même sur les deux couples qui se trouvent dans la salle, que le narrateur est en train d'observer du balcon : ce sont presque les mêmes personnages qu'il avait vus dans la salle de concert, ils se trouvent juxtaposés les uns aux autres, pourtant ils ont partiellement changé de place et d'identité.

Dans le roman *Pierre après pierre*, la capacité des corps juxtaposés de se présenter comme des *autres* est renforcée par le fait que le narrateur, dans ce roman, est hétérodiégétique. Néanmoins, comme dans *Jalousie*, les corps juxtaposés changent d'allure et s'assument l'identité de personnages variés, et sont aussi capables de se multiplier, selon le point de vue. Dans ce roman, celui-ci n'est pas présenté par un narrateur mais par différents personnages. Ainsi, l'étreinte amoureuse d'un couple dans une chambre close peut être surprise soit par une femme mariée (Semper 1939 : 211–212), soit par le fils bâtard du maître de la maison (Semper 1939 : 341), tandis que les personnages qui forment le couple amoureux changent : au lieu de madame Raudkats et Kukemelk, que l'on trouve sur le canapé dans la première scène, le deuxième extrait présente Reet et Joel qui se trouvent dans une position identique. De la même manière, la création d'une œuvre d'art, d'une *figure*⁵⁶ qui est une sculpture dans l'atelier de l'artiste Umbjärv, peut être interrompue par l'entrée de Joel dans la pièce. De plus, similairement aux corps des couples amoureux qui se trouvent l'un à côté de l'autre, le modèle du sculpteur Umbjärv est juxtaposé à l'œuvre, ou à la *figure*, que l'artiste est en train de sculpter de lui (Semper 1939 : 83).

Or, en plus de faire observer que dans *Pierre après pierre* il y aurait une plus grande importance qui est accordée à la position juxtaposée des corps par rapport à ses œuvres précédentes, nous pouvons aussi remarquer que cette juxtaposition est plus explicitement impliquée dans une dynamique. Ainsi, c'est également le modèle lui-même, l'objet que l'on regarde, qui est susceptible de tourner en rond : dans l'atelier de l'artiste, il y a « un petit podium, avec une table tournante en-dessus pour le modèle, et à côté de celle-ci, une base à trois pieds avec une figure emmaillotée en linges mouillées et tachées d'argile. » (Semper 1939 : 72–73) Par ailleurs, le fonctionnement du roman entier peut être considéré comme se basant sur le mouvement impliqué dans des éléments juxtaposés, ce qui se démontre par exemple dans le passage suivant :

⁵⁶ En estonien, le terme *figure* [*kuju*] peut signifier, d'une part, n'importe quel espace visuel entouré de contours, et d'autre part une sculpture.

– N'est-ce pas curieux, dit Joel pour commencer, que tu peux marcher à côté d'une personne pendant des années, tu peux devenir amis avec elle et croire que tu la connais entièrement, mais alors un jour... Si tu avais joué aux échecs tu saurais que quelquefois il ne suffit que de s'élever devant l'échiquier, et de regarder les pièces d'à côté, et toute la partie te semblera complètement différente, étrangère, bien que toutes les pièces soient restées à leur place. Il en est de même, parfois, avec une maison que l'on vient de construire : tu la regardes à partir d'un endroit insolite et tu ne reconnais même pas que c'est toi qui l'as édifiée. (Semper 1939 : 393)

Nous voyons ici encore une fois que le modèle, l'objet du regard est en mouvement : il est celui que l'on regarde en marchant à côté de lui. De plus, nous pouvons considérer que c'est le mouvement, le changement du point de vue qui rend les personnages *autres*, étrangers, et qui, de ce fait, désubjectivise l'œuvre, en l'éloignant du sujet créateur, qui, dans ce cas-ci, est architecte, Joel Hurt. Par conséquent, nous pouvons envisager que c'est le mouvement qui devient, dans les œuvres de Semper, une ressource de la désubjectivation des éléments d'espace qui se trouvent juxtaposés les uns aux autres. C'est le mouvement qui conditionne que la juxtaposition des fragments, qui à l'origine avait été une expression des « profondeurs de l'âme » d'un personnage, peut devenir l'origine de l'émergence de l'altérité des personnages, qui est susceptible de les faire se présenter comme étrangers. Qui plus est, l'extrait que nous venons de citer rend explicite que lors du détachement qu'opère l'artiste par rapport à son œuvre, c'est également lui-même qui change : il ne peut plus se reconnaître dans son travail, en étant, en même temps, éloigné de celui-ci.

La relation du mouvement avec la désubjectivation des personnages qui se trouvent juxtaposés les uns aux autres atteint son paroxysme dans *Les Œillets rouges*. Ce roman a été relevé comme une œuvre appartenant au paradigme du réalisme socialiste (Siirak 1969 : 222, Epner 2001 : 385). Selon la déclaration officielle de l'Union des écrivains de la RSS d'Estonie, le réalisme socialiste « demande à l'artiste une présentation historiquement concrète et fidèle de la réalité dans son développement révolutionnaire », tandis que la tâche d'une œuvre artistique serait de « configurer et d'éduquer idéologiquement le peuple travaillant, dans l'esprit du socialisme » (cité par Epner 2001 : 378). Ainsi, puisque le roman *Les Œillets rouges* présente le coup d'État de 1940 en Estonie, qui pendant l'occupation soviétique était reconnu comme une révolution du peuple, nous sommes à même de nous demander comment la révolution y est présentée exactement. En tenant compte de notre problématique, nous pouvons nous interroger sur la manifestation des images du corps des personnages, du peuple travaillant qui serait censé conduire à la révolution.

Il est d'abord à noter que les jugements des critiques qui suivent la parution de ce livre, qui présentent le point de vue de l'idéologie du régime soviétique, ne sont pas toujours favorables en parlant de ce roman, à cause du manque de l'intégrité des personnages qui s'y trouverait. Par exemple, Karl Kivi met en avant qu'on ne peut pas être entièrement content avec le personnage principal, le jeune révolutionnaire Paul Riuhkrand : « La ligne de développement

continuel de son caractère, ainsi que la complétude de celui-ci, disparaissent. » (Kivi 1967 [1955] : 143) Les intentions ou les actions de Riuhkrand lui semblent être en discordance, incroyables ou énigmatiques (Kivi 1967 [1955] : 143). Olaf Utt, pour sa part, juge que les personnages dans cette œuvre manqueraient d'une « vérité psychologique » (Utt 1955 : 2018). Erna Siirak considère que dans ce roman, Semper ne réussit pas à créer des « héros positifs », qui devraient être propres au réalisme socialiste : « Les représentants de la classe ouvrière sont d'un relief faible, schématiques. » (Siirak 1969 : 222)

Ces jugements ne font que soutenir notre intention de nous approcher de ce roman à la lumière de la problématique que nous avons développée en analysant les œuvres précédentes de Semper. De même que dans *Pierre après pierre*, nous trouvons dans *Les Œillets rouges* un narrateur hétérodiégétique. Comme dans les deux premiers romans, il y a la transformation du corps des personnages juxtaposés, de manière qu'ils puissent être identifiés comme d'autres personnages, selon le changement du point de vue, tandis que leur position contigüe les uns par rapport aux autres reste identique. Pour autant, plus que dans les autres romans de Semper, cette juxtaposition des personnages implique qu'il y en a un qui reste mal ou pas identifié, d'habitude désigné par des termes « voisin » (Semper 1955 : 139), « encore quelqu'un » (Semper 1955 : 380), « celui d'à côté » (Semper 1955 : 395), « un autre » (Semper 1955 : 125, 152), « un étranger » (Semper 1955 : 173) « un hôte » (Semper 1955 : 54, 112, 381), etc. L'implication de ces personnages juxtaposés dans un mouvement fait que deux corps contigus peuvent devenir « autres » ou « voisins » tour par tour, comme cela se fait par exemple dans le chapitre 20. Ici, un chauffeur amène Hilja, la sœur de Paul Riuhkrand, dans le manoir de son chef, Vinnal. Premièrement, c'est Hilja qui est « à côté » du chauffeur, ensuite le chauffeur devient le « voisin » de Hilja, puis, lorsque Hilja entre dans la cuisine du manoir de Vinnal, la cuisinière attend entrer « encore quelqu'un », et lorsqu'un jeune homme soulé entre dans la cuisine, il ne voit que la cuisinière, mais il ne voit pas Hilja qui se trouve dans la même pièce (Semper 1955 : 211–213).

Ainsi, à partir de l'interchangement des corps juxtaposés, il se crée dans ce roman une dynamique qui implique en elle-même toujours le corps de quelqu'un qui est invisible et qui se trouve juxtaposé au corps d'un personnage visible. Or, la dynamique qui est contenue dans l'univers fictionnel ainsi établi fait que le corps visible change au fur et à mesure de l'échange des positions avec le corps invisible. De cette manière, on peut considérer que c'est le mouvement qui, en impliquant en lui-même l'interchangement, rend possible que les corps visibles deviennent *autres*. Nous pouvons considérer qu'au moyen de cette dynamique se rend explicite la propriété des images du corps de ne pas être ce qu'elles sont, de comporter en elles-mêmes la négativité à travers leur capacité de contenir, comme leur caractéristique intrinsèque, une part absente. Dans *Les Œillets rouges*, plus que dans les œuvres précédentes de Semper, la capacité des images de comporter une négativité par rapport à elles-mêmes, à travers un espace d'échanges dynamique, se rend explicite : ici, plus que dans les œuvres précédentes, la part visible de l'univers fictionnel s'accompagne

explicitement d'un composant invisible et mal identifiable, qui est capable de rendre manifeste que le corps présent est un *autre*, et non celui qu'il est. En même temps, cette part invisible de l'univers de l'œuvre est juxtaposée à son composant visible. Cette juxtaposition met encore plus en évidence que le corps que l'on voit n'est pas ce qu'il est, qu'il se trouve à l'extérieur de lui-même. Dans l'essai *Sur la théâtralité*, Semper avait écrit que la condition pour qu'un corps puisse rendre explicite qu'il n'appartient pas à la réalité est de se démontrer comme à l'extérieur de celle-ci. Nous pouvons considérer que le roman *Les Œillets rouges* présente une manière dont cette capacité du corps de se démontrer comme *autre* est impliquée dans la dynamique de l'univers d'une œuvre littéraire.

En outre, nous sommes amenée à voir un parallélisme entre la mobilité du monde des *Œillets rouges* et la façon dont la juxtaposition des éléments de l'univers fictionnel peut fonctionner, selon Semper, dans les œuvres de Gide, en plus de celle qu'il avait repérée dans *Les Nourritures terrestres* : il s'agit d'un mouvement d'oscillation entre deux positions ou surfaces juxtaposées, de manière que l'une en déforme l'autre. Hilja peut être envisagée comme un personnage qui effectue ce genre de mouvement d'oscillation, et qui occasionne que les personnages auxquels elle se juxtapose se déforment, c'est-à-dire deviennent *autres*. Par conséquent, *Les Œillets rouges* correspondent, parmi les œuvres de Semper, de la manière la plus précise à la description qu'avait faite Semper du « mouvement de la vie » dans *Les Faux-Monnayeurs* : entre deux surfaces, dont l'une est constituée par le corps invisible, se déroule un mouvement oscillatoire qui fait les corps s'interchanger. Au demeurant, nous pouvons considérer que c'est le corps invisible qui rend possible cet échange, en conditionnant la situation où les corps visibles peuvent se démontrer comme *autres*, en tant que ce qu'ils ne sont pas. Ainsi, nous pouvons envisager que le corps invisible, en étant côtoyé avec le corps visible et échangeant de place avec celui-ci, constitue la part de l'univers fictionnel qui déforme l'espace visible, ou, comme l'avait écrit Semper dans sa thèse sur Gide, qui est la « possibilité » qui est juxtaposée avec la réalité, en déformant celle-ci (Semper 1929 : 54).

Si l'on en revient à la pensée de Gide lui-même, on peut considérer qu'il s'agit, en ce cas, d'une « zone d'ombre » qui s'établit dans *Les Œillets rouges* de Semper. Gide définit cette notion en décrivant le rôle de l'ombre dans les œuvres de Dostoïevski, qu'il relève comme un point d'appui pour expliquer sa propre idée sur le fonctionnement du roman⁵⁷ : « Dostoïevski groupe des personnages et ses événements, et projette sur eux une intense lumière, de manière qu'elle ne les frappe que d'un seul côté. Chacun de ses personnages

⁵⁷ Gide avoue dans son *Journal*, lors de la rédaction de son essai sur Dostoïevski, quand il est également en train de préparer *Les Faux-Monnayeurs* : « [...] il me tarde de me remettre à mon roman. Mais tout ce que je trouve le moyen de dire à travers Dostoïevski et à l'occasion de lui, me tient à cœur et j'y attache une grande importance – ce sera, tout autant qu'un livre critique, un livre de confessions, pour qui sait lire ; ou plutôt : une profession de foi. » (Gide 1996 [1922] : 1175)

baigne dans l'ombre, s'appuie sur son ombre. » (Gide 1999 [1923] : 599) Nous voyons que pour Gide, il est important que l'espace qui est ainsi projeté ne soit pas univoque, mais comporte une dualité, dont un composant soit une ombre, un espace visuel mal identifiable mais pourtant précisément positionné, qui se démarque ainsi par son inexistence. Or, ce genre de dualité visuelle s'accompagne, pour Gide, d'un déplacement du point de vue. Cela se rend explicite dans la critique qu'il fait, dans *Journal des Faux-Monnayeurs*, des romans de Roger Martin du Gard, à cause du mouvement linéaire qui s'y trouverait. Cette dynamique ne ferait éclairer les objets et les personnages que d'un seul côté :

Je reprocherais à Martin du Gard l'allure discursive de son récit ; se promenant tout le long des années, sa lanterne de romancier éclaire toujours de face les événements qu'il considère, chacun de ceux-ci vient à son tour au premier plan ; jamais leurs lignes ne se mêlent et, pas plus qu'il n'y a d'ombre, il n'y a de perspective. (Gide 2009 [1926 (1921)] : 530)

Nous voyons que selon Gide, pour qu'émerge l'ombre, une part de l'univers imaginaire qui rend explicite son inexistence, il faut qu'il y ait une complexité du mouvement, des lignes de trajets qui se mêlent. Pour ce faire, il faut que le fonctionnement de l'œuvre ne se base pas sur la linéarité du discours, mais sur la pluralité dont fait preuve le monde de l'œuvre, qui est susceptible d'être complexe et de désenchaîner l'œuvre de la succession linéaire du temps. Nous pouvons considérer qu'il s'agit ici d'un développement de la notion de *mise en abyme* de Gide, selon laquelle c'est le mouvement qui établit une réciprocity dans une œuvre littéraire et qui détache le « sujet agissant » de lui-même (Gide 2002 [1893] : 171) : les lignes des trajets, en perdant leur univocité, établissent l'ombre et la perspective, en séparant ainsi les images de leur modèle. Le mouvement oscillatoire que nous trouvons dans *Les Œillets rouges* peut être considéré comme une manifestation de ce genre de principe, et nous permet d'affirmer que c'est le mouvement qui, en n'étant pas linéaire, juxtapose aux personnages visibles des corps qui sont mal identifiables et difficilement visibles. Ainsi, le mouvement rend explicite qu'il s'agit d'une œuvre d'art, en mettant en évidence une complexité d'images qui sont susceptibles d'être ambivalentes.

Il n'en est pas moins important de mettre en évidence que *Les Œillets rouges* sont saturés d'expressions qui se réfèrent au diable, et c'est également à ce niveau-là que nous pouvons faire le lien entre *Les Faux-Monnayeurs* et ce roman de Semper. Selon Gide, comme il l'écrit dans son *Journal des Faux-Monnayeurs*, son œuvre graviterait autour d'un diable invisible qui n'existe pas, qui se caractérise par une négativité :

Le traité de la non-existence du diable. Plus on le nie, plus on lui donne de réalité. Le diable s'affirme dans notre négation.

Écrit hier soir quelques pages de dialogue à ce sujet – qui pourrait bien devenir le sujet central de tout le livre, c'est-à-dire le point invisible autour de quoi tout graviterait... (Gide 2009 [1926 (1921)] : 530)

Dans *Les Œillets rouges*, très souvent, le diable [*kurat*] ou ses équivalents [*sinder, sindrinahk, kurinahk, kuradi vasikas, etc.*] sont utilisés pour parler d'un hôte que l'on ne connaît pas bien (Semper 1955 : 35), de quelqu'un qui n'est pas accessible au regard (Semper 1955 : 140), dont on prend la place (Semper 1955 : 389), qui a disparu (Semper 1955 : 368), qui vit en face (Semper 1955 : 136), qui est un autre (Semper 1955 : 136, 375). De même, le chauffeur qui est à côté de Hilja pour l'amener dans le manoir de Vinnal, et avec qui Hilja échange sa place, est appelé un « veau du diable » (Semper 1955 : 218). Le diable est donc quelqu'un qui n'est pas sous le regard du narrateur ou d'un personnage, qui n'est pas au premier plan, qui est celui qui échange sa place avec d'autres personnages, ou qui se présente comme un autre. Aussi pouvons-nous envisager que le diable est un élément du monde de l'œuvre, un corps, qui implique une pluralité, autant qu'il est susceptible de se présenter en termes de négativité, comme ce qu'il n'est pas : dans la mesure où le diable comporte une pluralité en étant absent, en n'étant pas dans cet endroit-ci, il est la raison de l'émergence de la diversité des personnages en les faisant apparaître comme ce qu'ils ne sont pas. Ainsi, le diable, en étant pluriel et en impliquant en lui-même la négativité, peut être considéré comme la part intégrante de l'œuvre.

Effectivement, nous pouvons envisager que le roman tout entier est basé sur des déplacements des images, et que le diable peut être considéré comme la part absente de l'univers fictionnel qui occasionne ces déplacements, ainsi que le changement des corps et de l'identité des personnages. La preuve en est aussi que le mot « diable » est, dans ce roman, utilisé pour désigner une multitude de personnages qui agissent secrètement, que ce soit aux yeux des partisans de l'Estonie indépendante ou des communistes qui soutiennent l'avènement du régime stalinien (Semper 1955 : 24, 190). Cela revient à confirmer que *Les Œillets rouges* comme roman fait preuve, par rapport aux œuvres précédentes de Semper, d'une plus grande inclinaison à désobjectiver les personnages. Cette désobjectivation se fait par la négativité qui est impliquée dans l'image de leurs corps. Dans les termes de Semper, ces corps constituent des *figures* qui sont susceptibles de se présenter comme des *autres* se trouvant à l'extérieur d'eux-mêmes.

Outre cela, nous pouvons envisager que cette désobjectivation se produit en raison du temps qui est impliqué dans les œuvres de Semper. Plus exactement, la juxtaposition des images du corps nous permet d'observer le passage qui se fait, dans ses écrits, de l'expression d'une subjectivité, qui impliquerait la sensation du temps en tant qu'instantanés séparés, à la négativité des personnages par rapport à eux-mêmes. Au demeurant, cette dernière option nous permet de considérer que le temps dans les œuvres de Semper se baserait sur une pluralité simultanée, qui comporterait plusieurs subjectivités dont la part commune serait la négativité, leur extériorité par rapport à elles-mêmes. Dans les œuvres de Semper, ce changement est mis en lumière, en considérant les différentes interprétations de la temporalité issues de son analyse de la notion d'*élan vital* dans les œuvres d'André Gide. De la juxtaposition d'instantanés qu'il repère dans *Les Nourritures terrestres* nous sommes conduits à une émergence de la « possi-

bilité » qui « n'a pas été réalisée », qui est à côté de la « réalité » en déformant celle-ci (Semper 1929 : 54). Ce dernier fonctionnement du temps se trouve selon Semper dans *Les Faux-Monnayeurs* (1929 : 54).

Pour autant, si l'on considère que cette mise en évidence de la part de négativité des corps, ou plus largement des images, dans les écrits de Semper peut être envisagée comme contenant l'avenir, nous sommes amenée à creuser davantage le problème des éventuels parallélismes entre le temps qu'implique sa production littéraire et la notion de *possible* de Jean-Paul Sartre. Pour ce faire, il convient d'analyser de plus près l'interaction entre les corps juxtaposés que contiennent les œuvres de Semper, en abordant ce problème à travers l'étude de la dynamique qui se crée par leur relation de réfléchissement réciproque. Selon Sartre, comme il le postule dans *L'Être et le néant*, l'émergence du temps qui se définit en termes du *possible* comme avenir qui est absent se fait à travers la relation de « reflet-reflétant » de la réalité humaine avec elle-même (Sartre 2006 [1943] : 140). Aussi trouvons-nous qu'il est convenable d'analyser le surgissement du temps dans les œuvres de Semper à travers le fonctionnement du miroir dans l'univers de sa production littéraire, en le comparant avec la fonction des reflets de miroir dans les écrits de Gide.

Par ailleurs, nous serons amenée, dans les derniers chapitres de cette deuxième partie, à renouer le questionnement sur le temps qui serait impliqué dans les romans de Semper avec le problème de l'engagement de ses œuvres dans les processus qui se déroulent dans la société.

2.4. La relation reflet-reflétant : de Narcisse au réalisme socialiste

Dans *L'Être et le néant*, Sartre définit la relation reflet-reflétant comme la base de la temporalité qu'implique la réalité humaine, ou le *pour-soi*. Plus précisément, la conscience est selon lui une ressource du « mouvement infini » qui constitue ce rapport reflet-reflétant :

Ainsi, dès qu'elle surgit, la conscience, par le pur mouvement néantisant de la réflexion, se fait *personnelle* [...]. Mais, en outre, ce premier mouvement réflexif entraîne un second ou ipséité. Dans l'ipséité mon possible se réfléchit sur ma conscience et la détermine comme ce qu'elle est. (Sartre 2006 [1943] : 140)

Ainsi, si d'après Sartre, le *possible* constitué par l'avenir contient une part de négativité, c'est parce qu'il se réfléchit au présent de la conscience humaine, et lui imprime un mouvement, comme il lui impose une transformation.

En même temps, Sartre tient à souligner que la relation reflet-reflétant ne peut pas se définir comme la réflexion d'un miroir. Selon lui, le reflet d'une glace ramènerait le *pour-soi* à l'immanence, à se reconnaître comme *en-soi*, plus précisément à la *mauvaise foi* qui lui ferait croire qu'il n'est pas ce qu'il est : « Et quel est le but de la mauvaise foi ? Faire que je sois ce que je suis, sur

le mode du « n'être pas ce qu'on est » ou que je ne sois pas ce que je suis, sur le mode de « l'être ce qu'on est ». Nous retrouvons ici le même jeu de glaces. » (Sartre 2006 [1943] : 101) Dans les chapitres ultérieurs de *L'Être et le néant*, Sartre avance que le reflet d'un miroir éconduirait de l'indétermination et de l'imprévisibilité (Sartre 2006 [1943] : 301), ou conditionnerait qu'on est capable de reconnaître son image (Sartre 2006 [1943] : 619). Aussi pouvons-nous avancer que conformément à ses propos, le miroir serait en relation avec un temps qui impliquerait un déterminisme : le reflet d'une glace amènerait à un manque d'imprévisibilité ou à une reconnaissance de la réalité humaine par elle-même, ce qui suggère qu'en ce cas, le présent serait ramené au passé. Or, comme nous l'avons vu ci-dessus, lorsque Sartre parle de la réflexion, celle-ci se fait, selon lui, dans un « mouvement néantisant ». Ainsi, la conscience, qui provoque ce mouvement en instaurant une rupture avec le passé, se « fait personnelle », tandis qu'elle est tout de suite dépassée par le possible qui, en étant absent, se réfléchit sur elle. Nous pouvons ainsi déduire que le mouvement de réflexion, dans Sartre, conditionne la présence du *pour-soi* comme sa propre absence. Le terme de « présence-absente » est utilisé également par Sartre pour caractériser le *pour-soi* comme reflet-reflétant (Sartre 2006 [1943] : 140).

Néanmoins, l'importance du miroir dans la fiction de Gide, que nous avons pu repérer dans *Les Caves du Vatican*, nous conduit à supposer que les reflets constituent pour lui des éléments importants de l'univers fictionnel. Qui plus est, la disposition des miroirs dans un univers de fiction lui permet de faire manifester une conception de l'homme qui peut se définir à l'aune de la philosophie de Sartre, ainsi que l'idée d'un temps qui est définissable à travers la notion de *possible* de cet existentialiste. Or, nous serons en mesure de démontrer que déjà dans *Le Traité du Narcisse*, où le personnage éponyme se penche sur l'eau pour mieux se regarder, le reflet du miroir comporte la valeur d'une certaine temporalité. Ainsi pourrons-nous suivre le développement de la conception de l'homme de Gide en explorant le fonctionnement des reflets du miroir depuis *Le Traité du Narcisse*, à travers *Les Caves du Vatican*, jusqu'au roman *Les Faux-Monnayeurs*. Nous définirons le changement de cette conception de l'homme en explorant les manières dont le temps est impliqué dans ces reflets. Aussi, nous ne pouvons certainement pas considérer qu'il y ait une équivalence entre l'idée de Sartre selon laquelle l'individu se réfléchirait sur lui-même dans un mouvement néantisant et la présentation des miroirs dans la fiction gidienne. Toutefois, nous croyons que c'est en explorant les corps qui se reflètent dans les miroirs dans les univers imaginaires de Gide que nous pourrons faire des conclusions sur les éventuelles similitudes entre les conceptions de l'individu de ces deux hommes de lettres.

Similairement, dans la pensée de Semper, le miroir peut servir à définir une certaine conception de l'homme. Aussi écrit-il en 1925 à son ami Johannes Barbarus, au sujet des rapports entre les individus :

Mais il y a pas de point de vue plus ennuyant que celui qui voit de l'uniformité dans les pensées, les actes, les tempéraments ! C'est une sottise, qui me fâche

même, lorsqu'un homme ne voit que les réflexions de lui-même à droite et à gauche. Ce qui m'intéresse le plus chez un homme c'est ce qui le distingue des autres, et pas ce qui le rend identique à eux. (Semper 2020 [1925] : 273)

Or, autant que le miroir peut être pour Semper une instance qui fait émerger la ressemblance, qui conditionne que l'homme « ne voit que les réflexions de lui-même à droite et à gauche », il peut aussi devenir une surface qui établit une différence. C'est dans *Les Faux-Monnayeurs* que la glace peut acquérir, d'après Semper, cette fonction. Ainsi, nous pouvons lire dans *La Structure du style d'André Gide* que ce serait le « miroir à facettes » comme procédé qui ferait émerger la « conscience » qui se trouverait juxtaposée à la « vie matérielle » et qui aurait la capacité de démontrer celle-ci comme « déformée » (Semper 1929 : 54). Qui plus est, ce serait également le « miroir à facettes » comme procédé de structuration de l'univers fictionnel qui aurait la potentialité de faire émerger la « possibilité » qui est juxtaposée à la « réalité » du monde de l'œuvre (Semper 1929 : 54).

En résumé, selon Semper, similairement à Gide, le miroir peut constituer un composant de l'univers imaginaire d'une œuvre qui implique aussi une conception de l'homme. Par ailleurs, il est à relever que pour ces deux écrivains, cette idée de l'homme peut se définir en termes du temps. Nos analyses précédentes permettent de supposer que la conception de l'individu qui se manifeste dans les œuvres de fiction de Gide et de Semper peut être mise en parallèle avec celle de Sartre. Par conséquent, nous considérons qu'il est légitime d'analyser la conception de l'homme qui se dévoile dans les univers fictionnels de Gide et de Semper à la lumière de l'idée de Sartre sur la réalité humaine comme étant impliquée dans une dynamique de reflet-reflétant.

2.4.1. Les reflets de Narcisse dans Gide

Comme le rend explicite *Le Traité du Narcisse* et *Le Voyage d'Urien*, dans l'univers fictionnel de Gide, l'écoulement continu de l'eau est incapable d'amener à la nouveauté. Or, dans ces deux textes, l'eau est également un miroir dans lequel les personnages se reflètent. Nous avons vu que dans *Le Voyage d'Urien*, l'eau dont l'écoulement amène à la monotonie constitue un miroir qui ne peut refléter que les visages des personnages : « Penché vers l'eau, chacun voyait sa face agrandie et enveloppée de ténèbres, car, à cause des cyprès qui étaient devenus gigantesques, l'eau ne reflétait plus le ciel. Nous regardions souvent l'eau noire, et souvent nos visages dans l'eau. » (Gide 2009 [1893] : 214). Ce genre de reflet, qui, dans le texte, est appelé aussi « reflet du passé », force les personnages à reprendre leur voyage et à retrouver le trajet qu'ils avaient quitté : « [...] nous retrouvions les berges anciennes, nous revivions tout notre ennui. » (Gide 2009 [1893] : 214)

Les Nourritures terrestres, par contre, présentent ce que l'on peut considérer comme le contraire de ce reflet monotone et unitaire. Ici, l'eau ne reflète pas du tout le visage de celui qui la regarde, et ne lui donne que des sensations : de la

fraîcheur (Gide 2009 [1897] : 413, 425) ou du goût (Gide 2009 [1897] : 425). L'eau peut également refléter des phénomènes de la nature mais pas le visage de celui qui la regarde, comme par exemple dans ce passage-ci, où l'on peut voir se miroiter dans l'eau l'azur du ciel : « Source azurée ; vasque abritée ; éclosion d'eau entre des papyrus ; nous nous sommes penchés de la barque ; sur un gravier qui semblait de saphirs, des poissons d'azur naviguaient. » (Gide 2009 [1897] : 411) Dans cette œuvre, l'eau qui s'écoule peut également être la ressource d'une perpétuelle nouveauté, comme par exemple dans l'extrait suivant : « Inépuisable provision ! jaillissement des eaux. Abondance de l'eau sous les sources ; réservoirs cachés ; vases déclos. La roche dure éclatera. La montagne se couvrira d'arbustes ; les pays arides se réjouiront et toute l'amertume du désert fleurira. » (Gide 2009 [1897] : 411) Ainsi, au lieu de comporter un reflet qui impliquerait le passé, l'eau, qui dans *Les Nourritures terrestres* ne cesse pas de se présenter en tant qu'un écoulement, se manifeste comme une ressource de la nouveauté, de l'émergence de nouveaux éléments de la nature dans l'univers de l'œuvre. Néanmoins, cette œuvre de Gide laisse également entendre que cette nouveauté sans relâche peut être fatigant pour le *je* : ce dernier peut, lors d'un long voyage sur les ondes d'une mer, languir pour une « solide jetée près du phare tournant », d'où il pourrait, enfin reposé, regarder la mer (Gide 2009 [1897] : 378).

Par conséquent, pour Gide, ni le reflet complet du corps d'un *je*, ni le manque de ce reflet ne peuvent être satisfaisants ni souhaitables. Il en est également que ni l'arrêt du mouvement, que signifierait un reflet du passé, ni l'écoulement d'une eau sans reflet, qui impliquerait une nouveauté incessante, ne peuvent lui convenir. Pour autant, le reflet, que ce soit dans l'eau ou dans un miroir, continuera d'être pour lui la base de la dynamique de l'œuvre, ainsi que du temps qu'elle comporte.

Cette caractéristique du reflet est en germe déjà dans *Le Traité du Narcisse*, sous-titré *Théorie du symbole*, œuvre conçue bien avant *Le Voyage d'Urien* et *Les Nourritures terrestres*. Dans ce traité, le personnage éponyme se penche sur l'eau de la rivière, qui coule, et y voit sa propre image ; néanmoins, il apparaît que celle-ci est une illusion qui, lorsqu'on la brise d'un geste de main, donne accès à « un élément inconnu » (Gide 2009 [1891] : 176). Nous pourrions considérer que ce qui apparaît en-dessous du reflet de Narcisse serait ce que Gide envisage, dans le même traité, comme la vérité que les apparences recèleraient, et que le poète serait susceptible de voir (Gide 2009 [1891] : 175). Gide décrit cette « vérité » également comme un paradis cristallisé, conçu par « l'artiste réfugié, comme Moïse sur le Sinaï, s'isole, échappe aux choses, au temps, s'enveloppe d'une atmosphère de lumière au-dessus de la multitude affairée » (Gide 2009 [1891] : 176). Pour autant, ce que Narcisse perçoit à travers son reflet n'est pas ce qui est « en lui », un paradis cristallin, que le poète pourrait sentir comme « l'intime Nombre harmonieux de son Être » (Gide 2009 [1891] : 175). Au lieu de cela, il voit quelque chose d'indéfinissable, d'inconnu.

Pierre Masson, dans son étude sur l'usage du miroir dans la production littéraire de Gide, avance que dans ce traité, Narcisse s'éprend de son propre reflet, « dont il comprend finalement qu'il ne peut le posséder. » (Masson 2013 : 189) Il apparaît donc que le reflet de miroir dans *Le Traité du Narcisse* contient quelque chose d'inatteignable, que l'on ne peut pas bien percevoir, et qui implique en lui-même la nouveauté. Or, cette nouveauté ne fait que se relever et s'écarter de l'eau Narcisse, de manière que « la vision reparaît » (Gide 2009 [1891] : 176). Autrement dit, l'élément inconnu, que Narcisse perçoit dans l'eau, en dessous de l'écoulement et de son propre reflet, le pousse au mouvement, en le faisant reculer et se relever. Suite à ce recul, également la vision de sa propre image, lorsqu'elle apparaît sur l'eau, ne peut lui être désirable : « La surface de l'eau, comme déjà, se diapre et la vision reparaît. Mais Narcisse se dit que le baiser est impossible, – il ne faut pas désirer une image ; un geste pour le posséder le déchire. » (Gide 2009 [1891] : 176)

Cette analyse nous permet de relever que *Le Traité du Narcisse* présente, d'une part, une adhérence au symbolisme, et d'autre part un écartement de celui-ci. D'un côté, la manière de procéder de Narcisse présente le point de vue des symbolistes selon lequel l'œuvre littéraire devrait chercher à présenter le monde intérieur d'un poète, caché derrière les apparences du monde, et de l'autre côté l'impossibilité de l'atteindre et l'effet répulsif de cette tentative.

Nous retrouvons des allusions au mythe de Narcisse également dans *Les Caves du Vatican*, par le fonctionnement des reflets du miroir. Ces réflexions sont impliquées dans un mouvement, tandis qu'elles portent aussi des marqueurs d'une temporalité. Nous avons pu démontrer dans notre analyse précédente de cette sotie que les reflets du miroir peuvent y faire manifester un temps qui se déroule à l'envers, par des allusions qui font référence au passé, tandis que ce passé peut être considéré comme n'ayant qu'à venir au fil de l'œuvre. Aussi pouvons-nous envisager que si les reflets du miroir sont, pour Gide, susceptibles d'avoir une valeur temporelle, comme nous l'indique déjà la formule du *Voyage d'Urien* qui signale que la réflexion du visage dans l'eau est un « reflet du passé », c'est au moyen de glaces que s'établit dans son œuvre également un autre type de temporalité : nous pouvons considérer que le miroir est un présent qui, en n'étant pas le corps qu'il reflète, confond la chronologie et qui, par sa négativité, implique le passé à venir.

Nous avons également relevé que les personnages dans cette sotie peuvent être considérés comme étant constitués par un même corps, qui, en restant invisible, met à distance les corps des personnages. Par conséquent, nous avons pu considérer ces derniers comme des marqueurs d'un temps qui peut se définir à travers la notion de *possible* de Jean-Paul Sartre : le corps qui est invisible, et qui met à distance les personnages peut être envisagé comme la part de négativité qui les réunit, qui leur donne la propriété d'être autres, et qui occasionne la situation où leur plénitude, leur concordance avec eux-mêmes et le monde, ne peut pas être atteinte.

C'est en analysant le reflet de Narcisse dans *Les Caves du Vatican* que nous pouvons faire d'autres conclusions sur l'éventuelle implication du temps dans

cette sotie, ainsi que sur la relation de ce temps avec le mouvement. La référence au mythe de Narcisse peut être repérée dans la scène où Lafcadio commet l'acte gratuit, plus précisément lorsqu'il conçoit l'intention de pousser dehors par la porte du compartiment Amédée Fleurissoire, qui est son voisin dans le train qui l'éloigne de Rome. Avant que Lafcadio décide de passer à l'action, Fleurissoire se met debout et regarde son reflet sur la vitre de la porte du train en mouvement. Ce reflet, qui est explicitement comparé à celui de Narcisse, donne, comme dans *Le Traité du Narcisse*, à percevoir quelque chose d'autre que le reflet d'un visage, par le fait d'être transparent comme l'eau dans le traité sur le symbole :

Fleurissoire reprit alors, sur le coussin où il l'avait posé près de son chapeau, de sa veste et de ses manchettes, sa cravate et, s'approchant de la portière, chercha, comme Narcisse sur l'onde, sur la vitre à distinguer du paysage son reflet.

[Lafcadio :] « Il n'y voit pas assez. »

Lafcadio redonna de la lumière. Le train longeait alors un talus, qu'on voyait à travers la fenêtre, éclairé par cette lumière de chaque compartiment projetée ; cela formait une suite de carrés clairs qui dansaient le long de la voie et se déformaient tour à tour selon chaque accident du terrain. On apercevait au milieu de l'un d'eux, danser l'ombre falote de Fleurissoire ; les autres carrés étaient vides. (Gide 2009 [1914] : 1133–1134)

Nous voyons que ce que l'on peut voir à travers la vitre c'est l'ombre de Fleurissoire, qui se trouve au milieu de carrés lumineux projetés par d'autres fenêtres. Par conséquent, comme dans *Le Traité du Narcisse*, le miroir donne à percevoir quelque chose d'inconnu, qu'on ne peut pas bien identifier. Or, ici cet élément inconnu se démontre explicitement comme se trouvant à distance par rapport à des corps identifiables, dans un espace qui est ailleurs, par-delà la vitre. De plus, cet élément distancié, en étant l'ombre d'un corps, fait preuve d'une négativité, et il est, par ailleurs, aussi impliqué dans un mouvement qui a la capacité de déformer les vitres voisines. Aussi est-il qu'également la baie vitrée dans laquelle Fleurissoire se regarde a la propriété d'être déformée par le mouvement dans lequel elle est impliquée, de manière que cette vitre peut être envisagée comme la base de la déformation du reflet du corps de Fleurissoire.

Par conséquent, nous pouvons relever que si la scène de l'acte gratuit peut être considérée comme le centre, le point de gravitation de cette sotie, les images qui la présentent, par lesquelles est décrite la préparation de cet acte, font preuve d'une pluralité qui peut être envisagée comme se basant sur la négativité : autant que le corps de Fleurissoire se multiplie à l'aide d'un reflet et d'une ombre, la vitre dans laquelle il se regarde se démontre comme plurielle. La porte vitrée est côtoyée par des fenêtres, qui, à leur tour, sont déformées par le mouvement du train. En même temps, cette multitude d'images déformées est impliquée dans une pluralité des regards qui observent ce jeu de projections : celui qui regarde la vitre, Fleurissoire, est observé par un autre personnage,

Lafcadio, qui voit à la fois Fleurissoire lui-même, son reflet et son ombre. Tout ce jeu de miroirs et d'ombres est impliqué dans une dynamique.

Pour autant, cette pluralité d'images, qui est saisie dans un mouvement déformant, peut être envisagée comme la base de l'œuvre toute entière. Ainsi, une situation identique peut être trouvée dans d'autres chapitres des *Caves du Vatican*. Par exemple, lorsqu'Anthime Armand-Dubois se regarde dans le miroir, le *je*, qui est l'instance narrative, se trouve derrière son dos, tandis qu'il se crée une interaction entre le *je* et Anthime, lorsque celui-ci marmonne : « Oui, oui [...], je me raserai tantôt. » (Gide 2009 [1914] : 1000) Similairement, lorsque Fleurissoire contemple son bouton dans la glace d'une chambre d'hôtel, il entre en dialogue avec Carola Venitequa, en lui disant : « Ce n'est pas ce que tu crois. » (Gide 2009 [1914] : 1115) Aussi pouvons-nous envisager qu'il s'agit ici d'une *mise en abyme* qui implique une diversité des images déformées, ainsi qu'une réciprocité de regards, qui traverse l'œuvre toute entière. C'est une *mise en abyme* dans le sens propre, car nous pouvons envisager que tout le système de miroirs dans *Les Caves du Vatican* se réfère à un seul événement : l'acte gratuit de Lafcadio, lorsque celui-ci pousse Fleurissoire dans l'abîme, à travers la porte vitrée qui sert de miroir dans un compartiment du train (Gide 2009 [1914] : 1135).

Au demeurant, il faut se rappeler que dans les œuvres de Gide, le miroir peut être envisagé comme impliquant le temps. Nous avons pu le relever en étudiant *Le Voyage d'Urien*, ainsi que dans notre analyse précédente des *Caves du Vatican*. Pourtant, il apparaît que dans cette sotie, la pluralité des miroirs, par laquelle surgit le temps, ne se présente pas d'une manière aussi cohérente qu'il ne peut le paraître de prime abord : le temps ne s'y déroule pas seulement à l'envers mais fait preuve d'une complexité que sont susceptibles de rendre manifeste les reflets des glaces et les regards des personnages qui s'y croisent. En effet, la pluralité des reflets et des regards nous suggère que si le temps dans les œuvres de Gide peut se baser sur un présent constitué par la négativité, cette négativité ne se réfère pas forcément à un passé qui se trouverait dans l'avenir. Nous pouvons avancer, en partant de l'analyse de la *mise en abyme* dans *Les Caves du Vatican* que nous venons d'effectuer, que si le présent dans cette sotie se base sur une négativité qu'impliquent les reflets d'un miroir, cette négativité contient une pluralité. Par conséquent, il est légitime d'envisager que si le temps dans *Les Caves du Vatican* peut être défini en termes de *possible* dans le sens que l'entend Jean-Paul Sartre, ce *possible* émerge en tant qu'une pluralité, comme une diversité des corps qui sont déformés et qui ne peuvent jamais atteindre leur intégralité.

Le mouvement, qui est la raison pour laquelle la déformation des images du corps peut s'effectuer, peut être considéré comme la raison de la négativité qu'ils impliquent, et qui constitue la cause de la négativité qui peut être envisagée comme le présent de cette œuvre en général. Aussi pouvons-nous avancer, en suivant l'idée de Gide que la *mise en abyme* est un procédé dynamique, que dans cette sotie le mouvement est susceptible de former le temps au

moyen des images du corps qui se démontrent comme absentes dans le monde de l'œuvre.

Nous pouvons avancer que dans *Les Faux-Monnayeurs*, cette idée d'un temps qui est impliqué dans l'absence des images dans le présent de l'œuvre est encore plus développée. On aperçoit très nettement que ce temps est tissé dans la toile formée par l'univers imaginaire de ce roman.

2.4.2. L'abîme de la fausse monnaie

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, la *mise en abyme* que nous avons repérée dans *Les Caves du Vatican* se présente encore moins systématiquement. Pour autant, en analysant le fonctionnement des reflets de miroir dans cette œuvre, nous pouvons en dégager quelques points d'appui pour développer notre propos.

Tout d'abord, nous sommes à même de faire remarquer que si dans *Les Caves du Vatican*, le reflet de la glace avait donné à percevoir des images déformées en mouvement, dans ce roman de Gide, il peut se présenter comme quelque chose d'ordonnant et rassurant. Ainsi, Lilian Griffith se regarde dans le miroir pour se mettre en ordre les cheveux (Gide 2009 [1925] : 220), tandis que Robert de Passavant est un romancier qui cherche dans son interlocuteur un reflet complaisant de lui-même (Gide 2009 [1925] : 392). Le reflet de miroir ayant ainsi un effet ordonnant, il peut présenter aussi la réalité que serait censée être contenue dans une œuvre littéraire. Cela s'explique par exemple dans ces considérations d'Édouard, où il envisage que son carnet de rédaction est un miroir qui l'accompagne, sans lequel rien ne peut exister en réalité :

Là-bas [en Angleterre – M. K.] j'ai tout noté sur un autre carnet ; que je laisse, à présent que je suis de retour en France. Le nouveau, sur qui j'écris ceci, ne quittera pas de sitôt ma poche. C'est le miroir qu'avec moi je promène. Rien de ce qui m'advient ne prend pour moi d'existence réelle, tant que je ne l'y vois pas reflété. Mais depuis mon retour, il me semble que je m'agite dans un rêve. Que cette conversation avec Olivier fut pénible ! Et je m'en promettais tant de joie... Puisse-t-elle l'avoir laissé aussi peu satisfait de lui que de moi. Je n'ai su pas plus parler moi-même, hélas ! que le faire parler. (Gide 2009 [1925] : 291)

Comme le démontre cet extrait, la « réalité » qui serait contenue dans le reflet de miroir que constitue le carnet d'Édouard peut perdre son importance et être dépassée par un élan corporel, par l'élan de désir qu'éprouve Édouard envers Olivier. Ainsi, par ce désir, ni le carnet d'écriture ni la réalité n'ont pour lui plus d'importance, et Édouard se sent comme s'il se trouvait dans un rêve, donc dans une irréalité. Or, même le dépassement de cette réalité n'est pas certain, car, comme l'avance Édouard, il lui « semble » qu'il s'agite dans un rêve.

Au demeurant, similairement à ce que nous avons vu dans l'analyse des transitions de chapitres dans ce roman, il apparaît dans ce passage que le désir, l'élan corporel, est la raison de l'émergence de ce qu'on peut considérer comme *autre*. Plus précisément, autant que la « prismatique diversité de la vie » que nous avons repérée dans ce roman dans notre analyse précédente, impliquerait

un développement organique qui se baserait sur l'*autre* comme un personnage qui peut se présenter comme ce qu'il n'est pas, également dans l'extrait des *Faux-Monnayeurs* que nous venons de citer, nous pouvons remarquer une tendance identique : les sensations du corps, le désir, fait qu'Olivier peut être aussi peu satisfait de lui-même que d'Édouard, tandis qu'Olivier, autant qu'Édouard, est susceptible de manquer de paroles pour leur conversation.

Aussi pouvons-nous faire observer qu'il y a dans le passage cité des parallélismes avec l'idée d'Édouard, lorsqu'il décrit ses anciennes relations avec Laura : selon lui, c'aurait été la sensation amoureuse qui avait fait que leurs deux êtres, « réciproquement, se déformaient » (Gide 2009 [1925] : 224). Ainsi, la déformation qui s'opère dans ce roman est impliquée dans le désir que les personnages peuvent éprouver les uns envers les autres, et qu'ils partagent. De plus, c'est aussi la déformation réciproque qui se démontre comme la part commune de différents corps, qui les fait se manifester comme ce qu'ils ne sont pas. Il devient donc compréhensible pourquoi dans ce roman, il peut être impossible de décider si les personnages vivent dans une illusion ou dans une réalité : autant que dans notre analyse précédente de ce roman nous avons pu mettre en avant que l'émergence de l'*autre* ferait embrouiller les catégories de l'être et du paraître, aussi le passage du carnet d'Édouard que nous venons de citer implique la confusion de la réalité et de l'illusion. Ainsi, nous pouvons considérer que la raison de l'émergence de l'embrouillement de la réalité et de l'illusion est la négativité qui est impliquée dans les images des corps qui sont susceptibles de se présenter comme des *autres*, comme ce qu'ils ne sont pas, en tant qu'impliqués dans une déformation réciproque qu'occasionne le désir.

Cette idée peut se développer également lorsque nous étudions la circulation de la fausse monnaie dans ce roman. Plus exactement, c'est en analysant les éléments de la *mise en abyme* gidienne qui se présentent dans ce trafic de fausses pièces que nous pouvons développer notre argument. Nous pouvons faire des conclusions sur cette question en tenant compte des paroles suivantes de Bernard, prononcées vers le milieu de ce roman :

Écoutez comme elle sonne bien. Presque le même son que les autres. On jurerait qu'elle est en or. J'y ai été pris ce matin, comme l'épicier qui me la passait y fut pris, m'a-t-il dit lui-même. Elle n'a pas tout à fait le poids, je crois ; mais elle a l'éclat et presque le son d'une vraie pièce ; son revêtement est en or, de sorte qu'elle vaut pourtant un peu plus de deux sous ; mais elle est en cristal. À l'usage, elle va devenir transparente. Non, ne la frottez pas ; vous me l'abîmerez. Déjà l'on voit presque au travers. (Gide 2009 [1925] : 317)

Dans ce passage, le cristal apparaît comme le matériel de la fausse monnaie. Cependant, en nous remémorant *Le Traité du Narcisse*, le cristal pourrait aussi constituer dans *Les Faux-Monnayeurs* le matériau de l'œuvre d'art. Dans *Le Traité du Narcisse*, nous trouvons le propos suivant : « Car l'œuvre d'art est un cristal – paradis partiel où l'Idée fleurit dans sa pureté supérieure ; [...]. » (Gide 2009 [1891] : 175) Le paradis est aussi décrit comme quelque chose de cris-

tallin : « Tout y cristallisait d'une floraison nécessaire, et tout était parfaitement ainsi que cela devait être. – Tout demeurait immobile, car rien ne souhaitait d'être mieux. » (Gide 2009 [1891] : 171)

Contrairement au *Traité du Narcisse*, le passage des *Faux-Monnayeurs* que nous venons de citer suggère que le cristal de la fausse monnaie n'est pas réel : les pièces ne sont pas vraies. Bernard avance également que la fausse monnaie ne devrait pas impliquer en elle-même la somme réelle de leur valeur, qui serait une manière de « partir d'une idée » (Gide 2009 [1925] : 317). Nous voyons qu'au lieu d'un paradis cristallin, où tout est « ainsi que cela devrait être », le cristal comme noyau de la fausse monnaie implique la négativité : elle n'est pas la vraie. Au demeurant, il ne s'agit pas non plus d'une négation complète de la vérité mais plutôt d'une incongruité par rapport à celle-ci : comme l'estime Bernard dans le paragraphe que nous avons cité, les fausses pièces ont « presque le même son que les autres », tandis qu'une pièce falsifiée n'a « pas tout à fait le même poids » que les vraies. Par ailleurs, l'abyme que ces pièces de monnaie devraient faire apparaître n'est pas, à vrai dire, souhaitable : selon la formule de Bernard, si l'on frotte la couche extérieure de la pièce, celle-ci est susceptible de devenir transparente, et donc « abîmée », de manière qu'on voit au travers. Qui plus est, la fausse monnaie est en mouvement, en circulation, dans un commerce ou un trafic (Gide 2009 [1925] : 457). Ainsi, si l'on peut parler, dans ce cas, d'une *mise en abyme*, celle-ci fait preuve d'un processus, d'un mouvement, qui conditionne que l'abyme ne pourra jamais être atteint.

De plus, nous pouvons envisager que le carnet qu'Édouard porte dans sa poche et qui peut lui servir de miroir ne participe pas moins de cette *mise en abyme*. Selon Pierre Masson, il s'agirait d'un « usage positif du miroir », qui démontrerait que l'activité créatrice est, dans ce roman, impliquée dans un « mouvement réflexif qui s'accomplit à la fois dans la conscience d'Édouard et dans le roman de Gide. » (Masson 2013 : 191) Effectivement, le carnet est un miroir qu'Édouard promène avec lui, ce qui confirme qu'il s'agit d'une réflexion en mouvement. Pourtant, ce miroir peut passer de la poche d'Édouard au gousset de Bernard, où il devient la fausse monnaie de cristal ; cela confirme le fait que la *mise en abyme*, dans cette œuvre, est entraînée dans un mouvement, tandis que la fonction réflexive qu'elle implique peut être soit le reflet d'une glace, soit la transparence du cristal. Toujours est-il que la *mise en abyme* est constituée par une pluralité d'images qui ne sont pas ce qu'elles représentent, et qui mettent en suspension les catégories d'illusion et de réalité.

Dans des travaux sur l'œuvre de Gide, on a considéré *Les Faux-Monnayeurs* comme un roman qui contiendrait à la fois des traces du symbolisme et une mise à l'écart de celui-ci. Frank Lestringant a envisagé que *Les Faux-Monnayeurs* seraient à la fois le dernier roman symboliste et le premier roman moderne. Il serait constitué parallèlement d'une aspiration à une pureté de l'art qui s'abstiendrait de tout objectif utilitaire et d'une mise en échec de cette aspiration :

À son exemple [de Mallarmé – M. K.] et sur son modèle, Édouard cherche à écrire un « roman pur », dégagé de l'usage ordinaire et dépouillé de toutes les circonstances de la vie de chaque jour. [...]

Bien sûr, comme il fallait s'y attendre, Édouard se dérobe à sa tâche et finalement s'y renonce. Son idée du « roman pur » restera une pure idée de roman, une idée en l'air, une chimère. (Lestringant 2012 : 256)

Selon Lestringant, la monnaie est un des éléments à travers lesquels on peut expliquer ce genre de rapport ambigu au symbolisme. Il met en avant que Mallarmé avait fait la distinction entre deux usages de la parole : d'une part, l'usage mondain, envisageable comme « brut » et « de numéraire facile et représentatif »⁵⁸ ; d'autre part, « une pure médaille, l'or vibratoire qui s'élève, résonne et brille » (Lestringant 2012 : 253). D'après Lestringant, Gide mettrait en pratique ces deux usages à la fois (Lestringant 2012 : 253).

Il reste néanmoins hors de doute que c'est également par l'élément de cristal que nous pouvons caractériser les relations de l'œuvre de Gide avec le symbolisme. Nous avons repéré dans *Le Traité du Narcisse* une mise à distance qu'opère un reflet d'eau par rapport à un paradis cristallin qu'un poète pourrait sentir en lui-même. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, Gide passe à la fonction distanciante de ce cristal même, à sa propriété d'établir un jeu de reflets et de transparences. La condition de l'émergence de ce jeu est son implication dans un mouvement – ce que nous avons pu faire observer en analysant *Les Caves du Vatican*.

Nous pouvons par ailleurs conclure que la fiction de Gide fait de plus en plus preuve d'un manque de fondement univoque. Dans *Les Caves du Vatican*, la *mise en abyme* s'était référée à un événement central bien identifiable grâce aux réflexions de miroir qui le mettaient à distance. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, le miroir n'est là que pour qu'on le mette à part, qu'on s'en distancie par l'organicité des corps qui ne sont pas ce qu'ils sont. Ainsi, le miroir fait partie de la *mise en abyme* qui traverse l'œuvre toute entière, d'une manière dispersée et à travers différents éléments. Si l'on considère que dans les œuvres de Gide, depuis *Le Traité du Narcisse*, le reflet du miroir est un moyen de désubjectivation, ce procédé est employé au plus haut degré dans *Les Faux-Monnayeurs*.

Pour autant, nous sommes aussi en mesure de faire observer que dans ce roman de Gide, c'est le temps qui rend possible cette désubjectivation et qui, de plus, implique l'indétermination. Comme l'avaient indiqué les paroles de Bernard, la fausse monnaie, en manquant d'une valeur réelle, ne saurait être définie à partir d'une idée préexistante. Nous pouvons en déduire que les fausses pièces peuvent faire émerger un temps indéterministe, par le fait qu'elles sont d'une forme cristalline et peuvent servir de miroirs. Nous avons pu mettre en évidence que selon Gide, le temps dans *Les Faux-Monnayeurs* se développerait « à l'envers », de manière que « [l]es chapitres [...] s'ajoutent,

⁵⁸ Frank Lestringant cite, avec ces propos, l'« Avant-dire » de Stéphane Mallarmé au *Traité du Verbe* de René Ghil. Selon Lestringant, André Gide se serait inspiré de ce texte (Lestringant 2012 : 253).

non point les uns après les autres, mais repouss[ent] toujours plus loin celui que je pensais d'abord devoir être le premier. » (Gide 2009 [1926 (1922)] : 542) Cela nous conduirait à la structure prismatique d'un temps qui constituerait un recul constant du passé vers l'avenir, que nous avons pu repérer aussi dans *Les Caves du Vatican*. Or, similairement à cette sotie, nous pouvons remarquer qu'il existe dans *Les Faux-Monnayeurs* une temporalité qui est différente de cette « prismatique diversité de la vie ». Si le temps dans ce roman se base sur une diversité, une pluralité des images, celle-ci est basée sur leur part de négativité, sur leur propriété de ne pas être ce qu'elles sont. Par ailleurs, si dans *Les Caves du Vatican* cette négativité peut être ramenée à une seule figure mouvante qui se démarque par sa propriété à être déformée, dans *Les Faux-Monnayeurs* cette négativité est disséminée dans l'œuvre. Elle traverse toutes les couches de l'univers fictionnel et elle peut se présenter sous différentes formes.

Ainsi, si l'on part de la définition du temps de Sartre, nous pouvons envisager que l'univers des *Faux-Monnayeurs* contient le *possible* qui se définit par la négativité qui empêche qu'un tout intégral et entier puisse se former. Aussi pouvons-nous mettre en évidence que selon Gide, il est important que la *mise en abyme* dans cette œuvre ne puisse pas se mettre en place. Comme le proclame Bernard, la fausse pièce, « [à] l'usage », va « devenir transparente ». Cela ne fait que mettre en évidence que la *mise en abyme*, dans cette œuvre, est un processus, celle-ci ne se fait qu'« à l'usage », donc lorsqu'on s'en sert, lorsqu'on effectue une opération. Similairement, les propos d'Édouard selon lesquels c'est lui qui fait « accointer » son « être du matin » avec « celui du soir » (Gide 2009 [1925] : 225) suggèrent que le temps, dans ce roman, est quelque chose que l'on fait. Ainsi, nous sommes en droit de déduire que le temps, dans cette œuvre, est une action, quelque chose que l'œuvre fait, tout en contenant les propriétés du développement d'un corps, d'un organisme vivant.

2.4.3. Les reflets du bergsonisme dans les nouvelles de Semper

Au début du recueil *La Chaîne chinoise*, le miroir fonctionne similairement au reflet de l'eau dans *Le Traité du Narcisse* de Gide. Dans l'œuvre de Gide, l'eau faisait apparaître le reflet d'un visage comme une apparence à travers laquelle on pouvait accéder à l'inconnu et non à la vérité. Dans l'incipit de la nouvelle *La Mauvaise herbe sacrée*, le miroir a une fonction semblable. Ici, un personnage que l'on ne peut pas bien identifier s'approche du miroir et son corps devient visible par son reflet. Il apparaît qu'il s'agit d'une jeune femme aux cheveux noirs dont le lecteur saura bientôt que c'est Alla. Outre les cheveux noirs, le reflet donne à voir un voile couleur d'orange, qui recouvre et laisse entrevoir les yeux du personnage. Dans l'imagination de ce dernier, ce voile devrait être violet et laisser deviner dans sa « figure » « quelque chose des Espagnoles de Zuloaga⁵⁹ » (Semper 1918a : 7). Aussi est-il que dans cette nouvelle c'est le miroir qui fait émerger l'image du corps : si le premier élément

⁵⁹ Igancio Zuloaga (1870–1945) – peintre espagnol, portraitiste

visible de l'univers de cette nouvelle est le corps, celui-ci apparaît à travers la négativité d'une image. Pour autant, ce reflet de miroir, cette image qui n'est pas le corps, donne à percevoir, au moyen d'un voile à moitié transparent, d'autres images, qui, quant à elles, sont absentes et imaginaires : ce sont les tableaux d'un peintre. Par conséquent, si l'on peut parler ici d'une *figure*, comme le suggèrent les formules de cette nouvelle que nous venons d'évoquer, celle-ci se caractérise principalement par la négativité : en constituant un reflet de miroir, le corps est une *figure* qui donne à percevoir des espaces absents, dans cet espace-ci. Ainsi, la *figure* implique en elle-même une diversité spatiale dont les éléments sont constitués par la négativité.

Également d'autres éléments de cette scène laissent présenter le corps d'Alla comme quelque chose qui ne convient pas, qui est incongru. Par exemple, ce personnage peut entendre des voix qui viennent de la chambre d'à côté et se sentir par conséquent comme une « chose qui est mise de côté » (Semper 1918a : 7) ou comme « superflue » (Semper 1918a : 8). En même temps, lorsqu'Ado entre dans la chambre, la position assise d'Alla devant la fenêtre lui semble un tremblement dans ses propres yeux (Semper 1918a : 8). Aussi est-il que le corps d'Alla reste visuellement inaccessible, tandis qu'il se caractérise par la négativité, de manière à établir une séquence dynamique. Nous pouvons avancer que le déclencheur de cette séquence est le reflet du miroir. Premièrement, il donne à percevoir la *figure* du corps d'Alla. Deuxièmement, cette *figure* devient un ressort de l'émergence des corps imaginaires. De plus, le reflet du miroir comporte une « coagulation de la réalité » et rend ainsi explicite la négativité, ce que la réalité n'est pas :

Alors, s'approcha très proche du miroir, pour regarder ses yeux pâles et nordiques, un peu bistrés, avec de longs sourcils en-dessous des arcs de cils foncés.

Regardait longtemps ses yeux, en s'enfonçant en eux, jusqu'à ce qu'eût peur de la réalité qui se coagulait dans le miroir. (Semper 1918a : 7)

Dans ce passage, le sujet de la phrase a disparu : au lieu de servir des tournures comme « elle s'approcha » ou « elle regarda longtemps », l'auteur semble avoir fait exprès de délaissé le sujet grammatical. Si cela saute aux yeux particulièrement dans la traduction française, aussi dans la version originale, l'absence du sujet de la phrase se met en relief : encore qu'en estonien un verbe ne doive pas forcément s'accompagner d'un sujet, dans le texte de Semper cette suppression est systématique, de manière que l'on puisse la considérer comme un procédé stylistique. Ainsi, la disparition du sujet de la phrase met en évidence que le reflet du miroir renferme un manque de personnalité.

Outre cela, le fait que ce reflet « coagule » la réalité nous permet de mettre encore en relief que le miroir ne réfléchit pas la réalité. Autrement dit, la fixation spatiale qu'opère le reflet du miroir met en évidence la part de négativité de l'image. Nous sommes conduits à envisager qu'il s'agit ainsi, dans cet incipit de la nouvelle *La Mauvaise herbe sacrée*, d'une explicitation de la

propriété de l'œuvre littéraire de contenir des images irréelles. En un mot, s'agit, dans ce début de la nouvelle *La Mauvaise herbe sacrée*, de l'émergence de la figure comme *autre*, que nous avons relevée comme la base de la dynamique de cette nouvelle en entier.

Nous trouvons un fonctionnement semblable du miroir dans le recueil *Les Piliers du pont*. Ce livre compte quatre nouvelles, conçues en parallèle avec *Ellinor*. Il a même été relevé que ces deux œuvres étaient, à l'origine, prévues comme étant contenues dans un seul volume (Siirak 1969 : 104). Le fait qu'un des personnages principaux des *Piliers du pont*, qui émerge dans deux nouvelles de ce recueil, porte le prénom Nelli, qui est une dérivation d'Ellinor, souligne le lien entre ces deux œuvres. À part ce détail, ces deux recueils semblent, du moins de prime abord, très différents : le personnage principal d'*Ellinor* est une jeune femme, un narrateur autodiégétique, qui émerge dans toutes les cinq nouvelles. *Les Piliers du pont*, par contre, contiennent des textes hétéro-diégétiques qui se focalisent sur des aventures amoureuses ou des histoires de mariage des représentants de métiers qui tiennent à maintenir l'ordre dans la société, qui peuvent en être considérés comme des piliers, tels que les pasteurs, les maîtres d'école, les rédacteurs de journaux, ou les hommes d'affaires. Selon les formules d'Erna Siirak, *Ellinor* se concentrerait sur la vie intérieure d'une femme, tandis que *Les Piliers du pont* s'inclineraient à « observer la réalité dans son étendue plus large » (Siirak 1969 : 104). Néanmoins, ce qui réunirait, d'après Siirak, ces deux recueils, ce serait un penchant à la satire, qui se démontrerait avant tout dans *Les Piliers du pont*, où Semper s'en prendrait à la maladresse et à la corruption, ainsi qu'au culte du chef d'État, « avec une sincérité sans illusions » (Siirak 1969 : 104). Ainsi, nous sommes amenée à considérer que ces deux recueils se prononceraient contre ce qui est figé, que ce soit dans la société ou dans la vie intérieure de l'être humain. Nous serons à même de démontrer que les miroirs et le système de reflets qu'ils impliqueraient est un des moyens avec laquelle peut se manifester une dynamique qui s'y oppose.

Dans *Les Piliers du pont*, similairement à ce que nous avons vu dans *La Mauvaise herbe sacrée*, le miroir sert à mettre en avant que le corps qui s'y reflète n'est pas la réalité, que le reflet qui s'y trouve est un *autre*. Au demeurant, la manière dont cet *autre* s'y présente s'est beaucoup complexifiée. Ici, le miroir ne reflète plus un seul corps mais deux ou plusieurs, de manière qu'il se crée aussi une interaction entre eux. Par exemple, dans la première nouvelle du recueil, *Les Trois baleines*, nous trouvons deux personnages debout devant un miroir, tandis que le deuxième reste invisible et n'est là que pour mettre en relief le premier. Ces deux personnages sont la femme du pasteur Venimõisa et une chanteuse d'opéra, Rita, qui est venue rendre visite à la famille du pasteur. Pour autant, ce n'est que madame Venimõisa qui est visible dans le miroir, alors que tout ce qu'on dit à son propos est qu'elle paraît obèse à côté de Rita, tandis que Rita elle-même ne peut pas être vue (Semper 1927 [1923] : 13). Nous pouvons envisager que dans cette scène, le miroir implique la négativité de deux façons. Il met en évidence deux manières dont l'*autre* peut être considéré com-

me se trouvant à l'extérieur de la réalité. Premièrement, madame Venimõisa se regarde dans le miroir et se trouve obèse en se comparant à Rita, invisible dans son reflet. Deuxièmement, cette obésité peut éventuellement se présenter comme une illusion pour le personnage : le verbe « paraître » est utilisé pour qualifier la comparaison entre Rita et madame Venimõisa. Ce verbe suggère que la différence physique entre les deux personnages est le produit d'une déformation visuelle qu'occasionne la comparaison entre madame Venimõisa et Rita.

Pour autant, lorsque pasteur Venimõisa entre dans le salon, lui aussi est caractérisé par l'obésité, à travers une remarque que sa femme lui avait adressée auparavant, car, comme le dit l'auteur, « on voit mieux dans les autres les manques de soi-même » (Semper 1927 [1923] : 13). Aussi pouvons-nous considérer que le corps de madame Venimõisa implique un défaut, une obésité dont il ne fait peut-être pas preuve, et qu'elle voit, à son tour, en son mari. Ainsi se crée, dans cette scène des *Piliers du pont*, une séquence qui se base sur l'émergence des corps que l'on peut considérer comme *autres*, qui se définissent par des propriétés qui manquent à des personnages qui se trouvent à leurs côtés, de manière qu'ils se déterminent à travers la négativité : premièrement, le corps de madame Venimõisa apparaît dans le miroir en se caractérisant par l'obésité que Rita, qui est à côté d'elle, n'a pas ; ensuite, madame Venimõisa voit en son mari sa propre obésité, tandis que cette obésité est caractérisée comme un « manque » de madame Venimõisa elle-même. Dans cette scène, il se met donc en place un système des rapports entre les personnages qui peuvent se définir par des images du corps qui rendent explicite leur part de négation. D'abord, le reflet du miroir met en évidence une qualité corporelle qui se définit comme une propriété qu'un autre corps n'a pas. Puis, cette qualité apparaît comme propre à un troisième corps, à celui du pasteur Venimõisa, alors que cette caractéristique est un « manque », un défaut. C'est ainsi qu'il se crée dans cette scène une séquence dynamique qui se base sur la négativité que les images du corps sont susceptibles d'impliquer. Le déclencheur de cette suite est le reflet d'un miroir, qui met en avant une qualité que le corps d'à côté n'a pas. Il s'ensuit que le miroir constitue une image qui suggère que le personnage qui s'y reflète, ainsi que les autres personnages qui se rapportent au premier, peuvent être considérés comme des *autres*.

Un passage qui comporte une logique identique émerge dans une autre nouvelle du même recueil, intitulée *Un fils prodigue*. Ici, la relation des reflets de miroir avec les corps qui s'y reflètent se démontre comme encore plus complexe. Le personnage principal de cette nouvelle est un homme d'affaires éminent, Talapuu, qui part en voyage de noces avec sa femme, Nelli. À Paris, ils vont voir un opéra, tandis que leur promenade lors de l'entracte est décrite de la manière suivante :

Ce n'était que là, sur le parquet luisant, entre les miroirs, lorsque les ballons de feu de la place d'opéra, qui apparaissaient par les grandes fenêtres, rendaient tout violet, qu'elle [Nelli – M. K.] pouvait finalement étendre toute sa somp-

tuosité. Ce n'était que juxtaposée à l'habit noir qu'apparaissait la richesse principale de ses vêtements : une robe orange de perles qui lui tombait jusqu'aux genoux, pleine de dentelles et de rubans, son collier en or lourd avec une lorgnette qui en pendait, ses bracelets et une demi-douzaine de bagues, ainsi que ses chaussures couleur de cétoine dorée.

Son visage, qui était fardé à la manière d'une poupée, évitait de parler, pour ne pas élargir sa bouche peinte de façon qu'elle se démontre comme petite. Ses jambes grasses couvertes de bas couleur de chair ne faisaient que de petits pas, que prévoyaient les chaussures trop petites que sa chair débordait.

L'apparition était assez forte et il n'y avait personne qui n'aurait jeté un œil, en souriant, sur le couple silencieux. On s'arrêtait même pour mieux regarder. (Semper 1927b : 91)

Le corps de Nelli apparaît, dans cet extrait, à travers une multitude de reflets : le parquet luisant, plusieurs miroirs, les fenêtres à travers lesquelles s'immerge une lumière violette, qui sont tous là pour démontrer, juxtaposé à un « habit noir » qui n'est là que pour mettre en relief le déguisement de Nelli, le corps de cette jeune femme. Pourtant, ce corps n'est pas vu tel qu'il est. Il y a des éléments du déguisement de Nelli qui mettent en relief l'incongruité de son corps, que celui-ci est un *autre*, qui ne convient pas aux éléments de maquillage ou de vêtements qui sont visibles : une bouche peinte pour la rendre petite, des bas qui sont de couleur de chair, des chaussures dont déborde la chair de ses pieds. Finalement, Nelli est jugée comme étant une « apparition », qui émerge sous une multitude de regards que l'on peut considérer comme une multiplication, par la diversité des reflets, des regards de Nelli elle-même et de son mari, car on peut croire que c'est ce dernier qui porte l'« habit noir » à côté d'elle.

Aussi est-il que les reflets de miroir sont, dans le passage que nous venons de citer, la ressource de la multiplication d'un corps qui ne se fait pas, à la manière de l'*élan vital* de Bergson, comme un mouvement continu. La pluralité émerge suite à une simultanéité, et on peut même dire que grâce à un arrêt dans l'espace, car, comme le dit l'extrait, la multitude des regards apparaît lorsque les spectateurs qui entourent le couple s'arrêtent « pour mieux regarder ». Ainsi, si l'on peut parler, dans cette œuvre, de la multiplication d'un corps, celle-ci se fait par sa propriété de se démontrer comme *autre* grâce à une pluralité des reflets qui, à leur tour, créent une multiplicité de regards, de manière que s'établisse une sorte de mouvement de réflexions qui est la base de la multiplication des corps.

Qui plus est, le point de départ de ces réflexions n'est pas un corps unique mais double : il est composé de deux corps dont l'un met en relief l'altérité de l'autre. Pour autant, le fait que le personnage qui est à côté de Nelli est caractérisé par un « habit noir » se réfère au diable, qui reste invisible dans cette scène. De plus, le terme d'« habit noir » est exprimé en estonien également par l'expression « veste à queue de morue » [*sabakuub*], que l'on peut considérer comme une référence à la queue du diable. Nous pouvons le croire car le diable émerge aussi ailleurs dans cette nouvelle, et toujours à travers un *autre* qu'il

n'est pas, par exemple en tant que Judas Iscariote (Semper 1927b : 84, 88), l'apôtre de Jésus dans lequel le diable s'était insufflé lors de la trahison.

Par conséquent, nous pouvons avancer que cette nouvelle est basée sur une *mise en abyme* qui ressemble à celle que nous avons repérée dans *Les Caves du Vatican* : le centre de cet abyme est un corps qui émerge comme *autre*. Néanmoins, plus explicitement que dans cette sotie de Gide, la *mise en abyme* dans *Un fils prodigue*, autant que dans *Les Trois baleines*, est basée sur une séquence qui implique une succession fondée sur une multiplication. Le point de départ de celle-ci est un corps qui se présente comme *autre*, qui reste invisible, et qui, en se trouvant juxtaposé à celui qu'il n'est pas, fait explicitement preuve de son incongruité et de sa malséance par rapport à ses éléments vestimentaires visibles. Ainsi, le corps qui est le centre de la *mise en abyme* se définit par des reflets de miroir qui le rendent *autre* dans un sens double : premièrement, en reflétant le corps de manière à multiplier les regards qui mettent en évidence l'altérité de celui-ci, et deuxièmement, en rendant explicite que ce corps lui-même est en quelque sorte double, en ne pouvant se démontrer comme *autre* qu'en étant juxtaposé à un corps qu'il n'est pas. Aussi devient-il intelligible pourquoi Nelli est amenée à déclarer à son mari, après leur promenade d'entracte : « Tous les hommes sont ainsi : toujours est-il que ce sont les autres qui doivent donner leur jugement en premier, et ce n'est qu'ensuite que le mari exprime son opinion. » (Semper 1927b : 91) Ces propos nous permettent de confirmer que c'est l'*autre* qui définit le corps qui est le centre de la *mise en abyme*, tandis que ce corps lui-même reste invisible et inattaquable, en se caractérisant, de plus, par une dualité.

Le recueil *Ellinor* nous permet de mettre ce genre de multiplication du corps plus explicitement en relation avec l'*élan vital* bergsonien. Par ailleurs, le rapport des reflets de miroir avec le temps se définit ici plus manifestement. C'est avant tout la première nouvelle, *Anthémis*, qui nous permet d'envisager la multiplication d'un corps à travers l'émergence des reflets de miroir. Ce texte raconte la vie du narrateur, d'Ellinor, en tant qu'une jeune fille qui est en train de se découvrir, en découvrant aussi la sexualité et en désirant connaître l'amour. Elle vit dans une sorte de monde de fantasmagories, en languissant pour un épanouissement amoureux. Dans un rêve, elle ne se laisse plus guider par des chemins mais se précipite dans un lac, où elle se regarde comme dans un miroir : « Je me voyais comme si j'étais coupée en deux dans ce miroir d'eau, c'était comme si je ne me trouvais plus seule. En poussant un cri, je m'échappai de l'eau. J'étais tellement plurielle que j'en étais stupéfaite, et j'étais incapable de préserver mon unité. » (Semper 1927a : 12) Il apparaît que le reflet du corps dans l'eau provoque une rupture, en faisant, parallèlement, se multiplier le corps du narrateur. Cette rupture est aussi envisagée comme une libération : Ellinor ne se laisse plus entraîner par des sentiers, ni par des « avertissements des branches » des arbres, mais décide de se plonger dans l'eau.

Une séquence identique émerge lorsque le narrateur se regarde dans un miroir qu'elle vient d'acheter à un marchand ambulancier, après que son arrière-arrière-grand-mère s'est endormie :

Je fus libre. Je me choisis un miroir ovale, mais avec un manche. L'étranger me loua son cadre en écaille de tortue et le pouvoir magique du miroir de pénétrer jusqu'aux profondeurs d'âme. Je m'y regardai timidement, et ce que je vis dépassa tous les mots. Je ne vis plus seulement mon visage, mais aussi mon âme, qui me rendit transparente comme un camée. Tout ce qui était derrière et autour de moi brilla autrement, un peu plus nûment et clairement. C'était comme si j'avais vécu, jusqu'à aujourd'hui, à l'ombre de nuages, dans l'obscurité, entre des dentelles et des toiles crochetées, alors que maintenant les voiles se déchirèrent de deux côtés, les rideaux tombèrent en bas, je me trouvai sous un ciel plus bleu que l'on ne l'avait jamais vu. Je fus tellement abruti par la nouveauté de cette vision que mon miroir magique tomba de mes mains et s'éclata en milliers morceaux. Le nain disparut, mon arrière-arrière-grand-mère se réveilla dans son fauteuil, et moi je me réveillai aussi. (Semper 1927a : 13–14)

Dans cet extrait, nous pouvons trouver des parallélismes avec le passage suivant des *Nourritures terrestres* : « Je tombai malade ; je voyageai, je rencontrai Ménalque, et ma convalescence merveilleuse fut une palingénésie. Je renaquis avec un être neuf, sous un ciel neuf et au milieu de choses complètement renouvelées. » (Gide 2009 [1897] : 358) Semper reprend, dans *Ellinor*, l'idée que la condition de la nouveauté serait une rupture. Néanmoins, dans cette nouvelle, la nouveauté n'émerge pas suite à une convalescence corporelle, comme dans *Les Nourritures terrestres*, mais en tant qu'une vision que fait surgir le reflet d'un miroir : comme chez Gide, la rupture fait apparaître la clarté du ciel, pour autant dans *Ellinor*, cette clarté, ce « ciel plus bleu que l'on ne l'avait jamais vu », émerge à travers l'âme transparente que fait surgir le miroir. Le reflet de celui-ci occasionne la situation où tout autour d'Ellinor luit « autrement ». Par conséquent, bien que l'on puisse considérer que la rupture que fait émerger le reflet du miroir serait une révélation, cette révélation ne fait voir que ce que la réalité n'est pas, ce qui est un *autre* par rapport à la réalité. Qui plus est, également le miroir qui fait voir, à travers la transparence d'âme, ce genre d'*autre*, comporte une pluralité, qui se rend explicite lorsqu'il tombe et s'éclate en morceaux. Nous sommes ainsi conduite à mettre à nouveau frais en relief que c'est par une diversité spatiale qui implique en elle-même l'*autre*, qui n'est pas la réalité, qui est une ressource de la nouveauté dans Semper. Pour autant, dans *Ellinor*, plus que dans *La Chaîne chinoise* ou *Les Piliers du pont*, l'émergence du reflet de miroir qui fait apparaître l'*autre* constitue une rupture, tandis que cette rupture est mise en relation avec la liberté.

Par ailleurs, il est à relever, à la lumière de l'extrait que nous venons de citer, que cette liberté qu'éprouve le narrateur, Ellinor, est en relation avec le temps : c'est lorsque s'endort l'arrière-arrière-grand-mère que cette jeune fille peut sentir la rupture et le renouvellement. Cela signifie également la disparition du passé. Pour autant, puisque cette rupture, ainsi que l'ancêtre qui s'endort, apparaissent à Ellinor dans un rêve (Semper 1927a : 12), il est à supposer que dans ce recueil, le temps peut se manifester aussi à travers des images qui se présentent comme des illusions.

C'est dans la dernière nouvelle du même recueil, *Lycopodes*, que nous pouvons trouver l'émergence explicite de cette temporalité, de manière qu'elle se met aussi en relation avec le mouvement. Dans ce texte, le narrateur, Ellinor, rend visite à un scientifique pour y passer une soirée mondaine ; dans le salon de celui-ci, elle rencontre des représentants de différents métiers : des universitaires, un acteur, un critique d'art, des étudiants. Pour autant, l'élément crucial pour établir des relations entre le narrateur et différents personnages est l'eau. Celle-ci peut fonctionner en tant qu'un reflet et comme mouvement. Ainsi, l'entrée d'Ellinor dans la société qui est venue se retrouver chez le scientifique est comparée avec une plongée dans l'eau : « Je descendis dans cette société comme dans l'eau, pour me fortifier, mais je gardais mes yeux ouverts sous l'eau. » (Semper 1927a : 127) Par conséquent, l'eau est à la fois la condition du mouvement du corps d'Ellinor et de sa capacité de voir les personnages de cette nouvelle.

Vers la fin de ce texte, ces deux propriétés complémentaires de l'eau se rendent explicites lorsque le narrateur constate, après qu'elle a changé de point de vue, que tout ce qu'elle voit n'est qu'un reflet : « Alors, moi, j'avais été complètement superflue ! Je n'avais regardé qu'un reflet dans l'eau : en réalité, tout était établi à l'envers. » (Semper 1927a : 168) Ce changement de point de vue rend donc explicite que le narrateur, qui dit « je », est un *autre*, quelqu'un de superflu, tandis qu'il met en évidence que ce qu'elle avait regardé avait été ce qui n'est pas la réalité. Toutefois, la réalité, l'ordre réel des choses, n'est ni démontré ni expliqué, tout autant qu'il n'est pas certain qui est celui qui dirige tout : cela peut être l'acteur Treipink, pour autant lui, il n'est que le truchement de quelqu'un d'autre qui vit en lui (Semper 1927a : 166). De la même manière, l'eau, qui peut être considérée comme la base de la dynamique dans cette nouvelle, n'est pas un simple reflet qui ferait renverser ce que l'on peut considérer comme la réalité : l'idée selon laquelle on pourrait faire l'Histoire en reversant la chronologie est mise en doute (Semper 1927a : 147).

Nous sommes ainsi amenée à conclure que le temps, dans cette nouvelle, doit se définir par des images qui se présentent comme *autres*, par ce qui est superflu, qui n'est ni l'espace vu ni le revers de celui-ci, tandis qu'il ne se détermine pas non plus comme réalité, ni par ce que la réalité n'est pas. Ainsi, cette dernière nouvelle d'Ellinor, tout comme l'incipit de *La Chaîne chinoise* et la *mise en abyme* dans *Les Piliers du pont*, rend explicite que le ressort de l'avancement du temps est l'*autre*, ce qui n'est pas l'espace vu, ou celui qui est contenu dans le corps visible, de manière qu'on ne peut pas l'identifier. Par conséquent, l'analyse des images de l'eau nous permet de dégager une différence importante entre les œuvres de Semper : si dans *La Chaîne chinoise*, l'eau avait été impliquée dans un mouvement qu'on pouvait identifier comme l'*élan vital* bergsonien, par exemple dans la description de la chute d'eau où s'alternaient des couleurs de l'arc-en-ciel, dans *Ellinor*, l'eau implique une autre sorte de dynamique qui se base sur sa propriété d'être un reflet. Nous pouvons également faire une conclusion sur la différence entre la multiplication qui s'opère par des reflets de miroir dans *Les Piliers du pont* et *Ellinor*. Dans le

premier recueil, l'image du corps peut se multiplier au moyen des miroirs qui mettent en évidence son altérité. Dans le deuxième, cette multiplication peut se présenter comme contenue aussi dans le mouvement de l'eau.

Au demeurant, si l'on considère que le temps dans *Ellinor* est contenu dans un processus de multiplication d'un corps, il n'en reste pas moins que c'est la rupture avec le passé qui conditionne l'émergence de cette temporalité. Dans *Anthémis*, c'est la rupture qui signifie le surgissement de la multiplication du corps du narrateur par reflets, également lorsque cette rupture se produit dans une illusion, un rêve. Similairement, dans *Les Piliers du pont*, c'était l'arrêt du mouvement d'un corps au milieu des reflets de miroir qui nous avait permis d'observer le surgissement d'une séquence qui se baserait sur une multiplication des corps au moyen de négativité qu'ils impliqueraient. Dans *Ellinor*, la rupture qui avait conditionné la multiplicité des reflets est explicitement mise en relation avec la liberté.

Nous pouvons ainsi confirmer que si selon Semper, le temps qui est contenu dans les œuvres littéraires est susceptible de se définir en termes de liberté, cette temporalité implique une rupture avec le passé, ou un arrêt dans un mouvement continu. Suite à cette rupture ou à cet arrêt se produit une simultanéité qui s'établit au moyen de la part négative des images, qui sont, de ce fait, susceptibles de se présenter comme *autres*. Ainsi, l'analyse du fonctionnement des miroirs et des reflets dans les nouvelles de Semper nous conduit de nouveau à la conception du temps de Sartre. Selon lui, la conscience établit une rupture dans la succession du temps, en faisant émerger le *possible* qui est absent, qui n'est pas dans le présent. Ainsi, le présent peut se définir comme un processus qui est constitué par la négativité, autrement dit par un mouvement de néantisation. Si l'on considère que selon Sartre cette néantisation ne peut émerger que dans un mouvement de reflet-reflétant, nous pouvons effectivement avancer que le fonctionnement des miroirs dans les nouvelles de Semper nous donne une clé pour définir des parallélismes entre la notion de *possible* de Sartre et le temps que serait, selon Semper, censée comporter une œuvre littéraire.

Au demeurant, il est à faire observer que dans *Les Piliers du pont*, la dynamique que crée ce que l'on peut appeler le reflet-reflétant se démontre comme moins impliquée dans un mouvement que dans *Ellinor*, où l'eau devient un élément important pour rendre cette œuvre dynamique. Nous pouvons expliquer ce phénomène par le fait que pour Semper, il était important de présenter le monde des fonctionnaires et des hommes d'affaires comme stagnant, alors que la ressource de la nouveauté en art et en littérature continue d'être pour lui une subjectivité, que ce soit un narrateur ou un personnage, et sa capacité de se transformer en se multipliant et en devenant *autre*. Il est important que cette subjectivité soit en mouvement et en voie de développement. Une telle conception de l'homme est au premier plan dans *Ellinor*.

L'exploration des romans de Semper nous permettra d'aller en profondeur dans l'analyse de ce temps qu'impliquerait la relation des reflets de miroir avec l'émergence du corps comme *autre*, et que l'on peut appeler, en suivant sa pensée, un temps de liberté. Nous arriverons ainsi, au fil des romans de Semper,

à une idée de l'*élan de révolution*, dont nous trouverons une culmination dans *Les Œillets rouges*.

2.4.4. *Jalousie* et *Pierre après pierre* : de la révolution intérieure à la construction socialiste

Vers le milieu du roman *Jalousie*, le narrateur, Enn, réfléchit sur son état d'esprit amoureux en le considérant comme révolutionnaire :

En effet, l'état d'âme qui nous saisit après être tombé amoureux est dangereux à tout ordre. Il tourne la personnalité sens dessus dessous, fait basculer toutes les fortifications, sème dans la vie de l'imprévisibilité et brise les traditions figées. C'est un principe révolutionnaire qui renverse tous les murs et les fondements établis par la société, qui déchire toutes les frontières entre les couches, qui suscite des troubles et des conflits, qui est enclin à sauter par-dessus la barrière que le confort et l'intelligence ont mise en place. (Semper 1934a : 165–166)

Ce passage suggère que la révolution commence par l'individu : ce n'est que lui, avec l'élan qui vient de ses intérieurs, de son « âme », qui est capable de briser les murs qui sont établis par les traditions, de renverser l'ordre qui vient du passé. Or, nous avons déjà fait remarquer que le narrateur, dans ce roman, n'est pas seulement constitué par ce genre d'élan, mais il est aussi un *autre* qui se met constamment à distance. De plus, nous avons conclu à l'aune de Sartre que cet *autre* peut être défini en termes du *possible*, de manière qu'en étant à tout temps mis à distance, il est impliqué dans un mouvement qui essaie de parvenir à la plénitude du narrateur. Cette plénitude serait censée être atteinte dans l'avenir mais Enn n'y parviendra jamais. Aussi pouvons-nous relever que ce mouvement, bien qu'il émane de l'« âme » d'une subjectivité, comme l'*élan vital* de Bergson qu'on peut sentir « en nous » (Bergson 2014 [1907] : 324), ne se présente pas comme l'élan bergsonien.

Notre observation selon laquelle le désir dans *Jalousie* provoquerait une rupture avec le passé, tandis que cette rupture constituerait une sorte de continuité en établissant une simultanéité, nous conduit vers des observations semblables. Ainsi, l'état d'âme amoureux d'Enn, qui « renverse tous les murs et les fondements », qui « brise les traditions figées », peut se définir comme un effacement du passé, de manière qu'Enn puisse même oublier son nom (Semper 1934a : 166). Pour autant, l'état d'esprit de ce personnage peut se présenter aussi comme une transformation en *autre* : « Je demeurais complètement en-dessous des rayons de l'amour, qui me brûlèrent, avec un bref intervalle de temps, en autre. » (Semper 1934a : 166) Aussi pouvons-nous supposer que si le « principe révolutionnaire » que décrit Enn est un renversement des fondements et un déchirement de frontières, cela veut dire qu'il peut impliquer le fait de devenir *autre* : selon Enn, le « principe révolutionnaire » « tourne la personnalité sens dessus dessous », et c'est à la lumière de l'idée de devenir un *autre* que nous pouvons comprendre cette tournure.

L'analyse du fonctionnement du miroir dans ce roman nous permet de développer cette idée, en la mettant plus concrètement en relation avec le temps. C'est le miroir qui rend explicite l'altérité du narrateur, tandis qu'il nous permet de considérer cette altérité comme étant impliquée dans une dynamique, dans des changements susceptibles d'affecter le corps. Ainsi, si selon Marras, un ami d'Enn, celui-ci devrait « se regarder dans le miroir », ce serait pour voir à quel point il a maigri (Semper 1934a : 163). Au demeurant, le reflet d'Enn, qui a maigri et qui se regarde dans le miroir, n'apparaît que vers la fin de l'œuvre. Par ailleurs, avant d'arriver à la description de son reflet dans le sens propre, on décrit un autre personnage, qui n'est pas Enn, qui se regarde dans le miroir, et qui a, lui aussi, maigri à cause des turbulences de l'amour. Le personnage en question est le voisin d'un autre ami d'Enn, de Raudhammas, qui lui décrit ce jeune homme de la manière suivante :

J'ai ici un voisin, dans la chambre d'à côté, qui se tourmente dans les peines d'amour. Ça fait déjà trois semaines qu'il est obsédé par un fantôme, en marchant dans la chambre par-ci, par-là, mais sa Kai ne lui prête même pas attention. Également lui-même, il ne veut faire attention à rien, il lit une même page pendant trois jours, le dos appuyé à la fenêtre. Mais maintenant il a complètement maigri, il a l'air d'un squelette. Ça me fait tellement douleur de le voir se changer de mine devant le miroir, s'huiler les cheveux et rajuster sa cravate avant de sortir. Je lui ai dit de laisser les jeux de boudoir aux femmes. Ce n'est pas digne d'un homme de courir ainsi derrière les jupes. Hier, je l'ai quand même convaincu de venir avec moi regarder Iago⁶⁰. C'est dommage que toi, Enn, n'aies pas été là. (Semper 1934a : 203)

Dans ce passage, ce n'est pas seulement le reflet d'un miroir, mais aussi la juxtaposition des chambres qui est la raison de l'altérité d'un personnage : c'est celui qui vit à côté, derrière le mur, qui se change de mine devant la glace. Au demeurant, ce personnage, qui est en train de rajuster ses vêtements, se définit comme celui qu'Enn n'est pas, car, comme le dit Raudhammas, il est celui qui a été au théâtre la veille, tandis qu'Enn n'y a pas été.

Cette dernière remarque nous amène à considérer qu'également le temps se définit, dans ce roman, par la négativité : le narrateur, Enn, est celui qui n'a pas été hier au théâtre, tandis que celui qui y a été n'est pas dans la chambre où se trouve Enn actuellement. La personne qui a été hier au théâtre se trouve maintenant dans la chambre d'à côté, alors qu'il est en train de changer de mine devant le miroir. Au demeurant, le voisin qui se trouve dans la chambre d'à côté a maigri à cause de ses tourments amoureux, similairement à Enn qui est dans l'autre chambre. Aussi pouvons-nous parler d'un même corps, qui peut se développer, et qui est susceptible de se caractériser par la négativité et se présenter

⁶⁰ Iago – personnage dans la pièce *Othello ou le Maure de Venise* de William Shakespeare. Iago est un officier au service du général vénitien Othello. Dans la pièce, Iago fait Othello croire que sa femme le trompe avec Cassio.

sous forme de différents personnages comme *autres*. Cette négativité peut émerger en vertu de miroirs autant que par la position juxtaposée des chambres.

L'émergence de cette négativité nous permet d'envisager qu'il y aurait dans *Jalousie*, de même que dans les nouvelles de Semper, une séquence temporelle qui s'établirait par la négativité. Cette séquence se manifeste par un système de miroirs. Premièrement, on avait dit à Enn qu'il devait se regarder dans le miroir pour voir à quel point il a maigri et deuxièmement, c'est le voisin d'à côté qui se regarde dans le miroir pour se changer de mine, tandis que c'est lui qui a maigri. Troisièmement, nous retrouvons vers la fin de ce livre Enn lui-même qui se regarde dans le miroir. Cette fois-ci, le portier est amené à lui dire qu'il a maigri (Semper 1934a : 304). Pourtant, lorsqu'Enn se regarde dans la glace, ce n'est que pour voir ce qu'il n'est « pas encore » :

Est-ce que mes cheveux ne sont vraiment pas encore devenus gris ? ai-je demandé là-bas, au miroir de l'antichambre. Des bouts de barbe noirs piquaient d'une manière dégoûtante dans la peau fanée, les yeux gris étaient entourés de rides, toute la peau du visage était jaune et molle. (Semper 1934a : 304)

Par conséquent, si Enn parvient, finalement, à voir son propre reflet dans le miroir, celui-ci rend son visage visible, tandis que ce reflet a aussi pour fonction de constituer un recul par rapport au présent, d'être une négation du présent, ce qui n'est « pas encore » mais qui pourrait être dans l'avenir. Ainsi, les reflets du miroir font que le narrateur du présent n'est pas celui d'hier, tandis que cette négativité est susceptible d'impliquer l'avenir, le « ne pas encore ». Identiquement, la pièce où se trouve Enn pour se regarder dans la glace, l'« anti-chambre », n'est pas une chambre dans le sens propre, mais laisse deviner une chambre à venir, où Enn serait censé entrer, mais où il n'entrera pas. Donc, si l'on peut parler ici d'une séquence du temps qui se ferait par une dynamique de reflet-reflétant, si l'on a recours aux termes de Sartre, dans ce roman celle-ci est impliquée, comme dans les nouvelles de Semper, dans des reflets de miroir. Outre cela, elle est soutenue par des éléments d'espace, tels que les chambres et les murs.

Aussi est-il que si le « principe révolutionnaire » que suggère l'état d'âme amoureux d'Enn implique un « renversement » de l'ordre existant, des « murs et des fondements établis par la société », cela ne signifie pas que les murs devraient être complètement éliminés suite à une rupture totale avec le passé. Si le temps qu'implique cet état d'esprit révolutionnaire, cette démolition des « traditions figées », se caractérise par le terme d'« imprévisibilité », cela signifie que cette temporalité se base sur le présent qui est une négativité. Celle-ci peut s'expliciter dans l'univers fictionnel par des images qui se présentent comme *autres*, de manière que cette négativité établit aussi une séquence, une certaine continuité.

Dans le roman *Pierre après pierre*, la propriété des images de se manifester comme *autres* devient encore plus explicite, par le fait qu'ici les reflets de miroir interagissent avec les paravents, de manière que se crée un réseau en

mouvement. Nous avons pu constater que dans ce roman, ce serait le mouvement, le déplacement de point de vue qui ferait surgir l'*autre*, qui rendrait les personnages « différents » ou « étrangers ». Ainsi, la subjectivité, un personnage, pouvait se désobjectiver en ne pouvant plus se reconnaître, à la manière d'un artiste qui regarde son œuvre d'à côté et qui ne peut plus se reconnaître en elle. Par l'analyse des reflets du miroir, nous pourrions affirmer que les personnages qui se présentent comme *autres* sont susceptibles de provoquer le mouvement. Cela se rend explicite par exemple dans le passage suivant, où l'on décrit l'émergence de la « figure » de Reet dans le miroir :

Un petit tour de tête rendit toute la scène visible dans le miroir, dont les trois parties encadraient les deux lits.

Là, on pouvait voir une femme d'un corps svelte et tenace, de petite taille, mais d'une figure très proportionnelle, presque une jeune fille. Son visage était un peu allongé, d'un teint qui en été est profondément bronzé. Ilmar [le mari de Reet – M. K.] n'aimait pas les astuces artificielles, pourtant Reet se lavait les cheveux avec l'eau de camomille, se laissait de temps en temps teindre les cils, tandis que parmi les rouges à lèvres elle choisissait le ton le plus modeste. Ilmar ne connaissait pas ces secrets, et il ne fallait pas qu'il les sache.

Du coup, Reet sauta du pied du lit et se précipita vers l'armoire. Vraiment, c'était bientôt le temps d'aller chez le tailleur, car le printemps s'approchait, les magazines de mode commençaient déjà de parler de l'été, et même de l'automne. Elle levait l'une et l'autre robe au cou, se tournait devant le miroir de l'un et de l'autre côté en se demandant quelle robe devrait être refaite ou donnée en cadeau. L'horloge dans la salle à manger sonna onze coups, et Reet remit les vêtements rapidement dans l'armoire, car en fait, elle devait être au lit à cette heure-là. (Semper 1939 : 39)

Comme dans les œuvres précédentes de Semper, dans cette scène, le miroir rend manifeste que l'image, la « figure » qui apparaît dans la glace, est un *autre*. Ainsi, lorsque Reet se contemple dans la glace, la réflexion rend explicite les parts de négativité de son corps. La jeune femme est décrite comme « presque une jeune fille », son visage est « un peu » allongé, son teint « est profondément bronzé en été », tandis qu'elle utilise des astuces artificielles qui sont à peine visibles, qui sont un secret. Par ailleurs, c'est ce reflet, cette figure qui est un *autre*, qui met Reet en mouvement, qui la fait tourner « de l'un et de l'autre côté », et se mettre au cou « l'une et l'autre robe ». Par conséquent, la figure comme *autre* met le corps en mouvement, en lui donnant la possibilité de se multiplier, de devenir différents *autres*. Ainsi, si l'on peut parler, dans ce roman, de l'émergence de l'*autre*, celle-ci se fait par une relation de réciprocité entre les *figures* et le mouvement, et c'est la *figure* comme *autre* qui est également susceptible de provoquer le mouvement. Nous retrouvons ici la définition de *mise en abyme* de Gide : le reflet de miroir, dans ce roman, établit un mouvement de réciprocité, comme le fait, selon Gide, l'œuvre d'art qui sort de l'artiste, en ayant sur celui-ci une rétroaction. Dans Semper, similairement à

Gide, ce mouvement de réciprocité est impliqué dans un processus de multiplication des images du corps.

De plus, nous pouvons mettre en avant que comme dans *Jalousie*, également dans *Pierre après pierre*, le reflet de miroir, en se présentant comme *autre*, fait survenir une certaine temporalité : la peau de Reet est bronzée en été, tandis qu'elle ne l'est pas actuellement ; à cette heure-ci la jeune femme devrait être au lit, alors qu'elle n'y est pas. Par conséquent, nous pouvons avancer que dans ce roman, similairement à *Jalousie*, le temps se présente à travers la mise en évidence de la propriété des images d'impliquer une négativité, d'être *autres*, qui, en contenant en eux-mêmes le temps, font émerger une séquence qui se base sur le surgissement d'une pluralité des *autres*. Comme dans *Jalousie*, aussi dans ce deuxième roman de Semper, c'est le miroir qui rend explicite cette temporalité.

Pour autant, c'est également à travers le fonctionnement d'un paravent que nous pouvons conceptualiser, dans *Pierre après pierre*, l'émergence d'un temps qui peut se caractériser par la négativité qu'impliqueraient les images du corps. Au fond, le paravent, dans ce roman, se présente comme un revers du miroir : alors que dans le passage que nous venons de citer, le miroir se compose de trois parties et donne à percevoir deux lits, deux chapitres plus tard, nous verrons un paravent composé de quatre parties, alors que dans la pièce, qui est un atelier d'artiste, il y a trois dormeurs : un chat, le sculpteur Umbjärv et un réfugié politique dont on sait qu'il s'appelle Ants Rõigas (Semper 1939 : 72–74). Ainsi, par rapport à la scène précédente, le nombre des personnages, ainsi que des parties dont est composé le miroir-paravent, s'est multiplié. Puisqu'on dit que l'artiste a utilisé les « faces du paravent qui se trouvent du côté du lit pour des exercices de pinceau », ce qui peut être considéré comme faisant référence à la scène où le miroir avait reflété Reet assise sur le pied d'un lit, nous pouvons envisager que l'émergence du paravent se présente comme faisant apparaître le côté envers du temps. C'est son côté *autre*, qui *n'est pas* le passé. Qui plus est, au milieu de l'atelier se trouvent, juxtaposés l'un à l'autre, un « podium tournant pour le modèle » et une « base à trois pieds avec une figure emmaillotée en linges tachés d'argile » (Semper 1939 : 72–73). Ainsi, au lieu de Reet qui se tournerait devant le miroir, nous trouvons ici un podium tournant qui est vide, « pour le modèle », et la figure de Reet qui est couverte de linges. Par conséquent, au lieu d'une *figure* tournante qui se présenterait comme le reflet d'un miroir, nous trouvons ici une figure dissimulée qui est située à côté d'un podium tournant d'où le modèle a disparu. Cela revient à confirmer l'idée selon laquelle la séquence du temps, dans ce roman, se ferait par une multiplication qui se base sur la séparation spatiale, alors que cette séparation implique aussi une négation par rapport au passé, une disparition ou une dissimulation des éléments qui y appartiennent.

Néanmoins, ce genre de temps, qui se présenterait comme une séquence par des séparations des éléments de l'univers fictionnel, qui impliquent aussi une négation du passé, peut aussi apparaître comme le développement d'un organisme vivant. Ainsi, la figure de Reet, sa sculpture que l'artiste Umbjärv est

en train de modeler, commence de « pousser lentement d'un morceau d'argile sans forme » (Semper 1939 : 81). Donc, le développement organique d'une œuvre est une condition pour qu'elle puisse exister en tant qu'une « forme », alors qu'à l'origine, cet élan implique une négativité : le morceau d'argile, qui est l'origine de la forme, est « sans forme ». De la même manière, Joel, lorsqu'il retrouve son sens de responsabilité après avoir passé son été avec Reet auprès de la maison de campagne de celle-ci, sent que les vents d'automne l'ont arraché au printemps et à l'été, alors que « le présent voluptueux, isolé, perd son sens, qu'il étire ses tentacules vers l'avenir, pour se trouver de l'appui » (Semper 1939 : 354). Par conséquent, lorsqu'en Joel émerge le sens de responsabilité, le temps continuera d'être impliqué, pour lui, dans un élan organique, tandis que cet élan est originaire de l'éloignement du présent. Autrement dit, on ne peut pas aspirer à l'avenir sans une déchirure par rapport au présent, et donc sans une séparation spatiale. Aussi est-il que si nous pouvons parler ici d'un *élan vital*, d'un temps qui serait contenu dans le développement d'un organisme vivant, c'est la séparation des éléments de l'univers fictionnel qui est la condition de l'émergence de cet élan.

Avec les propos de Joel que nous venons de citer, c'est l'idée de *responsabilité* qui surgit dans ses pensées, et qui revient aussi ultérieurement dans les méditations de ce personnage. Outre cela, nous pouvons remarquer une différence par rapport au roman précédent de Semper. Dans *Jalousie*, la séquence temporelle issue de la négativité impliquée par les images apparaissait très clairement par les reflets d'un corps dans le miroir. Dans *Pierre après pierre*, cette négativité est contenue dans un développement organique. Ce dernier s'oriente vers l'avenir plus explicitement encore que dans *Jalousie*. Pour autant, comme le démontre l'extrait suivant, le développement organique qui est dirigé vers l'avenir comporte pour Joel Hurt une sensation de responsabilité. Qui plus est, ce développement ne cesse d'être impliqué dans une pluralité des formes ou des *figures* qui sont des *autres*, qui se présentent comme spatialement ailleurs. Ainsi, le réveil de la responsabilité de Joel Hurt est décrit de la manière suivante :

Un souffle de vent déchirait des branches les feuilles jaunes qui tombaient en tremblant sur le chemin de forêt, parmi d'autres feuilles bruissantes. Il y en avait qui étaient petites et jaunes claires – celles-ci tombaient des bouleaux –, et il y en avait d'autres qui étaient larges et plates, et qui tombaient des érables. Les arbres étaient beaucoup plus nus, le lac n'était plus amical, il se ridait toujours dans un mécontentement. C'était comme si des vêtements tombaient autour des jours de Joel, et de loin il pouvait voir, en face, une sorte de tronc vide en lui-même. Et ce tronc était – *responsabilité*. (Semper 1939 : 353)

Nous voyons que ce qui réunit les mondes extérieur et les sensations intérieures d'un personnage, c'est le mouvement : le souffle de vent qui fait tomber les feuilles des arbres dénude l'âme de Joel Hurt. Pour autant, ce mouvement implique l'apparition d'un tronc d'arbre qui se démontre comme étant à la fois

ici et ailleurs : il est loin, aussi bien qu'à l'intérieur de Joel, et se manifeste comme se trouvant « en face ». Par conséquent, le sens de responsabilité implique que l'on perçoive une forme qui fonctionne à la manière du reflet d'un miroir : elle demande la présence d'une image qui est sa propre négation, et cette négation se présente comme un ailleurs, de manière que l'image se manifeste comme contenant un espace absent. C'est ainsi que le monde intérieur d'une subjectivité, d'un personnage, peut se mettre en relation avec le monde externe des choses, et que la liberté, que Joel avait sentie en été, en courant par des forêts avec Reet, autrement dit la « vie de l'instant » (Semper 1939 : 354), est susceptible de devenir la responsabilité :

Quelque part à l'extérieur de lui [de Joel – M. K.] était la logique des choses qui pénétrait petit à petit dans ses propres expériences, en les dérangeant beaucoup. Son âme n'était pas libre et à sa propre disposition. La responsabilité, le sentiment de vice, le menace de punition, le sentiment intérieur étaient comme des trésors fondamentaux et des formes sur lesquels on verse du béton, car sinon le bâtiment se démolirait. (Semper 1939 : 354)

Par ailleurs, ce passage rend explicite une idée de *construction* : si Semper parle des « formes » sur lesquelles une œuvre d'art devrait être construite, celles-ci ne peuvent surgir que suite au contact d'une subjectivité avec le monde qui se trouverait à l'extérieur de lui, qui se ferait par le mouvement. Pour autant, ces formes ne sont capables de surgir qu'en vertu du « sentiment intérieur » d'un sujet. Par conséquent, la subjectivité qu'implique la responsabilité est un renoncement à la subjectivité : il s'agit d'un sujet qui, en étant pénétré par des « formes » qui se trouveraient à l'extérieur de lui, est celui qui est à l'extérieur de lui-même. L'œuvre artistique ou littéraire est, pour Semper, capable de contenir ce genre de formes, qui impliquent ce type de subjectivité. C'est à la lumière de cette idée que nous pouvons comprendre également les propos de Joel Hurt, lorsqu'il déclare que l'homme construit ce monde à partir de « possibles » qui se trouveraient à l'intérieur de son esprit. Selon Joel, ce serait par le moyen de ces « possibles » que chaque individu pourrait, chacun à sa manière, participer à la construction de ce monde. Or, au moyen de ces « possibles », l'individu serait aussi en rapport avec d'autres personnes :

Si Dieu existe, ce n'est pas pour être vécu mais pour être fait ! Pourquoi construire ? Oui, si l'on creuse avec la pensée les fondements de tout nous ne parvenons finalement qu'à tordre nos esprits. Pour autant, nous construisons, comme auparavant, ce monde, chacun à sa manière, même une araignée qui crée une toile pour attraper les mouches. Il n'y a rien de plus admirable qu'un esprit qui construit et qui crée. Avec un seul acte de volonté – que l'on pense seulement quelle est cette merveille ! – avec un seul acte de pensée la main trace dans le monde réel cette ligne droite qui existe en tant qu'un concept, un possible, un germe, seulement dans notre esprit. C'est un esprit qui est en train de construire ce monde, car le monde lui-même n'est qu'une tâche de construction. (Semper 1939 : 292)

Nous voyons que pour Semper, il est important de souligner que la construction signifierait l'action, alors que cette action, ce « faire », implique une pluralité des participants : ce n'est qu'ensemble avec d'autres individus que la construction peut avoir lieu. De même, le « possible », qui dans cet extrait est décrit comme une ligne imaginaire qui se trouve en tant qu'un « germe » dans « notre esprit », ne peut se réaliser, se dessiner, qu'en tant que pluriel, ensemble avec d'autres personnes, de manière à former une toile d'araignée.

Les allusions à la philosophie de Frédéric Nietzsche⁶¹ qui se trouvent dans l'extrait cité nous permettent de mettre en évidence la particularité de l'idée de Semper. La traduction estonienne d'*Ainsi parlait Zarathoustra* (1883) de ce philosophe, parue en 1932, est postfacée par Semper, ce qui nous permet d'avancer qu'il s'agissait pour lui d'une œuvre importante. Dans ce « livre pour tous et pour personne », Nietzsche avance que c'est l'homme qui crée Dieu (Nietzsche 1972 [1883] : 86), tandis que la création serait susceptible de se présenter comme la construction d'une maison : « Et que se brise tout ce qui peut se briser contre nos vérités ! Il y a encore tant de maisons à construire ! » (Nietzsche 1972 [1883] : 16) Ou encore, dans le même livre : « Tu dois ériger des monuments vivants à ta victoire et à ta libération. Tu dois construire par-delà toi-même. » (Nietzsche 1972 [1883] : 93) Nous voyons que construire, pour Nietzsche, signifie la liberté ; celle-ci, pour autant, émerge grâce à un dépassement ou un surpassement de soi-même. En outre, ce genre de liberté se caractérise par la volonté, autant que pour Joel Hurt la construction avait signifié un « acte de volonté ». Dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, Nietzsche formule l'idée de cette volonté de la manière suivante : « Peux-tu te donner à toi-même ton bien et ton mal et suspendre ta volonté au-dessus de toi comme une loi ? Peux-tu être ton propre juge et le vengeur de ta loi ? » (Nietzsche 1972 [1883] : 84) Par conséquent, nous pouvons avancer que pour Semper, de même que pour Nietzsche, il est important que l'homme puisse sortir de lui-même, en se dépassant, pour qu'il puisse parvenir à la volonté, à une construction active.

⁶¹ Il est indéniable que Nietzsche était un philosophe important aussi pour André Gide. Selon Peter Schnyder, les commentaires que faisait Gide sur Nietzsche dans son *Journal* et en 1899 dans une « Lettre à Angèle » parue dans la revue *Ermitage*, démontrent que Gide avait « une grande compréhension de la pensée profonde du philosophe allemand, en avance sur bien des critiques de son temps » (Schnyder 2011 : 278). Selon Schnyder, ce qui intéressait Gide dans la pensée de Nietzsche, c'était « le rejet d'une vérité révélée, la mise en question des valeurs absolues » (Schnyder 2011 : 278) Au demeurant, Gide prenait aussi ses distances vis-à-vis des écrits nietzschéens, en relevant que dans ceux-ci il y aurait une tendance à renfermer tout dans un système, à rester « prisonnier dans sa cage de philosophie », et de manquer d'une intention de créer (Gide 1903 [1898]b : 172). Pour autant, l'objectif de notre thèse étant de nous focaliser sur les liens des œuvres de Semper et de Gide avec les philosophies de Bergson et de Sartre, nous ne nous arrêtons pas sur les liens des œuvres de Gide avec celles Nietzsche, et nous relevons les rapports entre les écrits de Nietzsche et de Semper seulement dans les cas où ils se démontrent comme très explicites, sans examiner cette question à part.

Néanmoins, les commentaires de Semper lui-même sur *Ainsi parlait Zarathoustra* nous permettent de relever la particularité de sa pensée face à ce philosophe. Selon Semper, les idées de Nietzsche, en faisant appel à la liberté de la volonté et de la création, viseraient à « écarter toutes les normes imposées et les responsabilités » (Semper 2006 [1932] : 296). Pour autant, comme nous pouvons le deviner d'après les paroles de Joel Hurt dans *Pierre après pierre*, c'est exactement à la responsabilité que fait appel Semper dans son roman : pour lui, chacun, à sa manière, est responsable de la construction de ce monde. Ce genre de responsabilité impliquerait, selon Semper, une relation de réciprocité entre l'homme et le monde qui se trouverait à l'extérieur de lui : pour qu'un être humain puisse se dépasser lui-même, il faut que la « logique des choses », qui se trouve dans le monde extérieur, pénètre dans son esprit, et que ce soit à partir de cette logique qu'il renonce à lui-même. Similairement, ce n'est que le mouvement qui vient du monde extérieur qui est susceptible d'arracher l'homme à son présent pour le conduire vers l'avenir.

Aussi pouvons-nous dire que Semper, en se trouvant à la croisée de Nietzsche et de Bergson, parvient finalement à développer sa propre idée de la fonction sociale de la littérature, qui se fait à partir des propriétés esthétiques d'une œuvre littéraire. Autant que l'univers fictionnel d'une œuvre implique des « possibles », qui sont des « formes » se caractérisant par leur négativité et par leur absence, la condition de « l'acte de volonté » est susceptible d'être le « possible » dans l'esprit de l'individu. Ce sont les paroles de Joel Hurt qui nous suggèrent cette conception du « possible ». De cette manière, le possible, la forme qui se caractérise par la négativité, par son absence, ne devient pas seulement un ressort pour la dynamique que comporterait une œuvre d'art, mais aussi une ressource de l'action dans le monde, dans la société.

Cette analyse de *Pierre après pierre* nous amène à réfléchir sur des parallélismes entre les idées de Semper et la conception de l'engagement littéraire de Jean-Paul Sartre. Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, Sartre déclare que la littérature serait une « perpétuelle révolution », par le fait de comporter une négation, de contester les valeurs établies, et cela en faisant de la sorte que la société « se voit vue » :

Si la société se voit et surtout si elle se voit vue, il y a, par le fait même, contestation des valeurs établies et du régime : l'écrivain lui présente son image, il la somme de l'assumer ou de se changer. [...] ; ainsi l'écrivain donne à la société une *conscience malheureuse*, de ce fait il est en perpétuel antagonisme avec les forces conservatrices qui maintiennent l'équilibre qu'il tend à rompre. Car le passage au médiat qui ne peut se faire que par négation de l'immédiat est une perpétuelle révolution. (Sartre 2005 [1947] : 89)

Nous voyons que si pour Sartre, il y a de la négation dans une œuvre littéraire, celle-ci ne peut se présenter qu'en tant qu'un processus dynamique, comme un « perpétuel antagonisme » avec l'immédiat, avec les « forces conservatrices » qui maintiennent l'ordre qui provient du passé. Ce genre de dynamique ne peut

se produire qu'en vertu de la capacité qu'implique l'« image » dans une œuvre littéraire de se mettre à distance, d'être double en quelque sorte, de manière que la société puisse « se voir vue ». C'est par le moyen de ce genre d'image double que l'individu, qui constitue une part de la société, est capable de se dépasser, de passer au médiat par la négation de l'immédiat. Aussi est-il que si Sartre avance qu'« à chaque mot que je dis je m'engage un peu plus dans le monde, et du même coup, j'en émerge un peu davantage puisque je le dépasse vers l'avenir » (Sartre 2005 [1947] : 28), qui est la condition pour que la parole puisse être l'action (Sartre 2005 [1947] : 27), cela n'est possible qu'en vertu de la capacité de l'image imaginée de se mettre à distance. Ainsi se présente-t-elle comme étant vue. Par conséquent, si nous pouvons parler de la révolution que peut impliquer une œuvre littéraire, en faisant que la société se voie vue, cette révolution ne peut émerger que grâce aux propriétés esthétiques que cette œuvre comporte, par le biais des images qui sont capables de se mettre à distance.

Lorsque Semper parle, dans *Pierre après pierre*, d'un acte de volonté qui existerait en tant qu'un possible dans une œuvre littéraire, il arrive à une idée identique : ce n'est qu'en se mettant lui-même à distance, en se rendant *autre* au moyen d'un contact avec le monde extérieur, qu'un individu, qui se présente dans le roman de Semper comme un artiste, un architecte, est susceptible d'agir en étant poussé par un mouvement de construction. Ainsi, dans *Pierre après pierre*, l'élan de configuration revêt également une signification particulière. Semper l'avait défini par la capacité de l'artiste de s'extérioriser par rapport à son œuvre et d'atteindre ainsi, en se détachant de la « forme de *moi* », une « forme plus objective » (Semper 1929 : 43). Si nous avons pu repérer la présence de cet élan dans ce deuxième roman de Semper déjà dans notre analyse précédente, nous pouvons conclure, à l'aune de l'étude que nous venons d'effectuer, que l'élan de configuration devient aussi un élan de la construction de la société.

Au demeurant, notre analyse rend explicite que pour Semper, il est important que la révolution, le changement de la société, commence par l'individu, par sa capacité de se développer en se renonçant à lui-même. Nous sommes ainsi en droit d'affirmer, en tenant compte de l'analyse que nous venons d'accomplir, que si Semper est un écrivain socialiste, nous pouvons le comprendre, effectivement, à l'aune de la conception de la *littérature engagée* de Jean-Paul Sartre. Ce philosophe postule dans *Qu'est-ce que la littérature ?* que son principe de l'engagement de la littérature implique une idée de la liberté qui confère à l'individu une capacité de changer la société et d'amener ainsi à une révolution socialiste : « En un mot, nous devons dans nos écrits militer en faveur de la liberté de la personne *et* de la révolution socialiste. » (Sartre 2005 [1947] : 274) Par conséquent, si nous avons pu repérer dans la fiction de Semper, notamment dans son roman *Pierre après pierre*, un temps qui est semblable au temps selon la conception de la *littérature engagée* de Sartre, cela nous conduit à envisager que l'idée du socialisme de Semper est similaire à celle de Sartre.

2.4.5. *Les Œillets rouges* : l'élan d'une révolution communiste

La relation du principe de construction de Johannes Semper avec la révolution se démontre encore plus explicitement dans le roman *Les Œillets rouges*. D'après l'idéologie soviétique officielle, la révolution de 1940 en Estonie, que ce roman présente, aurait été une suite naturelle de la révolution bolchevique de 1917 à Saint-Pétersbourg, une initiative des masses de travailleurs qui auraient aspiré à se libérer. L'historien fidèle au régime soviétique, Olaf Kuuli, met, dans son ouvrage *La Révolution en Estonie 1940* (1980), en avant exactement cette idée. Selon Kuuli, le coup d'État de 1940, qu'il décrit dans son livre comme une révolution du peuple, aurait été portée par « l'élan de lutte » des travailleurs (Kuuli 1980 : 32–33), qui aurait entraîné d'autres couches de la société « dans l'objectif du développement de l'élan de la révolution » (Kuuli 1980 : 88–89). Aussi pouvons-nous conclure que selon l'idéologie officielle, la révolution serait portée par un développement naturel, par un élan qui entraîne le peuple et réunit la société toute entière. À la lumière de cette idée, nous sommes invités à explorer la manière dont l'*élan vital* peut être présenté dans le roman de Johannes Semper, en tenant compte de la capacité de cet élan à se manifester comme un développement organique.

Or, en menant notre analyse, il est important de tenir compte du fait que ce genre d'élan de la révolution, qui est susceptible de se définir comme organique, est quelque chose qui n'implique pas seulement l'idée d'une continuité par rapport à la révolution de 1917 à Saint-Pétersbourg mais aussi une rupture vis-à-vis de la période de l'entre-deux-guerres, où l'Estonie avait été indépendante. Comme l'avance Kuuli, la révolution du 21 juin 1940 aurait été une « rupture dans la vie du peuple estonien », une manière de « rompre la colonne vertébrale du pouvoir politique de la bourgeoisie » (Kuuli 1980 : 86). L'idée de cette rupture qu'aurait impliquée la révolution de 1940 est expliquée, parmi des chercheurs contemporains, par exemple par le sémioticien Andreas Ventsel. Selon Ventsel, les institutions de pouvoir soviétiques auraient préconisé, d'une part, une idée de l'assimilation des Estoniens à la classe ouvrière de l'Union Soviétique (Ventsel 2014 : 84), et d'autre part, le point de vue selon lequel la révolution de 1940 aurait été un entrecoupement du développement de la République d'Estonie indépendante, qui fut considéré comme faux. Aussi sommes-nous amenés à nous interroger sur les façons dont les relations entre l'élan de la révolution et le temps comme rupture pourraient être présentés dans *Les Œillets rouges* de Johannes Semper, et cela d'autant plus que, comme nous l'avons démontré dans les chapitres précédents, l'idée de l'élan d'un développement organique, qui porte des marqueurs de l'*élan vital* de Bergson, et du temps comme rupture qui serait contenu dans cet élan, avait été quelque chose que nous avons pu repérer dans ses œuvres qui appartiennent à la période d'avant la Seconde Guerre mondiale.

En outre, en menant notre analyse des *Œillets rouges*, il faut souligner le fait que dans la RSS d'Estonie, comme dans l'Union Soviétique en entier, il était impossible de faire publier un livre qui ne serait pas en accord avec l'idéologie

propagée par le Parti Communiste. Le roman *Les Œillets rouges* constitue un exemple de ce genre de littérature. Les conditions de censure se démontrèrent comme particulièrement rigides durant la Seconde Guerre mondiale, sous le régime stalinien et lors de ses prolongements dans les années 1950. Ainsi, nous pouvons lire dans *L'Histoire littéraire de l'Estonie* le passage suivant qui décrit cette période : « Toute la vie culturelle fut dirigée et contrôlée par le Parti Communiste. Cela fut conditionné par le monopole d'État dans le domaine de publication ainsi que par l'imposition d'une censure préalable et postérieure. » (Olesk 2001 : 345) De plus, dans les circonstances d'un totalitarisme, la littérature et l'Histoire constituaient deux domaines principaux de la propagande. Dans son étude sur le système scolaire dans la RSS d'Estonie, Maarja Vaino met en évidence que « [l]a littérature était considérée, à côté de l'Histoire, comme la matière idéologique la plus importante. » (Vaino 2023 : 251) Similairement, Eve Annuk souligne que « [l]a littérature était, dans l'Union Soviétique, un moyen important du travail idéologique [...]. » (Annuk 2023 : 128)

Par conséquent, si le roman *Les Œillets rouges* présente le coup d'État de 1940 comme une révolution des travailleurs, cela peut être considéré comme une manière dont cette œuvre pouvait suivre l'idéologie officiellement propagée. En partant du fait que de nos jours, il est généralement connu que cette révolution était un spectacle organisé par les institutions de pouvoir soviétiques au vu de forcer un coup d'État pour envahir l'Estonie (Tarvel 2018 : 262), nous pouvons confirmer la concordance des *Œillets rouges* avec l'idéologie officielle. Autrement dit, dans *Les Œillets rouges*, les événements de l'été 1940 sont décrits comme une vraie révolution des travailleurs, qui est considérée aujourd'hui comme un mensonge. Pour autant, de ce fait, il est d'autant plus intéressant d'analyser la présentation de la révolution dans cette œuvre.

Tout d'abord, nous pouvons remarquer que dans *Les Œillets rouges*, la révolution de 1940 en Estonie est présentée, en suivant l'idéologie officiellement préconisée, comme une force de la nature qui envahit les masses et qui est d'un caractère assimilateur. En provenant du mécontentement du peuple, l'élan de cette force s'accroît rapidement, « en s'unissant en un grand fleuve qui se gonfle de plus en plus, qui menace de balayer tous les barrages. » (Semper 1955 : 34) L'émergence de ce genre d'élan se démontre le plus explicitement dans la description suivante d'une réunion des travailleurs :

Les travailleurs qui s'étaient réunis se sentaient ici en tant qu'un tout monolithique, invincible, comme une force géante qui a la disposition de faire l'avenir. Les discours qu'on tenait, l'enthousiasme avec lequel on les accueillait, l'unanimité avec laquelle on approuvait les exigences au gouvernement confirmaient et approfondissaient ce sentiment de puissance. (Semper 1955 : 351)

Nous pouvons voir, dans l'extrait cité, que si l'on parle dans ce roman de l'action, de « faire l'avenir », cela ne peut avoir lieu qu'en vertu de l'unanimité des masses, qui forment un « tout monolithique » et qui se démontrent comme

approbatives par rapport aux propositions des orateurs. Par conséquent, si l'on peut parler, en ce cas, de l'élan de la révolution, celui-ci se démontre comme unifiant.

Par ailleurs, le caractère assimilateur de cet élan se démontre dans le fait que dans *Les Œillets rouges*, comme dans *Pierre après pierre*, le mouvement, l'élan de la révolution, réunit le monde intérieur des personnages et les processus qui se déroulent dans la société. Ainsi, le discours du camarade Neem, qu'il prononce lors de la réunion des travailleurs que nous venons de décrire, est présenté comme une libération de la voix interne du peuple : « Son discours était la voix intérieure du peuple travailleur, qui avait longtemps été forcée à se taire, et qui s'était maintenant échappée pour s'écouler librement. » (Semper 1955 : 351) Similairement, l'élan de la révolution peut se trouver dans les cœurs des personnages amoureux. Cela se rend explicite par exemple lorsqu'Anatoli Espe a le sentiment que le désir qui s'est réveillé en Hilja est un peu le résultat des événements révolutionnaires, qui « ont déclenché dans l'âme d'Hilja les forces qui avaient jusque-là été conjurées, en détruisant en elle la sobriété et la sévérité d'autrefois. » (Semper 1955 : 346)

Par conséquent, nous pouvons conclure que comme dans *Pierre après pierre*, également dans *Les Œillets rouges*, l'avenir est présenté comme quelque chose qui advient suite à l'émergence d'un mouvement qui surgit comme le développement organique de la nature, qui peut en même temps envahir le monde intérieur des personnages. En outre, identiquement à ce que nous avons vu dans *Pierre après pierre*, où le présent pouvait être juxtaposé au passé en étant ainsi séparé de lui, cet élan de révolution a la propriété de faire rupture avec le passé. Ainsi, autant que le désir que ressent Hilja « détruit en elle la sobriété et la sévérité de l'autrefois », également Paul Riihkrand, lorsqu'il se trouve parmi le public lors de la réunion du peuple que nous avons décrite ci-dessus, a le sentiment que le vieil ordre s'écroule : « Il sentit tout à coup comme si le vieil ordre s'était déjà effondré et s'il assistait, à ce moment même, dans cet endroit-ci, à la naissance d'une nouvelle époque. » (Semper 1955 : 351) Aussi est-il que l'élan de la révolution, en envahissant l'entièreté du peuple, et en faisant rupture avec le passé, amène, en outre, à l'immédiateté, à l'instant présent.

D'une part, nous pouvons voir ici un parallélisme avec l'idéologie soviétique officielle et les idées qu'exprimaient sur le coup d'État de 1940 les historiens et les hommes politiques fidèles au régime stalinien. D'autre part, il est à noter que l'idée de Semper sur la révolution comme rupture, et sur les rapports entre les tournants de l'Histoire et les propriétés esthétiques des œuvres littéraires, remonte à une époque antécédente. Déjà dans l'essai *Les Chemins de notre littérature* (1926), rédigé entre les deux guerres mondiales, Semper avait caractérisé l'époque de la Grande Guerre, des révolutions russes de 1917 et de la déclaration de l'indépendance de l'Estonie en 1918 comme pleine de ruptures et de recherches (Semper 1926 : 764). La littérature de cette époque pouvait également selon lui être décrite comme « agitée, cherchant, fragmentaire, analytique » (Semper 1926 : 764). Plus précisément, Semper avait envisagé que

les œuvres littéraires qui avaient été conçues à cette époque avaient été portées par la « philosophie romantique de l'instant » et entourées d'un mystère de création (Semper 1926 : 770). Nous pouvons voir ici une allusion à la « philosophie de l'instant » de Gide, que nous avons explicitée en analysant l'interprétation que faisait Semper des *Nourritures terrestres* (Semper 1929 : 21). Or, autant que la « philosophie de l'instant » est, selon lui, en rapport avec l'époque de révolutions et de guerres dans la société, ce « vécu romantique » devrait être dépassé par la configuration et la construction (Semper 1926 : 770).

Par ailleurs, dans ses méditations après la Seconde Guerre mondiale, nous trouvons des idées semblables : selon Semper, le réalisme socialiste devrait, en faisant appel au caractère révolutionnaire d'une œuvre littéraire, se baser sur une nécessité de construction. Ainsi, dans l'essai *Esthétique marxiste-léniniste* (1948), il considère que selon la « méthode du réalisme socialiste », le lendemain ne devrait pas arriver suite à un élan naturel, « d'une manière spontanée et fortuite », mais « au résultat d'un travail planifié » (Semper 1948 : 1515). Similairement, dans *Les Œillets rouges*, il est déclaré que la révolution n'est pas seulement portée par un élan spontané, mais elle est aussi guidée par un « centre organisateur » qui aide à amener à la libération « d'une manière planifiée, pesée » (Semper 1955 : 358). Autrement dit, l'avenir du peuple n'est pas seulement fait par un élan que porteraient les masses, mais il est également organisé par le « centre du parti » qui « guide le peuple vers l'avenir » (Semper 1955 : 349).

Dans *Les Œillets rouges*, ce « centre organisateur » se caractérise en tant qu'une multitude de personnages anonymes qui sont capables d'avoir un côté réversible, qui peuvent agir soit au profit des communistes, soit pour l'ancien gouvernement estonien. Autrement dit, d'une part, cette multitude se présente comme une quantité de « mains invisibles » qui répandent des feuilles d'un contenu révolutionnaire (Semper 1955 : 175), comme une organisation des partisans rouges (Semper 1955 : 359) ou des groupements de travailleurs équipés d'armes (Semper 1955 : 389). D'autre part, les adhérents au vieil ordre capitaliste peuvent être « organisés » contre la révolution (Semper 1955 : 389), et ce sont aussi eux qui sont susceptibles de se fournir en armes, identiquement aux communistes (Semper 1955 : 402). De la même manière, le gouvernement de l'Estonie indépendante, que la révolution serait censée écrouler, se démontre comme ayant deux faces : « Ils [les membres du gouvernement – M. K.] commencèrent de jouer un double jeu dont tout le monde s'apercevait, en démontrant, d'un côté, une face assez gentille au peuple et au gouvernement de l'Union Soviétique, et en concevant, de l'autre côté, un plan méchant envers eux. » (Semper 1955 : 184) Finalement, le principe de « l'organisation » que comporte ce roman peut être résumé par les phrases suivantes, prononcées par le révolutionnaire Martin Tammemägi, après la perquisition de sa chambre :

« Ils sont tous la même bande, » dit enfin Tammemägi avec nonchalance. « Mais c'est tout de même bizarre : une fois, ils aiment te fermer les portes avec dix verrous et te couvrir les fenêtres avec des barreaux, une autre fois c'est l'inverse –

ils te brisent le dernier verrou et la dernière fenêtre ! Combien de temps encore, messieurs les houligans ? (Semper 1955 : 247)

Les rapports entre ce genre de « centre organisateur » et l'élan naturel de la révolution peuvent être définis à travers le fonctionnement de la couleur rouge dans ce roman, qui est la couleur du communisme et de la révolution. Tout d'abord, nous pouvons considérer que le rouge est le ton qui réunit les corps de différents personnages et qui fait qu'ils peuvent être considérés comme un même organisme, indépendamment de leur appartenance aux révolutionnaires ou aux partisans du vieil ordre. Ainsi, c'est le patron industriel Vinnal qui peut devenir « rouge d'excitation » (Semper 1955 : 80–81), le rédacteur en chef d'un journal bourgeois (Semper 1955 : 102), le professeur Känd (Semper 1955 : 116), la petite amie du révolutionnaire Paul Riuhkrand (Semper 1955 : 130). La mère de ce dernier devient rouge lorsqu'on perquisitionne le coffre où elle garde le drapeau rouge (Semper 1955 : 176). La sœur de Riuhkrand rougit lorsqu'elle parle d'Anatoli Espe qui est malade comme la mère de Paul qui avait rougi auparavant (Semper 1955 : 222). Ce dernier exemple nous démontre que si l'on peut parler, dans ce roman, d'un développement organique qui se ferait à la manière de l'*élan vital*, c'est-à-dire en se démontrant en tant que le changement des qualités d'un organisme, cet élan implique, plus que dans les œuvres précédentes de Semper, la présence de l'*autre*, de celui qui est absent. Cet *autre* peut se manifester dans un coffre en tant qu'un drapeau rouge qui fait apparaître la rougeur sur le visage d'un personnage, ou sur un lit de malade où se trouve un personnage qui rougit comme quelqu'un d'autre.

Le fonctionnement des reflets de miroir nous permet de raffermir l'idée que dans ce roman, le rouge implique une altérité : le docteur Milistver, un adhérent aux révolutionnaires, voit son visage rouge dans un miroir (Semper 1955 : 44), tandis qu'une dame qui regarde un défilé des communistes, peint ses lèvres en rouge, en se regardant dans un petit miroir de poche (Semper 1955 : 312). Plus généralement, les personnages qui se regardent dans le miroir ont tendance à se remettre en ordre, surtout à s'ordonner les cheveux. Par exemple Milistver se coiffe les cheveux avec des doigts écartés (Semper 1955 : 44), la femme d'un révolutionnaire « se démêle les cheveux avec ses deux mains » devant un miroir (Semper 1955 : 109), l'écrivain allemand Schäfer « se peigne les cheveux et rajuste sa cravate » en se regardant dans un miroir (Semper 1955 : 115). De son côté, Hilja se regarde dans un miroir pour « s'ordonner les cheveux et pour voir si également elle a des fossettes dans les joues lorsqu'elle rit » comme Anatoli Espe (Semper 1955 : 201). Par conséquent, dans ce roman, le miroir fonctionne similairement à ce que nous avons vu dans les romans précédents de Semper : il est un espace qui met en évidence l'altérité des corps des personnages, les poussant à se regarder pour se réajuster ou se remettre en ordre.

Il s'ensuit que le centre de ce roman, le « centre organisateur » qu'il implique, peut être considéré comme se trouvant dans la description du bal du nouvel an, qui présente une multitude de miroirs, et qui est la suivante :

Encore les dernières touches de la poudre, les derniers traits avec le rouge à lèvres, les derniers tours devant le miroir, et alors la voiture ou le traîneau commandé amena la dame fardée avec son cavalier au bâtiment du théâtre. Les manteaux et les fourrures laissèrent éclore des robes éclatantes, des habits noirs, des smokings, des uniformes militaires. Déjà les regards envieux des dames glissèrent sur les tenues de leurs voisines. Devant les miroirs surgit un grand remuement. Les hommes essayèrent, en s'élevant sur les pointes des pieds, de se rajuster la cravate ou de se peigner les cheveux. Puis, des chaussures argentées ou dorées apparurent sur l'escalier qui menait à la salle de bal. (Semper 1955 : 230–231)

En plus d'impliquer les réflexions des personnages qui se mettent en ordre les vêtements et les cheveux, ce qui fait référence aux miroitements du même type dans les autres chapitres de ce roman, cette description de la pluralité de reflets nous permet de faire des observations sur la dynamique qui s'établit entre ces reflets de miroir. C'est en termes de comparaison avec *Les Piliers du pont* que la spécificité de cette dynamique devient particulièrement explicite. À la différence de la nouvelle *Le Fils prodigue* de ce recueil, dans ce roman, les reflets de miroir, qui sont multiples comme les personnages qui s'y regardent, naissent de la juxtaposition, du voisinage des corps qui se regardent les uns les autres. De plus, les miroirs, qui se démontrent comme multiples, font surgir d'autres corps qui s'élèvent derrière les premiers, en se trouvant ainsi, à leur tour, juxtaposés à ceux-ci. De plus, au lieu d'un corps qui serait incongru par rapport aux habits qu'il porte, que les miroirs ont dévoilé dans *Les Piliers du pont*, nous ne trouvons ici que des éléments vestimentaires qui se reflètent dans les miroirs, alors que les corps eux-mêmes ne sont plus visibles. Une disparition identique de la subjectivité, que les miroirs décèlent, peut être repérée aussi dans d'autres chapitres de ce roman. Cela se démontre par exemple lorsqu'émergent deux miroirs juxtaposés à deux côtés d'une fenêtre, l'un en face de l'autre, tandis que le personnage qui les avait regardés a disparu (Semper 1955 : 248).

Nous pouvons ainsi relever que plus que les œuvres précédentes de Semper, *Les Œillets rouges* mettent en évidence la constitution d'une subjectivité par des images qui rendent explicite sa part de négativité. De même que les images, également la subjectivité peut être spatialement séparée d'elle-même. Les reflets du miroir peuvent constituer des images qui rendent explicite cette de négativité que constitue la séparation spatiale de la subjectivité par rapport à elle-même. Aussi semble-t-il, lorsqu'on a recours aux termes de Sartre, que dans cette époque de tumultes et de révolutions de la Seconde Guerre mondiale et du coup d'État de 1940 en Estonie, Semper aurait ressenti plus que jamais le besoin de dépasser le présent par la négativité que les éléments de l'univers d'une œuvre littéraire peuvent impliquer. Les idées que développe Semper lui-même sur cette époque dans l'Histoire de l'Estonie reviennent à soutenir cette hypothèse. C'est dans ce sens que nous pouvons comprendre ses réflexions sur le développement de la littérature estonienne lors de la Seconde Guerre mondiale, lorsqu'il déclare que la littérature de ce pays n'avait jamais été aussi organi-

quement réunie au peuple qu'à ce temps-là (Semper 1947 : 12). Il envisage également qu'à cette époque, les écrivains n'allaient pas assez en profondeur dans les questions idéologiques, mais qu'ils étaient plutôt influencés par « la situation politique générale » (Semper 1947 : 14). Au demeurant, en plus de voir ici une approbation de la concordance de la littérature avec son époque, qui n'est sans doute pas sans importance pour Semper, nous pouvons supposer qu'il s'agit aussi d'un regret à cause du fait qu'il n'y a pas assez de distance entre la littérature et les processus qui sont en train de changer la société. À la fin du roman *Les Œillets rouges*, les propos du révolutionnaire Paul Riihkrand témoignent également de cette idée, lorsqu'il est en train de réfléchir sur la disparition mystérieuse de sa petite amie, Rutt : « Il n'est pas temps de résoudre maintenant cette énigme. » (Semper 1955 : 360) La disparition d'une subjectivité, d'un personnage, constitue une énigme impossible à résoudre dans l'urgence : l'époque emmène l'homme dans un élan de révolution, en le poussant à s'unir à la transformation organique de la société. Ainsi, l'homme, l'individu, ne dispose pas de temps pour réfléchir.

Néanmoins, la négativité, la disparition d'une subjectivité qu'impliquent les reflets de miroir dans *Les Œillets rouges* ne cesse pas de comporter une dynamique : comme il apparaît dans la scène du bal du nouvel an que nous venons de décrire, la juxtaposition, qui implique une multiplication par reflets de miroir, est la ressource d'un mouvement : c'est devant les miroirs qu'émerge « un grand remuement », qui amène à la monte des escaliers par des « chaussures ». Au demeurant, le mouvement que provoquent les images qui impliquent la négativité est susceptible d'être intégré dans le mouvement révolutionnaire. Cela se démontre explicitement lors de la découverte du drapeau rouge dans le fond du coffre de la mère de Paul Riihkrand, qui est décrite de la manière suivante :

Finally, Tammemägi parvint à saisir, entre le fond double du coffre, un grand drap avec quelque chose de mou qui était cousu là-dedans. Dans l'autre chambre, en décousant le drap, le bord d'une soie rouge apparut dans celui-ci. Un drapeau rouge !

On l'étendit sur le sol. Sur la toile il était écrit, avec des lettres brodées en or, en estonien et en russe : « Prolétaires de tous les pays, unissez-vous ! » [...]

« Oui, ce drapeau de combat... » expliqua Tammemägi. « Il a flotté dans deux révolutions, et même plus tard dans les démonstrations, les chiens de bourgeoisie ont essayé de le déchirer... Mais le voici encore en un morceau et intact. (Semper 1955 : 200)

Nous voyons que le drapeau du prolétariat, qui est couvert d'un écriteau en deux langues, a flotté dans deux révolutions, tandis qu'il est dissimulé dans le fond double d'un coffre et dévoilé dans « l'autre chambre ». De plus, Hilja, qui avait été à côté de sa mère dans son enfance, lorsque celle-ci ouvrait le couvercle du coffre pour y regarder dedans, se trouve maintenant juxtaposée à Tammemägi qui effectue la même opération. Pour autant, désormais cela va être Hilja qui gardera le même drapeau au lieu de sa mère, tandis que le coffre qui

continuera de le dissimuler conservera en lui-même un secret qui est « comme le soleil brûlant même qui devait bientôt apparaître sur l’horizon. » (Semper 1955 : 200)

Par conséquent, nous pouvons parler ici d’une *mise en abyme* qui se base sur un écartement spatial, sur la capacité des images de se présenter comme se trouvant ailleurs au moyen de la juxtaposition, et cela plus que dans les œuvres précédentes de Semper. Or, comme le démontre la formule que nous avons dernièrement citée, cette *mise en abyme* implique en elle-même une dynamique qui peut se définir en termes d’avenir. Puisque cette dynamique est caractérisée comme le développement organique de la nature – en tant que le lever d’un soleil qui apparaîtra sur l’horizon –, nous pouvons la mettre en parallèle avec le concept d’*élan vital* d’Henri Bergson. Cela se confirme également par le fait que l’enthousiasme du peuple travailleur, dans la description de la réunion des ouvriers que nous avons relevée ci-dessus, est envisagé dans les termes de la libération de la « voix intérieure du peuple », qui est un écoulement (Semper 1955 : 351). Au demeurant, autant que l’*élan* de la révolution, réunissant le peuple dans un « tout monolithe », est capable de « faire l’avenir » (Semper 1955 : 351), en ayant, de ce fait, la capacité de désobjectiver les personnages en détruisant leur passé, également l’avenir qui est contenu dans la dynamique qu’implique le drapeau rouge, dans la *mise en abyme* que nous venons de décrire, a la propriété de désobjectiver. Le drapeau rouge met ainsi en place un espace d’emplacement qui fait interchanger les personnages ; le centre de cette *mise en abyme*, la raison de sa dynamique, est le drapeau rouge même, qui contient en lui-même l’avenir.

En plus de voir ici des similitudes avec la définition de la *mise en abyme* de Gide, il est à relever que cette conception de l’avenir est en concordance avec les idées que développa Semper, après la Seconde Guerre mondiale, sur le réalisme socialiste. Selon lui, dans le réalisme socialiste, « saisir des germes du nouveau dans l’ancien est une tâche éminente de l’écrivain. Pour autant, cela présume que l’écrivain voie la réalité dans un processus de développement révolutionnaire. » (Semper 1948 : 1502) Au demeurant, ce « processus de développement révolutionnaire » contient aussi une dialectique, une « unité dialectique du général et de l’unique » (Semper 1948 : 1502). Pour parvenir à ce genre de dialectique, il faut, selon Semper, une relation de reflétant avec la réalité :

Également l’art reflète la réalité, mais pas d’une manière morte et abstraite mais d’une façon créative, car « la conscience humaine ne se limite pas à refléter le monde objectif, mais elle contribue aussi à sa création » [...] Également l’art ne reflète pas le monde d’une manière passive, en l’imitant, mais d’une façon créative, [...] La spécificité de l’art est qu’ici l’on sent le monde par des figures artistiques, celles-ci à leur tour mettent le concret en rapport avec l’abstrait, l’unique avec le général. La valeur sensible de l’artiste dépend de sa capacité de refléter d’une manière juste et complète la réalité à travers des figures, de saisir dans des phénomènes uniques l’important, le général, le typique. (Semper 1948 : 1503)

Par conséquent, comme le met en avant Semper, un reflet devrait être créatif, et cette propriété lui permet d'atteindre une généralité. Aussi pouvons-nous nous approcher de l'idée du classicisme de Gide, qui, du moins à travers les paroles d'Édouard dans *Les Faux-Monnayeurs*, est une manière d'exprimer le général par le particulier :

Parfois il me paraît que je n'admire en littérature rien tant que, par exemple, dans Racine, la discussion entre Mithridate et ses fils ; où l'on sait parfaitement bien que jamais un père et des fils n'ont pu parler de la sorte, et où néanmoins (et je devrais dire : d'autant plus) tous les pères et tous les fils peuvent se reconnaître. En localisant et en spécifiant, l'on restreint. Il n'y a de vérité psychologique que particulière, il est vrai ; mais il n'y a d'art que général. Tout le problème est là, précisément ; exprimer le général par le particulier ; faire exprimer par le particulier le général. [...] Eh bien ! Je voudrais un roman qui serait à la fois aussi vrai, et aussi éloigné de la réalité, aussi particulier et aussi général à la fois, aussi humain et aussi fictif qu'*Athalie*, que *Tartuffe* ou que *Cinna*. (Gide 2009 [1925] : 312)

Nous voyons que pour Édouard, les relations entre le particulier et le général se définissent en termes de spatialité : si l'on veut exprimer le général par le particulier, il faut éviter la localisation, tandis que la généralité, qu'implique l'art, serait un éloignement de la réalité. Cela signifie que pour Gide, c'est le mouvement qui est capable de comporter à la fois le général et le particulier, et l'univers d'une œuvre littéraire est, selon lui, apte à impliquer ce genre de mouvement. Aussi pouvons-nous arriver de la définition de *mise en abyme* de Gide à son idée du classicisme, qui n'en est pas moins basée sur une dynamique.

Par conséquent, le classicisme de Gide se définit à partir de la propriété des images qu'implique une œuvre littéraire d'être à la fois elles-mêmes et éloignées d'elles, de se mettre à distance. Pour autant, cette capacité est contenue dans un processus dynamique. Selon Éric Marty, le classicisme gidien serait une lutte constante entre l'ordre et l'anarchie, un « processus dialectique » (Marty 2006). Comme l'écrit Gide lui-même, dans l'essai *L'Avenir de l'Europe*, paru en 1923 dans *Revue de Genève* et en 1924 dans le recueil *Incidences*, l'homme est disposé à changer en s'abandonnant lui-même, et cela est au centre du développement d'une société, d'une nation, de l'humanité : « Je l'ai dit maintes fois et depuis bien longtemps déjà : *c'est en étant le plus particulier qu'on sert le mieux l'intérêt le plus général* ; et ceci est vrai pour les pays aussi bien que pour les individus. Mais cette vérité doit être fortifiée par la suivante : *C'est en se renonçant qu'on se trouve.* » (Gide 1924 [1923] : 34) C'est une idée qui exprime à la fois le principe du fonctionnement de l'œuvre artistique et la dynamique du développement de la société, en indiquant le rôle de l'individu dans celui-ci : pour Gide, l'individu ne se soumet pas au groupe, mais le groupe commence par l'individu, par un individu qui est disposé à changer et à mener ainsi au changement de la collectivité. Dans l'œuvre de Gide, ce sont *Les Faux-Monnayeurs* qui sont les plus proches de cette idée. En témoignent les paroles

d'Édouard que nous venons de citer, ainsi que le fonctionnement de la *mise en abyme* : la fausse monnaie, qui peut être envisagée comme mettant en évidence la part de négativité des images, rend explicite la désubjectivation des personnages, leur déformation réciproque, et peut être considérée comme le moteur du développement de l'œuvre qui est un organisme.

Katre Talviste, dans son ouvrage *Chanter de soi-même et des autres* (2013), qui contient, entre autres, quelques essais sur la poésie de Semper, a mis en avant l'importance du mouvement dans ses poèmes révolutionnaires. Selon Talviste, le poème de Semper intitulé *Drapeaux d'octobre* (1948) démontrerait le penchant de l'humain d'aller vers la direction qu'il choisit, à la différence d'une girouette qui dépendrait toujours de la direction du vent (Talviste 2013b : 73). D'une manière similaire, différentes traductions que faisait Semper du poème *La Révolte* d'Émile Verhaeren feraient preuve d'un accroissement de l'« énergie » active des drapeaux qui luisent en-dessus des têtes du peuple, de façon qu'à la fin, dans la version de 1955, les drapeaux inviteraient à « de nouveaux temps, à de nouvelles victoires » (Talviste 2013b : 79). Comme l'écrit Talviste,

il semble qu'il [Semper – M. K.] aurait essayé de traduire l'élan et l'énergie qu'il avait tant admiré chez Verhaeren dans sa jeunesse de manière que cela corresponde à ses propres idées sur l'élan et l'énergie : au fur et à mesure que le temps s'avance, il tient aux actions, et non aux sensations et aux impressions, jusqu'à ce que même le drapeau dans le vent aura sa propre affaire à faire, à la différence d'une girouette, qui attend et regarde ce que les circonstances lui recommandent. (Talviste 2013b : 79)

Nous voudrions néanmoins mettre en évidence que dans le poème *Drapeaux d'octobre*, si l'individu choisit sa direction de marche, ce n'est qu'au sein de l'élan des drapeaux. Par ailleurs, si les drapeaux sont multiples, il en est de même pour les personnes : la marche d'un individu ne peut être continuée qu'ensemble avec d'autres personnes, « en comprenant les pensées l'une de l'autre. » (Semper 1958 [1948] : 14)

Aussi pouvons-nous conclure que *Les Œillets rouges* est un roman qui démontre le développement de la notion d'*élan vital* dans l'œuvre de Semper, qui se présente ici sous forme d'un élan de la révolution. Or, nous pouvons remarquer que plus que dans ses œuvres précédentes, l'élan qui peut être envisagé comme comportant des marqueurs de l'*élan vital*, est la raison du procès de la désubjectivation des personnages, qui peut, à son tour, devenir le moteur de la dynamique de l'univers fictionnel de l'œuvre. En outre, plus explicitement que dans les œuvres d'avant, l'avenir est contenu dans le présent, en tant que l'instance qui rend l'univers de l'œuvre dynamique, en le faisant se présenter comme des images qui peuvent se remplacer les unes les autres. Ainsi pouvons-nous conclure que lors de la rédaction des *Œillets rouges*, après la Seconde Guerre mondiale, Semper voulait plus qu'avant transmettre par ses

œuvres le besoin de la construction de l'avenir de la société dans le présent, par les individus qui la composent.

Aussi pouvons-nous conclure que dans ce roman de Semper se manifeste, d'une part, son point de vue selon lequel l'élan de la société entraîne trop, lors de cette période de grands tournants historiques, l'homme, l'individu, de manière qu'il n'a plus le temps pour réfléchir et qu'il est conduit à se désobjectiver. D'autre part, Semper trouve dans cette désobjectivation un point d'appui pour mettre en place un élan de configuration ou de construction. De plus, il trouve une justification à cette idée de construction dans l'interprétation qu'il fait du réalisme socialiste. Ainsi est-il que nous ne sommes pas seulement en mesure d'affirmer que le réalisme socialiste « convenait trop » à Semper, comme l'a jugé Tanel Lepsoo (Lepsoo 2014 : 307), mais aussi que si le réalisme socialiste lui convenait, c'était pour développer à partir de celui-ci ses propres idées sur l'art et la littérature.

Par ailleurs, nous sommes à même de mettre en évidence que dans l'œuvre de Semper, le bergsonisme est la raison de l'émergence d'une esthétique qui conduit du symbolisme à la conception du temps de Sartre : si selon ce dernier l'avenir est contenu dans le présent comme un *possible* qui se trouve toujours par-delà l'être, nous pouvons voir ici un parallélisme avec l'émergence du drapeau rouge dans *Les Œillets rouges*. Si ce drapeau présente un avenir qui est censé surgir sur l'horizon, il est aussi déplacé par rapport au présent, en pouvant se trouver dans un espace qui est identifiable comme ailleurs et se manifester ainsi en tant qu'une image absente. Il apparaît également que l'étude de la pensée esthétique et des œuvres d'André Gide constitue un point de passage important pour que nous puissions conceptualiser, dans la pensée de Semper, le surgissement de l'idée de ce genre de temporalité.

L'analyse que nous mènerons dans la troisième partie de notre travail nous permettra d'approfondir ces observations. Plus précisément, nous serons conduits, après avoir ainsi mis en place les caractéristiques principales du temps dans la production littéraire de Gide et de Semper, à explorer encore un exemple particulier de la manifestation de la temporalité : l'événement. Comme le démontrera la partie suivante de notre thèse, la problématique d'événement nous permettra de considérer les œuvres de ces deux écrivains à la fois du point de vue de l'organicité et à la lumière de la question de configuration. Par ailleurs, nous pourrons ainsi revenir sur la notion de *littérature engagée* de Jean-Paul Sartre.

3. LA NAISSANCE DE L'ÉVÉNEMENT

3.1. Le temps d'événement

En abordant la question de l'événement, nous aurons encore une occasion d'envisager de quelle manière le temps que comporte une œuvre littéraire pourrait être qualifié en termes d'action, comme la part active de l'œuvre et même en tant que son composant fondateur. Les méditations de Semper sur la production littéraire de Gide suggèrent que le temps peut s'y manifester par la naissance de l'œuvre même, tandis que cette naissance peut se définir en tant qu'un événement qui naît. Ainsi, l'événement, qui peut se présenter comme naissant ou faisant naître l'œuvre, est aussi capable de comporter un temps qui peut être envisagé comme ayant la capacité de fonder ou d'édifier quelque chose. Qui plus est, si nous discutons de la question de l'événement en le considérant comme étant susceptible de naître, nous sommes amenés à définir le temps en termes d'organicité. Ainsi, si la notion de *durée* de Bergson nous a permis de mettre au point que le temps peut se manifester dans l'évolution d'un organisme vivant, l'analyse des œuvres de fiction comme des organismes qui peuvent naître ou donner naissance nous permet de développer cette idée. Les chapitres prochains seront consacrés à l'explication des idées de Semper sur cette question. Par ailleurs, en partant des réflexions de Semper, nous serons amenée à étudier le temps dans les œuvres de notre corpus par le biais du thème d'accouchement, de grossesse, d'impuissance et de stérilité.

3.1.1. L'événement organique chez Semper

La raison pour laquelle Semper peut être amené à développer des idées sur l'organicité de l'événement, qui est susceptible de naître, provient, d'une part, d'une particularité de la langue estonienne. Il est envisageable et même courant de dire en estonien que l'événement naît [*sündmus sünnib*], car ces deux mots sont originaires d'une même racine : l'événement [*sündmus*] peut naître [*sünnidima*], et il n'y a rien d'exceptionnel dans cette tournure. D'autre part, en considérant que d'après Semper, une œuvre artistique est susceptible de se présenter comme un organisme vivant, nous pouvons comprendre pourquoi, selon lui, l'événement qui naît peut caractériser quelque chose de propre à l'univers fictionnel d'une œuvre, et fonctionner comme le principe instituant cette œuvre même. Ainsi, nous pouvons lire dans *La Structure du style d'André Gide* que dans *La Tentative amoureuse* de Gide, il n'y aurait pas quelque chose qui naîtrait : « La matière de *La Tentative amoureuse* est l'amour de Luc et de Rachel, il n'y a rien qui naisse ou qui arrive. » (Semper 1929 : 40) D'après la formule de Semper, l'amour entre Luc et Rachel serait susceptible d'amener à une naissance, à quelque chose qui « naît » ou « arrive ». Pour autant, les paroles de Semper nous amènent à considérer que dans cette œuvre, l'événement ne naît pas et il n'y a rien qui arrive. Par conséquent, en partant des propos

de cet écrivain, l'événement peut devenir un élément à travers lequel il est possible de définir l'évolution d'un univers imaginaire comme un organisme.

Dans ses autres commentaires sur *La Tentative amoureuse* se rend explicite le rapport entre l'événement et le développement de l'œuvre, qui est susceptible de se faire lorsque l'unité de l'univers fictionnel éclate. Cet éclatement saurait se produire en vertu d'un événement : selon Semper, dans *La Tentative amoureuse*, ainsi que dans les autres traités⁶² de Gide, il n'y aurait pas d'événements, ce qui signifierait que cette œuvre se caractériserait par l'« unité du récit »⁶³ (Semper 1929 : 40). Effectivement, nous trouvons dans *La Tentative amoureuse* la déclaration que les personnages de cette œuvre, Luc et Rachel, ne font rien, pour l'unité de son récit (Gide 2009 [1893] : 247). Pour autant, Semper tient à souligner que l'événement qui serait capable de naître ferait éclater cette unité. Il exprime une idée semblable lorsqu'il décrit, dans *La Structure du style d'André Gide*, le premier voyage de ce dernier en Algérie : selon les propos de Semper, suite à ce voyage, une « rupture » « naît » en Gide (Semper 1929 : 9). Comme il le décrit encore, « [l']écrivain retourne en Europe comme un nouveau-né, comme celui qui sent en lui-même quelque chose d'important, et qui en est resté à l'écoute, enivré. » (Semper 1929 : 9)

Or, il est à noter que pour Semper, l'événement qui « naît », qui est susceptible de faire éclater l'« unité du récit », instaure aussi le temps que peut comporter l'univers d'une œuvre. Selon lui, l'émergence de l'événement signifierait l'établissement d'une « connexion temporelle et causale » entre les « épisodes », qui, sans l'événement, ne seraient là que pour « donner de l'espace à l'autre épisode », qui aiderait à mettre en lumière une même idée « d'un autre côté » (Semper 1929 : 39–40). En d'autres mots, d'après Semper, un manque d'événements signifierait un piétinement sur place, un défaut d'avancement et de développement dans l'univers imaginaire de l'œuvre. Pour autant, l'événement, qui est susceptible de naître et même de provoquer une rupture, pourrait impliquer un départ en voyage, un mouvement, ainsi que l'établissement d'une connexion temporelle entre les « épisodes ».

Nous sommes, au fil de ces observations, amenée à étudier de plus près comment, dans la pensée de Semper, le temps peut être impliqué dans l'événement qui naît dans l'œuvre. Au demeurant, il est à considérer que pour Semper, la naissance de l'événement peut également constituer la naissance de l'œuvre même.

Les rapports entre l'accouchement de l'œuvre et le temps peuvent se comprendre le mieux lorsque nous remontons jusqu'aux premiers écrits de Semper. Dans l'essai *La Poésie lyrique et notre temps* se met en évidence la

⁶² *Traité* – notion par laquelle Gide identifie le genre de certaines de ses premières œuvres, telles que *Le Traité du Narcisse (Théorie du symbole)* (1891), *La Tentative amoureuse ou Le Traité du vain désir* (1893), *El Hadj ou Le Traité du faux prophète* (1896), *Philoctète ou Le Traité des trois morales* (1898).

⁶³ *Unité du récit* – terme de Gide, qu'il utilise dans *La Tentative amoureuse* pour caractériser cette œuvre (Gide 2009 [1893] : 247).

particularité de ses réflexions sur cette question. Son idée se rend explicite lorsque nous mettons ses méditations à nouveau frais en parallèle avec *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche, à laquelle nous trouvons des allusions dans ce texte. Nietzsche met au point que la tragédie antique serait née du chœur, qui présenterait avec sa voix et son mouvement la naissance ou la renaissance de Dionysos. Selon Nietzsche, cela signifierait que chaque acte de la création d'une œuvre artistique constituerait une tentative de faire renaître la tragédie antique. La tragédie serait un effort pour réunir le corps de Dionysos : d'après la légende, c'était un dieu que les Titans avaient déchiré en morceaux après la naissance. Comme l'écrit Nietzsche, chaque nouvel acte de la création d'une œuvre d'art constituerait une gestation de Dionysos, qui viserait à faire renaître ce dieu dans « la connaissance fondamentale de l'unité de tout ce qui existe » (Nietzsche 2013 [1872] : 135). Puisque l'homme essaierait d'atteindre ainsi, par l'activité créatrice, une unité primordiale, également le temps se démarquerait, selon *La Naissance de la tragédie*, par l'unité, que constituerait l'éternité : l'« unité restaurée » avec le dieu signifie, d'après lui, l'éternité, le surgissement de « [l]a mère originaire éternellement créatrice » (Nietzsche 2013 [1872] : 203).

Dans *La Poésie lyrique et notre temps*, Semper fait une description différente des fêtes dionysiaques. L'image qu'il en donne implique une idée particulière de la temporalité qu'une œuvre peut comporter. Ainsi, la fête de la gestation et de la naissance de Dionysos est présentée, dans cet essai, comme une course des ménades par des collines et des vallées. Selon Semper, cette précipitation des ménades constituerait une part de chaque œuvre artistique :

Chaque poème, qui ne veut pas être seulement de la prose ou un ensemble des rythmes et des rimes, mais qui est également traversé par le souffle étrange qui le rend enceint, semble être un écho de ces cultes préhistoriques qui enterrèrent, plus tard, leur vie sous le dogme et les prescriptions. Depuis le fond des millénaires, nous pouvons voir apparaître cette figure initiale de la poésie, ou plutôt la forme initiale du souffle vague de cette poésie, que l'on sentait inspirée du dieu. Identiquement au culte de Dionysos dans la Grèce antique, où les fêtes naissaient dans les hauteurs des montagnes, lors des nuits noires qui n'étaient illuminées que par les flammes des torches [...]. (Semper 1912 : 151)

Nous voyons que pour Semper, un poème est un processus de gestation qui le rend enceint, tandis que ce procès de gestation est aussi l'accouchement de ce poème, l'acte de sa production : l'œuvre est portée par « le souffle étrange qui le rend enceinte », tandis que le fait que l'œuvre porte ce souffle constitue aussi la naissance de cette œuvre même, l'accouchement des fêtes dionysiaques mêmes qui « naissaient dans les hauteurs des montagnes ».

Lors de ce processus de gestation, qui peut aussi être considéré comme une naissance, l'œuvre est portée par le mouvement de la précipitation des ménades. Semper envisage que cette dynamique serait la « figure initiale de la poésie » ou une « forme initiale du souffle vague » de la poésie. Ainsi, nous pouvons faire ici le lien avec la notion de *figure symbolique* que Semper avait définie, dans *Le*

Symbolisme et le romantisme allemand, à l'aune de la philosophie de Bergson. Selon Semper, la *figure symbolique* serait un mouvement qui réunirait le tout dans un « processus de création » qui imiterait la création du monde (Semper 1910/11 : 450). Si Semper avance, dans *La Poésie lyrique et notre temps*, que lors des fêtes dionysiaques, l'ivresse des ménades signifiait qu'elles formaient une unité avec le dieu (Semper 1912 : 151), il arrive à une idée semblable de l'unité que serait censée impliquer une œuvre. Par ailleurs, Semper se sert, dans le passage que nous venons de citer, du terme de « vie » pour caractériser ce mouvement de gestation, qui s'opposerait au dogme et aux prescriptions. Cela nous conduit à voir ici un rapport avec l'*élan vital* que Bergson décrit comme « le mouvement général de la vie lequel crée, sur des lignes divergentes, des formes toujours nouvelles. » (Bergson 2014 [1907] : 102) En d'autres termes, la description de la fête des ménades dans *La Poésie lyrique et notre temps* ne peut pas seulement être envisagée à l'aune de la conception de la naissance de la tragédie de Nietzsche. Outre cela, cette présentation des fêtes dionysiaques peut être considérée comme un développement que fait Semper du symbolisme par le biais du concept d'*élan vital* de Bergson.

Or, c'est la conception d'un temps qui serait impliqué dans ce mouvement de la gestation de l'œuvre qui rend la description de cette fête dionysiaque différente de la notion bergsonienne de l'*élan vital*. Ici, le temps n'est pas une continuité de la *durée*, constituée par un changement des états d'âme. De même, par sa description de la course des ménades, Semper se distancie de l'idée nietzschéenne d'un temps qui constituerait une éternité, une « unité restaurée » par la gestation de Dionysos. Comme le suggère le passage de *La poésie lyrique et notre temps* que nous avons cité, le temps dans les fêtes des ménades se définit, pour lui, par le biais du mot « écho » : la fête dionysiaque serait un « écho » des « cultes préhistoriques ». Il s'agirait également d'une « figure initiale de la poésie » ou d'une « forme initiale du souffle vague de la poésie », qui « apparaît » « depuis le fond des millénaires ». Ainsi, on peut considérer qu'un poème met à distance, d'une certaine manière, le passé, en instituant ainsi une distance spatiale entre le présent et le passé : autant que les éléments de l'univers fictionnel qui constituent le présent se caractérisent en termes d'« écho » ou d'« apparition », ils font référence à un passé qui se trouve « au fond des millénaires ». L'idée qu'un poème serait un « écho » des fêtes dionysiaques se répète également dans d'autres passages de l'essai *La Poésie lyrique et notre temps*. Par exemple, Semper met au point que dans un poème, il faut des « tournants d'âme, ou du moins un certain écho, une voix qui s'approche, qui provient de cette danse dionysiaque » (Semper 1912 : 157). Dans une autre formule, ce jeune homme met en évidence qu'un poème est un « écho » de « cette course nocturne par des montagnes » (Semper 1912 : 155).

Par ailleurs, la « figure initiale », qui se présente comme un « écho », qui est la condition pour que le culte dionysiaque puisse « apparaître » depuis le fond des millénaires, a la capacité de faire surgir une pluralité de visions, autrement dit faire émerger l'avenir : la « figure initiale de la poésie », qui apparaît « depuis le fond des millénaires », et qui constitue l'acte de la gestation de

Dionysos, est aussi une manière d'« accoucher de visions », de « faire apparaître l'avenir » (Semper 1912 : 151). Tout cela considéré, nous sommes conduits à faire observer que cette conception de la poésie, ou plus généralement de la littérature, implique que le temps ne se définit pas comme une succession linéaire ou chronologique. Premièrement, au lieu d'une émergence successive de la gestation et de l'accouchement, nous avons la description d'une fête dionysiaque qui peut être considéré comme constituant à la fois un processus de rendre l'œuvre enceinte et de la faire naître. Deuxièmement, le poème constitue une figure qui met, d'une certaine manière, à distance le passé, en se présentant comme son « écho ». Troisièmement, ce poème est également l'accouchement d'une pluralité de visions, de l'avenir. Ainsi, nous pouvons avancer que dans cette description des fêtes dionysiaques, le temps n'a pas le caractère déterministe qu'impliquerait la projection directe du passé vers l'avenir.

Dans *La Structure du style d'André Gide*, c'est la notion d'événement, qui se met en rapport avec la naissance de l'œuvre, qui permet à Semper de caractériser le temps dans l'univers fictionnel gidien. Il apparaît que si pour Semper, le temps dans la production littéraire de Gide implique de l'indéterminisme, c'est aussi en définissant le fonctionnement de l'événement qu'il peut faire des conclusions sur cette question. Il ne considère pas seulement que *La Tentative amoureuse*, ainsi que les autres traités de Gide, manqueraient d'événements qui « naîtraient » et qui seraient ainsi capables de faire éclater l'unité de l'œuvre. Il déclare également qu'à l'opposé, le surgissement d'un événement unique, qui dessinerait aux autres événements leur emplacement dans la toile de l'œuvre, serait un élément qui déterminerait le cours de l'œuvre. Aussi avance-t-il que dans *Les Faux-Monnayeurs*, on ne peut pas voir, « tout au long du roman, d'événement particulièrement important qui dessinerait pour les autres événements leur emplacement dans la toile générale. » (Semper 1929 : 66) Au lieu d'un événement unique, qui déterminerait la disposition de l'univers imaginaire de l'œuvre, dans *Les Faux-Monnayeurs*, « les points de gravitation sont dispersés dans plusieurs endroits », de manière que son fonctionnement ferait preuve « plutôt d'une inquiétude, d'une diversité, d'une juxtaposition, que d'un équilibre, d'une concentration. » (Semper 1929 : 66) Aussi pouvons-nous mettre au point que pour Semper, la disposition de l'univers des *Faux-Monnayeurs* impliquerait l'indéterminisme, tandis que celui-ci peut se définir en termes de la pluralité des éléments de cet univers. Au demeurant, cette pluralité peut se caractériser par le biais de la notion d'événement, ou plutôt par le manque d'un événement unique. Ainsi sommes-nous amenés à postuler que si l'on cherche à définir ce que serait, pour Semper, le temps contenu dans *Les Faux-Monnayeurs*, celui-ci peut se caractériser par un indéterminisme qui se définit de cette manière.

L'étude que fait Semper de l'accouchement ou de la gestation qui seraient censés s'opérer dans les œuvres de Gide, notamment dans *Les Faux-Monnayeurs* et *Paludes*, lui permet de développer des idées sur cette question. Selon lui, dans *Les Faux-Monnayeurs*, il n'y aurait pas de naissance complète de figures, de manière que l'accouchement ne peut pas y avoir lieu ou ne s'y fait

pas entièrement. Aussi observe-t-il que dans *Les Faux-Monnayeurs*, l'écrivain « n'a pas le cœur de couper le cordon ombilical entre lui-même et la production à laquelle il a donné naissance. » (Semper 1929 : 59) Cette idée d'un cordon, d'une ligne organique, qui empêcherait à l'œuvre de naître se fait également écho dans le point de vue de Semper selon lequel cette œuvre « ne contient pas seulement de figures objectives, mais aussi les veines et les artères qui nourrissent ces figures. » (Semper 1929 : 57) Ainsi, *Les Faux-Monnayeurs* feraient preuve du « plus grand réalisme », car « l'écrivain n'a pas le cœur de jeter par-dessus bord la moindre part de ce qu'il vit en écrivant le roman, il ne veut pas offrir au lecteur d'illusions, mais l'observation de son propre vécu comme écrivain. » (Semper 1929 : 57)

Par ailleurs, l'incapacité de l'œuvre d'accoucher des *figures* complètes, qui seraient « objectives » et complètement détachées du « moi », nous permet de signaler que le temps qui est impliqué dans ce genre d'œuvre ne peut pas être défini en termes d'une filiation directe. L'œuvre-organisme qui est incapable de procéder à un accouchement complet des *figures* ne peut pas se développer au moyen d'une succession. Par conséquent, l'avenir ne peut pas arriver suite à un développement organique qui impliquerait un prolongement du passé dans l'avenir. Pour autant, cette absence d'un avenir prédéterminé que prévoirait la filiation de l'œuvre-organisme n'est là que pour instaurer un présent qui se manifeste comme une pluralité de lignes en mouvement. Cette multitude ne présenterait pas de *figures* toutes prêtes mais constituerait ce qui conduira vers la formation de ces figures. Celles-ci étant toujours à venir ne parviennent pas à se détacher de la ressource dont elles émanent, de l'écrivain.

Premièrement, nous pouvons voir ici un parallélisme avec l'idée de Semper selon laquelle dans *Les Faux-Monnayeurs*, il manquerait un événement unique qui jouerait un rôle déterminant vis-à-vis d'autres événements qui se présentent dans l'univers de cette œuvre. Au lieu d'un événement unique se mettrait en avant une pluralité des composants de cet univers. Deuxièmement, on peut considérer que ce temps, qui ne se définit pas comme une succession mais en termes d'une simultanéité des composants de l'univers fictionnel, obtient un caractère actif : au lieu de *figures* qui seraient là, dans le présent de l'œuvre, il y a une pluralité d'éléments, de lignes, qui seraient censées devenir ces figures. Aussi retrouvons-nous ici une idée semblable à celle que nous avons repérée dans *La Poésie lyrique et notre temps*. Dans cet essai, Semper avait exprimé l'idée selon laquelle l'avenir serait une pluralité contenue dans le présent de l'univers d'un poème, qui serait capable de faire apparaître des « visions ». Dans *Les Faux-Monnayeurs*, le présent se définit d'une manière semblable : les « veines » et les « artères » qui nourrissent les « figures », qui n'ont qu'à gagner une objectivité dans l'avenir, constituent la pluralité des éléments du présent de l'univers fictionnel.

En analysant *Paludes*, Semper étudie le thème d'infertilité. Ici se met plus concrètement en avant le caractère actif du temps qu'impliquerait un manque d'événements dans un univers fictionnel. Selon Semper, cette sottise, en faisant preuve d'infertilité, serait incapable d'exposer une suite d'événements. Ainsi,

d'après lui, *Paludes* ne contiendraient pas autant de *figures* qu'une « volonté de figurer quelque chose », qu'il envisage comme provenant de la stérilité de l'œuvre :

La forme du *moi* domine complètement, et comme la figure centrale est un écrivain qui fait des notes pour son œuvre, nous apprenons mieux à connaître le processus de l'écriture de l'œuvre que cette œuvre elle-même, *une volonté de figurer quelque chose* plutôt que les figures elles-mêmes. Un tel attachement au *moi* crée dans l'œuvre des taches infertiles du retour à soi-même : le lecteur va y chercher une suite d'événements, mais il trouve, au lieu de celle-ci, au mieux, le projet de l'écrivain sur ce qu'on devrait donner comme suite aux événements, au pire des notes, dont l'auteur dit en même temps qu'elles sont mal réussies. (Semper 1929 : 49)

Cet extrait met en évidence que selon Semper, dans *Paludes*, l'infertilité de l'œuvre, l'incapacité du « moi » qu'elle contient de sortir complètement de lui-même, fait que le mouvement que cette œuvre comporte n'est pas continu. Par ailleurs, le temps, qui serait censé se présenter comme une succession, en tant qu'une suite d'événements, n'est qu'un projet de ce qui devrait constituer cette suite. Aussi apparaît-il que l'incapacité de l'œuvre d'accoucher ou de germer fait que le mouvement dans l'univers fictionnel ne se déroule pas dans un sens unique. Or, cette dynamique implique un temps qui se définit comme une succession absente. En d'autres termes, la dynamique que contient *Paludes* rend explicite la part de négativité de l'univers, en laissant deviner une suite d'événements qui est absente, encore latente. Aussi, le temps peut se définir comme un projet non réalisé de cette suite. Ainsi, si Semper déclare que *Paludes* contiendraient une « volonté de figurer », au lieu de « figures elles-mêmes », cela devient possible grâce à la capacité de l'univers fictionnel de contenir des éléments qui comportent de la négativité. Ces éléments mettent en évidence, dans le présent de cet univers, l'avenir comme un projet non-réalisé, de manière que le temps puisse se présenter comme n'étant pas une succession.

L'analyse des *Faux-Monnayeurs* permet à Semper de développer cette idée du manque d'une suite d'événements. Autant que dans *Paludes*, également dans ce roman de Gide, la raison en serait, selon lui, la présence d'un « moi » qui, pour autant, est capable de se définir en termes d'*autre*, et de conditionner que les événements ne puissent jamais se présenter comme une succession :

De la même source d'âme [de la forme du *moi* – M. K.] provient un procédé de la technique littéraire de Gide – *regarder une personne par le prisme de l'autre personne*, la volonté de laisser une action se rompre toujours à travers la conscience d'une autre personne, ne jamais la donner comme un récit immédiat. Également dans les romans d'une forme objective ce procédé émerge toujours. En ouvrant *Les Faux-Monnayeurs*, nous trouvons Bernard se dire à *lui-même* :

« C'est le moment de croire que j'entends des pas dans le corridor. »⁶⁴ Le chapitre suivant commence par la phrase : « Monsieur Profitendieu était pressé de rentrer et trouvait que son collègue Molinier [...] marchait bien lentement. »⁶⁵

Les événements ne se rompent pas seulement dans la conscience du personnage principal, mais ils se répètent également dans les autres consciences. (Semper 1929 : 53)

Ce passage rend explicite que si le « moi » a la capacité de se présenter, dans ce roman, comme *autre*, comme une « autre personne » ou d'« autres consciences », cela devient possible grâce au fait que l'univers de cette œuvre est capable d'être prismatique : les « personnes » sont toujours regardés « par le prisme de l'autre personne ». De plus, cet *autre*, que l'univers de l'œuvre est capable de rendre explicite, n'est pas seulement l'instance à travers laquelle les personnes sont regardées. Il est aussi capable de se mettre à distance, sans pour autant qu'il puisse se détacher complètement de lui-même : « nous trouvons Bernard se dire à lui-même », souligne Semper. Par conséquent, les personnes dans ce roman peuvent être envisagées comme étant comportées dans un univers fictionnel que nous avons décrit, en analysant les fêtes dionysiaques qui accoucheraient de poèmes, comme contenant la négativité : les personnes sont hors d'elles-mêmes et se présentent comme *autres*. Ainsi, elles sont impliquées dans un univers de fiction pluriel.

Qui plus est, ce genre d'espace pluriel fait que le temps se définit en termes d'images absentes : la présence de « la conscience de l'autre personne » implique que le temps se démarque par un manque d'immédiateté. De même, au lieu de constater l'avancement d'un temps continu, Bernard déclare que « [c']est le moment de croire » qu'il entend des pas dans le corridor. En outre, les événements « se rompent » dans plusieurs consciences. Aussi est-il que les événements peuvent être considérés comme manifestant, dans *Les Faux-Monnayeurs*, un temps qui se présente en termes d'une pluralité. Cette pluralité est impliquée dans les éléments absents de l'univers fictionnel et comporte ainsi la négativité. Par conséquent, nous pouvons mettre au point que si l'on veut définir ce qui constitue pour Semper un temps qui éconduit l'unité et la continuité qu'il envisage comme déterministes, c'est à travers la notion d'événement qu'on peut le faire.

L'analyse que fait Semper dans *La Structure du style d'André Gide* nous permet de relever que la notion d'événement lui donne l'occasion d'envisager le temps qui peut être contenu dans l'univers d'une œuvre littéraire de deux manières. D'une part, une suite d'événements est susceptible de présenter le temps en tant qu'une succession. D'autre part, l'événement peut aussi être une instance qui brise l'unité d'un univers fictionnel, en permettant d'instaurer une autre temporalité, qui ne se base pas sur la succession mais sur une pluralité

⁶⁴ Gide 2009 [1925] : 175. Dans cette phrase, et dans la citation suivante que fait Semper des *Faux-Monnayeurs*, c'est l'auteur estonien qui souligne.

⁶⁵ Gide 2009 [1925] : 180.

d'éléments simultanés. Cette fonction double que confère Semper à l'événement se réfère aux théories des formalistes russes, contemporains à Semper, qui firent les premiers pas à conduire à la narratologie contemporaine. Dans l'ouvrage *La Théorie de la littérature* (1925), Boris Tomachevski envisage que l'événement joue un rôle important dans l'émergence d'une œuvre littéraire. D'après lui, l'événement, en faisant éclater l'équilibre de la situation initiale de l'œuvre, déclenche le mouvement de la succession, qui constitue la *fable*. Or, l'événement permet aussi d'établir la mise en ordre de la *fable*, la construction, qu'implique le *sujet*⁶⁶. En d'autres mots, selon Tomachevski, « [p]our faire avancer la fable, on insère dans la situation initiale équilibrée des événements qui brisent l'équilibre. » (Tomachevski 2014 [1925] : 145). Quant à la notion de *sujet*, elle se définit pour lui de la manière suivante :

Il faut étaler les événements dans l'œuvre, les remettre dans l'ordre, les présenter, combiner le matériel qu'est la fable d'une manière littéraire. Une telle distribution (étalage) des événements, qui est artistiquement construite, dans l'œuvre, est ce que nous appelons sujet. (Tomachevski 2014 [1925] : 147)

Nous pouvons ainsi mettre en avant que pour Tomachevski, l'événement est un élément qui constitue l'instance fondatrice d'une œuvre de prose : il permet à la fois de mettre l'œuvre en mouvement en tant qu'une *fable* et de redistribuer, d'« étaler » cette dernière dans une organisation artistique sous la forme du *sujet*.

À l'image de Tomachevski, Semper sert des notions de *fable* et de *sujet* pour décrire la « construction » des œuvres littéraires de Gide (Semper 1929 : 39). Ainsi, si Semper envisage que dans les traités de Gide, il manquerait un événement qui, en naissant, ferait éclater l'unité de l'œuvre en faisant surgir « la connexion temporelle et causale », il souligne aussi que ces œuvres manqueraient d'une *fable* :

[...] nous n'y trouvons [dans les traités de Gide – M. K.] presque aucune *fable*. Qui plus est, les épisodes, si l'on peut en parler, ne sont pas mis en rapport temporel et causal, mais ils sont soudainement coupés, sitôt qu'ils ont rempli leur tâche allégorique ou symbolique, pour donner de l'espace à un autre épisode qui aide d'illuminer la même pensée d'un autre côté. » (Semper 1929 : 39–40)

⁶⁶ *Fable* et *sujet* – termes de Tomachevski qui correspondent approximativement à *histoire* et *récit* de Gérard Genette. Pour Tomachevski, le *sujet* serait une manière de remettre en ordre la *fable*, qui, quant à elle, serait un « système d'événements, dans lequel un événement provient d'un autre, alors que les événements sont liés les uns aux autres » (Tomachevski 2014 [1925] : 145). Nous pouvons reconnaître ici la description que fait Genette du fonctionnement d'une œuvre de prose dans *Figures III* : selon ce théoricien du structuralisme, le *récit* aurait pour fonction d'ordonner l'*histoire*. Plus précisément, selon Genette, le *récit* serait « le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements », tandis que l'*histoire* serait « la succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours » (Genette 1972 : 71).

Par conséquent, nous pouvons faire remarquer que similairement à Tomachevski, pour Semper, l'événement constitue la part fondatrice d'une œuvre que l'on peut considérer comme narrative. Or, dans sa pensée la notion d'événement devient un terme qui, en définissant l'organicité d'une œuvre, revêt aussi une signification éthique. L'événement, qui est susceptible de naître, peut être considéré comme manifestant des possibilités du développement d'un individu, qui peut se manifester comme pluriel. Qui plus est, le manque d'une succession d'événements, le fait qu'elle soit mise à distance, peut être, comme c'est le cas selon Semper dans *Les Faux-Monnayeurs*, le marqueur d'une conscience qui comporte la négativité. Nous pouvons aussi observer que similairement à la théorie de Tomachevski, dans la pensée de Semper l'événement gagne une valeur active. Pour Tomachevski, l'événement est l'élément fondateur de l'œuvre. Selon Semper, cette fonction active renoue avec la capacité de l'œuvre de naître, ou de faire naître des *figures*. Les tentatives d'accouchement ou de gestation témoignent de la présence d'un temps qui peut se définir en termes d'action. Or, également le narrateur ou le personnage, un « moi », qui apparaît dans la fiction de Gide est susceptible de devenir actif, en faisant preuve d'une « volonté de figurer », en manifestant de tentatives de gestation ou d'accouchement.

Nous pouvons ainsi comprendre pourquoi Semper est conduit à juger que les théories des formalistes russes, notamment les idées de Boris Tomachevski, ne tiendraient pas en compte des rapports qu'il pourrait y avoir entre les propriétés esthétiques d'une œuvre artistique et la condition humaine. L'attitude critique de Semper envers la conception de l'art des formalistes se démontre dans les lignes suivantes, que nous pouvons lire dans un essai de cet écrivain : « La séparation complète entre les procédés verbaux et la base psychologique n'est pas bien fondée, car ce n'est qu'en observant ces procédés à la lumière d'un objectif ou une impression artistique qu'on peut donner à la poétique un sens. » (Semper 1932 : 10) Autrement dit, pour Semper, une œuvre artistique ne peut pas exister sans comporter des marqueurs d'une conception de la subjectivité, de sa manière d'être dans le monde. Selon lui, également le temps qui est impliqué dans une œuvre qui fait preuve du développement d'un organisme est capable de comporter des marqueurs d'une conception du sujet⁶⁷.

⁶⁷ Il serait intéressant de mettre ici en parallèle les idées contenues dans *La Structure du style d'André Gide* et l'ouvrage *La Poétique de Dostoïevski* (1929) de Mikhaïl Bakhtine, parue la même année que la thèse de Semper. Dans cet ouvrage, où Bakhtine présente sa théorie du « roman polyphonique », dont, selon lui, les œuvres de Dostoïevski seraient l'exemple le plus illustre, il définit ce genre de roman par la « pluralité des consciences » : « La pluralité des consciences indépendantes et distinctes, la polyphonie authentique des voix à part entière, constituent en effet un trait fondamental des romans de Dostoïevski. » (Bakhtine 1998 [1929] : 35) Ainsi, si Semper envisage que dans *Les Faux-Monnayeurs*, il y aurait une conscience qui, en étant juxtaposé à la « vie matérielle », ferait surgir le « roman sur deux ou même plusieurs surfaces » (Semper 1929 : 54), nous pouvons voir ici un parallélisme avec la pensée de Bakhtine, et cela d'autant plus qu'également ce dernier considère que les personnages dans Dostoïevski se trouveraient « à côté du créateur », et qu'ils seraient ainsi,

Qui plus est, en renouant la problématique du développement organique d'une œuvre, qui est susceptible d'être germée ou accouchée, avec le temps, Semper pourra donner au fonctionnement d'une œuvre artistique une dimension sociale. Comme nous l'avons démontré dans la deuxième partie du présent travail, également la société peut se développer pour Semper comme un organisme, en tant qu'un tout monolithique ou comme se composant d'une pluralité d'individus. Il en découle que d'après lui, c'est aussi la société, similairement à tout organisme vivant, qui est capable de germer et de donner naissance.

3.1.2. La révolution comme organisme

Après la Grande Guerre, dans la revue littéraire *Murrang*⁶⁸, qui était portée par la volonté de la « convocation des personnes créatrices dans une « coalition de gauche » » (Süvalep 2001 : 202), Johannes Semper déclare qu'en ce moment, « la société se tord dans les douleurs d'accouchement » (Semper 1921b : 46). Effectivement, lors de cette période, l'Estonie constitue une jeune république qui vient de se séparer de la Russie qui s'était démantelée suite à la Première Guerre mondiale et aux révolutions de 1917. Ce pays est en train de vivre une époque de confusion et des efforts pour édifier une république démocratique. En même temps, Semper trouve qu'au milieu de ces tumultes et de ces luttes, les écrivains ont tendance à ignorer les processus qui se déroulent dans la société et à se limiter à eux-mêmes. Ainsi pouvons-nous lire dans *Murrang* :

Et ainsi nous trouvons-nous devant un phénomène étrange. Le monde s'est tourné sens dessus dessous, la société se tord dans des douleurs d'accouchement, les cris remplissent les rues, mais notre littérature ne se désespère pas : les lettres d'écriture sont anciennes, les personnes sont les mêmes, et le même est également – *un manque d'idées, un contentement à soi-même*. Nous sommes debout au milieu d'un champ et nous ne sentons pas comment les gens luttent pour un nouveau monde. (Semper 1921b : 46)

De plus, il apparaît que si la société fait preuve, selon Semper, de signes d'accouchement, cela ne signifie pas que le temps dans cette société se déroulerait dans un sens unique. D'une part, l'organisme qui constitue « le monde » est en train de « se tordre », de manière qu'il s'est tourné « sens dessus dessous ».

par le fait de pouvoir révolter contre celui-ci, « des hommes *libres* » (Bakhtine 1998 [1929] : 34). Si nous ne pouvons pas considérer que Semper ait lu l'ouvrage de Bakhtine avant la rédaction de sa thèse, il est probable qu'il était au courant des travaux de Valentin Volochinov (1895–1936), critique marxiste russe, qui avait publié des articles sur cette question déjà avant Bakhtine, et dont les écrits sont parfois attribués à ce dernier (Morris 1994 : 2).

⁶⁸ *Murrang* – le titre de cette revue peut se traduire comme *Rupture*, terme qui se réfère aux idées révolutionnaires des écrivains qui y publiaient ; ceux-ci se déclaraient comme étant en lutte avec « le pouvoir de l'argent et la réaction » (Süvalep 2001 : 202), et pouvaient donc être considérés comme représentant les idées de la gauche, qui envisageaient à changer la société.

D'autre part, Semper trouve également que le temps qu'implique ce processus de naissance est devenu non-linéaire. En témoigne sa lettre, datant de 1919, envoyée à son ami Johannes Barbarus :

Un nœud tragique, des dissonances immesurables, toute cette agitation du monde dans la douleur d'accouchement ou sur le lit de mort – cela pousse en moi des cris plus qu'aucune autre chose : et les petits accords du parfum des fleurs [...] disparaissent par eux-mêmes parmi les dissonances (belles et tragiques), comme des gouttes dans la mer. (Semper 2020 [1919] : 49–50)

Nous voyons que si l'on essaie de définir ce que serait, selon Semper, le temps des révolutions, celui-ci peut être considéré comme la confusion d'une succession, que signifierait le prolongement du passé dans l'avenir : le temps des guerres et des révolutions signifierait un accouchement, tandis que celui-ci pourrait aussi bien être une agitation sur un lit de mort. En d'autres mots, il s'agit d'un commencement qui pourrait aussi bien être une fin. De plus, le passage que nous venons de citer met en évidence qu'au lieu d'un accord, les turbulences de la société impliqueraient des dissonances, tandis que l'époque toute entière se caractériserait en termes de « nœud ». Par conséquent, nous pouvons signaler que selon Semper la confusion de la succession temporelle que signifieraient les révolutions comporte une complexité simultanée, qui se définit en termes de dissonances ou de lignes tordues dans un nœud.

À la lumière de cela, il devient compréhensible pourquoi Semper reproche aux écrivains estoniens, en plus de rester attaché au passé, et de se contenter d'eux-mêmes, le fait d'accoucher des œuvres trop rapidement : puisque la société se tord dans des douleurs d'accouchement ou d'agonie, les écrivains ne seraient pas censés donner des œuvres qui seraient marquées par une filiation directe. Ainsi est-il amené à déclarer que si, lors de cette période de tumultes, les écrivains s'exprimaient directement, en donnant naissance à des œuvres brèves et immédiates, cela serait quelque chose de déplorable. À cette époque de tumultes et d'agitations, la littérature estonienne aurait besoin d'un « grand drame » et d'un « roman monumental », qui serait « solide par sa grandeur et dont le contenu inclurait l'époque entière » (Semper 1921b : 46). De plus, cette œuvre devrait porter en elle-même l'avenir, « déjà au temps présent » (Semper 1921 : 47). Aussi pouvons-nous comprendre pourquoi Semper prononce des diatribes contre des formes brèves, qui naîtraient à l'instant :

La pensée n'a qu'à peine le temps de se germer – elle naît déjà dans le monde en tant qu'un petit morceau. Ainsi peut se germer un petit récit satirique, une critique, un feuilleton, l'acquisition d'une vie du moment. Les écrivains ne sentent pas le besoin de creuser quelque chose en profondeur, ils ne tiennent qu'à se mettre derrière leur bureau, pour échanger leur esprit contre une monnaie qui circule ! (Semper 1921b : 46)

Nous pouvons ainsi faire observer que si Semper déclare dans sa lettre à Barbarus que l'« agitation du monde » pousse en lui « des cris », cela signifie

également qu'au lieu de vouloir s'exprimer directement dans ses œuvres, il envisage de transférer, par ses écrits, la révolution par le désordre du temps. Ainsi, le temps ne serait pas un moment, qu'impliquerait la naissance immédiate de l'œuvre. En d'autres termes, si une œuvre littéraire devrait, selon Semper, comporter en elle-même la révolution, qui viserait à changer la société, celle-ci ne peut y surgir que grâce à un temps qui se démarque par un manque d'immédiateté. Ce manque pourrait aussi signifier un retardement de l'accouchement de l'œuvre par l'écrivain.

Cette idée est exposée, en outre, dans l'essai *Les Chemins de notre littérature* de Semper, paru en 1926, où il se penche rétrospectivement sur cette période de guerres et de révolutions : selon lui, l'époque tumultueuse du début du XX^e siècle aurait apporté dans la littérature estonienne des œuvres pleines d'agitations et de recherches. Ces œuvres n'avaient pas permis de parvenir à une littérature constructive. Celle-ci nécessiterait que l'œuvre soit portée longtemps dans un sein maternel. Aussi écrit-il dans *Les Chemins de notre littérature* :

Et qui était capable, dans cet esprit de lutte, de créer quelque chose de plus que des « fragments d'un roman plus long » et des morceaux pleins d'émotion ? Qui était disposé à être tranquillement assis dans une chambre, en tête-à-tête avec sa muse, d'autant plus que la muse elle-même était impatiente et enthousiasmée d'elle-même, plutôt que d'être intéressée par une grossesse plus longue ? (Semper 1926 : 764)

Nous pouvons lire dans ce passage que la grossesse, qui serait une condition pour construire des œuvres durables, constituerait une manière dont l'œuvre pourrait se clore dans un reclus, autant qu'un moyen pour la muse de ne pas être « enthousiasmée d'elle-même ». Par conséquent, nous pouvons conclure que pour Semper, le fait que l'œuvre est enceinte est à la fois un moyen dont elle pourrait s'écarter d'un temps que l'on peut considérer comme social, et une façon pour une subjectivité de ne pas se contenter à elle-même. Il s'agit donc d'une manière de définir la façon dont l'œuvre ne peut être ni objective ni subjective, mais, en constituant un organisme vivant, contenir en elle-même une pluralité qui impliquerait un temps qui serait basé sur un retardement.

Nous voyons que le fait que Semper ne trouve pas chez Gide d'œuvres qui seraient enceintes lui permet de définir d'une manière particulière le temps qui serait contenu dans ces univers de fiction. Si les œuvres de Gide se démarquent à ses yeux par l'infertilité ou par une naissance incomplète des *figures*, cela implique que le temps s'y définisse par un retardement, par un manque d'immédiateté. Aussi pouvons-nous relever que d'après la pensée de Semper, les œuvres de Gide peuvent être considérées comme révolutionnaires. À l'aune de sa lettre à Barbarus, que nous avons citée ci-haut, le temps dans une œuvre littéraire peut être considérée comme révolutionnaire, dans le sens qu'il s'agit de la confusion d'une succession. Ainsi, nous sommes en mesure d'envisager que selon lui, les œuvres de Gide seraient révolutionnaires par le temps qu'elles

comporteraient. Or, s'il en est ainsi, ses œuvres impliquent aussi, d'après Semper, manque d'expression directe de la révolution, par le défaut d'immédiateté qu'elles contiendraient.

Nous sommes ainsi amenée à postuler que bien que le temps puisse continuer de se définir, dans la pensée de Semper, en termes d'un développement organique comme la *durée* de Bergson, la manifestation du temps dans le développement organique d'une œuvre gagne à ses yeux une valeur différente lorsqu'il définit l'œuvre en termes d'un corps qui est susceptible d'être généré ou accouché. Désormais, le temps n'est pas pour lui seulement une succession, mais aussi une simultanéité. Ainsi peut-on envisager que le temps se définit à ses yeux comme une pluralité contenue dans le présent de l'œuvre. Cette œuvre se présente comme un organisme qui se développe. Or, la pluralité de cet organisme n'est plus une « multiplicité hétérogène » comme interpénétration continue des états d'âme, à la manière de la *durée* de Bergson. Cette pluralité se caractérise par la présence d'une négativité, par un organisme ou un corps absent qui n'a qu'à venir. De cette manière, quoiqu'on puisse considérer que le développement organique d'une œuvre ne cessera pas de se caractériser pour Semper en termes de l'*élan vital* – en témoigne déjà le fait qu'il trouve de l'*élan vital* dans les œuvres de prose de Gide –, le temps qui est contenu dans cet élan gagne une valeur particulière, et cette particularité peut être étudiée en analysant les thèmes de gestation et d'accouchement dans les œuvres de Semper lui-même. Qui plus est, nous pouvons envisager que ce genre de temps, qui se démarquerait par un manque d'immédiateté, par un retardement de la naissance de l'œuvre, ou des *figures* qu'elle contient, peut être considéré du point de vue de la philosophie de Sartre : selon lui, le temps est une néantisation perpétuelle des projets d'avenir.

Dans le sous-chapitre suivant, ainsi que dans le reste de cette troisième partie de notre thèse, nous essayerons de démontrer que c'est au moyen de la notion d'événement que l'on peut trouver des liens entre l'interprétation que fait Semper de l'organicité dans l'univers fictionnel gidien et la conception du temps de Sartre. Qui plus est, selon Semper, le manque de *figures* prêtes ou d'une succession d'événements, qui dans *Paludes* serait occasionné par l'infertilité et dans *Les Faux-Monnayeurs* par le fait que « les événements » « se rompent » toujours par un « prisme », implique en lui-même la « volonté » (Semper 1929 : 49, 53). Aussi pouvons-nous considérer que le temps ainsi présenté dans l'œuvre peut être caractérisé en termes d'action. Par conséquent, nous avons d'autant plus de raison de supposer que le temps ainsi défini par la notion d'événement, comme le fait Semper en analysant les œuvres de Gide, nous conduit vers l'idée de la *littérature engagée* de Sartre. Le fait que selon Semper, la société peut se développer comme un organisme, en procédant à une gestation ou à un accouchement, nous donne davantage de raisons pour croire que par l'analyse d'un événement qui est susceptible de naître nous pourrions faire des conclusions sur Semper comme écrivain engagé et socialiste.

3.1.3. L'événement d'engagement : de Gide à Sartre

Similairement à Semper, selon Gide, le surgissement du temps peut se définir par la naissance d'un organisme. Dans *Le Traité du Narcisse*, l'émergence du temps est présentée en tant qu'un accouchement, tandis que celui-ci conduit au dédoublement d'un corps qui ne parviendra jamais à retrouver sa complétude. Ainsi, la naissance du temps est décrite, dans *Le Traité du Narcisse*, de la façon suivante :

Vers le ciel monte une vapeur, larmes, nuages qui retombent en larmes et qui remonteront en nuées : le temps est né.

Et l'homme épouvanté, androgyne qui se dédouble, a frémi d'angoisse et d'horreur, sentant avec un sexe neuf, sourdre en lui l'inquiet désir pour cette moitié de lui qui presque pareille, cette femme qui dans l'aveugle effort de recréer à travers soi l'être parfait et d'arrêter là cette émergence, fera s'agiter en son sein l'inconnu d'une race nouvelle, et bientôt poussera dans le temps un autre être incomplet encore et qui ne se suffira pas. » (Gide 2009 [1891] : 172–173)

Nous voyons qu'autant que l'homme sent le désir pour une femme qui lui est « presque pareille », qui est son dédoublement, également le nouvel être, « l'inconnu d'une race nouvelle » qui est poussé dans le temps suite à ce désir, ne pourra jamais être parfait : il restera toujours « incomplet encore », quelqu'un qui « ne se suffira pas ». Par conséquent, nous pouvons faire observer que si le temps dans *Le Traité du Narcisse* se présente à travers le corps, il se manifeste par une pluralité qui implique une négativité : si le reflet de Narcisse sur l'eau fait se manifester quelque chose d'« inconnu », c'est aussi un corps « insuffisant » qui est accouché qui peut faire surgir cette temporalité. Nous pouvons aussi mettre au point que la négativité se définit à travers l'avenir, ce qui nous fait repenser à l'idée de la « prismatique diversité de la vie » que Gide présentera plus tard dans *Si le grain ne meurt*.

Par ailleurs, à la lumière de cette conception du temps qui se dévoile dans *Le Traité du Narcisse*, il devient compréhensible pourquoi dans *Le Voyage d'Urien*, Gide jugera que la monotonie ne saurait se raconter dans une œuvre littéraire : « La felouque recommença de remonter les eaux du fleuve ; de longs jours ainsi s'écoulèrent, dont la monotonie ne se raconterait pas. Les rives demeuraient si pareilles qu'on ne pensait pas avancer. » (Gide 2009 [1893] : 213–214) Ainsi, selon Gide, pour que l'œuvre puisse se raconter, ni la monotonie de l'écoulement de l'eau, qui implique un temps qui s'écoule, ni un univers fictionnel qui est toujours identique ne peuvent être convenables. Pour autant, comme il apparaît dans *Les Nourritures terrestres*, une « histoire » ne peut pas non plus se composer d'une perpétuelle nouveauté, qu'impliquerait la présentation du temps par instants. Ainsi trouvons-nous vers la fin de ce livre la déclaration suivante : « Je cherche parfois dans le passé quelque groupe de souvenirs, pour m'en former enfin une histoire, mais je m'y méconnais et ma

vie en déborde. Il me semble ne vivre aussitôt que dans un toujours neuf instant. » (Gide 2009 [1897] : 435)

Par conséquent, pour Gide, ni la monotonie de l'écoulement des jours, ni la perpétuelle nouveauté des instants ne peuvent être convenables pour établir dans l'œuvre une temporalité qui pourrait être la base d'une histoire qu'on raconte. Pour autant, le temps qui se définit en termes d'un développement organique de corps qui font preuve d'une pluralité, et qui sont susceptibles de germer et d'accoucher, – que nous avons repéré dans *Le Traité du Narcisse*, – peut aussi être trouvé dans ses autres œuvres.

Ainsi, le temps que l'on peut considérer comme « prismatique », et qui se définit en relation avec l'acte d'amour, de gestation, émerge par exemple dans *Paludes*. Ici, l'acte de gestation est envisagé comme un événement. Or, plutôt que d'un événement qui a lieu, nous pouvons parler dans cette œuvre d'un manque d'événement. Par conséquent, si le temps dans *Paludes* est décrit comme monotone, cette monotonie ne peut s'établir que suite au manque d'une rupture que pourrait constituer un événement. Ainsi, la monotonie n'émerge pas comme une succession, un écoulement qui conduit du passé vers l'avenir, mais en tant qu'une répétition qui implique en elle-même une différence :

« Quelle monotonie ! recommençai-je – après un silence. Pas un événement ! – Il faudrait tâcher de remuer un peu notre existence. Mais on n'invente pas ses passions ! – D'ailleurs, je ne connais qu'Angèle ; – elle et moi nous ne nous sommes jamais aimés d'une façon bien décisive : – ce que je lui dirai ce soir, j'aurais aussi bien pu lui dire la veille ; il n'y a pas d'acheminement... » (Gide 2009 [1895] : 272)

Nous voyons qu'identiquement à ce que nous avons repéré dans *Le Traité du Narcisse*, le temps se définit à partir de l'avenir qui compote une négativité : au lieu d'un acte d'amour, qui éconduirait de la monotonie, le *je* a l'intention de dire à Angèle « ce soir » ce qu'il aurait pu lui dire la veille, mais qu'il n'a pas dit. Qui plus est, puisque l'acte d'amour, qui mènerait à l'accouchement, ne peut pas avoir lieu, c'est également le manque de cette gestation, la stérilité, qui définit le temps dans cette œuvre, que nous pouvons considérer comme « prismatique ».

Dans les écrits ultérieurs de Gide, notamment dans *Journal des Faux-Monnayeurs* et l'essai *Dostoïevski* (1923)⁶⁹, la notion d'événement revêt un caractère pluriel, en se basant sur une diversité dynamique de l'univers fictionnel de l'œuvre. Or, comme dans *Paludes*, également d'après ces deux textes de Gide,

⁶⁹ *Les Faux-Monnayeurs* et l'étude sur Dostoïevski se préparent dans l'esprit de Gide simultanément. Ainsi, Gide avoue dans son *Journal*, lors de la rédaction de son essai sur Dostoïevski, que les œuvres de cet écrivain russe lui servent pour expliquer son propre point de vue sur le roman : « [...] il me tarde de me remettre à mon roman. Mais tout ce que je trouve le moyen de dire à travers Dostoïevski et à l'occasion de lui, me tient à cœur et j'y attache une grande importance – ce sera, tout autant qu'un livre critique, un livre de confessions, pour qui sait lire ; ou plutôt : une profession de foi. » (Gide 1996 [1922] : 1175)

l'événement est capable de briser la monotonie du temps. Ainsi, dans *Dostoïevski*, il apparaît que c'est l'événement qui a la capacité d'empêcher au temps de « suivre un cours lent et égal ». Il peut aussi instaurer dans l'univers de l'œuvre des relations de réciprocité, de manière que cet espace manque d'un achèvement et peut être défini, selon les propos de Gide lui-même, par le terme de « possible » :

Nous remarquons aussi chez Dostoïevski un singulier besoin de grouper, de concentrer, de centraliser, de créer entre tous les éléments du roman le plus de relations et de réciprocités possibles. Les événements, chez lui, au lieu de suivre un cours lent et égal, comme dans Stendhal ou Tolstoï, il y a toujours un moment où ils se mêlent et se nouent dans une sorte de vortex ; ce sont des tourbillons où tous les éléments du récit – moraux, psychologiques et extérieurs – se perdent et se retrouvent. Nous ne voyons chez lui aucune simplification, aucun épurement de la ligne. Il se plaît dans la complexité ; il la protège. Jamais les sentiments, les pensées, les passions ne se présentent à l'état pur. Il ne fait pas le vide autour. » (Gide 1999 [1923] : 599)

Ce passage rend explicite que selon Gide, l'événement peut être à fois quelque chose qui « suit un cours lent et égal », tandis qu'il peut aussi être un élément qui brise ce cours continu : les événements peuvent être impliqués dans un « moment », où ils « se mêlent » et « se nouent » dans « une sorte de vortex ». De plus, dans ce « vortex », les événements, comme les autres éléments de l'œuvre, sont susceptibles de « se perdre » et « se retrouver ». Ainsi pouvons-nous considérer que d'après Gide, l'événement constitue un composant de l'univers imaginaire de l'œuvre qui peut, d'une part, faire preuve d'une pluralité. D'autre part, il peut impliquer une part de négativité qui rend possible que les événements peuvent « se perdre » autant que « se retrouver ».

En tenant compte de cette part de négativité que peut avoir, d'après Gide, l'événement, il devient compréhensible pourquoi l'événement peut constituer, selon lui, ce qui manque dans une œuvre littéraire pour instaurer un temps qui est différent de la succession. Nous avons pu observer ce cas dans *Paludes*. En d'autres termes, nous pouvons mettre au point que selon Gide, l'événement, en ayant la propriété de mettre en place une succession temporelle ainsi que de faire une rupture dans cette succession, se démontre aussi comme étant capable de fonder une autre temporalité. Celle-ci ne se base pas sur la certitude de ce qui est, mais sur l'éventualité de ce qui peut être ou qui aurait pu être. Cette fonction de l'événement se révèle aussi dans *Journal des Faux-Monnayeurs*, où Gide définit la temporalité que fait surgir l'événement par le terme d'« imaginaire » : c'est l'événement qui pousse l'œuvre vers un déséquilibre, en même temps qu'il est aussi l'élément qui entraîne le romancier à écrire un livre, auquel il ne parviendra jamais : « D'une part, l'événement, le fait, la donnée extérieure ; d'autre part, l'effort même du romancier pour faire l'œuvre avec cela. Et c'est là le sujet principal, le centre nouveau qui désaxe le récit et l'entraîne vers l'imaginaire. » (Gide 2009 [1926 (1921)] : 537) Nous voyons, dans ces propos de Gide, que pour lui c'est par le biais de la notion d'événement que peut se

définir un temps qui peut impliquer l'action : le « récit » qui est déséquilibré, dévié par l'événement qui ne constitue pas encore l'œuvre, et qui pousse le romancier à faire l'effort pour y parvenir, fait que le temps est une activité.

À travers ces considérations de Gide, nous sommes conduits à la conception du temps de Jean-Paul Sartre. Également selon lui, le temps dans une œuvre littéraire, qui est capable de se définir comme action, peut être conceptualisé par la notion d'événement. Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, il souligne, comme Gide, que ce serait l'événement qui permettrait d'établir, dans l'œuvre, une temporalité qui ne se baserait pas sur une succession. Selon Sartre, l'événement peut, d'une part, se raconter au moyen d'une succession chronologique, qui le ferait appartenir au passé et se présenter en tant qu'une vérité sûre ; d'autre part, ce serait l'événement qui, en occasionnant l'ambiguïté et l'incertitude, serait capable d'établir une autre temporalité, un présent qui ne serait pas mort mais vivant. Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, Sartre explique ces deux approches de la manière suivante :

Les romans de nos aînés racontaient l'événement au passé, la succession chronologique laissait entrevoir les relations logiques et universelles, les vérités éternelles [...]. Mais nous, si nous venions à méditer sur nos écrits futurs, nous nous persuasions qu'aucun art ne saurait être vraiment nôtre s'il ne rendait à l'événement sa brutale fraîcheur, son ambiguïté, son imprévisibilité, au temps son cours, au monde son opacité menaçante et somptueuse, à l'homme sa longue patience ; nous ne voulions pas délecter notre public de sa supériorité sur un monde mort et nous souhaitions le prendre à la gorge : que chaque personnage soit un piège, que le lecteur y soit attrapé et qu'il soit jeté d'une conscience dans une autre, comme d'un univers absolu et irrémédiable dans un autre univers pareillement absolu, qu'il soit incertain de l'incertitude même des héros, inquiet de leur inquiétude, débordé par leur présent [...]. (Sartre 2005 [1947] : 225–226)

Cet extrait nous permet aussi de comprendre pourquoi selon Sartre, il est important de souligner que l'œuvre littéraire, plutôt que de donner une vue d'ensemble, devrait se trouver dans le temps (Sartre 2005 [1947] : 224). Si l'événement peut, d'après lui, empêcher que l'on « délecte le public de la supériorité sur un monde mort », il s'agit d'un moyen de définir ce manque d'un survol certain. À la lumière de cela, nous pouvons expliquer le principe de la littérature engagée de Sartre, selon lequel un écrivain, un romancier, se trouverait dans le monde, alors qu'un poète ne verrait dans ses œuvres que son propre reflet. La formule de Sartre, que nous avons aussi relevée dans l'introduction de cette thèse, qui explique ce point de vue, est la suivante : « Car le mot, qui arrache le prosateur à lui-même et le jette au milieu du monde, renvoie au poète, comme un miroir, sa propre image. » (Sartre 2005 [1947] : 21)

Pour autant, d'après Sartre, il ne suffit pas que le prosateur se trouve dans le monde : s'il vise à y être par ses œuvres, ce n'est que dans l'objectif de le changer. Pour ce faire, l'œuvre qu'il crée devrait être elliptique et dévoiler le monde seulement « dans les perspectives d'un changement possible » (Sartre 2005 [1947] : 288). Aussi est-il que pour lui, ce que l'on peut considérer comme

temps d'engagement implique une dynamique qui se base sur un projet de futur, sur un avenir qui restera à tout jamais inatteignable. Par conséquent, nous pouvons mettre au point que puisque selon Sartre c'est l'événement qui est capable de contenir en lui-même de la « fraîcheur » et de l'« ambiguïté », ainsi qu'un temps qui se démarque par l'« imprévisibilité », ce temps peut être considéré comme participant à l'émergence d'un temps qui se définit en termes d'action. Cela est d'autant plus vrai que l'événement est également contenu dans des consciences qui se démontrent comme n'étant pas autosuffisantes et comme se référant toujours à d'autres consciences. Autrement dit, nous pouvons envisager que l'événement, qui est ainsi impliqué dans la littérature qui fait preuve d'un temps d'engagement, peut être appelé « événement d'engagement ».

Nous pouvons ainsi mettre au point que si l'on cherche à définir ce que serait l'action qui serait impliquée dans une œuvre littéraire, qui serait contenue dans le temps que cette œuvre comporterait, c'est par la notion d'événement qu'il est légitime de le faire. Les propos de Sartre, ainsi que ceux de Semper et de Gide, laissent deviner que d'une part, c'est par le concept d'événement que l'on peut conceptualiser le temps qui se démontrerait dans l'œuvre comme une succession. D'autre part, c'est l'événement qui, en étant susceptible de comporter en lui-même de l'indéterminisme, est capable de démolir cette succession et d'instaurer une autre temporalité que l'on peut caractériser en termes de liberté et d'action.

Pour autant, les considérations de Semper et de Gide sur l'événement qui serait susceptible d'être germé ou de naître nous amènent à aborder cette problématique à travers l'organicité qu'impliquent leurs œuvres. Pour définir le fonctionnement d'événement, il convient d'étudier de plus près la présentation des thèmes d'acte d'amour, de stérilité et de naissance dans leurs œuvres. De cette manière, en abordant la question de l'événement en termes d'organicité, nous aurons encore une possibilité de conceptualiser le changement qui s'opère dans la pensée esthétique de Semper. Nous pourrions considérer que ce changement le conduit de la philosophie de Bergson, à travers Gide, à une idée de la fonction sociale de la littérature qui est semblable à la conception de l'engagement de Sartre.

3.2. L'événement impossible : de la rupture à la continuité de l'événement imaginaire

Nous avons mis en évidence que dans *Paludes*, l'acte d'amour ne peut pas avoir lieu, et que cela fait survenir une temporalité qui ne se base pas sur la succession. Or, la stérilité peut être considérée comme un thème récurrent de cette œuvre toute entière. Ainsi, nous pouvons même envisager qu'il s'agit, en plus de la condition du surgissement d'une certaine temporalité, de la base même de l'existence de cette sotie. L'échec du voyage du *je* et d'Angèle peut également

être considéré comme l'impossibilité de leur acte d'amour, tandis que ce qui constitue la raison de cet échec c'est la réémergence du discours, de la logique de l'œuvre. Comme l'a fait observer Jean-Michel Wittmann, le fait que le chemin du voyage du *je* et d'Angèle est « bordé d'aristoloches » se réfère à la stérilité (Wittmann 2009 : 1308)⁷⁰. Cela confirme l'idée selon laquelle ce voyage raté constitue une tentative mal réussie d'entamer des relations amoureuses. Par ailleurs, si l'on tient compte du fait que Tityre, le personnage principal du livre *Paludes* que le *je* est en train d'écrire dans cette œuvre, est impotent, nous parviendrons à confirmer à nouveau l'idée selon laquelle la stérilité peut être considérée comme la base du fonctionnement du temps dans cette œuvre : l'impotence de Tityre signifie que *Paludes* comme œuvre est basée sur le manque d'un avenir certain. Néanmoins, il faut se rappeler que la totalité des personnages dans cette sotie se baserait sur la négativité à cause du fait que Tityre est « moi » et « pas moi », tout en étant « moi » et « toi » et « nous tous » (Gide 2009 [1895] : 248). Ainsi, il est à considérer que si le temps dans cette œuvre se démontre comme manquant d'un avenir certain, cela fait émerger une diversité qui se manifeste comme un ensemble composé de personnages qui sont des *autres*.

Les Nourritures terrestres font référence à une idée identique : bien que nous puissions y trouver un accouchement qui est réalisé, celui-ci ne fait que mettre en évidence la négativité de l'avenir par rapport au présent. Nous trouvons une allusion à cette négativité dans une description de la grossesse, qui est présentée de la manière suivante : « Obscures opérations de l'être ; travail latent, genèses d'inconnu, parturitions laborieuses ; somnolence, attentes ; comme les chrysalides et les nymphes, je dormais ; je laissais se former en moi le nouvel être que je serais, qui ne me ressemblerait déjà plus. » (Gide 2009 [1897] : 358) Nous voyons que le « nouvel être », que le *je* sera, se définit comme ce qui ne lui ressemblera pas, ce qui nous permet de reconfirmer l'idée que selon Gide, l'avenir impliquerait une négativité. En même temps, le *je* qui opère l'accouchement se démontre comme pluriel : celui qui naîtra, qui ne ressemblera pas au *je*, est le « nouvel être » de celui-ci. Ainsi pouvons-nous mettre au point qu'ici, le *je* est séparé de son « être », qui comporte en lui-même une dissemblance par rapport un *je*. Nous trouvons une confirmation à cette idée dans le passage suivant, qui décrit la renaissance du *je* : « Je tombai malade ; je voyageai, je rencontrai Ménalque, et ma convalescence merveilleuse fut une palingénésie. Je renaquis avec un être neuf, sous un ciel neuf et au milieu de choses complètement renouvelées. » (Gide 2009 [1897] : 358) Aussi pouvons-nous conclure que si selon Gide, l'avenir se démarque par une négativité par rapport au présent, comme dans *Les Nourritures terrestres*, ou par un manque, comme dans *Paludes*, cela fait apparaître, dans le présent, des personnages qui se caractérisent par

⁷⁰ « L'aristoloche – dont le nom, étymologiquement, signifie « meilleur accouchement » –, plante utilisée autrefois pour faciliter la parturition, renvoie ironiquement à la stérilité des relations entre le narrateur et Angèle [...] » (Wittmann 2009 : 1308)

une pluralité. Dans ces deux œuvres, cette temporalité est renouée avec le thème d'accouchement, ou avec l'impossibilité d'accoucher ou de germer.

Dans le recueil de nouvelles *Ellinor* de Johannes Semper, nous pouvons trouver une scène qui présente un accouchement, qui peut être considérée comme semblable à celle que nous avons repérée dans *Les Nourritures terrestres*. Similairement à cette œuvre de Gide, chez Semper, l'accouchement se présente comme une rupture avec le passé. Or, dans Semper, cette rupture est explicitement mise en relation avec le surgissement de l'événement. Nous trouvons la description de ce genre de naissance de l'événement dans la nouvelle *Anthémis* d'*Ellinor*, que nous avons analysée, en rapport avec l'émergence de la rupture, dans la deuxième partie de cette thèse. Nous avons relevé que la rupture dans cette nouvelle surgirait suite au désir qu'éprouverait le narrateur, la jeune fille Ellinor, lors de sa rencontre, dans un wagon de train, avec un jeune homme dont elle tombe amoureuse. Pour autant, cette rencontre est aussi présentée comme un événement qui naît. Ainsi, la rupture qu'établit l'événement est décrite, dans *Anthémis*, de la manière suivante :

Un soir d'été, cela arriva [*sündis* – naquit]. Si l'on peut appeler événement [*sündmus*] un accident aussi insignifiant qu'une pique d'aiguille. La tension en moi se résolut comme par une tige du paratonnerre et j'eus le sentiment comme si j'étais rompue et je m'étais ouverte à la vie – avec toute ma chair et mon âme. (Semper 1927a : 14)

Il devient explicite que cette présentation de la naissance qui est une rupture est en rapport avec l'interprétation que fait Semper des *Nourritures terrestres* lorsque nous nous reportons à sa thèse sur Gide. Semper emploie les expressions « se rompre pour s'ouvrir à la vie » et « la rupture naît » pour parler de la libération corporelle et spirituelle de Gide en Algérie. Il met aussi en avant que plus tard, ce genre de rupture se ferait écho dans *Les Nourritures terrestres* (Semper 1929 : 9–10). Nous pouvons mettre ces considérations de Semper en rapport avec le passage d'*Ellinor* que nous venons de citer.

Au demeurant, dans *Anthémis* d'*Ellinor*, la naissance de l'événement ne constitue pas seulement une rupture mais pousse le narrateur à s'enfoncer dans son monde intérieur. Après sa rencontre avec le jeune homme dans le wagon, Ellinor saute par la porte du train pour retrouver celui qu'elle avait perdu de vue : il était descendu dans la station précédente. Ensuite, puisque le jeune homme ne se trouve pas dans l'endroit où Ellinor saute, celle-ci se met à sa poursuite par des landes et des prés. Cette recherche est décrite comme la pénétration graduelle d'Ellinor dans sa conscience, de manière qu'autant que d'un vagabondage dans l'espace, il s'agit de l'enfoncement de cette jeune fille dans sa mémoire. Elle veut y retrouver le souvenir de sa rencontre, qui est aussi l'événement qui était né. Pour autant, au fur et à mesure qu'Ellinor perd contact avec le monde extérieur, jusqu'à ce que sa vision et son ouïe disparaissent, elle reste immobile et s'endort. Elle n'a pas retrouvé dans sa mémoire l'événement qu'elle cherchait, et elle n'a pas revu le jeune homme qu'elle avait rencontré.

Pour autant, lorsqu'elle se réveille au matin, après s'être endormie au milieu d'un pré, elle retrouve dans ses bras un bouquet de fleurs qu'elle serre contre sa poitrine comme un enfant. Ainsi, l'événement auquel elle n'a pas pu accéder dans ses souvenirs, qui était né dans le passé, dans le wagon de train, et qui reste inaccessible, s'est transformé en un enfant imaginaire dans ses bras : « Je m'étais assise sur une petite colline, entre des genévriers, en tenant dans mes bras un grand bouquet de fleurs comme un enfant emmaillotté. » (Semper 1929 : 21) Il apparaît que le bouquet que le jeune homme avait tendu à Ellinor dans le wagon lors de leur rencontre s'est transformé en un enfant imaginaire, de manière que nous puissions considérer qu'il s'agit de l'événement qui, en étant né lors de cette rencontre, est devenu fictif.

Par ailleurs, lorsque Ellinor vagabonde par les prés à la recherche de ses souvenirs, cette quête est décrite comme la contemplation de chaque détail de l'événement, qui surgissent graduellement dans sa mémoire :

Une par une, je contemplais toutes les images de ma mémoire, depuis le début jusqu'à l'adieu. Je m'efforçais à chercher au plus loin possible l'instant où lui, il apparut pour la première fois sous mon regard, en essayant de prolonger ainsi le bonheur que j'avais perdu. (Semper 1927a : 19)

Nous pouvons envisager que cette présentation de la recherche des détails de mémoire se réfère à l'idée que se fait Semper du roman *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, qui se caractériserait, selon lui, par une « vision détaillée » :

Qu'on lise seulement ce passage fréquemment cité de Proust⁷¹ pour voir comment de petits détails, qui autrement s'échapperaient à l'attention, font apparaître devant nous tous le processus inconscient de l'âme, qu'il est autrement impossible à voir et à suivre en tellement de détails [...]. (Semper 1923 : 45)

La tentative d'Ellinor de contempler, « une par une », les images de sa mémoire peut être considérée comme une référence à l'œuvre de Proust. Il n'en est pas moins important que selon Semper, le roman proustien est une manière d'appliquer en littérature la philosophie de Bergson. Cela s'expliquerait dans la tentative de cet écrivain de faire manifester « la sensation subjective de la durée, qui est guidée par la densité et la tension de l'expérience » (Semper 1934d : 93). Ainsi pouvons-nous considérer que le passage d'Ellinor que nous venons de citer comporte une référence à l'idée de *durée* de Bergson.

En outre, Semper souligne que dans *À la recherche du temps perdu*, la succession temporelle perd son importance. Si Semper trouve que le roman proustien serait porté par la *durée* de Bergson, nous pouvons comprendre cette

⁷¹ Semper parle de la scène de *Du côté de chez Swann* (1913) où le narrateur goûte un gâteau de madeleine qui le fait se souvenir de son enfance dans la ville de Combray. Dans son essai sur Proust, Semper cite un long extrait de cette scène. D'après Madli Kütt et Katre Talviste, cette citation est une première traduction de Proust en estonien (Kütt, Talviste 2015 : 471).

idée également à la lumière de ses considérations sur la possibilité d'ouvrir l'œuvre de Proust n'importe où :

On peut ouvrir son livre n'importe où : il n'y a pas beaucoup de différence entre la valeur des pages, car une lumière égale tombe sur toutes les phrases, tout est identiquement important, comme dans un procès-verbal de tribunal, où chaque mot est pesant, ou comme dans une formule d'algèbre où chaque lettre compte. (Semper 1923 : 48)

En d'autres termes, Semper trouve que « Proust ne laisse pas apparaître la différence entre le grand et le petit, l'intéressant et l'inintéressant, l'essentiel et l'insignifiant, car il fait des coupes dans la vie seulement selon la ligne pointillée de ses souvenirs. » (Semper 1923 : 48) Ainsi, si pour Semper, *À la recherche du temps perdu* présente une « sensation subjective de la durée », cela signifie l'expérience d'un temps qui se présente sous forme de souvenirs. Or, ces souvenirs constituent également le présent qu'est la sensation de la durée. Aussi pouvons-nous comprendre pourquoi Semper est amené à dire que le temps dans Proust est un présent perpétuel : « [...] pour lui [pour Proust – M. K.], le tout est le présent, ce présent qui s'avance à peine, et qui n'est pas attaché au passé et à l'avenir par des liens qui captiveraient l'attention [...]. » (Semper 1923 : 49)

Nous voyons qu'en plus de relever la présence perpétuelle des souvenirs, Semper envisage également que le mouvement dans *À la recherche du temps perdu* est très lent : cette œuvre serait saturée d'un « présent qui s'avance à peine ». De plus, au lieu de suivre une direction unique et directe, le mouvement dans ce livre se caractérise par des écarts et le vagabondage :

Parce que ce n'est pas une marche le long d'une route directe. Lire Proust signifie s'enfoncer par des sentiers forestiers de plus en plus loin dans la forêt épaisse, s'égarer sur des chemins latéraux, revenir à nouveau sur la piste principale, qui s'avance par des courbes et très lentement. (Semper 1923 : 48)

À la lumière de cette description, nous pouvons comprendre pourquoi le narrateur dans *Anthémis* du recueil *Ellinor*, qui fait l'expérience d'un temps semblable à l'œuvre de Proust, vagabonde par des prés. Par ailleurs, ce mouvement devient de plus en plus lent : après avoir contemplé « une par une » les images de sa mémoire (Semper 1927a : 19), Ellinor vagabonde par des landes entraîné par le désir de revoir le jeune homme qu'elle avait perdu de vue. Finalement, elle s'arrête et s'endort : « Je m'endormis ainsi, à la belle étoile, en ne sachant pas où. » (Semper 1927a : 22) Nous pouvons voir ici un parallélisme avec l'idée de Semper selon laquelle on peut ouvrir l'œuvre de Proust n'importe où. La présence dans *Ellinor* des éléments qui se réfèrent à l'œuvre de Proust conditionne par conséquent que le temps dont fait l'expérience Ellinor porte une valeur indéterministe.

Néanmoins, c'est en observant le fonctionnement de l'événement qui, en plus de se trouver dans les profondeurs de la mémoire du narrateur, est

susceptible de conduire à la naissance d'un enfant imaginaire, que nous pouvons conceptualiser une temporalité différente de celle que Semper avait repérée dans *À la recherche du temps perdu*. Pour ce faire, nous sommes amenés à considérer que la condition pour l'apparition de l'enfant imaginaire que constitue le bouquet de fleurs est le fait que cette jeune fille devient *autre* : « J'étais seule avec mes sentiments exagérés au milieu du monde. Le désespoir m'avait tellement fatiguée que j'étais devenue étrangère à moi-même. » (Semper 1927a : 21) Aussi, il est à envisager que la recherche de l'événement comme souvenir dans les profondeurs de sa mémoire devient pour le narrateur la ressource du dédoublement de son corps. Or, ce dédoublement reste imaginaire : l'enfant qui naît, qui se détache du corps du narrateur, ne constitue pas un enfant réel. Ainsi, la naissance d'un événement ne peut pas non plus être considérée comme la réalité. Par conséquent, si l'on peut parler, dans le cas de cette nouvelle, du dédoublement d'une subjectivité, celui-ci se fait en vertu de la capacité de son corps d'apparaître comme une image qui implique la négativité, qui se démontre comme une apparition. Cette négativité se manifeste suite à l'émergence d'un corps qui s'est détaché de cette subjectivité et qui est différent d'elle, qui est imaginaire.

Or, c'est à partir du surgissement de ce corps imaginaire que nous pouvons définir le fonctionnement du temps à la fin de cette nouvelle. Lorsqu'Ellinor se réveille au matin, après avoir passé une nuit à se tourmenter, troublée par le désir de revoir le jeune homme qu'elle avait perdu de vue et la volonté d'avoir un enfant, elle imagine que le bouquet de fleurs qu'elle serre contre sa poitrine est le corps imaginaire, l'enfant qu'elle vient d'accoucher. Qui plus est, le réveil d'Ellinor se passe sous le regard d'un tiers, d'un bélier. Ce dernier regarde Ellinor à la manière du jeune homme qu'elle avait rencontré dans le wagon de train et qu'elle avait perdu de vue : « Et puisque nos deux regards se creusaient ainsi, sans qu'aucun de nos deux ait bougé une paupière, l'image se transformait graduellement : c'était comme si je m'étais accrochée aux mêmes yeux qui m'avaient suggérée la veille. » (Semper 1927a : 22–23) Nous voyons que bien que les yeux du bélier ressemblent à ceux du jeune garçon qu'Ellinor avait rencontré dans le train, cette ressemblance ne fait que mettre en évidence le fantasme : les yeux que le narrateur regarde *ne sont pas* ceux de la veille, c'est « comme si » le narrateur s'était accroché aux yeux du jeune garçon. En même temps, le narrateur lui-même peut devenir une illusion : lorsqu'Ellinor se lève pour rentrer chez elle, elle aperçoit une bergère qui s'enfuit et se cache derrière un arbre pour la regarder comme si elle était une apparition (Semper 1927a : 23).

Par conséquent, sur ces dernières pages de la nouvelle *Anthémis*, le mouvement se présente comme l'*élan vital* de Bergson, tel qu'il est susceptible de se manifester selon Semper dans les œuvres de Gide : si le « moi » dans l'œuvre gidienne aspire, d'après Semper, à la sincérité, c'est dans l'objectif de rendre manifeste qu'il est une illusion, en se détachant de lui-même. Aussi avons-nous la raison de citer ici à nouveau frais le passage suivant de *La Structure du style*

d'André Gide, pour expliquer la relation entre l'*élan vital* de Bergson et le « moi » dans la production littéraire de Gide :

Ce qui l'attire et correspond aux exigences de son esprit c'est l'*élan vital* de Bergson, un élan de vie toujours variable et insaisissable. De là découle également le fait que Gide exprime, tout au long de son œuvre, une grande sympathie envers toute sincérité. Il s'oppose ainsi aux formes qui viennent de l'extérieur, en considérant celles-ci comme des masques insincères, menteurs. Une telle conception du *moi* fait que les limites de la personne peuvent facilement s'envoler et que la réalité de la personne en général est susceptible de devenir douteuse. Un écrivain, un poète, qui n'est qu'un médiateur [...], semblable à Protée qui « prend la forme de ce qu'il aime » (Gide 2009 [1925] : 325), peut finalement devenir une fiction pour lui-même. (Semper 1929 : 17)

Il s'ensuit que nous pouvons trouver dans *Anthémis* deux interprétations que fait Semper de l'*élan vital* : d'une part, la descente d'une subjectivité dans son monde intérieur, dans son passé. Nous pouvons mettre cela en rapport avec la lecture qu'il avait faite de l'œuvre de Proust. D'autre part, nous trouvons ici un élan qui, en se basant sur le dédoublement de cette subjectivité, rend manifeste son caractère illusoire. En d'autres termes, nous pouvons considérer que dans cette nouvelle, l'*élan vital* est un mouvement qui, d'un côté, attire en arrière, en poussant le narrateur à chercher des détails dans son monde intérieur et dans ses souvenirs ; de l'autre côté, il crée un effet de mise à distance du narrateur par rapport à lui-même, qui déclenche un mouvement en avant.

Au demeurant, la notion qui nous permet de conceptualiser le lien entre ces deux mouvements est « événement ». Nous avons vu que dans *Anthémis*, la naissance de l'événement constitue une rupture qui conduit Ellinor à chercher des souvenirs, tandis que l'événement né est aussi l'enfant imaginaire qu'elle tient dans ses bras. Or, lorsque l'illusion disparaît, il apparaît que l'enfant imaginaire qu'Ellinor avait serré contre sa poitrine est en réalité un bouquet de fleurs. Ce bouquet se démolit jusqu'à ce qu'il n'en reste qu'une fleur – une anthémis –, qu'Ellinor essaie d'employer pour prédire l'avenir :

Aux lignes de ma main, à la réussite, à mes rêves s'ajouta un nouveau moyen magique – l'anthémis. En demandant si *lui*, il m'aimait ou non, je procédai trop impatientement et mes paroles s'entremêlaient les unes aux autres. Il m'était impossible de ramasser les pétales qui étaient tombés par terre : le vent les avait déjà emportés. (Semper 1927a : 23)

Nous voyons que le fait que l'événement ne reste qu'imaginaire est une condition pour qu'il puisse s'anéantir et amener à l'impossibilité de prédire l'avenir, autrement dit à l'indéterminisme temporel. Aussi pouvons-nous affirmer que la condition pour que le temps comporte l'indétermination de l'avenir est que la naissance de l'événement n'eut pas lieu, qu'il reste latent par le fait d'être imaginaire. En outre, nous pouvons conclure que la raison pour laquelle ce genre d'indéterminisme est susceptible de se produire est la rupture

qu'occasionne l'événement. Grâce à cette rupture, l'écoulement du temps peut s'arrêter et conditionner que l'avenir ne soit pas réalisé mais demeure en puissance.

3.3. L'acte d'amour : de l'impossibilité de l'événement à la déformation configurante

L'analyse des œuvres plus longues de Gide et de Semper nous permet d'étudier plus systématiquement la temporalité que nous avons repérée dans le chapitre précédent. Nous sommes ainsi amenés à examiner *Les Caves du Vatican* et *Les Faux-Monnayeurs* de Gide, pour les mettre en parallèle avec *Jalousie* et *Pierre après pierre* de Semper. Le roman *Les Œillets rouges*, ainsi que le recueil de nouvelles *Les Piliers du pont*, seront étudiés vers la fin de cette troisième partie, dans le chapitre 3. 4.

En suivant le procédé du sous-chapitre précédent, nous considérons que l'événement est susceptible de naître dans l'œuvre. L'événement qui naît peut se présenter comme un enfant. Or, nous considérons aussi que la gestation de l'enfant constitue la naissance de l'événement même. Nous pouvons le supposer en suivant l'interprétation de Semper de *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche, que nous avons citée au début de cette troisième partie : d'après Semper, la course des ménades lors des fêtes dionysiaques est la gestation d'un poème qui est susceptible de « naître ». Ainsi, en considérant que selon Semper, l'événement peut naître, il en est également que l'acte de la gestation de l'événement, l'acte d'amour, peut être envisagé comme un événement qui naît. Autrement dit un acte d'amour peut « naître » dans l'univers d'une œuvre, identiquement à un enfant. En d'autres mots, nous pouvons analyser l'acte d'amour comme un événement qui peut naître, qui peut se présenter comme un accouchement. Cette analyse nous permettra de mettre en relief une manière dont le temps est susceptible de se manifester dans l'œuvre de manière qu'il ne s'agisse pas d'une succession.

Pour autant, l'acte d'amour ou l'enfant peuvent se présenter dans l'œuvre comme absents ou imaginaires. Dans ce cas, il s'agit d'un événement qui n'a pas lieu. Or, cette absence d'un événement peut faire émerger une multitude d'événements *possibles*. L'analyse des œuvres de Gide et de Semper nous permet de le mettre en évidence.

3.3.1. Les Caves du Vatican et Les Faux-Monnayeurs : de la comparaison à la conscience

Alain Goulet, dans l'ouvrage *Fiction et vie sociale dans André Gide* (1985), fait observer qu'*Isabelle* (1911) et *Les Caves du Vatican* seraient les premières œuvres de Gide où « le moi central » s'effacerait. Ainsi, ces textes, au lieu de mettre en évidence l'individu, se focaliseraient plutôt sur les rapports entre les membres d'une famille. *Les Faux-Monnayeurs* suivraient, selon Goulet, le

même principe. Ainsi fait-il la conclusion suivante : « Avec les romans, le monde s'ouvre, les relations sociales se différencient et s'organisent autour des relations familiales, le moi central s'efface, la vie s'épaissit et prend consistance. » (Goulet 1985 : 15) De cette manière, souligne Goulet, ce seraient les relations mutuelles entre les personnages qui se mettraient au premier plan (Goulet 1985 : 15). Par conséquent, en partant des observations de Goulet, si nous voulons étudier *Les Caves du Vatican* comme une œuvre-organisme qui implique une pluralité, il est légitime que nous le fassions en analysant le thème de filiation. C'est ainsi que nous pouvons également mettre au premier plan l'acte d'amour comme événement qui établit dans cette œuvre une certaine temporalité.

Au demeurant, si l'on considère que l'acte d'amour serait l'événement sur lequel se fonderaient *Les Caves du Vatican*, nous pouvons envisager que l'événement central de cette œuvre serait l'acte gratuit de Lafcadio. Effectivement, la scène où ce personnage pousse Amédée Fleurissoire par la porte du train, le centre de la *mise en abyme* de cette œuvre, comporte des indices qui font allusion à la sexualité :

Fleurissoire ne poussa pas un cri. Sous la poussée de Lafcadio et en face du gouffre brusquement ouvert devant lui, il fit pour se retenir un grand geste, sa main gauche agrippa le cadre lisse de la portière, tandis qu'à demi retourné il rejetait la droite loin en arrière par-dessus Lafcadio, envoyant rouler sous la banquette, à l'autre extrémité du wagon, la seconde manchette qu'il était au moment de passer.

Lafcadio sentit s'abattre sur sa nuque une griffe affreuse, baissa la tête et donna une seconde poussée plus impatiente encore que la première ; les ongles lui raclèrent le col ; et Fleurissoire ne trouva plus où se raccrocher que le chapeau de castor qu'il saisit désespérément et qu'il emporta dans sa chute. (Gide 2009 [1914] : 1135)

Nous pouvons considérer que le fait que Lafcadio donne à Fleurissoire deux poussées successives constitue une allusion à l'acte sexuel. Si Fleurissoire ne « pouss[e] pas un cri » et fait « pour se retenir un grand geste », cela peut également être envisagé comme faisant référence à ce genre d'acte. Cet argument est soutenu par le fait que Lafcadio, avant de commettre ce qu'il considère comme acte gratuit, rêve d'une « petite poussée » suite à laquelle Fleurissoire « tomberait dans la nuit comme une masse » (Gide 2009 [1914] : 1134). De plus, l'extrait que nous venons de citer contient plusieurs références à des objets qui s'envolent en l'air ou qui chutent : la main droite de Fleurissoire se rejette « loin en arrière », sa seconde manchette est envoyée « rouler sous la banquette », tandis que Fleurissoire lui-même tombe dans le gouffre avec son chapeau. Ces éléments peuvent aussi être considérés comme des références à la sexualité, et cela d'autant plus que ces rejets dans l'air sont accompagnés par des poussées.

Par ailleurs, de la même manière que l'acte gratuit qui est le centre des *Caves du Vatican* se reflète, au moyen de miroirs, dans d'autres chapitres de cette sotie, nous trouvons des allusions à une action identique dans d'autres endroits de ce livre. Ainsi, l'acte d'amour ou, plus largement, l'acte obscène, peut même être considérée comme un événement qui est sous-tendu dans l'œuvre toute entière, de la manière que cette œuvre peut être considérée comme la présentation d'un même acte par différents personnages.

Aussi trouvons-nous au début de ce livre le scientifique Anthime Armand-Dubois qui se penche avec un jeune garçon, Beppo, sur « quelque abominable expérience » (Gide 2009 [1914] : 998). Ensuite, devant la statue de la Sainte Vierge, Anthime fait « un effort abominable » par lequel sa béquille se « lance contre le ciel », alors qu'il voit, dans la chambre voisine, sa nièce, Julie, en train de prier Dieu pour qu'il pardonne à son oncle ses péchés (Gide 2009 [1914] : 1013–1014) ; puis, lorsqu'Anthime est en train de se coucher, il voit, comme dans un rêve, la Sainte Vierge entrer dans sa chambre et lui percer « la tige de métal dans son flanc », suite à quoi Anthime sent « un fourmillement presque agréable » et se précipite dans le grenier pour prier (Gide 2009 [1914] : 1014–1016). Une scène similaire – l'acte d'amour – se répétera avec Amédée Fleurissoire et Carola Venitequà (Gide 2009 [1914] : 1093), et à la fin du livre avec Lafcadio et Geneviève de Baraglioul (Gide 2009 [1914] : 1172–1176).

Or, ce que nous voudrions mettre en évidence c'est le fait qu'il se crée ainsi, entre les scènes présentées, un réseau de ressemblances et de différences. Premièrement, on peut observer des similitudes dans les positions des corps des personnages ou dans la disposition de la chambre dans laquelle l'événement a lieu. Similairement à Beppo qui se trouve « aux côtés du savant » pour se pencher sur « quelque abominable expérience » (Gide 2009 [1914] : 998), Véronique et Marguerite sont à genoux au chevet du lit où s'agenouille Julie (Gide 2009 [1914] : 1014). Similairement à la Sainte Vierge qui apparaît dans le rêve d'Anthime et qui entre dans la chambre de celui-ci par l'embrasement de la porte, « les pieds nus » (Gide 2009 [1914] : 1015), Carola Venitequà apparaît dans la chambre d'hôtel de Fleurissoire par « la porte entrebâillée » (Gide 2009 [1914] : 1093). De même, dans le dernier chapitre de cette sotie, Geneviève émerge en tant qu'une « frêle forme blanche » à la porte de Lafcadio, après avoir chaussé « ses pieds nus » « de petites mules de soie » (Gide 2009 [1914] : 1172–1174).

Deuxièmement, ces similitudes entre les personnages et les lieux sont souvent exprimées par des comparaisons : la femme d'Anthime passe devant les « abominables expériences » de son mari comme « un convers devant des *graffiti* obscènes » (Gide 2009 [1914] : 996), Beppo, lorsqu'il entre dans le laboratoire d'Anthime, est comme un ange (Gide 2009 [1914] : 997), la nièce d'Anthime, lorsqu'elle prie, est « semblable à quelque angelet familial » (Gide 2009 [1914] : 1014), la femme qui entre dans la chambre d'Anthime est d'abord comme Julie, puis elle aura l'aspect de la statue de la Sainte Vierge (Gide 2009 [1914] : 1015).

Si l'on essaie de définir la valeur temporelle de la comparaison comme procédé textuel, on a le droit d'en chercher un fondement auprès de Paul Ricœur. Dans *La Métaphore vive*, il envisage la comparaison à travers la notion de métaphore. Nous avons mis en avant dans la première partie de notre thèse que selon Ricœur, la métaphore constituerait un processus d'établissement de nouvelles ressemblances, qui est susceptible de se présenter comme un flot d'images (Ricœur 1975 : 241) ou en tant qu'un « flux imagé » (Ricœur 1975 : 266). Néanmoins, nous avons aussi souligné que d'après Ricœur, le flot de la ressemblance qu'impliquerait la métaphore n'est là qu'en dépit de la différence qui se maintiendrait au sein de cette figure de style. Ainsi avons-nous relevé la citation suivante de *La Métaphore vive* :

[...] dans l'énoncé métaphorique, la contradiction littérale maintient la différence ; le « même » et le « différent » ne sont pas simplement mêlés, mais demeurent opposés. Par ce trait spécifique, l'énigme est retenue au cœur de la métaphore. Dans la métaphore, le « même » opère *en dépit* du « différent ». (Ricœur 1975 : 250)

Quant à la comparaison, elle serait, selon Ricœur, une manière de mettre en évidence le processus de l'établissement de la ressemblance qu'implique la métaphore : en rendant manifeste deux éléments entre lesquels la ressemblance se crée, la comparaison « exhibe le moment de la ressemblance, opératoire mais non thématique, dans la métaphore. » (Ricœur 1975 : 40)

Au demeurant, pour Ricœur, également la comparaison est, à la manière de la métaphore, un processus dynamique : il s'agit d'un mouvement de rapprochement de deux éléments qui est explicitement mis en évidence. Comme l'écrit Ricœur,

[...] si, formellement, la métaphore est bien un écart par rapport à l'usage courant des mots, d'un point de vue dynamique, elle procède d'un rapprochement entre la chose à nommer et la chose étrangère à laquelle on emprunte le nom. La comparaison explicite ce rapprochement sous-jacent à l'emprunt et à l'écart. (Ricœur 1975 : 35)

Si l'on considère le fonctionnement de la comparaison dans *Les Caves du Vatican* de Gide, nous sommes en mesure d'avancer que la comparaison crée une dynamique qui met en évidence l'impossibilité de faire coïncider éléments. Or, cette dynamique n'est pas basée sur la succession, sur un écoulement temporel, mais sur une simultanéité.

Au demeurant, en partant de l'idée que nous suivons dans ce travail, l'acte d'amour est à la fois la gestation et l'accouchement de l'œuvre. Ainsi, nous pouvons relever que l'acte de gestation, dans le sens propre, n'émerge dans *Les Caves du Vatican* que pour mettre en évidence sa simultanéité avec d'autres actes semblables, tandis que cette quasi-similitude constitue la base de la temporalité impliquée dans cette sotie. Vers la fin de l'œuvre, Lafcadio et Geneviève avouent, avant leur acte d'amour, qu'ils ont vécu jusque-là *comme*

dans un rêve (Gide 2009 [1914] : 1174–1175), qui crée, d'une part, une distance entre eux et ce qui s'est précédemment passé dans ce livre, et d'autre part une ressemblance, une continuité, car l'acte d'amour qu'ils vont commettre ressemble à ceux qui ont précédemment eu lieu entre d'autres personnages, tels que Carola Venitequà et Amédée Fleurissoire, ou Anthime Armand-Dubois et la statue de la Sainte Vierge.

Dans *Les Faux-Monnayeurs*, identiquement aux *Caves du Vatican*, l'acte d'amour peut être considéré comme l'événement qui se sous-tend dans l'œuvre toute entière. Comme l'annonce Édouard, l'écrivain qui est en train d'écrire ce livre même, ce n'est pas l'œuvre mais l'histoire de sa gestation qu'il voudrait présenter (Gide 2009 [1925] : 314). Effectivement, nous pouvons envisager que l'acte d'amour est quelque chose qui transparait, dans ce roman, par l'action de différents personnages, similairement à ce que nous avons repéré dans *Les Caves du Vatican*.

Au demeurant, les personnages dans *Les Faux-Monnayeurs* ne sont jamais ce qu'ils sont. Comme le dit Laura, l'ancienne amante d'Édouard, l'amour rend une personne plurielle, car celle-ci « prend la forme de ce qu'il aime » (Gide 2009 [1925] : 325). En conséquence, l'identité des personnages est toujours en suspension : on ne peut pas les reconnaître comme semblables à eux-mêmes, car ils sont différents ou changés. Ainsi, en vertu de cette différence, leur reconnaissance est toujours mise en doute. Par exemple, Olivier, lorsqu'il va rencontrer son oncle Édouard, ne sait pas s'il va le reconnaître, car « [i]l ne ressemble pas du tout au reste de la famille » (Gide 2009 [1925] : 197), Bernard ne sait pas si d'autres sont comme lui (Gide 2009 [1925] : 214), Édouard ne sait pas s'il va reconnaître Olivier (Gide 2009 [1925] : 228) et hésite s'il reconnaîtra la chambre de Laura et Sarah, la sœur de celle-ci qui l'habite :

Je ne reconnus pas d'abord la chambre de Laura. On avait retapissé la pièce ; l'atmosphère était toute changée. Sarah de même me paraissait méconnaissable. Pourtant je croyais bien la connaître. [...] Elle paraissait grandie, hardie. (Gide 2009 [1925] : 253–254)

Nous voyons, dans ce passage cité, que ce qu'Édouard perçoit n'est que le paraître, et il s'en rend compte. Or, nous sommes également en mesure de faire observer que le paraître ne peut se rendre explicite que lorsqu'émerge une différence entre les souvenirs du *je*, d'Édouard, et la situation qui se trouve dans l'univers fictionnel. Aussi, nous pouvons envisager que le temps que contient l'univers de cette œuvre est fondé sur cette différence même. La différence est ce qui rend manifeste le fait que le souvenir est le paraître et qui conditionne qu'Édouard puisse mettre ce paraître à distance.

Si l'on en revient à la question de l'acte d'amour comme événement, celui-ci peut également être défini, dans *Les Faux-Monnayeurs*, en termes de paraître et d'étrangeté : cet acte, au lieu de constituer une base unifiante de l'œuvre, provoque une mise à distance. Nous pouvons le lire par exemple dans la description des pensées de Bernard après sa nuit d'amour avec Sarah :

Bernard n'a pas beaucoup dormi. Mais il a goûté, cette nuit, d'un oubli plus reposant que le sommeil ; exaltation et anéantissement à la fois, de son être. Il glisse dans une nouvelle journée, étrange à lui-même, épars, léger, nouveau, calme et frémissant comme un dieu. (Gide 2009 [1925] : 401)

Nous voyons que d'une part, l'acte d'amour, l'événement, constitue un oubli du passé, un anéantissement de l'« être » de Bernard. D'autre part, cela occasionne son altération, la mise en doute de son identité par le fait qu'il s'est distancié de lui-même.

De plus, Édouard perçoit aussi l'acte d'amour d'Olivier et de Sarah en tant que cela lui semble, comme du paraître : l'entrelacement de ces deux personnages est caché par un paravent que le frère de Sarah, Armand, étale d'un air bouffon, à la manière d'un pitre (Gide 2009 [1925] : 255). Le banquet dans la Taverne du Panthéon, qui contient une quantité d'allusions à l'obscénité (nous expliquerons cela dans le point 3. 4. 2.), n'est pas, aux yeux d'Olivier, *comme* un rêve, mais il *lui semble* s'agiter dans un rêve (Gide 2009 [1925] : 398). Ici encore, ce qui est mis en avant c'est le paraître de l'événement et pas l'événement lui-même : l'événement, perçu par un personnage, ne ressemble à rien, il est différent. Ainsi, c'est la différence que comporte le monde de l'œuvre, l'événement, qui occasionne la mise en évidence du paraître.

La présentation des relations familiales, de la filiation, dans *Les Faux-Monnayeurs* nous permet de relever une idée similaire. Ce roman ne met pas tellement en avant les rapports de descendance directe que de bâtardise : Bernard est un enfant bâtard né d'un acte d'amour adultère, comme l'enfant qui naîtra de Laura. Or, Bernard lui-même passe une nuit d'amour avec Sarah, qui a « le même front, les mêmes lèvres » que Laura (Gide 2009 [1925] : 393). Aussi pouvons-nous considérer qu'identiquement à l'acte d'amour, la bâtardise démolit la succession du temps : « Je n'ai pas de parents. C'est-à-dire : je suis ce que sera cet enfant que vous attendez : un bâtard, » dit Bernard à Laura (Gide 2009 [1925] : 270). Ainsi, la présentation de l'acte d'amour et de la bâtardise dans *Les Faux-Monnayeurs* nous permet de faire observer comment le temps que contient un univers fictionnel peut impliquer la différence, en mettant en évidence que la ressemblance entre les éléments de cet univers est une illusion. Si Sarah a « le même front, les mêmes lèvres » que Laura et si Bernard est l'enfant qu'attend Laura, cela peut être considéré comme la mise en évidence de la part de ressemblance de l'univers imaginaire, en même temps que de la différence qu'implique le manque d'une filiation directe entre les personnages de ce roman. Or, nous pouvons considérer que cette différence est rendue explicite par la présence de l'avenir dans le présent, que ressent une conscience, un *je*. Si Bernard avance qu'il est l'enfant qu'attend Laura, et qui est donc censé naître dans l'avenir, cela conditionne que l'avenir est dans le présent et que cela instaure une différence qui empêche à la filiation directe, à la succession temporelle, d'avoir lieu.

L'étude des *Faux-Monnayeurs* que nous venons d'effectuer nous permet de relever des parallélismes entre le temps qui se présente dans cette œuvre et la

philosophie de Jean-Paul Sartre. Premièrement, si l'on peut considérer que dans ce roman, la différence est inscrite dans la ressemblance même, cela ne se manifeste pas au moyen d'une comparaison, que nous avons explicitée comme procédé récurrent dans *Les Caves du Vatican*. Au lieu de la comparaison, nous trouvons dans *Les Faux-Monnayeurs* le doute, et c'est ce doute qui met en évidence une différence au sein de la ressemblance. Nous pouvons ainsi avancer qu'Édouard, ainsi que par exemple Olivier dans la scène du banquet, est constitué par une *conscience* dans le sens que cette notion est comprise par Sartre. Si l'on considère que selon ce dernier, la conscience serait la part du néant de l'homme, qui néantise les objets perçus de manière qu'il parle d'un « recul néantisant de la conscience » (Sartre 2006 [1943] : 61), nous pouvons effectivement envisager que le *je* dans *Les Faux-Monnayeurs* présente cette sorte de conscience.

Deuxièmement, nous avons une autre raison pour considérer le *je* dans cette œuvre comme semblable à la *conscience* sartrienne. Comme le suggère Édouard en expliquant sa conception du roman, la mise en suspension de la reconnaissance, le doute qu'implique sa perception du monde, crée une temporalité qui est basée sur la mise en échec du passé pour faire émerger « les possibilités de chaque être » :

De tout ce que j'écrivais hier, rien n'est vrai. Il reste ceci : que la réalité m'intéresse comme une matière plastique ; et j'ai plus de regard pour ce qui pourrait être, infiniment plus que pour tout ce qui a été. Je me penche vertigineusement sur les possibilités de chaque être et pleure tout ce que le couvercle des mœurs atrophie. » (Gide 2009 [1925] : 258)

Cette méditation d'Édouard nous permet de mettre en parallèle la temporalité dans *Les Faux-Monnayeurs* et la conception du temps de Sartre. Si selon Sartre le *possible* serait l'avenir que la réalité humaine n'est pas, ce qu'elle n'a pas encore réalisé (Sartre 2006 [1943] : 478), nous pouvons faire ici le lien entre le concept de temps de Sartre et « ce qui pourrait être » et « les possibilités de chaque être » que préconise Édouard. Si pour Sartre le temps se définit à partir d'un avenir non réalisé, cela est le cas aussi dans *Les Faux-Monnayeurs*. Le fait que le *je*, Bernard, se conçoive comme un corps qui naîtra dans l'avenir confirme cette idée : la conscience peut se présenter comme impliquant un avenir non-réalisé.

Autrement dit, si le temps dans *Les Faux-Monnayeurs* comporte une continuité, celle-ci ne peut jamais être saisie comme telle, car il y a toujours la conscience d'un *je* qui la rompt et qui met en évidence une autre dimension du temps qui se fonde sur la différence et qui rend possible le doute. Ainsi pouvons-nous expliquer aussi la déclaration de Gide dans *Journal des Faux-Monnayeurs*, selon laquelle son livre ne se baserait ni sur l'addition ni sur la soustraction, ce qui lui fournirait une ouverture :

Puis, mon livre achevé, je tire la barre, et laisse au lecteur le soin de l'opération ; addition, soustraction, peu importe : j'estime que ce n'est pas à moi de la faire. Tant pis pour le lecteur paresseux : j'en veux d'autres. Inquiéter, tel est mon rôle. (Gide 2009 [1926 (1925)] : 557)

Nous pouvons considérer que pour Gide, la mise en évidence de la part de différence de l'univers fictionnel est la condition pour que l'œuvre implique un mouvement, une « opération ». Pour autant, ce mouvement n'est pas préalablement donné dans l'univers de l'œuvre, mais la disposition de celui-ci donne la possibilité de l'effectuer en tant qu'action.

Or, cette différence est, selon Gide, inscrite dans la pluralité qu'implique l'œuvre comme organisme vivant. Nous avons vu que dans *Les Faux-Monnayeurs*, Gide caractérise cette pluralité en termes du « possible », en tant que « possibilités », ce qui fait, selon lui, référence à ce qui « pourrait être » et qui « n'est pas vrai ». En analysant les romans de Semper, et l'acte d'amour comme l'événement qui est susceptible d'y naître, nous pouvons conceptualiser encore plus exactement le fonctionnement de ce genre de possibles dans une œuvre qui se présente comme un organisme vivant.

3.3.2. *Jalousie* : de la conscience à la configuration par fausse couche

Dans le recueil *La Chaîne chinoise* de Semper, dans la nouvelle *Par la lande de bruyère*, nous pouvons repérer la présentation d'un acte d'amour qui fait se confondre les corps, d'une part, l'un avec l'autre, et d'autre part avec la nature : « Les visages disparurent dans le mélange des cheveux. Tombèrent comme des pailles fauchées sur la route, qui était comme un lit de duvet, encadré par des fleurs. » (Semper 1918 [1917] : 43) Nous voyons qu'ici, de la même manière que les visages disparaissent, les corps des personnages, qui ont perdu leur identité et s'emmêlent aux cheveux, tombent sur la route en tant que des éléments de nature, des pailles.

Dans *Jalousie*, nous trouvons des éléments similaires dans des scènes où les personnages s'étreignent l'un l'autre, qui peuvent, au fond, être considérées comme une même situation qui se répète plusieurs fois avec différents personnages. Ainsi, cette scène peut être considérée comme la base de l'œuvre toute entière. La fusion de deux corps dans un enlacement s'accompagne d'un sentiment de descente dans un gouffre de l'âme qui est « obscur et profond » (Semper 1934a : 84). Ainsi, le narrateur autodiégétique, Enn Maiste, perd les notions d'espace et de temps. De plus, cet enfoncement est présenté comme un sentiment de « l'écoulement élémentaire et le chaos » qui se trouverait dans « toutes les sensations de création » (Semper 1934a : 91). Ces formules nous permettent de relever que cet enfoncement dans le gouffre, que serait la scène d'enlacement, est, pour Semper, une manière de présenter la *durée* de Bergson ou son *élan vital*. Aussi trouvons-nous dans *Jalousie* la description suivante de l'étreinte d'Enn et de Krista :

Dans cette fusion de deux corps en un qui eut lieu [*sündis* – naquit], il y avait déjà quelque chose d'autre que de la nouveauté et de la fraîcheur, et l'on pouvait sentir également de la pureté d'une passion éclaircie : il y avait ici du désir de balayer les mésententes entre nous, des excuses, du pardon, du survol au-dessus des gens et des passés, mais par rayures aussi de la sauvagerie qui rompt tous les obstacles, ainsi que de l'écoulement élémentaire que l'on peut sentir dans toutes les sensations de création. (Semper 1934a : 90–91)

Nous voyons qu'ici, la fusion des corps dans une étreinte est explicitement mise en rapport avec la notion d'événement. Aussi pouvons-nous considérer que cet enlacement présente l'émergence ou la naissance de l'œuvre entière, ce qui est confirmé par l'idée que la sensation de l'écoulement et du chaos est une « sensation de création ». Par ailleurs, il est à noter que cette descente dans un gouffre de l'âme constitue aussi une rupture dans la continuité du temps. Nous sommes ainsi à même de confirmer l'idée de Semper selon laquelle le sentiment de la *durée* ou de l'*élan vital* que l'homme est susceptible d'éprouver à l'intérieur de sa conscience est capable de provoquer une rupture par rapport au passé, ce que nous avons repéré aussi dans notre analyse d'*Ellinor*. Ainsi sommes-nous amenés à confirmer que pour Semper, la part de ressemblance et d'unité de l'*élan vital*, qui se manifeste dans le fusionnement des corps, n'amène pas à la continuité.

De plus, dans *Jalousie*, à la différence de ce que nous avons vu dans *La Chaîne chinoise*, la fusion des deux corps n'aboutit pas à l'acte d'amour : les personnages ne parviennent jamais à commettre cet acte, car il y a toujours leur conscience qui intervient. Ainsi, la conscience a pour fonction de mettre à distance l'écoulement du temps senti lors des baisers et d'instaurer la perception de l'espace ainsi que du temps. Nous pouvons donc envisager qu'au moyen de la conscience, ou plutôt de la pluralité des consciences, le temps n'est plus une sensation intérieure de la *durée* de Bergson, mais il devient quelque chose que l'œuvre d'art fait.

Nous pouvons faire observer ce genre de fonctionnement de la conscience, au moyen de laquelle le temps n'est pas vécu par une sensation intérieure mais il est le produit de l'œuvre d'art, à l'exemple de la présentation de la jalousie dans ce roman. Si le sentiment de *durée* avait provoqué, dans les scènes d'étreinte, une rupture par rapport au passé, la jalousie, à son tour, est susceptible de rompre l'écoulement de la *durée* ou de l'*élan vital*, en faisant en même temps preuve d'une tentative de rétablir le passé. Par exemple, Krista, en se réveillant de l'enlacement avec le narrateur, Enn, est pénétrée par le sentiment de jalousie, qui la fait souhaiter qu'Enn ait un passé : « Mais mes tentatives de la persuader ne s'enracinaient pas en Krista, elle ne me croyait pas, ou du moins ne voulait-elle d'aucune manière se contenter du fait que je n'aie pas de passé. Je *devais* en avoir un. C'était sa volonté tenace. » (Semper 1934a : 90) De même, Enn, en ne connaissant pas le passé de Krista, essaie de le rétablir en imitant, lorsqu'il éprouve « de l'amertume de jalousie », la voix de Viktor Link, l'ancien amant de Krista (Semper 1934a : 184) ou en tentant de restituer

avec Herma une éventuelle scène d'enlacement entre Krista et Viktor (Semper 1934a : 207).

Pour autant, la jalousie met en doute le passé même qu'elle essaie d'établir – le passé peut être, pour Enn, tout simplement une illusion (Semper 1934a : 263–264). Par ailleurs, la conscience de Krista (Semper 1934a : 184), ou même sa feintise (Semper 1934a : 278), et le fait même de faire des illusions (Semper 1934a : 263), peuvent être pour le narrateur une apparence, un paraître. Dans tous ces cas, quelque chose *paraît* une illusion pour le narrateur. Aussi sommes-nous arrivée à considérer que la jalousie, dans ce roman, fonctionne identiquement à la conscience d'Édouard dans *Les Faux-Monnayeurs* : en rendant possible qu'un narrateur se mette lui-même à distance, en établissant une rupture dans l'écoulement du temps, une autre temporalité qui se base sur la simultanéité entre le passé et le présent.

Néanmoins, dans le roman de Semper, comme dans *Les Faux-Monnayeurs* de Gide, la conscience n'a pas seulement de rapports avec le passé, mais aussi avec l'avenir. Ainsi, dans *Jalousie*, c'est la conscience qui perçoit ou établit l'avenir ou la nouveauté : lorsqu'Enn sort de l'ivresse d'amour et qu'il saisit « des miettes » de sa conscience, il s'aperçoit que le corps de Krista est « nouveau » (Semper 1934a : 84) ; les mots extatiques de Krista frappent Enn avec leur nouveauté, avant qu'il tombe dans l'inconscience, dans une fièvre commune avec elle (Semper 1934a : 184) ; c'est le narrateur, Enn, qui fabule des rêves d'avenir, tandis que Krista, sur ses genoux, s'oublie et oublie le souvenir de son passé (Semper 1934a : 182–183).

Nous pouvons ainsi considérer que dans *Jalousie*, les scènes d'enlacement constituent de vrais carrefours du temps – du passé et de l'avenir. Si l'on peut envisager que la fusion des corps qui impliquent ces scènes fait disparaître le temps, l'émergence de la *conscience* qui brise cette fusion rétablit le passé et l'avenir comme absents, en tant que des *possibles*. Un tel fonctionnement de la *conscience*, qui rompt la continuité du temps et crée une simultanéité en termes du *possible* est ce que Semper avait repéré dans *Les Faux-Monnayeurs* lorsqu'il écrivait dans sa thèse que par l'introduction de la conscience, « [l]a réalité est côtoyée par le possible, qui n'a pas été réalisé. » (Semper 1929 : 54)

Or, bien que l'on puisse considérer que le surgissement de la conscience qui instaure une temporalité qui ne se base pas sur la succession et sur la continuité met à distance « l'écoulement élémentaire » qui ressemble à la *durée* bergsonnienne, nous pouvons néanmoins envisager que cette force élémentaire de la création reste impliquée dans le temps que contient ce roman. Plus précisément, nous pouvons avancer que le ressort de l'avancement du temps dans *Jalousie* est une lutte entre la conscience et le sentiment de la *durée* qui conditionnerait que les corps fondent en un, et qui mènerait à l'acte d'amour si la conscience ne l'en empêchait pas. Par exemple, Krista, assise près du narrateur, d'Enn, peut devenir une « masse endormie », puis se réveiller et commencer d'observer Enn qui l'observe à son tour. Puis, en se rendant compte qu'Enn est conscient de son regard, elle « affaiblit son feu de conscience », de manière qu'il devient douteux, pour Enn, si Krista est consciente ou non. Finalement, lorsque le

narrateur et Krista « s'inclinent dans une fièvre commune vers le bas », c'est Krista qui s'en retire et qui regarde le narrateur avec méprise (Semper 1934a : 184).

En outre, nous pouvons expliquer par le biais de cette dynamique le fonctionnement de l'événement, qui serait susceptible de naître dans ce roman. Nous avons mis en évidence que dans *Jalousie*, l'acte d'amour, qui se définit comme événement, ne peut pas avoir lieu, ou naître [*sündima*] à cause de l'intervention de la conscience. De même, l'enfant, qui devrait naître de cet acte d'amour, ne peut pas être mis au monde et meurt prématurément, comme cela se démontrera à la fin de cette œuvre. Aussi pouvons-nous parler, dans ce roman, autant que d'une fausse couche, d'un échec de l'événement.

Ainsi, l'enfant qui sera censé naître et ne naîtra pas, le fœtus qui se trouve dans le sein maternel de Krista, peut être considéré comme le noyau même de cette œuvre, le secret autour duquel tout gravite, le fond inatteignable du gouffre. En même temps, c'est l'instance qui met l'œuvre en mouvement. Effectivement, ce fœtus se démontre comme quelque chose qui pousse, qui se développe à la manière d'un organisme, tandis que ce développement peut être impliqué dans le corps de différents personnages. Par exemple, Krista semble, pour Enn, un fœtus dans son « sein d'âme », une masse qui commence soudain à s'agrandir et à se ramifier (Semper 1934a : 183). Le passé de Krista peut être un « point noir » qui pousse en Enn et prend une nouvelle forme (Semper 1934a : 269), tandis qu'Enn lui-même peut commencer à prendre « une forme ramifiée et réfractaire » (Semper 1934a : 281). Par conséquent, se développer comme un fœtus ou porter un fœtus dans son corps est commun aux différents personnages, qui peuvent, de ce fait, être considérés comme un seul corps et multiple. Cela peut également être remarqué lorsque nous observons le changement de la couleur des yeux des personnages : Krista parle de son enfant hypothétique qui aurait les yeux marron comme Enn (Semper 1934a : 263), tandis que c'est aussi Viktor, l'éventuel père de l'enfant de Krista, qui a les yeux foncés et marron (Semper 1934a : 176, 241). Pour autant, lorsqu'Enn se regarde dans le miroir, ses yeux sont gris (Semper 1934a : 304), comme ceux de Krista (Semper 1934a : 294). Par ailleurs, Enn peut être également le père de l'enfant que Krista porte dans son sein et dont elle fait la fausse couche : « Tout peut être, tout peut être, » énonce l'oncle de Krista lorsqu'Enn essaie de présenter des objections à ses accusations sur son éventuelle paternité (Semper 1934a : 333).

Ces observations reviennent à confirmer le changement qu'opère pour Semper la notion d'*élan vital* de Bergson : le mouvement, en plus d'établir une continuité de diversification, met en place une simultanéité. Cette simultanéité est basée sur la capacité des images contenues dans une œuvre littéraire d'être constituées par la différence, qui se base sur leur potentialité de se démontrer comme absentes. Ainsi, l'enfant qui serait susceptible de naître de l'acte d'amour ne verra pas le jour – il n'existera pas –, tandis qu'il constitue, pendant le développement de l'œuvre, ce qui empêche le tout unitaire de se former : à la fin de *Jalousie*, après la fausse couche de Krista, Enn comprend que ce « petit

morceau de tissus » avait toujours été un « cloison » entre lui et Krista, un « coin de fendage » entre eux, un « tiers » (Semper 1934a : 322–323). Aussi est-il que dans *Jalousie*, identiquement à ce que nous avons pu observer dans la nouvelle *Anthémis* du recueil *Ellinor*, le mouvement que l'on peut considérer comme l'*élan vital*, à cause de sa nature diversifiante, est poussé par la différence qu'impliquent les images par leur propriété de s'expliciter comme absentes.

Nous trouvons une confirmation à cette idée en faisant observer que dans *Jalousie*, l'enfant, en plus de ne pas parvenir à naître vers la fin du livre, peut apparaître comme une figure imaginaire : les personnages sont souvent comparés à un enfant, par exemple Herma (Semper 1934a : 208) et Enn (Semper 1934a : 258), et aussi Krista (Semper 1934a : 333). L'enfant peut aussi se démontrer comme une illusion hypothétique : Krista déclare plusieurs fois qu'elle a un enfant, tandis que l'existence de celui-ci *semble* une illusion *pour* le narrateur, Enn (Semper 1934a : 265). En même temps, l'histoire que raconte Krista sur son enfant, qui paraît une illusion pour Enn, peut germer et pousser dans le corps d'Enn à la manière d'une plante, jusqu'à ce qu'Enn pense d'avoir saisi la vérité, dont il sait en même temps que ce n'en est que la moitié (Semper 1934a : 266). Nous retrouvons ici l'alternance de la mise à distance opérée par la conscience et de l'assimilation par la corporalité, que nous avons repérée dans les scènes d'enlacement. Cela ne fait que reconformer l'idée selon laquelle le mouvement dans ce roman est basé à la fois sur l'élan qu'implique la fusion de différents corps et sur la différence qui est instaurée par la conscience ou la propriété des images de s'absenter.

En conclusion, l'enfant imaginaire ou le fœtus fonctionne dans *Jalousie* comme le noyau de l'œuvre. Or, ce fœtus peut être considéré comme un événement qui est susceptible de naître et qui ne naîtra pas. Nous pouvons envisager que par le fait de comporter à la fois la fusion des corps et l'empêchement pour que les corps puissent se fusionner l'un avec l'autre, l'événement est constitué par une dynamique qui est à la fois basée sur la ressemblance et la différence. Ce genre d'événement se sous-tend dans l'œuvre toute entière. De plus, il est significatif que dans ce roman, l'enfant, en plus d'être susceptible de se présenter comme une illusion hypothétique, peut se manifester en tant qu'une œuvre d'art : Krista caresse la statuette d'une idole qui provient de son passé comme si celle-ci était un enfant, « une part de Krista elle-même » (Semper 1934a : 136). Par ailleurs, c'est aussi Enn qui porte une idole dans « l'arrière-chambre » de ses sentiments (Semper 1934a : 153), tandis qu'Herma veut tuer en elle-même un cauchemar (Semper 1934a : 66). Nous pouvons trouver ici une confirmation à l'idée selon laquelle le propre des images contenues dans une œuvre littéraire est d'être absentes, et que les œuvres de Semper mettent en évidence cette propriété des images.

Au demeurant, en prenant en considération que *Jalousie* comme roman tout entier est la tentative du narrateur, d'Enn, de raconter ses expériences du passé (Semper 1934a : 5), nous pouvons considérer que le fonctionnement de l'événement dans cette œuvre constitue une tentative de rétablir ce passé au moyen de

la configuration qui se base sur un avenir absent. Le fait que l'objectif de ce roman soit ainsi explicitement déclaré dans l'incipit de l'œuvre, en tant qu'une tentative du narrateur de « mettre en paroles » le « vécu » et « les souvenirs », nous permet de faire observer que le point de départ de la temporalité que contient ce roman est le passé, qui se présente en tant que souvenirs. Pour autant, ce passé, au lieu de pouvoir être atteint, sera défini par un avenir qui est absent et qui n'existera pas. Aussi est-il que le passé, au lieu d'être vécu comme tel, pourra être refait et reconfiguré. Par ailleurs, l'écoulement élémentaire, en occasionnant une rupture par rapport au passé, devient une ressource pour que l'on puisse faire le passé, au lieu de le revivre.

Nous pouvons considérer que le centre de cette manière de faire le passé, de le reconfigurer, est l'événement. D'une part, l'écoulement élémentaire qui aboutirait à l'acte d'amour comme événement constitue une rupture avec le passé, tandis que cet écoulement est à son tour rompu par le surgissement de la conscience qui essaie de le rétablir. D'autre part, la fausse couche comme événement qui émerge à la fin de ce livre peut être considérée comme la négation de cet événement même. La fausse couche rend possible que l'avenir, au lieu d'arriver suite à un développement continu, est coupé, et peut être fait au moyen des éléments de l'univers fictionnel de l'œuvre, que l'on peut définir à l'aune de Sartre comme le *possible*.

Nous pouvons remarquer que plus que dans la production littéraire de Gide, chez Semper, le temps se définit à partir du passé : malgré le fait que c'est la rupture avec le passé qui est la base de l'avancement du temps dans *Jalousie* ainsi que dans *Anthémis*, cette rupture n'est là que pour permettre de refaire et de redéfinir le passé. Aussi est-il que pour Semper, il est important que l'avancement du temps impliquerait une intégralité qui engloberait le passé et l'avenir. Cet avancement peut être considéré comme un prolongement de l'idée de l'*élan vital* et comme l'*élan de configuration*. Comme le postule Semper dans *La Structure du style d'André Gide*, cet élan est poussé par la « déformation des souvenirs » au moyen de leur refiguration (Semper 1929 : 45).

3.3.3. Pierre après pierre : de la juxtaposition à la configuration par enracinement

Nous avons fait observer dans la deuxième partie de notre travail que le roman *Pierre après pierre* de Semper contient des scènes où l'étreinte amoureuse de deux personnages dans une chambre close est surprise par un troisième personnage. Nous avons également fait remarquer que cette étreinte peut se présenter comme le processus de la création d'une *figure*, d'une sculpture, ou plus largement de l'œuvre d'art, qui aurait lieu dans un atelier d'artiste. Au demeurant, cette scène de l'étreinte, qui peut se manifester en tant que la création d'une œuvre artistique, se caractérise, dans ce roman, aussi par le terme d'« événement » [*sündmus*]. Comme nous l'avons expliqué ci-dessus, dans la pensée de Semper, ce terme fait référence à la naissance [*sünd*] d'une œuvre d'art. Aussi est-il par exemple que lorsque madame Taras surprend madame

Raudkats et Kukemelk dans une « chambre à côté », en train de se faire la cour, elle est amenée à considérer cette scène comme quelque chose qui « naît » [*sünnib*] à l'insu de monsieur Raudkats (Semper 1939 : 212). De même, l'enlacement de Reet et de Joel dans une chambre close, qui a lieu vers la fin du roman, est caractérisé en termes de naissance, ce qui se démontre dans la description suivante :

Reet s'accrocha à chaque mot de Joel comme à une planche de salut. Elle ne voulut que des preuves que Joel ne la quitterait pas, ne la laisserait pas seule. Lorsqu'elle en fut convaincue, elle regagna sa joie et son ivresse, et si le premier baiser s'était encore accompagné de la peur, les suivants naquirent libres de tous les doutes. Chaque étreinte ne fit que surgir la soif pour des enlacements encore plus grands, profonds et douloureux. Et ni les barrages intérieurs ni extérieurs ne pouvaient plus empêcher ce flux de sang débordant. (Semper 1939 : 341)

Pour autant, de la même manière que la scène semblable entre madame Raudkats et Kukemelk avait été interrompue par l'intervention de madame Taras (Semper 1939 : 211–212), et similairement à la création de l'œuvre d'art, de la *figure*, qui avait été coupée par Joel qui frappa à la porte de l'atelier de l'artiste en train de sculpter la « figure » de Reet (Semper 1939 : 83), l'étreinte de Joel et de Reet est dérangée par des frappements à la porte : « Au milieu de cette frénésie naturelle, dans laquelle on oublia le monde entier, un frappa, non, on donna des coups rudes à la porte. Puis, on secoua désespérément la poignée. » (Semper 1939 : 341) Cette fois-ci c'est Lui, le fils bâtard du mari de Reet, qui veut entrer dans la chambre où a lieu l'événement.

Par ailleurs, l'enlacement de Reet et de Joel, que présente l'extrait que nous venons de citer, nous permet de mettre en avant que comme dans *Jalousie*, également dans *Pierre après pierre*, le surgissement de l'événement est décrit comme un écoulement, un flux de sang qui s'accroît, en tant qu'une « frénésie naturelle ». De plus, cet événement constitue aussi un oubli du passé et du monde environnant. Or, à la différence de *Jalousie*, où le surgissement de « l'écoulement élémentaire » qui avait établi une rupture par rapport au passé est à son tour rompu par l'apparition d'une ou de plusieurs consciences, dans *Pierre après pierre*, l'interruption de l'événement provient de la chambre d'à côté. De plus, elle s'opère par l'intervention d'un troisième personnage. Aussi pouvons-nous confirmer que plus que dans *Jalousie*, dans *Pierre après pierre*, c'est la séparation spatiale, la juxtaposition, qui permet de sortir de la rupture qu'avait établie l'événement. La juxtaposition rend possible que cette rupture se transforme en une simultanéité qui implique en elle-même la continuité.

Qui plus est, nous pouvons envisager que ce roman tout entier se base sur une simultanéité qu'établissent les juxtapositions des corps. Identiquement au fait que l'acte d'amour, en étant dans ce roman un adultère, est envisagé en termes d'un « saut à côté » (Semper 1939 : 53), et que le centre du roman est un couple marié, Reet et Ilmar, qui se trompent l'un l'autre, nous pouvons considérer que le roman entier est fondé sur la juxtaposition des personnages qui

s'aiment ou qui sont disposés à commettre un acte d'amour. Ainsi, Ilmar et Reet dorment dans deux lits juxtaposés, en se donnant la main (Semper 1939 : 47), Reet et Joel descendent l'escalier l'un à côté de l'autre, Joel saisissant la main de Reet (Semper 1939 : 87), la jeune fille dans les souvenirs de Joel marche à côté de lui (Semper 1939 : 101), Lui, en tentant l'acte d'amour avec Reet, la force à s'allonger à côté de lui (Semper 1939 : 323). La juxtaposition des corps dans l'univers fictionnel, devient ainsi la raison pour laquelle la ressemblance ne peut pas s'établir, et aussi la condition de l'émergence du *possible*, qui, comme la jalousie dans *Jalousie*, se réfère à d'autres situations semblables avec d'autres personnages, et désorganise la succession du temps. De plus, la lutte dans *Pierre après pierre* ne se fait plus, comme dans *Jalousie*, entre la conscience et la *durée*, mais entre deux corps juxtaposés : Joel et la femme de son frère (Semper 1939 : 117), Lui et Reet (Semper 1939 : 323–324), Joel et Reet (Semper 1939 : 329). De la même manière, la création de l'œuvre d'art est présentée comme une lutte entre l'artiste et son modèle (Semper 1939 : 83), et en même temps, une infidélité, un acte adultère (Semper 1939 : 53).

Néanmoins, l'enfant qui est né d'un des actes d'amour adultères que présente ce roman, un bâtard, est caractérisé comme quelqu'un qui ne connaît pas ses parents et aspire, de ce fait, à connaître un manque complet de la succession temporelle et à une liberté sans conditions. Il s'agit de Lui, l'enfant secret du mari de Reet, d'Ilmar, dont déjà le prénom indique sa prétention à un manque d'identité⁷². Nous pouvons trouver dans son comportement des éléments qui se réfèrent explicitement à des œuvres de Gide. Par exemple, comme le *je* dans *Les Nourritures terrestres*, Lui a toujours de la fièvre, qu'il élève quelquefois en frottant le thermomètre (Semper 1939 : 303–304). De plus, il est semblable au *je* dans *Paludes* ou à Lafcadio dans *Les Caves du Vatican* : il veut commettre un acte complètement libre, tandis qu'il n'arrive pas à cesser de projeter ses actions par avance (Semper 1939 : 304–305). « [J]e ne veux pas être libre seulement des causes mais aussi des objectifs, » déclare-t-il, et décide de faire le contraire à ce qu'il avait projeté (Semper 1939 : 305). Dans *Paludes*, le *je* essaie de gagner la liberté par l'« imprévu négatif » en écrivant dans son agenda huit jours d'avance ce qu'il devrait faire, pour qu'il ait le temps de l'oublier (Gide 2009 [1895] : 266). Dans *Les Caves du Vatican*, Lafcadio compte les nombres pour décider s'il devrait commettre l'acte gratuit ou non (Gide 2009 [1914] : 1134–1135). Aussi pouvons-nous considérer que similairement à Gide, selon Semper, une liberté complète n'est pas possible, et il n'est même pas souhaitable d'essayer de l'atteindre.

Pour autant, c'est ce même bâtard, dont les aspirations à une liberté complète sont ridiculisées, qui permet de définir le fonctionnement du *possible* dans ce roman : en n'étant pas né d'une relation officielle, et n'étant pas non plus sans parents, Lui est accouché suite à un « saut à côté », ce qui induit que bien qu'il

⁷² Lui – prénom rare en estonien, qui se réfère à Louis. Dans ce contexte, Lui peut également signifier le pronom français (3^e personne du singulier), pour souligner le manque d'identité, la bâtardise, de ce personnage.

soit l'enfant secret d'Ilmar (Semper 1939 : 358–359), il pourrait aussi bien être celui de Reet (Semper 1939 : 307). Nous pouvons ainsi considérer que le bâtard est un secret qui crée une ressemblance entre Ilmar et Reet, mais qui instaure aussi une distance entre eux, en se référant à d'autres relations possibles en dehors de ce couple marié. Par conséquent, le bâtard peut être considéré comme l'élément qui crée dans cette œuvre des *possibles* en termes de juxtaposition.

Il n'en reste pas moins que le temps dans *Pierre après pierre* se manifeste à travers un développement organique. Si nous avons pu mettre en évidence que dans ce deuxième roman de Semper, plus que dans *Jalousie*, le temps est intégré dans un développement organique qui s'oriente vers l'avenir, le thème de grossesse et de naissance nous permet d'arriver à une conclusion identique : si dans *Jalousie*, l'avenir peut être considéré comme coupé à cause de la fausse couche, dans *Pierre après pierre*, l'enfant, et donc aussi l'événement, naîtra dans l'avenir. Or, la période de grossesse fait partie du processus de construction qui se présente dans l'œuvre. La fin de ce roman présente l'édification d'une maison, dont le projet est conçu par l'architecte Joel Hurt, le personnage principal de ce roman. Cette édification s'opère à la fois à l'aide d'une carcasse et de formes, mais aussi par la participation d'une femme enceinte, qui porte des portions d'argile (Semper 1939 : 407). À la fin de *Pierre après pierre*, Joel Hurt déclare que le monde n'est qu'une tâche de construction (Semper 1939 : 292), qui se réfère à l'idée que ce roman est un processus de construction qui est à compléter dans l'avenir. Similairement, l'enfant comme événement, comme le résultat de la gestation que *Pierre après pierre* serait censé présenter, naîtra dans le futur. Autrement dit, autant que la construction qui s'opère dans ce roman se présente comme un processus inachevé, c'est la naissance de l'événement qui, en étant toujours rompu par des interruptions, se démontre comme un processus qui sera à compléter dans l'avenir.

Toujours est-il que c'est au moyen d'une rupture qui s'établit dans un temps continu, au moyen d'un événement qui naît ou qui serait censé naître, que ce genre d'avenir inachevé, indéterminé, peut être inclus dans le roman. Nous avons repéré cela déjà dans notre analyse d'*Anthémis*. Notre étude de deux romans de Semper, *Jalousie* et *Pierre après pierre*, nous permettent de confirmer cette observation. Or, l'émergence de cet avenir inachevé fait que l'événement, qui peut ne pas avoir lieu ou qui est capable de surgir dans le futur, instaure une temporalité qui se base sur la simultanéité, et qui, de plus, peut être envisagée comme une continuité qui ne constitue pas une succession.

Au demeurant, cette idée d'avenir et de la continuité qui s'établirait au moyen de l'événement qui sera censé naître dans le futur ne fait pas seulement référence au développement organique de l'œuvre qui se définit à partir de l'avenir vers lequel l'œuvre se conduira. En outre, le roman *Pierre après pierre* fait preuve de l'aspiration à une construction plus solide que nous avons pu le considérer dans *Jalousie*. Si l'on peut parler, dans ce second roman de Semper, du *possible*, que nous avons défini à l'aune de Sartre en tant qu'un avenir qui n'est pas réalisé et qui ne se réalisera pas, ce *possible* fonctionne plus en termes d'espace que cela avait été le cas dans *Jalousie*. Autrement dit, si dans *Jalousie*

c'est la *conscience* qui produit le *possible*, dans *Pierre après pierre*, c'est la séparation des éléments d'espace ainsi que la juxtaposition des corps. Aussi est-il que si Semper avait déclaré en 1925 qu'il chercherait à produire des œuvres qui « resteraient debout par leurs figures concrètes » et qui seraient, ainsi, « plus qu'une impression du moment » (Semper 1925), c'est dans le roman *Pierre après pierre* que nous pouvons trouver la réalisation la plus explicite de ce principe. Cette œuvre se construit comme un bâtiment, à la verticale, pierre après pierre, par la simultanéité des *possibles* qui se manifestent au moyen de la juxtaposition des *figures* que sont les corps des personnages. Si l'équivalent estonien de « construction » dont sert Semper, pour parler de la composition de l'œuvre, fait référence à l'édification vers le haut [*ülesehitus*], c'est dans le sens propre que l'on doit entendre ce mot en analysant *Pierre après pierre*.

Néanmoins, autant que la continuité dans ce roman se fonde sur la construction de l'avenir, ou sur le développement de l'œuvre comme un organisme, qui devrait s'aboutir à la naissance d'un nouvel organisme, *Pierre après pierre* est aussi porté par l'idée de l'enracinement dans le passé. Ainsi, identiquement à *Jalousie*, où l'*élan de configuration* avait signifié une redéfinition du passé, également la construction de l'avenir dans *Pierre après pierre* implique un rapport aux traditions. Aussi trouvons-nous, vers le début de ce roman, le raisonnement suivant de l'architecte Joel Hurt au sujet de l'identité des Estoniens :

C'est à peine que nous avons gagné une base solide, nous devons déjà commencer d'avancer ? Toujours renaître après dix ou vingt ans, changer de peau, comme si nous étions des loups-garous ! Nous sommes un peuple pitoyable qui doit toujours être allongé dans un lit de couches. Et les traditions, la continuité, où restent-elles ? Pouvons-nous enraciner des traditions, si nous essayons de transplanter la plante tous les jours ? Ce n'était qu'hier que nous étions encore des démocrates avec un esprit clairvoyant, maintenant nous nous précipitons en rond, aveugles, et cherchons un chef. Que deviendrons-nous demain ? (Semper 1939 : 94)

Nous pouvons reconnaître dans ce passage des références à la « querelle du peuplier » qui s'était déroulée à la fin du XIX^e siècle entre André Gide et Maurice Barrès, suite à la parution du roman *Les Déracinés* de ce dernier. En réponse à ce livre qui préconise le régionalisme et le retour à ses racines, Gide s'exclame : « Né à Paris, d'un père Uzétien et d'une mère Normande, où voulez-vous, Monsieur Barrès, que je m'enracine ? » (Gide 1903 [1898]a : 51) En s'opposant à l'idée d'enracinement de Barrès, Gide lui propose comme alternative une idée de transplantation, selon laquelle les arbres « sont distancés convenablement, afin d'obtenir des têtes bien faites » (Gide 1903 [1898]a : 58). Si Joel Hurt parle de l'enracinement des traditions ou de la transplantation comme un moyen de cultiver les plantes, c'est sans doute à ce débat qu'il se réfère.

Pour autant, si Hurt envisage que la transplantation ferait que le peuple estonien doive être toujours allongé dans un lit de couches, en étant toujours

forcé à renaître, à « changer de peau », nous ne pouvons pas supposer que le terme d'« enracinement » serait entendu dans ce contexte dans le même sens que le fait Barrès. Dans l'essai sur l'œuvre de cet écrivain, paru en 1934 dans le recueil *L'Esprit français*, Semper juge que les idées de Barrès impliqueraient un passé qui serait dogmatique : il s'agirait d'un accrochement au passé, qui ne peut amener, qu'au déterminisme. Selon Semper, dans les œuvres de Barrès, « tout provient du passé, auquel le présent est inévitablement attaché par des milliers de fils » (Semper 1934c : 77). Aussi est-il que si Joel Hurt déclare que l'enracinement des traditions serait impossible lorsqu'on transplante « la plante tous les jours », cela ne signifie pas qu'il préconiserait l'attachement au passé. En partant du fait que le temps dans ce roman se définit à partir d'un avenir qui sera à naître, nous pouvons considérer que l'enracinement, dans ce contexte, signifie la redéfinition, la reconfiguration du passé à partir de l'avenir qui n'est pas encore là. Ainsi, la continuité dans ce roman ne signifie pas une projection directe du passé dans l'avenir, ni l'avancement qu'impliquerait, selon Joel Hurt, l'accouchement ou une succession d'accouchements. La continuité temporelle, l'enracinement, dans *Pierre après pierre*, signifie la construction, et c'est ainsi qu'elle peut se présenter comme n'étant pas dogmatique.

Au demeurant, si *Pierre après pierre* se base, plus que le roman précédent de Semper, sur l'édification de l'avenir à partir des éléments de l'univers fictionnel qui se présentent comme des blocs de construction, ainsi que sur la continuation du passé dans l'avenir en termes d'un enfant qui sera encore à naître, cela peut être expliqué par la situation qui se trouve dans le monde, dans la société. L'approche de la Seconde Guerre mondiale, qui est sur le point d'être entamée lors de la parution de ce roman, a évidemment aussi affecté Semper. En témoigne son essai *Questions actuelles de la culture*, paru en avril 1940, dans une revue assez marginale, *L'Album de la Société Estonienne des Étudiants*. Nous trouvons dans ce texte le passage suivant :

Dans ce tourbillon des temps, il apparaît inévitablement que le peuple qui gagnera les batailles ne sera finalement pas celui qui possède de meilleurs canons et qui est capable de détruire mieux et plus rapidement, mais qui pourra, après les tourbillons de tempête, se réveiller mentalement plus rapidement et recommencer à créer. [...] Ce regard qui tient compte également des temps plus lointains réévaluera inévitablement aussi quelque chose dans les questions qui concernent notre culture d'aujourd'hui. (Semper 1940 : 29–30)

Nous voyons que dans cette situation où la guerre, quoiqu'elle soit en plein déroulement en Europe, n'a pas encore atteint le territoire de l'Estonie, Semper se soucie plus que jamais de l'avenir de la culture estonienne : c'est à partir de l'avenir de l'après-guerre que la culture actuelle devrait, selon lui, être évaluée.

Or, il apparaît aussi que désormais, ce n'est pas seulement l'avenir qui a gagné de l'importance aux yeux de Semper, mais aussi le passé, qu'il définit, également dans cet essai, en termes d'enracinement : « [q]u'un peuple puisse se maintenir malgré les temps, cela est assuré par la solidité de son enracinement

dans sa culture. » (Semper 1940 : 33) Nous sommes ainsi conduits à conclure qu'à l'époque où la Seconde Guerre mondiale vient d'être entamée, et à la veille de l'occupation soviétique en Estonie qui donnera à Semper le poste du ministre de l'Éducation, – dont il n'est pas, évidemment, conscient à ce moment, – il se soucie plus qu'avant de la continuité du temps, de son intégralité, qui contiendrait le passé, le présent et l'avenir. Notre analyse du roman *Pierre après pierre* démontre que cette continuité se définit en termes d'une construction solide et d'un développement organique qui implique l'avenir qui n'est pas encore là.

En continuant de renouer le problème du temps avec le thème d'accouchement, ainsi qu'avec la notion d'événement, nous analyserons, dans le chapitre suivant, cette problématique à travers l'impuissance des personnages et leurs pratiques intimes qui ne conduisent pas à la gestation. Ainsi pourrions-nous arriver, pour terminer notre thèse, à des conclusions sur la probabilité de la naissance de la révolution comme événement dans *Les Œillets rouges* de Semper.

3.4. L'impuissance de l'œuvre : les pratiques infertiles

Le fait que Gide présente dans ses œuvres des conduites sexuelles infertiles est généralement connu, et cette question a été abordée dans plusieurs travaux. À ce propos, ce sont surtout *Les Faux-Monnayeurs* qui ont été relevés. Ainsi, Éric Marty, dans son étude sur la perversion et la sublimation dans *Les Faux-Monnayeurs*, fait remarquer que le ruban que les propagateurs de la fausse monnaie portent dans la boutonnière est « sans doute autre chose » (Marty 2013 : 110). On a aussi souligné le sens double des « pratiques fumistes » dans ce roman, comme l'a fait Pierre Masson dans sa préface à l'édition de *Romans et récits* de Gide de la Bibliothèque de la Pléiade (Masson 2009a : XXXVII). Effectivement, Sarah, la sœur de Laura, déclare que le mot « fumer » est là « pour autre chose » (Gide 2009 [1925] : 256). Plus généralement, comme l'a jugé Pierre Masson dans *Les Sept vies d'André Gide, Les Faux-Monnayeurs*, parus tout de suite après la nouvelle version de *Corydon* et conçus en même temps que l'autobiographie *Si le grain ne meurt* où Gide fait des aveux audacieux sur ses conduites sexuelles, seraient la première œuvre de Gide où le corps homosexuel devient démonstratif et « une réalité sur laquelle il peut raisonner. » (Masson 2016 : 87) Similairement, dans la préface aux *Romans et récits* de Gide, Masson met au point que dans *Les Faux-Monnayeurs*, « il [Gide – M. K.] peut raconter sans détour la première nuit d'Édouard et d'Olivier » (Masson 2009a : XXXV).

Dans les œuvres de Semper, les allusions à des pratiques sexuelles qui conduiraient à un manque de gestation, ou des références à l'impuissance, sont moins explicites et plus difficilement reconnaissables que dans la fiction gidienne. Pour autant, nous en trouvons des éléments par exemple dans le recueil *Ellinor*. Autant que la nouvelle *Capucines de pré* comporte une

discussion sur différents désirs (Semper 1927a : 79), nous trouvons ici un personnage féminin qui fait manifestement preuve d'un désir lesbien. Par ailleurs, le narrateur de ce recueil, la jeune femme qui est l'objet de désir de ce personnage, ne démontre aucune répugnance envers les sentiments de son admiratrice : « Le fait que je n'étais pas admirée par un homme mais, selon toutes les apparences, par une femme, ne me stupéfia pas. » (Semper 1927a : 79) Merlin Kirikal met en évidence que madame Liibeon, qui est la femme qui éprouve du désir envers Ellinor, est « [l]e premier personnage féminin dans la littérature estonienne qui est explicitement homosexuel. » (Kirikal 2021b : 105) Kirikal envisage aussi que par ce recueil de nouvelles, Semper peut être considéré comme semblable à ces « écrivains inorthodoxes de l'Europe », qui, depuis la fin du XIX^e siècle, s'identifiaient dans leurs œuvres à des personnages féminins, tels que le narrateur d'*Ellinor*, et mettaient ainsi en cause « les normes sexuelles et textuelles. » (Kirikal 2021b : 107)

Or, nous pouvons considérer que les tentatives de Semper de mettre certaines pratiques sexuelles en rapport avec des propriétés esthétiques d'une œuvre, et la nouveauté que celles-ci devraient comporter, en vont encore plus loin. Dans sa correspondance avec Johannes Barbarus se met directement en évidence le lien qui se fait, dans la pensée de ces deux écrivains, entre la sexualité et la nouveauté que seraient censées comporter les œuvres artistiques. Si Semper s'y démontre comme plutôt modeste dans ses expressions, Barbarus, qui était médecin-gynécologue et se retenait peut-être moins en s'exprimant sur certains sujets, fait assez courageusement le lien entre la production d'une œuvre littéraire et la puissance sexuelle. Ainsi, il écrit en 1919, en discutant sur l'éventuel établissement d'un nouveau groupement des écrivains, que « tous les hommes châtrés » et les « onanistes » devraient en être laissés de côté, alors que le groupe devrait être « plein de potentialité » (Barbarus 2020 [1919] : 54). Il est, de plus, amené à déclarer : « J'ai commencé, dernièrement, de haïr ces rêveurs impotents [...] » (Barbarus 2020 [1919] : 54) Sa volonté de voir surgir une « nouvelle révolution », qui serait la « menstruation de la Terre », qu'il exprime en 1923 (Barbarus 2020 [1923] : 194), est portée par une idée similaire : Barbarus renoue le renouvellement de la société, ainsi que le développement de la littérature, avec le thème de fertilité et de la capacité sexuelle.

Bien que nous ne puissions pas trouver dans les écrits de Semper de déclarations aussi directes, ces propos de Barbarus suggèrent que ces deux hommes de lettres partageaient un même champ sémantique pour penser de la littérature et pour exprimer leurs idées. Cela devient également explicite lorsque nous lisons attentivement certaines œuvres de Semper, et surtout lorsque nous les comparons avec la production littéraire de Gide. Ainsi, en explorant le thème d'impuissance et de comportements sexuels infertiles dans les œuvres Semper, nous pourrions faire des conclusions sur le temps qui serait impliqué dans l'impuissance de l'œuvre, dans son incapacité de faire germer un événement.

3.4.1. *Les Piliers du pont* : de l'impuissance du discours à l'événement imaginaire

Généralement, dans les œuvres de Semper, les personnages qui s'occupent des pratiques sexuelles qui ne conduisent pas à la gestation sont des gens rétrogrades qui suivent avec acharnement leurs principes et ne veulent pas y renoncer. On peut en mentionner les prêtres, les médecins, les fonctionnaires, les hommes d'affaires. Nous trouvons dans le recueil *Les Piliers du pont* beaucoup d'exemples qui justifient ce propos.

Ainsi, dans la première nouvelle, *Les Trois baleines*, qui présente l'arrivée d'une chanteuse d'opéra, de Rita, dans une petite ville de campagne, nous trouvons beaucoup d'allusions à des pratiques infertiles ou à l'impuissance. Ces passages se mettent en rapport avec l'incapacité des personnages de prononcer un discours ou de rédiger un texte. Les exemples les plus marquants en sont, entre autres, le prêtre Venimõisa, qui, en essayant de composer le discours à proférer lors de la cérémonie d'ouverture d'un monument, vise à « maintenir sa capacité spirituelle » et à l'« agrandir » en l'élevant vers le haut par des « jeux à grimper » que sont ses livres religieux (Semper 1927 [1923] : 9). Si le mouvement vers le haut signifie l'augmentation de sa capacité, au contraire, des descentes en bas sont susceptibles de marquer un manque de la puissance sexuelle. Ainsi, lorsque le professeur Koivalu fait un petit voyage avec Rita en dehors de la ville, il devient incapable de prononcer ses paroles : « ses mots s'affaiblissaient, ils restaient bloqués dans sa gorge, il s'effondra sur la base du chariot, suite à quoi se germa un silence complet. » (Semper 1927 [1923] : 17) Pour autant, lorsque Rita appelle, de ce fait, Koivalu « tête de mouton »⁷³, ce dernier « rougit entièrement » et veut « s'enfoncer dans la terre » à cause de la honte, tandis que, lorsqu'il s'incline, « le discours préparé s'envol[e] de sa poche » (Semper 1927 [1923] : 17). Le sens double de la poche s'explique aussi dans d'autres endroits de cette nouvelle, par exemple vers la fin, lorsque Rita s'apprête à aller dans la maison des pompiers (en estonien : *pritsimaja*)⁷⁴, le prêtre Venimõisa est devant elle, les mains dans les poches de son pantalon, et « fait finalement éclater son effort » pour gronder la chanteuse (Semper 1927 [1923] : 26).

Plus globalement, la corporalité dans cette nouvelle peut se référer, en plus de la sexualité, à l'animalité, comme par exemple dans l'expression « tête de mouton » qu'utilise Rita pour injurier Koivalu. Au début de cette nouvelle, la ville où arrive Rita est comparée à un « troupeau de maisons », où appartiennent « de grands animaux », qui se trouvent au milieu, et des « moutons qui les entourent ». Les noms de certains personnages se réfèrent à des parties du corps, comme par exemple Koivalu (l'os de cuisse), Kabi (le sabot), et peut-être aussi

⁷³ Dans ce contexte, l'expression « tête de mouton » ne fait pas référence à l'aliment, mais elle signifie « imbécile » ou « abrouiti ». En estonien, il s'agit d'une tournure qui est couramment utilisée dans ce sens.

⁷⁴ *Pritsimaja* – la traduction directe de ce mot est « maison de pulvérisation ».

Munakson (qui se réfère à l'œuf ou à la gonade mâle). Aussi est-il que la nouvelle *Les Trois baleines* toute entière peut se présenter comme un organisme animalier qui a des problèmes de capacité sexuelle, ou qui s'occupe de pratiques infertiles, comme par exemple dans le passage suivant, où l'on décrit un jeu de cartes :

Au bout d'un petit instant, tout le monde était assis dans leur position habituelle de jeu de cartes : Rutik inclinait sa tête, pour que la fumée de la cigarette ne lui pénètre pas dans les yeux, Kabi tapait fort sur la table, le juge s'appuyait mollement sur le dos de sa chaise et ne se bougeait qu'à mesure que sa main travaillante tirait son corps, Munakson était maintenant dressé et se frottait du temps en temps les tempes, Koivalu jouait avec sa lèvre inférieure. (Semper 1927 [1923] : 20–21)

Vers la fin de ce texte, nous pouvons deviner jusqu'où conduisent ce genre de jeux. Lorsque le professeur Koivalu est, au soir, dans son lit et « sent en lui-même une lutte entre la pulsion de vie et le sentiment de l'honneur, jusqu'à ce qu'il s'endorme, tout en sueur, après que la première a gagné », il se réveille et trouve dans sa chambre, sur la table, un spectre, qui, comme cela s'avérera, est un bouquet de chrysanthèmes, qu'il n'avait pas donné à Rita la veille (Semper 1927 [1923] : 28). Puisque ces chrysanthèmes sont appelés, quelques paragraphes plus tard, « anthémis »⁷⁵, nous trouvons ici un lien explicite avec la nouvelle *Anthémis* du recueil *Ellinor*, paru la même année que *Les Piliers du pont*. Similairement à la nouvelle d'*Ellinor*, le bouquet de fleurs à la fin des *Trois baleines* peut être considéré comme représentant un événement qui n'est pas né. De plus, au lieu d'un acte d'amour nous trouvons dans *Les Trois baleines* des allusions à l'impuissance ou à des comportements infertiles.

Pour autant, nous pouvons remarquer que si dans *Ellinor* le bouquet de fleurs ne se présente pas seulement comme le résultat d'un événement qui n'est pas né, mais il peut se démontrer aussi en tant qu'une illusion, cela est le cas également dans *Les Trois baleines* : en étant ce que Koivalu n'avait pas donné à la chanteuse Rita, le bouquet de fleurs apparaît de prime abord comme un spectre, comme ce qu'il n'est pas. De plus, la vision du bouquet de fleurs fait que l'histoire qui s'était passée la veille semble à Koivalu une éventuelle illusion (Semper 1927 [1923] : 28). Par conséquent, nous pouvons envisager que le bouquet, en comportant une mise en doute du passé, a la propriété de donner à imaginer. Qui plus est, similairement à *Anthémis* où le narrateur avait fait les pétales d'une fleur s'envoler dans le vent, dans *Les Trois baleines*, le bouquet se disperse lorsque Koivalu le jette en l'air (Semper 1927 [1923] : 28). Par conséquent, identiquement à ce que nous avons vu dans *Ellinor*, dans *Les Piliers du pont* l'acte d'amour comme événement ne peut pas avoir lieu, et cela

⁷⁵ Semper sert du terme « ätsed » pour désigner les chrysanthèmes qui se trouvent sur le chevet de lit de Koivalu (Semper 1927 [1923] : 28). En estonien, « ätsed » est un mot rare pour parler des anthémis [*karikakrad*].

peut être considéré comme rendant explicite une pluralité d'images qui, au lieu de conduire vers un futur certain, est la ressource d'un avenir ouvert.

Dans la nouvelle qui est intitulée *Les Piliers du pont*, du même recueil, c'est l'impuissance du personnage principal – l'homme d'affaires Talapuu⁷⁶ – qui est démontrée. Talapuu, en tentant opiniâtement de continuer la « race des Estoniens » avec Nelli, sa future femme, fait preuve de signes d'impuissance par une tentative de « voler en haut dans l'air » avec sa future épouse. Durant ce vol, il sent une « petite excitation nerveuse » et « un instant de l'ivresse générale », suite à quoi il doit descendre, mou (Semper 1927 [1924] : 35). De même, vers la fin de la nouvelle, lorsque Talapuu vient de se marier avec Nelli et qu'il est avec elle dans leur chambre nuptiale, il « se dresse soudainement, joue devant Nelli avec les muscles de son bras, saisit le dos de la chaise et l'étire en avant et, en voulant faire la même chose avec Nelli, jouer avec elle au bord de l'abîme », il n'y réussit pas (Semper 1927 [1924] : 45). Pourtant, l'enfant, qui selon Talapuu devrait naître d'une « inspiration divine » (Semper 1927 [1924] : 47), naît : c'est le résultat d'une relation adultère de Nelli, qui pourrait aussi bien être celle de Talapuu, car, comme il apparaît, les deux parts du couple ont commis, presque simultanément, un acte d'amour infidèle :

Il était hors de doute que les deux points de vue si diamétralement contraires se complétaient divinement l'un l'autre. Il en était seulement qu'il fallait beaucoup de temps pour parvenir à cette conclusion, et le chemin qui y conduisait était étroit et plein de trous, avec des gouffres horribles de deux côtés. On sauta même du lit, on fut prêts à apparaître devant tous les invités de la fête pour demander de la justice, on ferma la porte à clé, on cacha les clés, on voulut sauter par la fenêtre : la chambre nuptiale était trop petite pour qu'elle puisse contenir tous ces mouvements brusques, avec lesquels on sortait, de deux côtés, du linge sale, en estimant son nombre et sa valeur, des tiroirs du passé. (Semper 1927 [1924] : 47–48)

Nous voyons que l'échec de l'acte d'amour, qu'occasionne l'impuissance de Talapuu, est la raison pour laquelle le passé se dédouble : on sort du linge sale des tiroirs du passé par les deux parts du couple marié. Qui plus est, l'enfant qui naît d'un acte d'amour adultère du passé fait preuve de caractéristiques qui peuvent être jugées comme complètement opposées : lorsque les vieilles femmes qui viennent au baptême de l'enfant essaient de deviner de qui proviennent les traits du visage de ce dernier, elles ne parviennent pas à arriver à une décision unanime : « [...] il y en avait une qui croyait que la bouche, le nez et les oreilles du petit provenaient de sa mère, alors que le front haut et le menton étaient du père ; l'autre, par contre, soutenait le point de vue exactement contraire. » (Semper 1927 [1924] : 48) Nous voyons que l'incertitude du passé, qui est mis en doute par l'impossibilité de l'acte d'amour qu'occasionne l'impuissance de Talapuu devant Nelli, est une manière de donner à imaginer,

⁷⁶ *Talapuu* – nom qui signifie « rondin de pilier ». Ainsi, c'est également le nom de ce personnage qui fait allusion à l'impuissance, par le fait qu'il a du mal à se tenir debout.

au lieu de conduire à un avenir certain. Au demeurant, cette incertitude du passé est rendue possible par le fait que les deux parts du couple marié sont « diamétralement contraires ». De plus, c'est aussi l'enfant qui est né d'un acte d'amour infidèle qui comporte des traits de visage qui peuvent être jugés de deux manières opposées.

La troisième nouvelle du recueil, intitulée *Le Fils prodigue*, présente le couple marié, Talapuu et Nelli, lors de leur voyage de noces. Pour autant, comme dans leur chambre nuptiale, également ici l'acte d'amour ne peut pas avoir lieu. Au lieu de cela, nous sommes amenée à découvrir soit des tentatives de Talapuu de satisfaire ses désirs clandestinement, qui échouent (Semper 1927b : 96), soit ses soupçons au sujet de sa femme, Nelli, qui serait susceptible de le tromper avec Vingermann, que Talapuu juge comme étant une « personne suspecte » : « Qui sait ce qui peut arriver [*naître* – M. K.] entre eux ! » (Semper 1927b : 102) Dans les deux cas, l'événement qui serait censé naître est soit annulé « comme si rien n'était né » (Semper 1927b : 96), soit imaginé comme une éventualité (Semper 1927b : 102). Toujours est-il que l'événement qui devrait avoir lieu se présente comme absent, en tant qu'une possibilité qui pourrait ou aurait pu ne pas être.

Au niveau plus général, la nouvelle *Le Fils prodigue* toute entière peut être considérée comme un événement qui serait susceptible de naître. Les dernières pages nous permettent de faire cette supposition : lorsque Talapuu et Nelli rentrent de leur voyage, on annonce leur arrivée comme un « message de joie », qui fait référence à la naissance de Jésus Christ dans la Bible, et la fête qui est organisée à l'occasion de cet événement est décrite comme quelque chose qui naît (Semper 1927b : 116). Pour autant, l'événement, que serait l'histoire du voyage de Talapuu et de Nelli, se présente comme quelque chose qui aurait pu ne pas avoir lieu ou naître. Cela se démontre dans les paroles de Talapuu lorsqu'il dit que pour lui, un voyage à Paris signifie un voyage en bus d'un bout de la ville à un autre (Semper 1927b : 117).

Par ailleurs, *Le Fils prodigue* comme nouvelle entière peut être envisagée comme un organisme impotent qui est incapable d'une gestation : comme dans *Les Trois Baleines*, nous pouvons y trouver des allusions lorsque les personnages font preuve d'une incapacité de prononcer des discours. Par exemple, les tourments de Talapuu lorsqu'il a mal à la tête suite d'un excès de boisson sont décrits de la manière suivante :

Il [Talapuu – M. K.] se tourna dans le lit de manière à mettre sa tête du côté des pieds, s'agita dans une angoisse, se cacha en-dessous de l'oreiller, se versa de l'eau d'une carafe sur la tête, et resta, finalement, dans un fauteuil, amorphe et apathique, de façon qu'il aurait même pu laisser tomber les bouées de sauvetage en cas du naufrage. Il s'en alla même à prier Dieu, mais aucune prière ne se gonfla pour devenir un mot-ballon et resta allongée comme une loque. (Semper 1927b : 59)

Identiquement, des allusions à la corporalité, que l'on peut considérer comme ayant des rapports avec l'impuissance, peuvent être trouvées lorsque Talapuu est en prison. En attendant que Dieu le sauve comme « victime innocente », croit entendre « l'injustice crier vers le ciel », tandis qu'il ne s'agit que d'un « vrombissement des moteurs » et d'un « bourdonnement des roues » (Semper 1927b : 83). De plus, déjà le début de cette nouvelle, qui présente le départ en voyage de noces, s'annonce comme la tentative d'un acte d'amour qui ne réussit pas : « Talapuu essuya l'excitation du départ dans un grand mouchoir blanc, avec lequel il avait agité pour dire adieu à ceux qui étaient restés dans le port, et se moucha encore une fois très fort. » (Semper 1927b : 51) Ainsi, la nouvelle *Le Fils prodigue* peut être considérée, autant que comme une tentative de raconter une histoire de voyage, un essai de commettre un acte d'amour qui ne réussit pas, et qui, de ce fait, ne naît pas comme événement.

En résumé, si l'on considère, comme nous avons pu le faire en analysant le fonctionnement des miroirs dans ce recueil de nouvelles, que l'univers fictionnel de cette œuvre se démontrerait plus statique que dans *Ellinor*, l'étude du thème de gestation et de naissance nous permet d'arriver à une conclusion identique. L'impuissance rend explicite, dans *Les Piliers du pont*, la part de négativité des images que contient l'univers de ces nouvelles. Cette négativité peut se manifester comme un enfant qui ne naît pas ou en tant qu'un mouvement, un voyage, qui n'a pas lieu. Or, cette négativité, qui peut se définir comme le présent de l'œuvre, surgit pour faire émerger une pluralité d'éléments corporels, que l'on peut envisager comme impliquant en elle-même l'avenir. Aussi est-il que si l'on peut considérer que dans le cas de Semper, plus le développement d'une œuvre comme organisme est statique, plus l'avenir devient ouvert, en étant contenu dans le présent comme ce qu'on peut imaginer. Pour autant, puisque l'impuissance constitue, dans *Les Piliers du pont*, une raison du manque de l'acte d'amour qui ferait naître l'événement, nous pouvons considérer que c'est par la notion d'événement que l'on peut conceptualiser le temps que contient cette œuvre. Au lieu d'être la raison de l'établissement d'une succession temporelle, qui se ferait par la filiation, il devient ce qui n'a pas lieu et fait apparaître la part de négativité des images dont est composé l'univers de l'œuvre. Ainsi, l'événement peut rendre explicite le caractère pluriel des images et démontrer qu'il peut être imaginé.

L'idée de ce genre d'événement imaginaire est développée davantage dans *Les Œillets rouges*. Ici, comme dans *Les Piliers du pont*, le manque de la naissance de l'événement est occasionné par un échec de l'acte d'amour en raison de l'impuissance ou de pratiques infertiles de certains personnages.

3.4.2. Les Œillets rouges : l'impossibilité de germer une révolution

Si le roman *Les Œillets rouges* contient des éléments qui se réfèrent à l'impuissance ou à des comportements sexuels qui n'amènent pas à la gestation, cela peut être considéré comme un prolongement de l'esthétique que nous avons

repérée dans *Les Piliers du pont*. Bien que dans ce roman, les allusions à ce genre de pratiques ne soient pas aussi explicites que dans ce recueil de nouvelles, elles peuvent néanmoins être considérées comme reconnaissables.

Par exemple, des mouvements vers le haut et vers le bas qu'opèrent les corps des personnages, ou leurs membres, peuvent être associés à ce genre de comportements. Nous pouvons le faire observer lorsque le docteur Milistver, qui est un collaborateur des communistes, mesure la tension artérielle de Tammemägi, un révolutionnaire expérimenté. Milistver pompe « avec virulence », puis en voyant le mercure s'élever et descendre, il « se met soudain debout », en étant d'un caractère qui « s'enflamme facilement » (Semper 1955 : 45). Finalement, il devient excité (Semper 1955 : 45). Dans d'autres chapitres, ce genre de mouvement peut être mis en rapport avec l'incapacité de certains personnages de prononcer ou de concevoir des mots. Cette situation émerge par exemple lorsque professeur Känd, linguiste qui fait des recherches sur la langue estonienne du XVII^e siècle, travaille dans son bureau. En se penchant sur ses documents et en essayant d'y trouver de « nouvelles formes de mots », il sent en lui une sorte d'élévation : « Le plus il se courbait sur son travail, le plus il sentait s'élever par-dessus les gens et le temps. » (Semper 1955 : 109) Plus explicitement, ce rapport se manifeste dans la scène du coup d'État même, qui présente la résurrection des révolutionnaires et des ouvriers sur la place de la mairie, et qui conduira au changement du gouvernement. Dans cette scène de tumulte, le docteur Milistver, qui se lève pour prendre parole, est « surexcité » et « ému » par l'attention du peuple, de manière que « déjà ses premiers mots tendent à rester bloqués dans sa gorge. » (Semper 1955 : 362)

Nous pouvons voir dans ces extraits des parallélismes avec le fonctionnement du discours dans *Les Piliers du pont*. Dans ce recueil, le discours est susceptible de s'élever ou de s'abaisser en faisant preuve de caractéristiques de corporalité ou en étant constitué par le mouvement des corps des personnages qui peuvent monter ou descendre. De ce fait, ces corps sont susceptibles d'être identifiés comme comportant des signes de l'impuissance. Par ailleurs, si nous avons pu constater en analysant *Les Piliers du pont* que les mots qui restent « bloqués dans la gorge » (Semper 1927 [1923] : 17) peuvent être considérés comme se référant à l'infertilité, nous avons le droit de supposer que dans *Les Œillets rouges* cette tournure a la même signification.

Qui plus est, la poche et les objets qui s'y trouvent peuvent avoir un sens identique à ce que nous avons vu dans *Les Piliers du pont*. Ainsi, lorsque le jeune Vinnal, fils altier d'un propriétaire d'usine, « sent son âme se remplir jusqu'au bord », cela le fait sauter de son lit et jeter au visage de son père tout ce qu'il a dans sa bouche (Semper 1955 : 163). Ce personnage est similaire au prêtre Venimõisa qui, dans la nouvelle *Les Trois baleines*, avait « fait éclater son effort » en ayant les mains dans les poches, en grondant l'autre personnage. Un fonctionnement semblable de la poche apparaît lorsque Paul Riuhkrand, jeune révolutionnaire et l'un des personnages principaux de ce roman, va dans le bureau du rédacteur en chef d'un journal qui soutient l'ordre de la République d'Estonie indépendante. En se trouvant assis en face de ce rédacteur, Riuhkrand

commence à « se palper les poches, pour voir s'il a sur lui sa déclaration », alors que le chef du journal l'avertit, « d'un ton endurci », qu'« [o]n ne fume pas ici » (Semper 1955 : 101). Dans ce passage, Rihkkrand cherche dans ses poches un texte écrit, une déclaration, tandis que le rédacteur du journal, dont le ton s'est « endurci », exprime un mécontentement avec l'intention du jeune révolutionnaire à « fumer ». Ainsi, dans la poche de Rihkkrand se trouverait un discours, qui donne au rédacteur en chef l'idée que ce jeune homme cherche à « fumer », tandis qu'on peut considérer que dans ce contexte, le verbe « fumer » a une signification double, comme dans *Les Faux-Monnayeurs* d'André Gide. Le verbe « fumer » peut avoir cette connotation également dans d'autres extraits de ce roman, par exemple lorsqu'Anatoli Espe, un autre jeune révolutionnaire, se tourmente dans son lit avant de s'endormir et, en sentant un étouffement, « palpe sa poche pour y chercher une cigarette et l'allume en secret » (Semper 1955 : 27). Lorsqu'on tient compte du fait qu'également dans *Les Trois baleines*, dans la scène du jeu de cartes que nous avons citée ci-dessus, le verbe « fumer » peut être considéré comme ayant une signification double, il est légitime d'attribuer à cette activité un sens identique dans *Les Œillets rouges*. En somme, nous pouvons avancer que dans *Les Œillets rouges*, similairement à ce que nous avons pu repérer dans *Les Piliers du pont*, la capacité de prononcer un discours ou de produire un texte peut effectivement être mise en rapport avec la puissance sexuelle des corps des personnages.

En regardant de plus près, nous pouvons trouver aussi d'autres parallélismes entre ce roman de Semper et les œuvres de Gide que le sens des pratiques « fumistes ». Par exemple, le chien du docteur Milistver a des similitudes avec Beppo, le garçon italien qui travaille comme assistant du scientifique Anthime Armand-Dubois dans *Les Caves du Vatican*. Beppo, qui fait avec Anthime d'« abominables expériences dans le laboratoire de ce dernier, va au marché avec la femme d'Anthime en portant le panier de celle-ci (Gide 2009 [1914] : 997). Similairement, le chien de Milistver, qui peut parfois être trouvé dans le lit de son maître, va de temps en temps au marché avec la domestique, Anna, en portant le panier de celle-ci dans la bouche (Semper 1955 : 43). Par conséquent, il y a quelque chose d'abominable ou de suspect qui se passe, autant qu'entre Beppo et Anthime Armand-Dubois, entre Milistver et son chien. En outre, ce dernier porte le panier de la femme du médecin, de la même manière que Beppo porte celui d'Anthime.

Par ailleurs, nous pouvons trouver des similitudes entre *Les Œillets rouges* et les œuvres de Gide en matière de la poche, que des personnages peuvent palper pour en sortir quelque chose. Par exemple, le jeune Vinnal peut « commencer à se palper les poches » pour y trouver un journal. Son père, après avoir « mis dans la paume » de son fils le montant que ce dernier lui avait demandé, devient « rouge d'excitation », puis remet son porte-monnaie dans la poche de sa veste et en ferme les boutons (Semper 1955 : 75–76). Nous pouvons trouver ici, en matière du porte-monnaie qui se trouverait dans la poche, un parallélisme avec Bernard dans *Les Faux-Monnayeurs*. Celui-ci, après avoir retiré le porte-monnaie de la valise d'Édouard, le remet dans sa poche, « dans le fond de cette

poche intérieure », tandis que sa main amoureusement le palpe (Gide 2009 [1925] : 233–234). On peut aussi signaler que si le jeune Vinnal sort de sa poche un pistolet, que son père appelle « ustensile de feu », et que Paul Riuhkrand, jeune révolutionnaire, fait s’envoler en l’air en serrant la main du jeune Vinnal (Semper 1955 : 162–163), cela est semblable à la scène du banquet dans *Les Faux-Monnayeurs*. Ici, Alfred Jarry sort de sa poche un pistolet seulement pour en faire sortir une bourre (Gide 2009 [1925] : 397).

Finalement, ne pouvons-nous pas supposer que si les communistes dans *Les Œillets rouges* portent des œillets rouges à la boutonnière comme les faux-monnayeurs dans le roman de Gide, qui y portent un ruban, ces éléments ont la même signification ? À la lumière de ce que nous venons d’exposer, ce parallélisme ne semble pas illicite. Ainsi, si le révolutionnaire Paul Riuhkrand peut être décrit comme un « bolchevik débout » (Semper 1955 : 372), et les « communistes du salon » peuvent « élever leurs têtes », en essayant de « creuser » par leurs discours l’ordre existant, nous avons effectivement la raison de croire à ce genre de parallélisme.

Tout bien considéré, nous pouvons arriver à des conclusions sur le fonctionnement de ce roman en entier, qui peut être envisagé comme un organisme vivant. Cet organisme est un corps pluriel qui a du mal à parvenir à une gestation. Le fait que les personnages dans ce roman peuvent être considérés comme un même corps, comme nous avons pu le constater dans la deuxième partie de notre travail, justifie notre argument. Par ailleurs, notre conclusion que *Les Œillets rouges* comme roman peut être caractérisé comme étant porté par un élan de révolution qui le fait développer en tant qu’un organisme vivant nous permet de mettre au point qu’il s’agit d’une œuvre-organisme qui a des difficultés à faire naître l’événement. Effectivement, c’est à la lumière de nos remarques sur l’impuissance et les pratiques sexuelles qui impliquent un manque de gestation, dont on peut trouver des signes dans *Les Œillets rouges*, que nous pouvons définir le fonctionnement de l’événement dans cette œuvre. Si l’on envisage que la naissance de l’événement signifierait l’apparition d’un enfant qui serait né, nous pouvons constater que dans *Les Œillets rouges*, comme dans *Les Piliers du pont*, l’événement fait preuve d’un caractère imaginaire : il peut être évoqué par une vieille voiture d’enfant dans une arrière-chambre (Semper 1955 : 34), par une photo (Semper 1955 : 132), par un bouquet de fleurs qu’une jeune fille, Hilja, serre contre sa poitrine comme Ellinor dans *Anthémis* (Semper 1955 : 341), par l’atmosphère de la salle de l’hôpital où guérit Rutt (Semper 1955 : 404).

En ce qui concerne cette dernière scène, il est intéressant de la mettre en parallèle avec l’événement imaginaire dans *Anthémis* d’Ellinor. Dans *Les Œillets rouges*, le bouquet de fleurs qui est un enfant imaginaire n’est pas seulement quelque chose qu’une jeune fille, Hilja, tiendrait dans ses bras. Il se trouve, de plus, à la fin de ce roman, sur le chevet du lit de malade de Rutt, lorsqu’elle guérit à l’hôpital. Cette scène est présentée de la manière suivante :

Lorsque Paul ouvrit la porte de la salle des malades, il vit Rutt allongée dans le lit et dormir tranquillement. Son visage, blême comme celui d'un mort, était vivifié seulement par des rangées de cils foncés et une boucle qui lui était collée sur le front. Le soleil jeta un carré clair sur le mur qui était peint en bleu, en donnant à la salle toute entière l'air joyeux d'une chambre pour enfants. À côté du lit, sur une petite table couverte d'une nappe blanche, était un vase avec des œillets rouges. (Semper 1955 : 404)

Nous pouvons considérer que le lit d'hôpital de Rutt se présente comme un lit de couches, et la scène toute entière se manifeste comme si la jeune femme venait d'accoucher d'un enfant : la salle de malades où elle guérit a l'air d'une chambre pour enfants, tandis que le bouquet d'œillets rouges, qui se trouve à côté du lit, fait référence à celui que Hilja avait précédemment serré dans ses bras comme un enfant.

Par ailleurs, nous voyons que le bouquet de fleurs qui représente l'enfant imaginaire est juxtaposé au lit de couches. Par conséquent, c'est la juxtaposition qui, dans cette fin du roman, est la raison de l'émergence de ce que l'on peut considérer comme l'événement imaginaire. Ainsi, comme dans les œuvres précédentes de Semper, nous sommes amenés à faire des conclusions sur le temps que contiendraient *Les Œillets rouges* en analysant la position juxtaposée des éléments de l'univers fictionnel. Il apparaît que c'est en termes de juxtaposition que se définit, dans cette scène finale de ce roman, l'avenir : lorsque Paul Rihkrand est assis au bord du lit de malade de Rutt, il réfléchit sur le passé et l'avenir de la manière suivante :

Paul vit soudain émerger dans ses souvenirs quelque chose de très familier. Il avait été assis, de la même manière, au lit de malade de sa mère, en peignant, également pour elle, de belles images d'avenir ! En regardant le visage de Rutt d'une manière plus attentive, il pouvait y distinguer même les traits de visage de sa mère : il y avait le même sourire doux, le même air de générosité. Et n'y avait-il pas, dans toute sa personnalité, la même confiance et croyance en Paul ? (Semper 1955 : 405–406)

Nous pouvons repérer dans cet extrait l'idée selon laquelle l'évocation du passé signifierait l'imagination de l'avenir, qui est la condition pour que l'avenir n'advienne pas suite à un écoulement mais au moyen d'un processus actif d'imagination. Pour autant, de la même manière que le bouquet de fleurs, qui est un enfant imaginaire, se trouve à côté du lit de Rutt, également Rutt, qui porte des traits de visage de la mère de Paul, restera, dans l'imagination de ce dernier, à côté de lui :

Paul sursauta et se mit debout.

Non, non ! Rutt ne peut pas mourir et elle ne mourra pas, mais elle restera en vie, elle travaillera et combattra à côté de lui ! (Semper 1955 : 406)

Nous voyons que dans cette fin du roman *Les Œillets rouges*, l'avenir n'expose pas comme quelque chose qui adviendrait suite à une succession continuelle, mais, en étant impliqué dans une juxtaposition des corps, il pourra rester imaginaire. Par ailleurs, si l'on essaie de définir la totalité du temps, qui se trouverait dans ce roman, en termes de filiation et de naissance, c'est ici que nous pouvons trouver des points de repère pour aborder cette question. Rutt, qui ressemble à la mère de Paul, et qui contient donc en elle-même le corps d'un autre personnage qui est mort, n'occasionne pas une filiation directe. Au lieu de cela, la jeune femme restera à côté de celui qui est le fils de celle qu'elle n'est pas, qui est morte. Par conséquent, nous pouvons reconnaître ici la conclusion que nous avons faite ci-dessus, en parlant de la temporalité dans les œuvres de Semper : le présent qui s'y trouve peut être considéré comme impliquant une négation du passé. Or, cette négation n'est là que pour permettre de considérer l'avenir en termes d'indéterminisme. Par ailleurs, la fin du roman *Les Œillets rouges* nous permet de considérer que cet indéterminisme se base sur la juxtaposition des images du corps, et que c'est cette juxtaposition qui se continuera dans l'avenir, en permettant de définir cet avenir en termes d'une ouverture qui se base sur l'imagination.

C'est à la lumière de ces observations que nous pouvons comprendre aussi le fonctionnement du temps de la révolution dans cette œuvre. Nous avons relevé dans la deuxième partie du présent travail que dans ce roman, l'élan de la révolution, en se présentant comme unanime, constituerait une rupture par rapport au passé. Nous avons fait référence, pour illustrer cette idée, à un passage où la rupture de la révolution est mise en rapport avec la naissance : « Il [Paul] sentit tout à coup comme si le vieil ordre s'était déjà effondré et s'il assistait, à ce moment même, dans cet endroit-ci, à la naissance d'une nouvelle époque. » (Semper 1955 : 351) Pour autant, Paul, qui ressent cette rupture, se trouve à côté du révolutionnaire Tammemägi, qui avait également participé dans une autre tentative de révolution quinze ans plus tôt, avec le père de Paul (Semper 1955 : 30). Il en est donc que nous pouvons trouver ici une confirmation à l'idée selon laquelle le temps dans *Les Œillets rouges* se baserait sur la juxtaposition, ainsi que la révolution dans ce roman peut être envisagée comme ayant un caractère double. Or, en plus de mettre au point ce caractère double de la révolution, nous pouvons envisager que la juxtaposition des corps qui se trouve dans ce roman rend possible le manque d'une filiation directe. La juxtaposition conditionne également que le temps de la révolution qu'impliquent *Les Œillets rouges* ne se base pas seulement sur une rupture que constituerait la naissance d'une nouvelle époque, mais aussi sur le caractère imaginaire de cette révolution qu'implique la juxtaposition des éléments de l'univers fictionnel.

Il est intéressant de faire observer à quel point ce roman de Semper met en évidence le caractère double de la révolution. Nous avons pu le relever déjà dans la deuxième partie de notre travail, en faisant remarquer que le drapeau rouge serait couvert d'une écriture double et se trouverait au fond d'un coffre à double fond (Semper 1955 : 200). L'analyse de l'éventuelle naissance de la

révolution comme événement nous permet d'avancer que cette dualité qui est impliquée dans la révolution devient la base du caractère imaginaire de l'avenir.

D'une part, nous pouvons expliquer le fait que le temps de la révolution se base, pour Semper, sur ce genre de dualité de juxtaposition par le fait qu'il s'agit pour lui d'une manière de ralentir l'élan de la révolution qui entraîne l'individu. Un mécontentement avec le changement de la société peut être déduit lorsqu'on tient compte de l'affirmation de Paul Riuhkrand qu'il n'est pas le temps de résoudre une énigme (Semper 1955 : 360). D'autre part, nous sommes amenée à supposer que peut-être que Semper tient à souligner qu'en Estonie il y a désormais deux versions de l'Histoire, deux façons de parler de la révolution de 1940 : une, officielle, qui envisage que cette révolution aurait été une initiative du peuple, « le résultat de la lutte tenace du peuple travaillant de l'Estonie et de son guide, le Parti Communiste de l'Estonie, qui avait duré des décennies » (Kuuli 1980 : 5), et l'autre, qui est communément acceptée aujourd'hui, selon laquelle le pouvoir avait été « transmis aux occupants », c'est-à-dire à un gouvernement qui était fidèle à l'Union Soviétique (Tarvel 2018 : 262). Ne peut-on pas envisager que Semper, en soulignant ainsi, dans *Les Œillets rouges*, le caractère double de la révolution de 1940, aurait voulu mettre en exergue qu'il y a désormais deux versions de l'Histoire, dont l'une n'est pas la vraie ? Selon nous, il est permis de le supposer, d'autant plus que nous trouvons dans ce roman des allusions à la théâtralité de cette révolution. Par exemple, un personnage la caractérise comme une manière pour de nouvelles forces d'« apparaître sur la scène de théâtre politique » (Semper 1955 : 334), tandis qu'un autre personnage regrette de ne pas avoir pu « jouer son rôle » dans « le tourbillon des événements » (Semper 1955 : 377).

Néanmoins, il nous semble que l'objectif de Semper, dans *Les Œillets rouges*, n'est pas de rejeter la version officielle et propagandiste de la révolution de 1940, mais de suggérer que l'avenir pourrait être construit en tenant compte du dualisme de l'Histoire même, du fait que la révolution de 1940 peut être considérée comme un événement qui n'est pas né. En prenant en considération de la fin de ce roman, c'est exactement à cette idée que nous pouvons parvenir : autant que la révolution est d'un caractère double, en se basant sur la contiguïté de deux révolutions, également Rutt, qui se présente comme si elle venait d'accoucher d'un enfant, d'un événement, restera à côté de Paul. C'est cette juxtaposition qui se continuera dans l'avenir. Or, en partant du fait que l'on peut considérer que dans ce roman, la juxtaposition est un moyen pour amener à la construction de l'avenir, nous pouvons supposer que plus que jamais, il est important pour Semper de donner à l'avenir la propriété de se baser sur l'incitation à l'imagination et de le fournir ainsi d'un caractère indéterministe. Au demeurant, cet indéterminisme ne se base pas sur l'abolition du passé : au contraire, c'est en termes d'imagination que se crée une continuité entre le passé et l'avenir.

3.5. L'événement comme principe organisateur de l'œuvre

Si dans la deuxième partie de notre travail nous avons traité de la problématique de la pluralité qu'impliquent les corps des personnages ou du narrateur en étudiant la relation de ces corps avec le mouvement et le développement organique qu'ils comportent, dans cette troisième partie, nous nous sommes focalisée sur l'œuvre littéraire comme un organisme. Cette œuvre-organisme est susceptible d'évoluer et de se démontrer comme plurielle. Elle peut être enceinte et elle a la capacité d'accoucher d'un événement. Aussi avons-nous pu préciser quelques aspects de notre problématique. Si dans la partie précédente nous avons repéré les éléments principaux du fonctionnement du temps en termes du *possible*, la troisième partie nous a permis d'envisager les œuvres de Gide et de Semper au niveau plus total. Nous les avons étudiées comme des organismes qui peuvent s'évoluer au moyen de l'événement qui, selon Semper, a la propriété de naître.

En procédant ainsi, nous avons pu noter comme tendance générale que dans le développement organique des univers imaginaires de Gide et de Semper, la filiation directe n'est pas mise au premier plan, ou n'existe pas : la filiation, l'accouchement ou l'aboutissement de l'acte d'amour n'est pas souhaitable. Or, cette tendance nous a permis de faire observer qu'il y a d'autres moyens dont la continuité pourrait se mettre en place dans les œuvres de fiction de Gide et de Semper. Ces moyens peuvent se définir toujours par les notions d'organicité ou de corporalité.

Ainsi, nous ne trouvons pas dans les œuvres de Semper un processus de diversification que contiendrait l'évolution perpétuelle du corps par divergence, que signifierait la définition de l'*élan vital* de Bergson. Au lieu de cela, nous pouvons y détecter un développement organique de l'œuvre qui se fait par la négativité que sont susceptibles de comporter les éléments de l'univers fictionnel. Plus précisément, par le fait de ne pas pouvoir germer ou accoucher d'un événement, les corps ont la capacité d'être d'autres corps, absents, qui se trouvent ailleurs ou qui n'existent même pas, qui se démontrent comme imaginaires. Aussi est-il que c'est la propriété des images du corps d'impliquer en elles-mêmes la capacité de s'absenter, d'être des illusions, qui devient explicite d'abord dans les œuvres de Gide, et puis dans les nouvelles et les romans de Semper. Au demeurant, en considérant la manière dont dans les œuvres de Semper le caractère illusoire des corps, leur propriété de ne pas être ce qu'ils sont, devient une ressource pour leur altérité et leur simultanéité avec d'autres corps, nous pouvons envisager que de cette façon, le corps n'est pas seulement une manifestation d'un élan naturel que serait l'*élan vital*, ou de la *durée* comme temps qui y serait impliqué. Le corps devient également une instance qui, en mettant en évidence la part de négativité des images que contient l'univers de l'œuvre, dévoile le caractère indéterministe du temps que comporte l'œuvre, et permet à l'avenir d'être imaginé.

Aussi est-il que l'analyse que nous venons d'effectuer nous donne l'occasion de conclure que si l'on cherche à définir ce que serait le temps contenu dans une œuvre littéraire, c'est par le biais de la notion du temps d'événement que nous

pouvons le faire. Il apparaît, en suivant l'étude que nous venons de faire, que l'événement peut être envisagé comme le principe organisateur de l'univers fictionnel de l'œuvre. Or, nous sommes en mesure d'avancer que l'événement peut faire que l'univers fictionnel contient le temps de différentes façons. Premièrement, il est à relever que l'événement peut occasionner une rupture dans le développement continu de cet univers, qui se ferait par un prolongement perpétuel de ses éléments qui se ressemblent. De plus, il est également susceptible de faire surgir une simultanéité des parts de l'univers de fiction. Deuxièmement, ces éléments, les images que contient le monde de l'œuvre, sont capables de rendre explicite, en étant simultanés, leur caractère pluriel, le fait qu'elles comportent d'autres éléments qu'elles ne sont pas, et qui sont absents. Ainsi s'établit-il dans le monde de l'œuvre un temps qui peut se définir comme une continuité qui ne se base pas sur un écoulement que serait la *durée* dont l'homme fait expérience, ni sur une succession chronologique, mais sur la négativité que sont susceptibles de contenir les images dont se compose l'univers d'une œuvre. Qui plus est, le temps qui s'établit ainsi peut être considéré comme contenant une présence simultanée du passé et de l'avenir : le temps se définissant en termes de négativité, en impliquant un avenir absent, conditionne que le passé ne se verse pas directement dans l'avenir, mais qu'il peut toujours être refait et redéfini.

Toutefois, nous pouvons envisager, à l'aune de l'étude que nous venons d'effectuer, que le temps de l'œuvre, qui contient à la fois le passé et l'avenir, la rupture et la simultanéité, surgit grâce à la capacité des images qu'implique l'univers fictionnel à comporter une négativité. Cette négativité se manifeste dans la propriété des images de se démarquer par leur non-présence, par le fait qu'elles sont absentes. Ce temps peut être considéré comme le temps artistique ou littéraire même, qui est le fondement de l'œuvre, qui fonctionne comme action. Qui plus est, nous pouvons envisager que ce temps, en pouvant être défini comme une pluralité hétérogène, est aussi la raison pour laquelle un univers fictionnel peut manifester différentes temporalités à la fois. Aussi, le temps dans une œuvre de fiction peut se présenter comme juxtaposition des instants, comme la continuité d'un développement organique, ou même en tant qu'un écoulement qui ressemble à la *durée*. Notre analyse de l'événement comme l'instance qui peut faire surgir, dans l'univers de l'œuvre, ces différentes temporalités, et contenir aussi une négativité qui est susceptible de se mettre en évidence dans l'univers d'une œuvre, constitue une exemplification de cette idée.

Notre étude nous amène, par ailleurs, à mettre en évidence que si dans la conception de la *littérature engagée* de Sartre, il y a des éléments qui laissent deviner que son idée de littérature tient compte de la part artistique des œuvres littéraires, c'est à travers le concept de temps qu'on peut l'envisager. L'analyse des éléments de la conception du temps de Sartre dans les œuvres de Gide et de Semper nous permet d'arriver à cette conclusion. Or, comme chez Sartre l'idée d'un temps qui serait inclus dans l'univers de l'œuvre implique une conception de l'homme, et un point de vue sur son rôle dans la société, nous pouvons en dire de même en parlant d'André Gide ou de Johannes Semper.

CONCLUSION

Dans la présente thèse, nous avons proposé une manière dont on peut réfléchir sur le temps dans la littérature de la première moitié du XX^e siècle. Selon notre propos, c'est à partir de l'interprétation que faisaient des écrivains du symbolisme qu'on peut conceptualiser le temps dans la littérature de cette période. Ainsi avons-nous pu démontrer qu'en conférant à l'œuvre littéraire une certaine temporalité, les écrivains pouvaient mettre en évidence d'autres aspects de l'esthétique symboliste que l'objectif d'atteindre l'Idée. Celle-ci ferait de l'œuvre un « objet clos sur lui-même, coupé de toute référentialité » comme l'ont mis en évidence, en parlant du symbolisme, des historiens de la littérature (Vaillant, Bertrand, Régnier 2014 [2006] : 425). Notre approche se distancie ainsi également de l'ouvrage *L'Absolu littéraire* (1978) de Philippe Lacoue-Labarthe et de Jean-Luc Nancy, où les auteurs soulignent que les symbolistes auraient préconisé, à l'image des romantiques allemands, le caractère autotélique de la littérature (Lacoue-Labarthe, Nancy 1978 : 21). Notre recherche tente de s'inscrire ainsi dans la lignée de certains théoriciens contemporains, qui ont envisagé que pour les symbolistes, une œuvre d'art ne devrait pas être coupée du monde qui l'entoure, ainsi que de la société. Jacques Rancière, dans *Politique de la littérature* (2007), a insisté exactement sur ce point, en mettant en évidence que les œuvres de Stéphane Mallarmé feraient preuve d'une volonté d'instituer une communauté : au lieu de tenter de produire un langage « intransitif » ou « autotélique », Mallarmé aurait voulu « instituer un séjour nouveau de la communauté », par un « poème du genre humain tout entier » (Rancière 2009 [2007] : 94), par « la parole comme le monde instituant » (Rancière 2009 [2007] : 96). En dégageant de l'esthétique symboliste une certaine conception du temps, nous pouvons mettre en relief une autre manière dont une œuvre littéraire, qui ne cesse de contenir des caractéristiques d'une œuvre symboliste, peut se mettre en rapport avec le monde environnant.

En partant de l'esthétique du symbolisme, on peut conférer au temps dans une œuvre littéraire une part d'activité, l'envisager comme action, comme quelque chose de constituant. Si selon les symbolistes, notamment d'après l'esthétique de Mallarmé, le temps serait quelque chose d'inclus dans les images que contient une œuvre littéraire, qui se démontrent en tant qu'une pluralité d'« apparitions », l'idée que développe Gide, selon laquelle le temps serait l'avenir qui est inclus dans la « prismatique diversité de la vie » (Gide 1996 [1926] : 263) dont se compose l'univers fictionnel d'une œuvre lui permet de considérer le temps comme action, en tant que la part fondatrice de l'univers imaginaire. Cela se démontre aussi dans sa définition de la *mise en abyme*, qu'il envisage comme quelque chose de dynamique, comme impliquant une part active qui met l'univers de l'œuvre en mouvement, qui conditionne que ses composants s'éloignent toujours les uns des autres, en étant susceptibles de contenir des éléments qu'ils ne sont pas, qui sont éloignés d'eux (Gide 1996 [1893] : 170–171).

Johannes Semper, en faisant l'interprétation du symbolisme à travers la philosophie d'Henri Bergson, envisage, au début de son parcours littéraire, que le temps contenu dans une œuvre, dans le *symbole*, serait une « multiplicité vécue » (Semper 1910/11 : 454), qui contiendrait en elle-même un « processus de création » qui imite la création du monde (Semper 1910/11 : 450). Aussi envisage-t-il, identiquement à Gide, que le temps, en constituant une pluralité qui est susceptible de se dévoiler dans l'univers imaginaire d'une œuvre, peut mettre en évidence le caractère pluriel de cet univers, en rendant ainsi explicite que le monde fictionnel contient de la nouveauté, de la différence par rapport au monde environnant. En définissant l'*élan vital* qu'il trouve dans la production littéraire de Gide, Semper considère que le temps qui serait contenu dans cet élan aurait la propriété de faire les éléments de l'univers fictionnel se présenter comme des illusions, comme des *autres* qu'ils ne sont pas.

Au demeurant, il apparaît que le temps contenu dans l'univers d'une œuvre littéraire ne reflète pas seulement quelque chose de propre à l'œuvre artistique, mais également une propriété générale de l'imaginaire humain. Dans un monde de fiction où les personnages ont la capacité de se démontrer comme des illusions, ou des apparitions, se dévoile la propriété générale de l'être humain d'être ce qu'il n'est pas, d'être *autre*, de s'imaginer comme *autre*. Ainsi, le temps qui se décèle dans le caractère pluriel d'un univers fictionnel, peut aussi être considéré comme fondateur de l'identité d'un individu. De plus, l'individu étant ainsi capable de devenir *autre*, en se mettant lui-même à distance, a la capacité de se mettre en relation avec d'autres personnes, de manière à former une société. Aussi pouvons-nous considérer que le temps contenu dans une œuvre littéraire, qui peut se définir comme action, n'est pas seulement la part instauratrice de l'univers de fiction, mais il peut également devenir le moteur du changement de l'individu, et à travers lui, de la société.

Par conséquent, si l'on veut définir les œuvres de Gide et de Semper comme modernes, en tant qu'impliquant une conception de l'individu ou de l'homme qui se rapportent à la modernité, nous pouvons conceptualiser cette modernité en termes du temps. Le temps que comportent les univers fictionnels de Gide et de Semper nous permet de définir le rôle actif de l'individu dans le changement de la société, et de le faire à l'aune de la philosophie de Bergson, du symbolisme et du principe de *littérature engagée* de Sartre. D'après notre étude, toutes ces tendances peuvent être envisagées comme pouvant s'adapter au principe du modernisme en littérature, tel que nous l'avons défini dans l'introduction : d'une part, elles permettent de renouer la littérature avec les processus qui se déroulent dans la société et d'autre part, de mettre en relief le dépassement des œuvres littéraires par rapport à ces procès. C'est le temps contenu dans l'univers imaginaire qui est au centre de ce dépassement.

L'œuvre comme organisme et le temps comme action

En analysant les univers fictionnels des œuvres de Gide et de Semper, en considérant ceux-ci comme des organismes ou des corps pluriels qui sont susceptibles de se développer, nous avons pu arriver aux conclusions suivantes sur le temps que ces univers peuvent impliquer.

Premièrement, nous pouvons définir la spécificité du temps qui serait contenu dans l'univers imaginaire des œuvres de Gide en l'envisageant en termes d'une rupture qui peut se faire dans la régularité du mouvement que l'univers de ces œuvres contient. Ainsi, dans *Les Nourritures terrestres*, le corps du narrateur, du *je*, en vagabondant par des routes et des déserts, a tendance à disparaître dans un élan de désir, tandis que cet élan fait surgir le temps en tant qu'une rupture, de manière que le temps émerge sous forme des instants qui sont séparés les uns des autres, qui constituent à la fois l'oubli du passé et la « perpétuelle nouveauté » (Gide 2009 [1897] : 415). Ainsi, la rupture qui se fait dans la continuité qui serait le prolongement du passé dans l'avenir, et qui rend possible que la nouveauté puisse se produire, implique que le corps devienne invisible. Cette tendance se rend encore plus explicite dans *Paludes*, où le désir fait disparaître la logique de l'œuvre, en établissant une rupture dans la régularité des heures du travail, dans la succession chronologique du temps, en rendant aussi les corps des personnages invisibles. Ainsi, la rupture est apparue comme la condition du surgissement de la nouveauté qu'implique le temps, qui brise la logique d'un temps régulier, tandis que la disparition d'un corps visible, qui aurait des limites, accompagne ce genre de rupture temporelle.

Deuxièmement, le fonctionnement des corps des personnages dans *Paludes* rend explicite que le corps qui devient ainsi invisible n'a pas seulement la capacité de faire surgir le temps comme rupture mais également à faire émerger la part de négativité que peut comporter l'univers imaginaire. Puisque le désir ne conduit pas à l'acte d'amour comme événement, le temps dans *Paludes* revêt un caractère prismatique, en se basant sur un manque d'événement, de manière que l'avenir se définit comme ce qui ne s'est pas passé hier. Ainsi, le temps de l'œuvre est constitué par une négativité qui implique à la fois l'incapacité de l'événement de se produire et ce qui ne s'est pas passé la veille mais pourrait avoir lieu dans l'avenir. Dans *Les Caves du Vatican*, ce genre de temps se dévoile encore plus concrètement dans le fonctionnement des corps des personnages, de manière que l'univers de cette œuvre puisse être considéré comme un organisme qui se met constamment à distance. Ainsi, il peut se manifester sous forme de corps de différents personnages qui, du fait qu'ils impliquent un corps qui est invisible et se distancie d'eux, peuvent être considérés comme des parts négatives de ce corps invisible. Si nous avons pu repérer dans l'univers de cette œuvre des éléments d'un temps prismatique qui peut, à l'aide de reflets de miroirs, être assez précisément identifié, le développement de cette œuvre en tant qu'un organisme nous permet également de relever que le temps dans cette œuvre ne se présente pas comme une structure qui nous permettrait de définir le fonctionnement de cette œuvre dans son entièreté. Ainsi, le temps qui est inclus

dans cet œuvre-organisme reste quelque chose d'inidentifiable, qu'on peut néanmoins définir comme se basant sur la propriété des images du corps de se présenter comme comportant une négativité. Dans *Les Faux-Monnayeurs*, il devient plus explicite qu'il n'est pas souhaitable que la structure « prismatique » du temps se mette en place. Pour autant, si l'on peut parler dans ce roman d'une *mise en abyme*, qui, comme nous l'avons relevé, se caractérise d'après Gide en termes d'« action » ou de « rétroaction », c'est dans ce roman que la propriété de la *mise en abyme* comme action devient la plus manifeste.

Par ailleurs, notre étude a démontré que dans *Les Faux-Monnayeurs*, plus explicitement que dans les œuvres précédentes de Gide, le développement des corps des personnages, qui sont susceptibles de se démontrer comme ce qu'ils ne sont pas, est impliqué dans une évolution organique. Celle-ci peut se démontrer comme un changement des qualités de l'organisme qui constitue l'univers de l'œuvre. Aussi avons-nous pu conclure que si le temps dans *Les Faux-Monnayeurs* fait preuve de marqueurs d'une action, que nous avons également considérée comme semblable à la conception du temps de Sartre, ce temps est impliqué dans un développement organique des corps, ou de l'œuvre comme organisme. Or, cet organisme fait preuve de caractéristiques de l'*élan vital* de Bergson, qui serait un dévoilement de la *durée*. Ainsi pouvons-nous envisager que dans ce roman, Gide se soucie, plus que dans le cas d'autres œuvres que nous avons analysées dans ce travail, autant que du temps comme action, aussi de la continuité de celui-ci.

En outre, il est à considérer que *Les Faux-Monnayeurs* rendent manifeste que pour Gide, l'idée du temps comme action qui serait impliqué dans une œuvre s'accompagne d'une certaine conception de l'homme. Autant que d'un développement organique, nous pouvons parler ici d'une *conscience*, ou d'une pluralité des *consciences*, qui mettent à distance les parts de l'univers fictionnel. Nous avons pu repérer cette mise à distance déjà en analysant *Le Prométhée mal enchaîné*. Cette tendance se rend encore plus explicite dans *Les Faux-Monnayeurs*. Il est ainsi à relever que si le temps dans *Les Faux-Monnayeurs* peut être considéré, plus que dans ses œuvres antérieurs, comme action, cette action est explicitement mise en relation avec l'attitude active de la part d'un individu, d'une conscience, qui est susceptible de se démontrer comme plurielle. Ainsi, en étudiant le temps dans la production littéraire de Gide, nous avons également pu suivre le développement du genre de roman durant la première moitié du XX^e siècle et le développement d'une conception de l'homme.

Dans les œuvres de prose de Semper, le désir qui provoque une rupture dans la succession chronologique du temps se met plus manifestement en relation avec l'*élan vital* de Bergson. Or, la rupture qui se fait ainsi dans le développement continu de l'univers imaginaire peut se présenter de différentes façons. En pouvant être reconnu comme l'instance qui fait surgir de la nouveauté dans la dynamique de l'univers imaginaire de l'œuvre, comme c'est le cas dans *Ellinor*, elle peut susciter l'émergence d'une simultanéité, comme dans *Jalousie*. Par ailleurs, la rupture peut être présentée comme impliquée dans une dynamique qui aspire vers l'intégralité de l'image d'un corps absent et qui

restera à toujours inattaquable, qui s'explique dans *Pierre après pierre*. Aussi pouvons-nous considérer que le temps dans les œuvres de prose de Semper, en pouvant organiser l'univers imaginaire de différentes façons et susciter le mouvement ou le développement des corps de manières diverses, peut se rendre manifeste comme l'action par laquelle s'établit l'univers fictionnel, qui se présente comme un organisme vivant.

En nous penchant sur une analyse plus précise des œuvres de Semper comme des organismes qui se développent nous avons pu repérer une tendance identique aux œuvres de Gide : le temps impliqué dans l'évolution des œuvres comme organismes peut se définir comme une action qui se fait dans l'univers imaginaire qui contient en lui-même l'avenir comme sa part absente. Ainsi, nous avons pu remarquer que similairement à Gide, le temps dans les œuvres de Semper peut se définir comme l'action dans la philosophie de Sartre. De plus, nous avons pu faire observer que similairement à Gide, les œuvres de Semper font preuve d'une plus en plus grande tendance à se démarquer par la continuité d'un développement organique. Toutefois, plus explicitement que dans le cas de Gide, ce processus fait, dans les écrits de Semper, preuve d'une évolution continue qui conduit du passé vers l'avenir, tandis que cet avenir n'est pas quelque chose de prédéfini par le passé. Au lieu de cela, il est à construire, à faire, au sein de ce procès organique même, au moyen d'un avenir absent, à imaginer. Si nous avons pu repérer l'explicitation de cette idée dans *Pierre après pierre*, dans *Les Œillets rouges* la continuité organique de l'œuvre s'établit encore plus manifestement à partir de corps absents de l'œuvre, qui ne sont qu'à naître dans l'avenir. Nous pouvons expliquer cela par le souci de Semper de construire l'avenir de la culture estonienne par un processus continu de l'action. Cette tendance s'était démontrée déjà dans ses essais rédigés après la Première Guerre mondiale, elle s'était accrue à l'approche de la Seconde Guerre, et elle a atteint le paroxysme lorsque l'Estonie était devenue une république soviétique : à la manière de la révolution qui ne naît pas, l'œuvre que sont *Les Œillets rouges* ne peut pas être générée, tandis qu'elle est à naître dans l'avenir, par l'imagination.

Qui plus est, l'étude du temps qui peut se définir comme action dans les œuvres de Gide et de Semper nous a permis de relever qu'il y a une différence entre la manière dont ils conceptualisent le temps que contiendrait une œuvre fictionnelle et la conception du temps dans la philosophie de Sartre. Plus explicitement que la notion de *possible* de ce dernier, qui signifie selon lui un projet d'avenir conçu par l'homme, qui est à tout jamais irréalisable, l'univers des œuvres de Gide et de Semper, qui peut être considéré comme un présent qui contient en lui-même l'avenir qu'il n'est pas, fait preuve d'une pluralité. Nous pouvons comprendre cette différence à la lumière de la notion d'*autre*, à laquelle ont recours Semper et Gide pour définir la part absente du monde de l'œuvre, qui ne se trouve pas dans son présent. Plus précisément, si pour Semper et Gide, il est important de souligner que la subjectivité, le narrateur ou un personnage, qui est contenu dans l'œuvre et capable d'être *autre*, ce qu'il n'est pas, cet *autre* se démontre comme pluriel : en étant impliqué dans le

monde de l'œuvre, il est susceptible d'être plusieurs personnages à la fois, simultanément. Nous pouvons expliquer cela par le fait que Gide et Semper partent, pour définir le temps, de l'œuvre d'art, tandis que Sartre part de l'homme, qui est engagé dans la situation qui se trouve dans la société. Plus explicitement que la perception du monde environnant, encore qu'elle puisse impliquer l'imagination de plusieurs projets d'avenir comme le suggère la philosophie de Sartre (Sartre 2005 [1947] : 49), l'univers imaginaire de l'œuvre se base sur une pluralité. Le temps qui est impliqué dans cet univers est susceptible de la mettre en évidence.

Semper comme écrivain socialiste

L'analyse du temps comme action dans les œuvres de Semper que nous avons effectuée, en les mettant en parallèle avec la production littéraire de Gide, ainsi qu'avec la conception du temps de Sartre, nous permet de faire des conclusions sur le socialisme de Semper. Plus précisément, nous sommes en mesure de faire des observations sur les façons dont se définissent selon lui les relations entre l'individu et la société, selon l'étude de ses œuvres littéraires. Nous pouvons envisager que pour lui, le centre de l'évolution de la société est l'individu. Pour autant, ce n'est qu'ensemble avec d'autres individus, qui sont différents de lui, que le progrès de la société peut avoir lieu. Autrement dit, si l'on considère que selon Semper, le temps est action, comme cela se dévoile d'après l'analyse de ses œuvres que nous avons faite, cette action ne peut se faire qu'ensemble avec d'autres personnes.

Ainsi, nous avons pu lire dans *Ellinor* que la coprésence de différents désirs, portés par différents individus, est quelque chose de souhaitable et établit dans la société une dynamique qui se base autant sur un avancement que sur une stagnation : « Si l'une trouve sa félicité dans l'assouvissement de la soif, l'autre la trouve dans une soif inassouvie. Que l'une s'exalte du pain et l'autre de la faim. Que chacun s'exalte de son dieu, car il y a autant de différents cieux qu'il y en a d'enfers. » (Semper 1929 : 79) Dans *Pierre après pierre*, nous avons pu lire que la « toile d'araignée » dont se compose la société est formée par des « actes de volonté » de chacun dont elle émane, par des « possibles » qui se trouvent dans l'esprit de chacun, de manière que chaque individu qui construit cette toile, ou ce monde, le fait « à sa manière ». Autrement dit, le développement de la société dépend de chaque individu, tandis qu'ils sont tous différents en même temps qu'en rapport les uns avec les autres.

C'est ainsi que le temps d'action, que nous avons pu repérer en analysant l'univers fictionnel des œuvres de Semper, peut être considéré comme un *temps d'engagement* qui définit les rapports entre l'individu et la société, et par lequel Semper envisage de changer le cours du développement de celle-ci. Autrement dit, la négativité que comportent les images dans une œuvre littéraire, qui se rend explicite par leur capacité d'être des *autres*, est susceptible de comporter le temps comme la part active de l'univers de l'œuvre, sa part constituante. Or, ce

temps comme action peut définir aussi la structure de la société. Celle-ci se compose des individus qui, en étant capables d'être des *autres*, sont le ressort de son développement. Ainsi, nous pouvons considérer qu'en rendant explicite le temps comme action, Semper envisage de faire appel, par ses œuvres de fiction, à l'action de chaque individu dans le procès de l'évolution de la société. Au demeurant, cette action ne peut avoir lieu qu'ensemble avec les autres individus.

Nous pouvons reconnaître dans cette conception du temps de Semper, que l'on peut envisager comme temps d'engagement, l'idée de Gide qui, en se référant à sa conception du classicisme en art, postule que « *c'est en étant le plus particulier qu'on sert le mieux l'intérêt le plus général* ; et ceci est vrai pour les pays aussi bien que pour les individus. » (Gide 1924 [1923] : 34). Or, la disposition des corps des personnages dans les univers imaginaires de Semper nous permet de relever la particularité de sa conception de l'homme par rapport à celle de Gide, ainsi que la spécificité de son idée de la société. Selon Gide, l'individu, en aspirant à servir « l'intérêt général », devrait renoncer à lui-même, pour se trouver (Gide 1924 [1923] : 34). Cette conception de l'individu peut être envisagée comme relevant de son idée que les éléments de l'univers d'une œuvre ont la propriété d'être absents, en comportant ainsi en eux-mêmes la négativité. Or, d'après Semper, l'individu ne devrait pas seulement être capable de se renier, en devenant l'*autre*, mais aussi de devenir l'autre personne qui est à côté de lui, séparé de lui, différent de lui. Nous avons pu lire déjà dans *La Poésie lyrique et notre temps* (1912) que l'objectif de la littérature, ainsi que de la poésie, devrait être d'inviter à « pénétrer dans l'autre, dans chaque figure qu'il vit » et à « comprendre ainsi l'âme de l'autre » (Semper 1912 : 167). En 1938, dans l'essai *Du créateur et du lecteur*, Semper déclare que la tâche principale de l'écrivain serait de « comprendre l'homme » (Semper 1938b : 1119), autrement dit « l'homme vivant, qui agit aujourd'hui, dans cet endroit même, tel qu'il apparaît d'une manière unique et singulière, et qu'il disparaîtra un jour » (Semper 1938b : 1119). Or, cet homme singulier et unique, que l'écrivain serait censé comprendre, est quelqu'un qui est séparé de lui : c'est « le ramasseur de pommes de terre sur un champ automnal » que l'écrivain voit en passant, à travers la vitre d'un autobus, ou « la femme ouvrière » dont il ne s'aperçoit que pour un moment, et qui se trouve « derrière le métier à tisser », qui met l'imagination de l'écrivain en mouvement (Semper 1938b : 1119). Nous voyons que si dans le Musée du Vatican, c'était, selon Semper, l'enlèvement des bras et des têtes des statues qui avait occasionné le mouvement de l'imagination du spectateur (Semper 1935 : 107–108), ici, la négativité qui pousse l'imagination en mouvement est incluse dans une distance spatiale qui sépare un homme de l'autre.

La mise en évidence de la juxtaposition des images du corps dans ses romans, qui peuvent ainsi se définir comme séparées les unes des autres, peut être considérée comme faisant preuve d'un même principe esthétique. Elle implique aussi une même conception de la société : en plus d'envisager que l'individu serait capable de renoncer à lui-même en se mettant à distance, comme le prévoit l'idée du classicisme de Gide, il est important pour Semper de

considérer que cet individu devrait avoir la capacité de percevoir l'autre personne qui est à côté de lui. Le reproche que fait cet auteur estonien à Gide, en jugeant que le « moi » dans ses œuvres « essaie de sortir de lui-même et de ses limites, mais il ne retrouve pas l'autre homme et la société » (Semper 1928 : 562) peut se comprendre à la lumière de cette idée.

En cherchant les raisons pour lesquelles Semper se serait incliné vers cette conception de la société, il est légitime de l'expliquer par la particularité qu'il confère à l'existence d'un petit peuple, que sont les Estoniens. Nous trouvons par exemple dans le recueil d'essais *L'Esprit français* (1934) les lignes suivantes, par lesquelles Semper postule quelles seraient les conditions nécessaires du prolongement de la culture estonienne dans l'avenir :

Pour un petit peuple, l'uniformité des pensées signifierait le déclin de son esprit. La liberté de penser, la pluralité des points de vue, la tolérance envers le point de vue opposé, la ramification des volontés lors de la création de notre culture – telle est la garantie pour l'activité de notre esprit ainsi que pour notre indépendance. (Semper 1934b : 35)

Nous voyons que, d'une part, la manière dont Semper décrit la société, ainsi que le rôle de l'individu dans son développement, correspond à l'idée qu'il s'était faite du « moi » dans les œuvres de Gide, tandis qu'à cette idée se rajoute le postulat que l'*autre* qui est le « moi » se trouve en face, donc juxtaposé à ce dernier. Ainsi, la société, la diversité d'un peuple, se baserait sur une pluralité d'individus qui impliqueraient plusieurs points de vue opposés, qui se trouveraient, par conséquent, à l'extérieur les uns par rapport aux autres. Pour autant, d'autre part, les propos de Semper n'en suggèrent pas moins que cette pluralité des points de vue est impliquée dans un développement organique, une « ramification des volontés ». Cette formulation fait explicitement allusion à l'idée de Bergson selon laquelle l'*élan vital* serait un mouvement de diversification. Par ailleurs, ce processus du développement ne cesse de se caractériser pour Semper en termes de « création », ce qui n'en fait pas moins référence à l'idée de Bergson sur l'évolution comme un procès créatif.

Par l'argument des Estoniens comme un « petit peuple » s'explique également ce que nous avons pu conclure en analysant les romans de Semper : plus explicitement que les œuvres de Gide, les écrits de l'auteur estonien font preuve d'un développement organique continu. En plus de considérer que cela proviendrait de la spécificité de la situation historique, les propos de Semper suggèrent que la continuité des traditions du passé serait quelque chose de nécessaire pour une petite culture. Nous avons pu repérer cette idée dans les paroles de l'architecte Joel Hurt dans le roman *Pierre après pierre*, où il déclare qu'il serait inconcevable pour un petit peuple de « changer de peau » tous les jours. Identiquement, Semper souligne dans l'essai qui est intitulé *Le Caractère estonien et l'esprit français* qu'à la différence des Français, les Estoniens ne sont qu'en train d'établir les traits spécifiques de leur culture :

D'un côté, un grand peuple, depuis longtemps mûri, historique, imprégné de culture, de l'autre côté un petit peuple, qui ne s'est éveillé que récemment de l'obscurité historique, dans laquelle il s'était endormi, à une pleine conscience de lui-même, et que les influences coercitives des étrangers ont tellement remué qu'on peut encore se demander où commencent ses caractères originaux.⁷⁷
(Semper 1936 : 3)

Nous voyons pourquoi Semper se soucie plus que Gide du développement continu de la culture, de la littérature, de leur enracinement : en étant le représentant d'un petit pays, il sent une obligation de partir cette idée. Ses considérations selon lesquelles le mouvement, la précipitation en avant, ainsi qu'un arrêt, une stagnation, sont nécessaires pour le développement de la société, s'inscrivent dans la même lignée d'idées. Pour Semper, les forces conservatrices ainsi que novatrices sont nécessaires pour le développement de la société, pour sa construction. Cela est dû au fait que d'après lui, une précipitation en avant ne peut pas être convenable pour la construction, surtout lorsqu'il s'agit d'un petit pays, comme c'est le cas pour l'Estonie.

À la lumière de ces considérations, nous pouvons également comprendre le changement apparent des points de vue de Semper lors du coup d'État de 1940, qu'ont relevé les historiens autant que les critiques de son œuvre. Nous pouvons expliquer cela par l'idée d'enracinement de Semper. D'une part, comme l'explicitent les paroles de Joel Hurt dans *Pierre après pierre*, l'enracinement signifie une continuité : d'après les propos de Hurt, il n'est pas souhaitable qu'on essaie de « transplanter la plante tous les jours » au lieu d'« enraciner des traditions » (Semper 1939 : 94). Si Semper met en évidence la nécessité d'enracinement également en 1940, à la veille du coup d'État de 1940, dans l'essai *Questions actuelles de la culture*, c'est, entre autres, aussi pour dénoncer les « nationalistes » estoniens qui s'évadent, lors de cette période de tumultes, par la mer dans l'objectif de se sauver :

Il peut arriver facilement que celui qui a changé son nom pour qu'il convienne aux circonstances⁷⁸ [...] et qui a assez chanté au chœur « L'Estonie ma patrie », s'incruste, à un moment propre, sur le bord de « Sierra Cordoba » ou se dirige par-delà le golfe, en emmenant son argenterie et sa famille. Vraiment, on ne manque pas de ce genre de nationalistes. (Semper 1940 : 26)

Autrement dit, pour Semper, la « transplantation », le changement de lieu, ne peut pas conduire à l'enracinement dans son pays, dans sa culture. Nous pouvons ainsi expliquer la décision de Semper de rester sur place lors de ce changement de régime.

D'autre part, l'idée d'enracinement de Semper, à laquelle nous avons conduit les paroles de Joel Hurt dans *Pierre après pierre*, suggère aussi que la

⁷⁷ Ce texte est originellement rédigé en français par Johannes Semper lui-même.

⁷⁸ Semper parle vraisemblablement de la campagne d'estonisation des noms de famille qui s'était intensifiée depuis 1934.

continuité du temps, dans une œuvre littéraire ou dans une culture, devrait s'établir à partir de l'avenir, qui signifie une négation du passé. Cette négation empêche que le passé se prolonge directement vers l'avenir. Ainsi, si l'on a considéré, comme l'a fait par exemple Hasso Krull, que Semper aurait renoncé à son identité d'autrefois, nous pouvons envisager qu'il s'agissait pour lui d'une manière de définir la continuité, qui se faisait à partir de l'avenir et qui impliquait une redéfinition du passé. Qui plus est, si l'on tient compte du fait que ce genre de temps signifiait, pour Semper, l'indéterminisme, nous pouvons considérer que c'est à travers cette idée du temps qu'il envisageait la liberté dans ce tournant historique.

Autrement dit, bien que nous ayons postulé dans l'introduction que l'objectif de notre thèse n'était pas de définir une conception abstraite de la liberté comme la base des décisions de Semper sur le plan politique, nous pouvons néanmoins arriver à la conclusion suivante : le temps dans la production littéraire de Semper peut se définir en termes de la liberté. Par ailleurs, la présentation de ce temps dans les œuvres de Semper reflète la conception de l'homme et de la société de cet écrivain.

Outre cette conclusion, nous croyons avoir pu démontrer que Semper était un écrivain dont les œuvres ne manquaient pas de génie. C'est l'étude de ses œuvres en parallèle de celles de Gide qui nous a permis, nous l'espérons, de parvenir à cet objectif.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus de Gide

GIDE, André (2009) : *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques I*, Paris : Gallimard

GIDE, André (2009 [1895]) : *Paludes*, p. 257–317

GIDE, André (2009 [1897]) : *Les Nourritures terrestres*, p. 347–442

GIDE, André (2009 [1899]) : *Le Prométhée mal enchaîné*, p. 465–509

GIDE, André (2009 [1914]) : *Les Caves du Vatican*, p. 993–1176

GIDE, André (2009) : *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques II*, Paris : Gallimard

GIDE, André (2009 [1925]) : *Les Faux-Monnayeurs*, p. 173–466

Corpus de Semper

SEMPER, Johannes (1918) : *Hiina kett*, Tartu : „Odamehe“ kirjastus

SEMPER, Johannes (1918a) : *Püha umbrohi*, p. 7–36

SEMPER, Johannes (1918 [1917]) : *Üle kanarpikuse palu*, p. 37–55

SEMPER, Johannes (1918 [1915]a) : *Õed*, p. 57–66

SEMPER, Johannes (1918 [1915]b) : *Võrkkiiges*, p. 67–97

SEMPER, Johannes (1918b) : *Ristipood sfinks*, p. 99–124

SEMPER, Johannes (1927a) : *Ellinor*, Tartu : K.-Ü. „Loodus“

SEMPER, Johannes (1927) : *Sillatalad*, Eesti Kirjanikkude Liidu Kirjastus

SEMPER, Johannes (1927 [1923]) : *Kolm vaalaskala*, p. 7–28

SEMPER, Johannes (1927 [1924]) : *Sillatalad*, p. 31–48

SEMPER, Johannes (1927b) : *Kadund poeg*, p. 51–119

SEMPER, Johannes (1927 [1926]) : *Eksitus*, p. 123–145

SEMPER, Johannes (1934a) : *Armukadedus*, Tartu : Noor-Eesti Kirjastus

SEMPER, Johannes (1939) : *Kivi kivi pääle*, Tartu : Noor-Eesti Kirjastus

SEMPER, Johannes (1955) : *Punased nelgid*, Tallinn : Eesti Riiklik Kirjastus

Autres textes de Gide

GIDE, André (2009 [1891]) : « Le Traité du Narcisse. Théorie du symbole », in *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques I*, Paris : Gallimard, p. 167–176

GIDE, André (2009 [1893]) : « Le Voyage d'Urien », in *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques I*, Paris : Gallimard, p. 179–231

GIDE, André (1903 [1898]a) : « À propos des Déracinés », in *Prétextes*, Paris : Mercure de France, p. 51–60

GIDE, André (1903 [1898]b) : « Lettres à Angèle », in *Prétextes*, Paris : Mercure de France, p. 79–182

GIDE, André (1903 [1900]) : « Villiers de l'Isle-Adam », in *Prétextes*, Paris : Mercure de France, p. 185–191

- GIDE, André (1903 [1901]): « Les limites de l'art », in *Prétextes*, Paris : Mercure de France, p. 35–48
- GIDE, André (2009 [1902]): « L'Immoraliste », in *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques I*, Paris : Gallimard, p. 589–691
- GIDE, André (1999 [1905]): « Réponse à l'enquête de Georges le Cardonnell et Charles Vellay », in *Essais critiques*, Paris : Gallimard, p. 149–153
- GIDE, André (1924 [1921]): « Billets à Angèle », in *Incidences*, Paris : Gallimard, p. 35–58
- GIDE, André (1924 [1923]): « L'Avenir de l'Europe », in *Incidences*, Paris : Gallimard, p. 23–34
- GIDE, André (1999 [1923]): « Dostoïevski », in *Essais critiques*, Paris : Gallimard, p. 559–655
- GIDE, André (2009 [1924]): « Corydon. Quatre dialogues socratiques », in *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques II*, Paris : Gallimard, p. 57–142
- GIDE, André (1996 [1926]): *Si le grain ne meurt*, Paris : Gallimard
- GIDE, André (2009 [1926]): « Journal des Faux-Monnayeurs », in *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques II*, Paris : Gallimard, p. 519–558
- GIDE, André (2009 [1927]): « Préface de l'édition de 1927 », in *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques I*, Paris : Gallimard, p. 443–444
- GIDE, André (1999 [1941]): « Rimbaud », in *Essais critiques*, Paris : Gallimard, p. 313–316
- GIDE, André (2009 [1944]): « Robert ou l'Intérêt général », in *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques II*, Paris : Gallimard, p. 909–981
- GIDE, André (2009 [1946]): « Thésée », in *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques II*, Paris : Gallimard, p. 983–1023
- GIDE, André (2001 [1952]): *Ainsi soit-il ou les jeux sont faits*, Paris : Gallimard
- GIDE, André (2002): *Journal I. 1887–1925*, Paris : Gallimard
- GIDE, André (1997): *Journal II. 1926–1950*, Paris : Gallimard

Autres textes de Semper

- NAATA NAEL [= Johannes Semper] (1918): « Teatraalsusest », in *Sõna. Koguteos*, dir. Friedebert Tuglas, Tartu : « Odamehe » kirjastus, p. 9–15
- SEMPER, Johannes (1969 [1910]): « Eesti tänapäeva ilukirjanduse ülevaade », trad. Ita Saks, in *Mõtterännakuid I*, Tallinn : Kirjastus « Eesti Raamat », p. 7–14
- SEMPER, Johannes (1910/11): « Sümbolism ja saksa romantism », in *Noor-Eesti*, n° 5/6, p. 445–467
- SEMPER, Johannes (1912): « Lüürik ja meie aeg », in *Noor-Eesti IV*, E. K. S. Noor-Eesti väljaanne, p. 146–167
- SEMPER, Johannes (1913): « Lürismus näitelaval », in *Teatri-raamat*, dir. Bernhard Linde et Gustav Suits, Tartu : Osühisus « Noor-Eesti Kirjastus », p. 29–42
- SEMPER, Johannes (1915a): « Filosoofilised kirjad. H. Bergson. (Aeg ja muutuvus.) », in *Vaba Sõna*, n° 1, p. 23–27
- SEMPER, Johannes (1915b): « Filosoofilised kirjad. Sümbol ja reaalsus. », in *Vaba Sõna*, n° 7/8, p. 208–212
- SEMPER, Johannes (1918 [1915]c): « Mälestustest », in *Kümme aastat. Noor-Eesti 1905–1915*, Tartu : Osühisus « Noor-Eesti kirjastus », p. 27–33
- SEMPER, Johannes (1919a): « Eessõna asemel », in *Näokatted I. Esseede kogu*, « Odamees », p. 7–13

- SEMPER, Johannes (2020 [1919]): « Semper Barbarusele, Tallinn, 27. september 1919 », in *Euroopa, esteedid ja elulähedus. Semperi ja Barbaruse kirjavahetus 1911–1940*, éd. Paul Rummo, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, p. 47–50
- SEMPER, Johannes (1921a): « Lahtised lehed. (Prantsuse uuvemast kirjandusest.), in *Ilo*, n° 12, p. 40–45
- SEMPER, Johannes (1921b): « Kokkuvõtted », in *Murrang*, n° 1, p. 39–47
- SEMPER, Johannes (1921c): « Teed ja tähised », in *Tarapita*, n° 6, p. 161–168
- SEMPER, Johannes (1923): « Marcel Proust'i puhul », in *Looming*, n° 1, p. 43–50
- SEMPER, Johannes (2020 [1925]): « Semper Barbarusele, Berliin, 9. jaanuar 1925 », in *Euroopa, esteedid ja elulähedus. Semperi ja Barbaruse kirjavahetus 1911–1940*, éd. Paul Rummo, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, p. 271–276
- SEMPER, Johannes (1924): *Kalevipoja rahvaluule-motiivide analüüs*, Tartu : KÜ „Loodus“
- SEMPER, Johannes (1925): « Pärnus, 20. VI. 25 », in KM EKLA, f. 188, J. Semper, M10 : 16, Johannes Semper, *Kolmsada ühekümmend kolm kirja Aurora Semperile I*
- SEMPER, Johannes (1926): « Meie kirjanduse teed », in *Looming*, n° 7, p. 764–774
- SEMPER, Johannes (1928): « André Gide », in *Looming*, n° 6, p. 546–562
- SEMPER, Johannes (1929): *André Gide'i stiili struktuur. Avec un résumé en français : Le Style d'André Gide*, Tartu : Akadeemilise Kirjandusühingu Kirjastus
- SEMPER, Johannes (2006 [1932]): « Järelsõna », in NIETZSCHE, Friedrich, *Nõnda kõneles Zarathoustra*, trad. Johannes Palla, Tallinn: Olion, p. 286–303
- SEMPER, Johannes (1932): « Ühe eesti poetika katse puhul », in *Looming*, n° 10, p. 1197–1201
- SEMPER, Johannes (1934b): « Prantsuse vaimulaad ja meie rahvuslik omapära », in *Prantsuse vaim. Esseed*, Tartu : Noor-Eesti Kirjastus, p. 5–37
- SEMPER, Johannes (1934c): « Maurice Barrès », in *Prantsuse vaim. Esseed*, Tartu : Noor-Eesti Kirjastus, p. 55–88
- SEMPER, Johannes (1934d): « Marcel Proust », in *Prantsuse vaim. Esseed*, Tartu : Noor-Eesti Kirjastus, p. 89–101
- SEMPER, Johannes (1934e): « K. Holtzmeier : Alateadvus ja psühhoanalüüs », in *Looming*, n° 7, p. 841–843
- SEMPER, Johannes (1935): *Risti-rästi läbi Euroopa*, Noor-Eesti Kirjastus Tartus
- SEMPER, Johannes (1936): *Le caractère estonien et l'esprit français*, Tartu : Akadeemiline Kooperatiiv
- SEMPER, Johannes (1937): « Roger Martin du Gard », in *Looming*, n° 10, p. 1144–1152
- SEMPER, Johannes (1938a): « [Commentaire sur la traduction du *Mur* de Jean-Paul Sartre] », in *Looming*, n° 10, p. 1140
- SEMPER, Johannes (1938b): « Loojast ja lugejast », in *Looming*, n° 10, p. 1117–1121
- SEMPER, Johannes (1940): « Kultuuri päevaküsimusi », in *Eesti Üliõpilaste Seltsi album XI*, Tartu : Eesti Üliõpilaste Seltsi Kirjastus, p. 24–37
- SEMPER, Johannes (1947): « Eesti nõukogude kirjanduse arenguteed ja ülesanded », in *Looming*, n° 1–2, p. 6–30
- SEMPER, Johannes (1948): « Marksistlik-leninistlik kunstiopetus », in *Looming*, n° 12, p. 1497–1517
- SEMPER, Johannes (1958 [1948]): « Oktoobri lipud », in *Kuidas elaksid ?*, Tallinn : Eesti Riiklik Kirjastus, p. 13–14

- SEMPER, Johannes (1963) : « Väitlusi ja võitlusi romaani ümber », in *Looming*, n° 11, p. 1707–1714
- SEMPER, Johannes (2013 [1964]) : « 23. juuni 1964 », in *Päevaraamatud*, Tartu : Kirjastus « Ilmamaa », p. 378–380
- SEMPER (1967) : « Kirjanduslik klubi. Johannes Semper », in *Eesti Raadio*, le 27 septembre, <http://arhiiv.err.ee> [consulté le 19 février 2022]
- SEMPER, Johannes (1978 [1969]) : « Matk minevikku I », in *Mälestused. Teosed XII*, Tallinn: Kirjastus « Eesti Raamat », 5–266

Liste des œuvres de Semper traduites en français :

- 1) « Chaleur » ; « Le printemps nu » : [poèmes], trad. par l’auteur, in *Le journal des poètes*, 2^e année, n° 7, 9 janvier 1932, p. 3–4
- 2) « Marguerites » : [nouvelle], trad. R[obert] Birck, in *Anthologie des conteurs estoniens*, Paris: Éditions du Sagittaire, 1937, p. 93–114
- 3) « Mon pays de soleil et de tempêtes » : [poème], trad. non mentionné, in *Démocratie nouvelle : revue mensuelle de politique mondiale (Paris)*, numéro spécial, mars 1965 : *Ouvertures sur l’U. R. S. S.*, 1 : *Une jeune république avancée : l’Estonie*, p. 65, 66, 69, 72–73
- 4) « Aurais-tu vécu ? » : [poème], trad. Jean Cathala, in *Œuvres et Opinions*, n° 116, août 1968, p. 27

Trois textes de cette liste sont disponibles en ligne, sur www.litterature-estonienne.com : *Chaleur*, *Le Printemps nu*, *Marguerites*.

Ouvrages et articles critiques sur Gide

- ANGLÈS, Auguste (1978) : *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française. La formation du groupe et les années d’apprentissage. 1890–1910*, Paris : Gallimard
- ANGLÈS, Auguste (1986) : *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française. L’âge critique. 1911–1912*, Paris : Gallimard
- ANGLÈS, Auguste (1986) : *André Gide et le premier groupe de La Nouvelle Revue Française. Une inquiète maturité. 1913–1914*, Paris : Gallimard
- BLANCHOT, Maurice (2013 [1949]) : « Gide et la littérature d’expérience », in *La Part du feu*, Paris : Gallimard, p. 208–220
- BOMPAIRE, François (2021) : *L’Espace politique de la littérature. Lire André Gide après #MeToo*, Paris : Classiques Garnier
- BRIGAUD, Jacques (1972) : *Gide entre Benda et Sartre*, Paris : Lettres Modernes
- CODAZZI, Paola (2020) : « « Mais Gide l’avait dit avant lui ». Les *Carnets de la drôle de guerre* de Jean-Paul Sartre (1939–1940) », in *André Gide à (re)découvrir ?*, dir. Joanna Jakubowska et Regina Solová, Paris : Classiques Garnier, p. 99–113
- CODAZZI, Paola (2021) : *André Gide et la Grande Guerre. L’émergence d’un esprit européen*, Genève : Librairie Droz
- DELLA CASA, Martina (2019) : « Introduction. André Gide : vers une Europe « vraiment vivante » », in *André Gide, l’Européen. Avec un texte inédit d’André Gide*, dir. Martina Della Casa, Paris : Classiques Garnier, p. 11–52
- GOULET, Alain (1985) : *Fiction et vie sociale dans l’œuvre d’André Gide*, Paris : Lettres Modernes, Minard

- KOFFEMAN, Maaïke (2017) : « Une voix dans un chœur risque de n'être point entendue ». André Gide et *La Nouvelle Revue Française*, 1908–1914 », in *Gide ou l'identité en question*, dir. Jean-Michel Wittmann, Paris : Classiques Garnier, p. 129–147
- LACHASSE, Pierre (2013) : « Palimpsestes « fin-de-siècle » », in *André Gide & la réécriture. Colloque de Cerisy*, dir. Clara Debard, Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, Presses universitaires de Lyon, p. 89–102
- LAFILLE, Pierre (1954) : *André Gide romancier. Thèse principale pour le doctorat ès lettres*, Paris : Hachette
- LEGRAND, Justine (2013) : « De *L'Immoraliste* à *La Porte étroite* : prolongement et légitimation », in *André Gide & la réécriture. Colloque de Cerisy*, dir. Clara Debard, Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, Presses universitaires de Lyon, p. 201–212
- LESTRINGANT, Frank (2011) : *André Gide l'inquisiteur*, tome 1, Paris : Flammarion
- LESTRINGANT, Frank (2012) : *André Gide l'inquisiteur*, tome 2, Paris : Flammarion
- MANN, Klaus (1948 [1943]) : *André Gide and The Crisis of Modern Thought*, London : Dennis Dobson Limited
- MARTY, Éric (2006) : « Atelier de théorie littéraire : Gide et les « classiques » », in *Bulletin des amis d'André Gide*, n° 149, janvier 2006, p. 19–32. Ressource en ligne : http://www.fabula.org/atelir.php?Gide_et_les_%22classiques%22 [consulté le 25 avril 2012]
- MARTY, Éric (2013) : « Livre écrit, livre volé, livre différé. Perversion et sublimation dans *Les Faux-Monnayeurs* », in *André Gide, Les Faux-Monnayeurs. Relectures*, dir. Hélène Baty-Delalande, Paris : Publie Papier, p. 102–119
- MASSON, Pierre (2009a) : « Préface », in GIDE, André, *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques I*, Paris : Gallimard, p. XI–XLVII
- MASSON, Pierre (2009b) : « Les Nourritures terrestres. Notice », in Gide, André, *Romans et récits I*, p. 1317–1339
- MASSON, Pierre (2009c) : « Le Prométhée mal enchaîné. Notice », in Gide, André, *Romans et récits I*, p. 1348–1353
- MASSON, Pierre (2011) : « Narrateur », in *Dictionnaire Gide*, dir. Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, Paris : Classiques Garnier, p. 273–275
- MASSON, Pierre (2013) : « De Narcisse à Méduse, l'usage du miroir dans l'imaginaire gidien », in *André Gide & la réécriture. Colloque de Cerisy*, dir. Clara Debard, Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, Presses universitaires de Lyon, p. 187–199
- MASSON, Pierre (2016) : *Les sept vies d'André Gide. Biographies d'un écrivain*, Paris : Classiques Garnier
- POLLARD, Patrick (2013) : « André Gide et les jardins d'Épicure », in *André Gide & la réécriture. Colloque de Cerisy*, dir. Clara Debard, Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, Presses universitaires de Lyon, p. 27–43
- SARTRE, Jean-Paul (1993 [1964 (1951)]) : « Gide vivant », in *Situations IV*, Paris : Gallimard, p. 85–89
- SCHNYDER, Peter (2011) : « Nietzsche, Friedrich », in *Dictionnaire Gide*, dir. Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, Paris : Classiques Garnier, p. 278–279
- TRAVERS DE FAULTRIER, Sandra (2013) : « Corps à corps avec la temporalité », in *André Gide & la réécriture. Colloque de Cerisy*, dir. Clara Debard, Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, Presses universitaires de Lyon, p. 225–235
- VUKUŠIĆ ZORICA, Maja (2020) : « André Gide et la justice. Les *Souvenirs de la cour d'assises* », in *André Gide à (re)découvrir ?*, dir. Joanna Jakubowska et Regina Solová, Paris : Classiques Garnier, p. 223–237

- WITTMANN, Jean-Michel (1997) : *Symboliste et déserteur. Les œuvres « fin de siècle » d'André Gide*, Paris : Éditions Champion
- WITTMANN, Jean-Michel (2009) : « Paludes. Notice », in GIDE, André, *Romans et récits I*, Paris : Gallimard, p. 1292–1311
- WITTMANN, Jean-Michel (2011a) : *Gide politique : essai sur Les faux-monnayeurs*, Paris: Classiques Garnier
- WITTMANN, Jean-Michel (2011b) : « Corps », in *Dictionnaire Gide*, dir. Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, Paris : Classiques Garnier, p. 99–100
- WITTMANN, Jean-Michel (2011c) : « Symbolisme », in *Dictionnaire Gide*, dir. Pierre Masson et Jean-Michel Wittmann, Paris : Classiques Garnier, p. 394–398
- ZINOVIEVA-ANNIBAL, Lydia (1904) = ЗИНОВЬЕВА-АННИБАЛ, Лидия (1904) : « В раю отчаяния. Андрэ Жид. Литературный портрет. », in *Весы*, n° 6, p. 16–38

Ouvrages et articles critiques sur Semper

- ANDRESEN, Nigol (1962) : « Johannes Semper väliskirjanduse tõlkijana, uurijana ja tutvustajana (Kirjaniku 70. sünnipäevaks), in *Keel ja Kirjandus*, n° 3, p. 140–150
- ANDRESEN, Nigol (1972) : « Johannes Semperi noorusluule », in *Keel ja Kirjandus*, n° 9, p. 513–523
- CHALVIN, Antoine (2023) : Correspondance avec Marit Karelson, le 22 février 2023, collection privée
- KARELSON, Marit (2015) : « Kui kirjandus jäi aega kinni : sõjast ja kirjandusest Johannes Semperi loomingus », in *Esimene maailmasõda eesti kultuuris*, dir. Mirjam Hinrikus et Ave Mattheus, *Tallinna Ülikooli Eesti Keele ja Kultuuri Instituudi Toimetised*, n° 17, p. 263–285
- KARELSON, Marit (2017) : « André Gide et Johannes Semper, deux « contemporains capitaux » », in *Gide ou l'identité en question*, éd. Jean-Michel Wittmann, Paris : Classiques Garnier, p. 315–328
- KIRIKAL, Merlin (2016) : « « Uus naine » Johannes Semperi romaanis « Armukadedus », in *Ariadne lõng*, n° 1/2, p. 20–36
- KIRIKAL, Merlin (2017) : « Sportlanna keha ja hing Johannes Semperi novellikogus « Ellinor » », in *Keel ja Kirjandus*, n° 6, p. 417–433
- KIRIKAL, Merlin (2020) : « Tervikupüüe ja fragmendihirm Johannes Semperi loomingus », in *Keel ja Kirjandus*, n° 3, p. 183–201
- KIRIKAL, Merlin (2021a) : « Viriloid Women and Bodiless Men : On Modern Sexualities in the Oeuvre of Johannes Semper », in *Interlitteraria*, n° 2, p. 448–463
- KIRIKAL, Merlin (2021b) : « *Olin lahti murdunud ehule* » : *modernse soo ja keha kujutamise Johannes Semperi Teise maailmasõja eelses loomingus*, Tallinn : Tallinna Ülikool
- KIRIKAL, Merlin (2022) : « Pygmalioni ja Narkissose moodsad ümberkirjutused. Tuglase „Felix Ormusson“ ja Semperi „Hiina kett“ », in *Mäng ja melanhoolia. Friedebert Tuglase „Felix Ormusson“*, dir. Mirjam Hinrikus et Jaan Undusk, Tallinn : Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, p. 80–112
- KIVI, Karl (1967 [1955]) : « Suure põõripäeva romaan », in *Johannes Semper elus ja kirjanduses. Kogumik*, dir. Ilmar Sikemäe, Tallinn : Kirjastus « Eesti Raamat », p. 142–146
- KRULL, Hasso (1992) : « Semper missugune. 100-aastane juubel », in *Vikerkaar*, n° 3, p. 49–50

- KÜTT, Madli, TALVISTE, Katre (2015): « Kas kodu on või kodu tehakse? Kodustamise problemaatika Johannes Semperi ja Tõnu Õnnepalu loomingus », in *Keel ja Kirjandus*, n° 7, p. 471–482
- LEPSOO, Tanel (2002): « Intellektuaal muutub ajas: Sartre'i ja Semperi peale mõeldes », in *Õpetatud Eesti Seltsi Aastaraamat*, 2002, p. 2–21
- LEPSOO, Tanel (2014): « Le roman qui n'a jamais eu lieu: un cas d'autocensure esthétique », in *L'écrivain et son critique. Une fratrie problématique*, dir. Philippe Jardin et Marjorie Rousseau, Paris: Kimé, p. 299–308
- OLESK, Sirje (2002): « Ühe kohanemise lugu: Johannes Semper », in *Tõdede vankruval müüriil. Artikleid ajast ja luulest*, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, p. 89–101
- PERN, Tanel (2014): « Vabadus ja ideaalid: kirjanduse sotsiaalne modelleeriv funktsioon Johannes Semperi romaanis « Kivi kivi peale », in *Acta Semiotica Estica XI*, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus, p. 127–144
- PUHVEL, Heino (1972): « J. Semperi roll eesti esteetilise mõtte arengus », in *Keel ja Kirjandus*, n° 4, p. 203–209
- SIIRAK, Erna (1968): « Johannes Semperi novell », in *Keel ja Kirjandus*, n° 6, p. 321–333
- SIIRAK, Erna (1969): *Johannes Semper*, Tallinn: Eesti Raamat
- SIIRAK, Erna (1977): « Johannes Semperi osast eesti kirjandusliku mõtte arengus », in SEMPER, Johannes, *Teosed IX. Mõtteärrakuid III. Artikleid ja esseid*, ed. Erna Siirak, Tallinn: Eesti Raamat, p. 451–477
- SIIRAK, Erna (1978): « Johannes Semper kui memuarist », in SEMPER, Johannes, *Teosed XII. Mälestused*, Tallinn: Eesti Raamat, p. 448–459
- SIIRAK, Erna (1987): « Semperist stiiliprobleemide taustal », in *Talendi Maagia*, Tallinn: Eesti Raamat, p. 68–78
- TALVISTE, Katre (2013a): « Noor Johannes Semper prantsuskeelse luule tõlkijana. Verhaereni juurest iseenda juurde », in *Keel ja Kirjandus*, n° 5, p. 351–364
- TALVISTE, Katre (2013b): « Tuulest tulnud luule », in *Laulmine iseendast ja teistest. Mõtteid tõlkivatest luuletajatest*, Tartu Ülikooli Kirjastus, p. 59–79
- UTT, Olaf (1955): « Ühe hea raamatu voorustest ja puudujääkidest », in *Edasi*, le 28 août, n° 170 (2028)

Histoire littéraire

- CITTI, Pierre (2000): *La Mésintelligence. Essais d'histoire de l'intelligence française du symbolisme à 1914*, Éditions des Cahiers intempestifs
- COMPAGNON, Antoine (2012 [2005]): *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris: Gallimard
- COMPAGNON, Antoine (2013 [2007]): « XX^e siècle », in *La Littérature française: dynamique & histoire II*, dir. Jean-Yves Tadié, Paris: Gallimard, p. 543–832
- EPNER, Luule (2001): « Proosa ja draama kodumaal: stalinismi kammitsas », in *Eesti kirjanduslugu*, Tallinn: Koolibri, p. 378–386
- HASSELBLATT, Cornelius (2016): *Eesti kirjanduse ajalugu*, trad. Mari Tarvas, Maris Saagpakk, Ave Mattheus, Tallinn-Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus
- HENNOSTE, Tiit (2016): *Eesti kirjanduslik avangard 20. sajandi algul. Hüpped modernismi poole I*, Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus
- HINRIKUS, Mirjam (2011): *Dekadentlik modernsuskogemus A. H. Tammsaare ja nooreestlaste loomingus*, Thèse de doctorat, coll. « Dissertationes litterarum et contemplationis comparativae Universitatis Tartuensis », Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus

- MÉLONIO, Françoise, MARCHAL, Bertrand, NOIRAY, Jacques (2013 [2007]) : « XIX^e siècle », in *La littérature française : dynamique & histoire II*, dir. Jean-Yves Tadié, p. 295–541
- OLESK, Sirje (2001) : « Kirjanduse võimalused kodumaal », in *Eesti kirjanduslugu*, Tallinn : Koolibri, p. 345–351
- SISASK, Kaia (2018) : *Noor-Eesti ja prantsuse vaim*, Tallinn : TLÜ Kirjastus
- SÜVALEP, Ele (2001) : « Kirjandus 20. sajandi alguskümneid. « Noor-Eesti ». « Siuru ». », in *Eesti kirjanduslugu*, Tallinn : Koolibri, p. 159–200
- TOURET, Michèle (2000) : « Du symbolisme à La NRF », in *Histoire de la littérature française du XX^e siècle. Tome I 1898–1940*, Presses Universitaires de Rennes, p. 65–83
- VAILLANT, Alain, BERTRAND, Jean-Pierre, RÉGNIER, Philippe (2014 [2006]) : *Histoire de la littérature française du XIX^e siècle*, Presses Universitaires de Rennes

Théorie de la littérature

- BAL, Mieke (2007 [1997]) : *Narratology : Introduction to the Theory of the Narrative*, trad. Christine Van Boheemen, Toronto : University of Toronto Press
- BOURNE, Craig, BOURNE, Emily Caddick (2016) : *Time in Fiction*, Oxford: Oxford University Press
- CHILDS, Peter (2008 [2000]) : *Modernism*, London and New York : Routledge
- CURRIE, Mark (2010 [2007]) : *About Time. Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*, Edinburg : Edinburgh University Press
- ECO, Umberto (2015 [1962]) : *L'Œuvre ouverte*, trad. Chantal Roux de Bézieux, Paris : Éditions du Seuil
- BAKHTINE, Mikhaïl (1998 [1929]) : *La Poétique de Dostoïevski*, trad. Isabelle Kolitcheff, Paris : Éditions du Seuil
- GENETTE, Gérard (1972) : *Figures III*, Paris : Éditions du Seuil
- HILLIS MILLER, Joseph (2003) : « Time in literature », in *Daedalus*, vol. 132, n° 2, p. 86–97
- ISER, Wolfgang (1985 [1978]) : *L'Acte de Lecture. Théorie de l'effet esthétique*, trad. Evelyne Sznycer, Bruxelles : P. Mardaga
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc (1978) : *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris : Éditions du Seuil
- MORRIS, Pam (1994) : « Introduction », in *The Bakhtin Reader : Selected Writings of Bakhtin, Medvedev and Voloshinov*, éd. Pam Morris, London : Edward Arnold, p. 1–24
- NOIRAY, Jacques (2005) : « Représentation et visualisation : réflexion sur quelques problèmes d'esthétique réaliste dans le roman du XIX^e siècle », in *Les Lieux du réalisme : pour Philippe Hamon*, dir. Vincent Jouve et Alain Pagés, Paris : L'Improviste : Presses Sorbonne Nouvelle, p. 373–384
- RICŒUR, Paul (1975) : *La Métaphore vive*, Paris : Éditions du Seuil
- RICŒUR, Paul (1991 [1983]) : *Temps et récit. Tome I, L'intrigue et le récit historique*, Paris : Éditions du Seuil
- RICŒUR, Paul (1991 [1984]) : *Temps et récit. Tome II, La Configuration dans le récit de fiction*, Paris : Éditions du Seuil
- RICŒUR, Paul (1991 [1985]) : *Temps et récit. Tome III, Le Temps raconté*, Paris : Éditions du Seuil

- ROBBE-GRILLET, Alain (2013 [1963]) : *Pour un nouveau roman*, Paris : Les Éditions de Minuit
- RONEN, Ruth (1994) : *Possible Worlds in Literary Theory*, Cambridge: Cambridge University Press
- ROSENBLATT, Louise (1978) : *The Reader, The Text, The Poem : The Transactional Theory of the Literary Work*, Calbondale : Southern Illinois University Press
- TOMACHEVSKI, Boris (2014 [1925]) = TOMAŠEVSKI, Boriss (2014 [1925]) : « Temaatika. Süžeekonstruktsioon », traduit du russe par Märt Väljataga, in *Kirjandus kui selline. Vene vormikoolkonna tekste*, éd. Märt Väljataga, Tallinn : TLÜ Kirjastus, p. 141–175
- VANOOSTHUYSE, François (2008) : « Dispositif et temporalité », in *Fiction et vues imageantes : typologie et fonctionnalités. Studia Romanica Tartuensia VII*, dir. Bérengère Voisin, Tartu : Tartu Ülikooli Kirjastus, p. 45–54
- WHITWORTH, Michael H. (2007) : « Introduction », in *Modernism*, éd. Michael H. Whitworth, Malden, Oxford, Carlton : Blackwell Publishing, p. 3–60

Philosophie

- BERGSON, Henri (2013 [1889]) : *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris : Ellipses
- BERGSON, Henri (1968 [1896]) : *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris : Presses Universitaires de France
- BERGSON, Henri (2014 [1907]) : *L'Évolution créatrice*, Paris : Presses Universitaires de France
- BERGSON, Henri (2014 [1911]a) : « L'Intuition philosophique », in *La Pensée et le mouvant*, Paris : Flammarion, p. 153–175
- BERGSON, Henri (2014 [1911]b) : « La perception du changement », in *La Pensée et le mouvant*, Paris : Flammarion, p. 177–207
- BERGSON, Henri (2014 [1912]) : *L'Âme et le corps*, Paris : Presses Universitaires de France
- DELEUZE, Gilles (2011 [1966]) : *Le Bergsonisme*, Paris: Presses Universitaires de France
- DELEUZE, Gilles (2015 [1983]) : *Cinéma I. L'Image-mouvement*, Paris : Les Éditions de Minuit
- DELEUZE, Gilles (2012 [1985]) : *Cinéma II. L'Image-temps*, Paris : Les Éditions de Minuit
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (2012 [1807]) : *Phénoménologie de l'esprit*, Paris : Flammarion, trad. Jean-Pierre Lefebvre
- HUSSERL, Edmond (2008 [1929]) : *Méditations cartésiennes*, trad. Gabrielle Peiffer et Emmanuel Levinas, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin
- LEVINAS, Emmanuel (1991) : *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*, Paris : Bernard Grasset
- MARRATI, Paola (2008) : « La nouveauté de la vie », in *Rue Descartes*, n° 1, p. 32–41
- NIETZSCHE, Friedrich (2015 [1872]) : *La Naissance de la tragédie*, trad. Patrick Wotling, Paris : Le Livre de Poche
- NIETZSCHE, Friedrich (1972 [1883]) : *Ainsi parlait Zarathoustra*, trad. Georges-Arthur Goldschmidt, Librairie Générale Française
- RANCIÈRE, Jacques (2009 [2007]) : *Politique de la littérature*, Paris : Éditions Galilée

- SARTRE, Jean-Paul (2003 [1936]) : *L'Imagination*, Paris : Presses Universitaires de France
- SARTRE, Jean-Paul (2007 [1940]) : *L'Imaginaire*, Paris : Gallimard
- SARTRE, Jean-Paul (2006 [1943]) : *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris : Gallimard
- SARTRE, Jean-Paul (2005 [1947]) : *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris : Gallimard
- SARTRE, Jean-Paul (1995) : *Carnets de la drôle de guerre. Septembre 1939-Mars 1940. Nouvelle édition augmentée d'un carnet inédit*, Paris : Gallimard

Autres références

- ANNUK, Eve (2023) : « Eesti NSV kirjanike liidu kirjanduslikud konsultandid kui vāravavalvurid », in *Keel ja Kirjandus*, n° 1/2, p. 128–144
- AUSTIN, Lloyd James (1997 [1989]) : « Introduction », in MALLARMÉ, Stéphane, *Poésies*, Paris : Flammarion, p. 7–36
- BARBARUS, Johannes (2020 [1919]) : « Barbarus Semperile, Narva, 29. september 1919 », in *Euroopa, esteedid ja elulähedus. Semperi ja Barbaruse kirjavahetus 1911–1940*, éd. Paul Rummo, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, p. 54–55
- BARBARUS, Johannes (2020 [1923]) : « Barbarus Semperile, Pärnu, 25. veebruar 1923 », in *Euroopa, esteedid ja elulähedus. Semperi ja Barbaruse kirjavahetus 1911–1940*, éd. Paul Rummo, Tartu: Eesti Kirjandusmuuseum, p. 192–195
- BARRÈS, Maurice (2010 [1897]) : *Les Déracinés*, Paris : Bartillat
- BERTHOLET, Denis (2005 [2000]) : *Sartre*, Éditions Perrin
- BOURGET, Paul (1993 [1883 (1881)]) : « Baudelaire », in *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires*, Paris : Gallimard, p. 1–18
- BOURGET, Paul (1993 [1883 (1882)]) : « Taine », in *Essais de psychologie contemporaine. Études littéraires*, Paris : Gallimard, p. 123–160
- EOV [= Eesti Omavalitsuse väljaanne] (2021 [1943]) : *Eesti rahva kannatuste aasta. Koguteos I*, Tallinn : Eesti Kirjastus
- EPNER, Luule (2015) : « Aated ja stiiliotsingud : ekspressionism 1920. aastate eesti teatris », in *Esimene maailmasõda eesti kultuuris*, dir. Mirjam Hinrikus et Ave Mattheus, Tallinna Ülikooli Eesti Keele ja Kultuuri Instituudi Toimetised, 17, p. 286–315
- FREUD, Sigmund (2011 [1905]) : *Trois essais sur la théorie sexuelle*, trad. Fernand Cambon, Paris : Flammarion
- HENNSTE, Tiit (2015) : « Punased Valge silmadega », in *Sirp*, le 13 mars
- KALLAS, Aino (1921) : *Noor-Eesti. Näopildid ja sihtjooned*, trad. Friedebert Tuglas, Tartu : Noor-Eesti Kirjastus
- KISSELJOVA, Ljubov (2017) : *Eesti-vene kultuuriruum*, trad. Malle Salupere, Mall Jõgi, Silvi Salupere, Tartu : Tartu Ülikooli Kirjastus
- KUULI, Olaf (1980) : *Revolutsioon Eestis 1940*, Tallinn : « Eesti Raamat »
- MALLARMÉ, Stéphane (1991 [1896]) : « Igitur ou la Folie d'Elbehnon », in *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris : Gallimard, p. 41–66
- MALLARMÉ, Stéphane (2011 [1897]) : « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard », in *Poésies et autres textes*, Paris : Librairie Générale Française, p. 393–415
- MÄELO, Helmi (1961) : *Elutegevused. Mälestusi*, Lund : EKK
- M. T. (1963) : « Pendant quatre jours à Leningrad plus de cent écrivains européens ont discuté sur le « nouveau roman » », in *Le Monde*, le 13 août 1963, <https://www.lemonde.fr/archives/article/1963/08/13/pendant-quatre-jours-a-leningrad-plus-de->

- cent-ecrivains-europeens-ont-discute-sur-le-nouveau-roman_2221810_1819218.html [consulté le 21 août 2022]
- RIMBAUD, Arthur (2013 [1871]) : « Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 », in *Poésies complètes*, Paris : Librairie Générale Française, p. 146–151
- RUBY, Christian (2013) : « Biographie », in BERGSON, Henri, *Essais sur les données immédiates de la conscience*, Paris : Ellipses
- SARTRE, Jean-Paul (1993 [1947 (1939)]) : « M. Mauriac et la liberté », in *Critiques littéraires (Situations, I)*, Paris : Gallimard
- SARTRE, Jean-Paul (2010 [1947]) : « Préface », in SARRAUTE, Nathalie, *Portrait d'un inconnu*, Paris : Gallimard, p. 9–15
- SARTRE (1964) : « Päevakaja. Jean-Paul Sartre Tallinnas », in *Eesti Raadio*, le 27 juin 1964, <http://arhiiv.err.ee> [consulté le 19 février 2022]
- SUITS, Gustav (1905) : « Noorte püüded », in *Noor Eesti I*, « Kirjanduse sõprade » kirjastus, p. 3–19
- SUITS, Gustav (1910/11) : « Toimetuse poolt », in *Noor-Eesti*, n° 1, p. 2–5
- TALVISTE, Katre (2011) : *La Poésie estonienne et Baudelaire*, Paris : L'Harmattan
- TAMM, Marek (1998) : « Sartre ja de Beauvoir Nõukogude Eestis », in *Vikerkaar*, n° 10/11, p. 148–156
- TAMMSAARE, Anton Hansen (1988 [1920]) : « Instinktide pillerkaar », in *Publitsistika II*, Tallinn : Eesti Raamat, p. 599–602
- TARVEL, Enn (2018) : *Eesti rahva lugu*, Tallinn : Varrak
- THIBAUDET, Albert (1938 [1912]) : « L'Esthétique du roman », in *Réflexions sur le roman*, Paris : Gallimard, p. 9–27
- THIBAUDET, Albert (1938 [1921]) : « Du roman anglais », in *Réflexions sur le roman*, Paris : Gallimard, p. 153–160
- TUGLAS, Friedebert (1918 [1915]) : « Noor-Eesti 1903–1905 », in *Kümme aastat. Noor-Eesti 1905–1915*, Tartu : Osühisus « Noor-Eesti kirjastus », p. 9–22
- UNDER, Marie (2018 [1921]) : « Aja probleemid », in *Väikesed vaatlused*, Tallinn : Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus, p. 10–19
- VAINO, Maarja (2023) : « Kirjandusõpe nõukogude koolis », in *Keel ja Kirjandus*, n° 1/2, p. 240–254
- VALGE, Jaak (2013) : « Eesti vasakharitlased üle läve : nähtus, uurimisseis, küsimused », in *Tuna*, n° 1, p. 55–69
- VALGE, Jaak (2014) : *Punased I*, Tallinn : Tallinna Ülikooli Eesti Demograafia Instituut/Rahvusarhiiv
- VENTSEL, Andreas (2014) : « Metonüümia ja metafoor II maailmasõja-aegses Eesti poliitilises retoorikas », in *Acta Semiotica Estica XI*, Tartu : Tartu Ülikooli Kirjastus, p. 68–101

RESÜMEE

Värvatuse aeg André Gide'i ja Johannes Semperi loomingus: fiktsionaalsed maailmad „eluhoo“ ja „värvatud kirjanduse“ vahel

Käesolev doktoritöö pakub sissevaadet André Gide'i (1869–1951) ja Johannes Semperi (1892–1970) teostesse, eesmärgiga mõtestada, kuidas võiks mõista neisse kätketud aega. Aja avaldumise kaudu nende autorite loomingus käsitletakse kirjanduse ja poliitika suhteid. See tähendab, et aega ei mõisteta ainult fiktsionaalses maailmas toimivana, vaid ka millenagi, mis seob kirjandust ja teda ümbritsevat maailma, ühiskonda, poliitilist olukorda. Täpsemalt keskendub väitekiri sellele, kuidas Gide'i ja Semperi teostes sisalduv aeg võib tähendada aktiivsust ja kanda eesmärki ühiskonda muuta. Filosoof Jean-Paul Sartre'i (1905–1980) „värvatud kirjanduse“ (*littérature engagée*)⁷⁹ ideest lähtudes nimetan sellist aega „värvatuse ajaks“. Kuna Sartre käsitleb „värvatust“ kui midagi omast kirjandusele, mis kannab endas sotsialistlikkust (Sartre 2005 [1947]: 247), pakun mõiste „värvatuse aeg“ kaudu võimalust mõtestada sotsialismi ka Semperi loomingus.

Nii Gide'i kui Semperi maailmamõistmise puhul on täheldatud paralleele Sartre'i inimese- ja „värvatud kirjanduse“ kontseptsiooniga (Codazzi 2020, Bompaire 2021, Lepsoo 2002, Lepsoo 2014). Käesolevas töös on „aja“ mõiste aga esiplaanil veel enam sellepärast, et see on keskne termin Henri Bergsoni (1859–1941) filosoofias, kes oli üks Sartre'it inspireerinud mõtlejatest. Bergsoni idee ajast kui „kestusest“ (*durée*) ja selle kätketusest „eluhoo“ (*élan vital*) on oluline Johannes Semperi varasemas esseistikas. Teoses *Loov Evolutsioon* (*L'Évolution créatrice*, 1907) sedastab Bergson, et „kestus“ kujutab endast teadvuse seisundite pidevat muutumist, mis on osa looduse konstantsest liikumisest ja arengust ehk „eluhoo“ (Bergson 2014 [1907]: 102). Analüüsisides Bergsoni „eluhoo“ avaldumist André Gide'i loomingus, annab Semper sellele mõistele erilise nüansi. Aeg, mis selles sisaldub, ei ole Bergsoni „kestus“, vaid on sarnane hoopis Sartre'i ajakontseptsiooniga. See aeg põhineb katkestusel.

⁷⁹ Tõlgin Sartre'i mõiste *littérature engagée* eesti keelde terminiga *värvatud kirjandus*. Nii on seda aastal 1963 tõlkinud Johannes Semper (Semper 1963: 1713). Kuigi eesti kirjandusuurijate hulgas on mõnikord kasutusel ka mõiste *angāeeritud kirjandus*, millega ei viidata ainult Sartre'ile, vaid peetakse silmas ka üldisemalt kirjanduse sotsiaalset või poliitilist funktsiooni, eelistan kasutada Semperi pakutud tõlget. Minu meelest viitab mõiste *värvatud kirjandus* selgelt kirjanduse aktiivsele rollile: kui ollakse kuhugi värvatud, siis on see mingi ülesande täitmiseks. Lisaks algab Sartre'i essee *Mis on kirjandus?* (*Qu'est-ce que la littérature?*) lausega: „Kui te tahate olla värvatud (*vous engager*), kirjutab üks noor rumalpea, miks te siis juba kommunistlikku parteisse ei astu?“ (Sartre 2005: [1947]: 11) See näide osutab mõiste *värvatus* kasutamise sobilikkusele Sartre'i kirjanduskontseptsioonist rääkimise kontekstis: kirjandus on ühiskonda värvatud, nagu võidakse olla värvatud parteisse.

Katkestuse tulemusena tekib fiktsionaalse maailma elementide kõrvutiassetus: see, mis toimub, esitatakse paralleelselt sellega, mis oleks võinud olla samal ajal (Semper 1929: 54). Teisisõnu, „reaalsus“ on esitatud samaaegselt „võimalikkusega“. „Võimalikkus“ on miski, mida pole olnud, kuid mis võiks olla samal ajal „reaalsusega“. Lisaks esineb „võimalikkus“ „deformeeritud“ reaalsusena (Semper 1929: 54), mis viitab sellele, et „võimalikkus“ esineb sellena, mis ta ei ole.

Selline ajakontseptsioon, mis põhineb fiktsionaalse maailma elementide võimalikel kätkedal võimalikkust, on sarnane Sartre'i arusaamaga ajast. Sartre'i järgi põhineb aeg katkestusel, mille loob inimese teadvus. Essees *Olemine ja eimiski* (*L'Être et le néant*, 1943) postuleerib Sartre, et luues katkestuse minevikuga, liigub teadvus tuleviku suunas (Sartre 2006 [1943]: 159). Samas on tulevik see, mis olevik ei ole ja mida teadvus kunagi kätte ei saa. Sellist tulevikku käsitlebki Sartre „võimalikkusena“ (*possible*) (Sartre 2006 [1943]: 161). Selline aeg pole teadvusseisundite pidev muutumine nagu Bergsoni „kestus“, vaid miski, mida inimene teeb, aktiivsus (*action*). Sartre'i teosest *Mis on kirjandus?* (*Qu'est-ce que la littérature ?*, 1947) ilmneb, et ka „värvatud kirjanduse“ printsiip põhineb sellel ajakäsitlusel (Sartre 2005 [1947]: 28).

Käesoleva uurimistöö probleem sõnastub seega järgnevalt. Milline aeg avaldub Semperi ja Gide'i loomingu fiktsionaalsetes maailmades? Kuivõrd see on sarnane Bergsoni „kestusega“ või Sartre'i „värvatud kirjanduse“ idees defineeritud ajakontseptsiooniga? Kas võib oletada, et Semperi ja Gide'i teostes sisalduv aeg tähendab kirjaniku püüet muuta ümbritsevat maailma, ühiskondlikku situatsiooni? Kokkuvõtvalt, kas ja kuidas võime mõista Gide'i ja Semperi teostes sisalduvat aega termini „värvatuse aeg“ kaudu?

Uuritavasse korpusesse kuuluvad André Gide'i ja Johannes Semperi ilukirjanduslikud teosed. Need on leitavad bibliograafiast. Keskendun mõlema kirjaniku puhul nende proosale. Just proosat on peetud kirjandusžanriks, mis on ajaline (Genette 1972, Ricœur 1991 [1983]), Sartre 2005 [1947]). Uurimistöö meetodina on peamiselt kasutusel Henri Bergsoni ja Jean-Paul Sartre'i filosoofiline esseistika, kus käsitletakse kunsti- või kirjandusteose toimimist. Lisaks viitan mõnele kaasaegsemale teoreetikule, nagu Umberto Eco, Paul Ricœur, Jacques Noiry jt. Seega uurin Semperi ja Gide'i teoseid nende ajastu filosoofide kontekstis, kuid seon filosoofilised mõisted ka kaasaesemate kirjandusteoreetikute mõistetega.

Käesolevas uurimuses lähtutakse arusaamast, et aeg on kätketud kirjandusteose fiktsionaalse maailma elementidesse. Sellise vaatepunkti lähte-eelduseks on mõnede olulisemate teoreetikute (Genette 1972, Ricœur 1983–1985, Bal 1997) arusaam kirjandusteose ajast kui millestki kirjeldatavast või sisalduvast fiktsionaalse maailma osiste mitmesuses. Mõned kaasaegsemad narratiivteooriad (Currie 2007, Bourne, Bourne 2016) esindavad sarnast seisukohta: kirjanduse aeg toimib kujutlusliku maailma teatud elementide kaudu.

Väitekirjas uuritakse aega läbi fiktsionaalse maailma komponentide, mis viitavad teosele kui elavale, arenevale organismile. Bergsoni arusaama järgi on „kestus“ seotud „eluhooaga“, mis kujutab endast universumi orgaanilist arengut

ja liikumist. Bergsoni seisukohast lähtuvalt käsitleb ka Semper teost areneva organismina. Samuti on Sartre'i filosoofia järgi inimese keha instants, mille kaudu saab realiseeruda aeg kui aktiivsus (Sartre 2006 [1943]: 366). Praeguses uurimuses eeldatakse ühelt poolt, et teose kujuteldav maailm esineb organismina, mis võib areneda, liikuda ja muutuda. Teiselt poolt vaadeldakse aja avaldumist konkreetselt läbi tegelaste või jutustaja kehade liikumise ja muutumise.

Uurimisseis: modernism, värvatus ja sotsialistlik realism

André Gide'i teostes sisalduvat aega on käsitletud modernismi valguses. On täheldatud, et tema loomingus avaldub „modernne inimene“, kes on pidevalt endaga vastuoludes (Mann 1948 [1943]: 7). Selline subjekt on ühest küljest kooskõlas oma ajastuga, mis on täis paradokse ja äärmusi, kuid teisest küljest võimaldab subjekti paradokssus ajastust distantseeruda. Gide'i teostes avalduvat uuenemistarvet on seostatud ka Bergsoni filosoofia ja „eluhoo“ mõistega (Mann 1948 [1943]: 11, Wittmann 1997: 317) Samuti on osutatud, et Gide defineerib kirjanduse ja ühiskonna suhteid aja mõiste kaudu. Täpsemalt on välja toodud, et Gide käsitleb aega läbi tuleviku kategooria: olevik sisaldab endas tulevikku (Della Casa 2019, Codazzi 2021, Bompaigne 2021) ning loob samas katkestuse minevikuga (Della Casa 2019, Codazzi 2021). Selline aeg tähendab tuleviku konstrueerimist olevikus (Della Casa 2019). Seni puudub suuremahulisem uurimus, mis käsitleks põhjalikumalt Gide'i ajakontseptsiooni ning aja avaldumist tema ilukirjanduslikes teostes. Käesolev väitekirjandus on esimene püüde seda teha. Samuti on esmakordne laiaulatuslikum katse mõtestada Gide'i ja Jean-Paul Sartre'i mõttemaailma suhteid, kuigi nende kahe literaadi sarnasust on ka varem oluliseks peetud.

Seoseid modernismiga on esile toodud ka Semperi puhul. Modernistlikuks on nimetatud tema arusaama futurismist ja ekspressionismist (Hasselblatt 2016: 348, 349, 355). Tiit Hennoste näeb Semperi modernismi tema kalduvuses käsitleda kirjandusteost kui „loominguprotsessi“ (Hennoste 2016: 162). Merlin Kirikal on uurinud modernismi Semperi Teise maailmasõja eelses loomingu, tuues välja tegelaste kehade võime kätkeada endas erinevaid soostereotüüpe (Kirikal 2021b: 111–112). Samuti tõstab ta esile kehade kujutamise seoseid Bergsoni „eluhoo“ mõistega (Kirikal 2021b: 111). Niisiis mõistetakse Semperi modernismi sarnaselt Gide'i omaga: tema teosed on ühest küljest seotud moodsa, areneva ühiskonnaga, kuid samas nad distantseeruvad sellest, sisaldades uudsust. Katre Talviste uurimused Semperist kui luuletajast ja tõlkijast tõstavad esile aktiivsust kui selle autori teoste olulist komponenti (Talviste 2013a, 2013b, 2015). Tanel Lepsoo on kirjutanud Semperi sotsialistliku realismi seostest Sartre'i „värvatud kirjanduse“ ideega (Lepsoo 2002, 2014) ning loonud ka seoseid Semperi, Sartre'i ja Gide'i vahel (Lepsoo 2002). Seega on uurimustes tõstetud esile Semperi arusaama kirjanduse aktiivsest rollist ühiskonna kujundamisel. Seda aktiivsust on seostatud modernismi, värvatuse või sotsialistliku realismi mõistega.

Veel enam kui kirjanikuna on Semper pälvinud tähelepanu seoses 1940. aasta riigipöördega. Tema asumist Johannes Vares-Barbaruse valitsuse haridusministri kohale on seletatud varasema poliitiliste vaadete kaldumisega vasakpoolsusesse (Valge 2013, 2014). Siiski on Semperi otsused poliitilises plaanis jäänud seni pigem mõistatuslikuks (Krull 1992, Olesk 2002).

Erinevalt varasematest uurimustest käsitleb käesolev doktoritöö Semperi loomingut tervikuna, alates Eesti kuulumisest Vene tsaaririiki kuni 1950. aastateni välja. See võimaldab täheldada tema teoste järjepidevust ja muutumist. Samuti pakutakse uut perspektiivi Semperi arusaamale 1940. aastate juunisündmustest.

„Värvatuse aja“ definitsioon

Töö esimeses osas, pealkirjaga *Värvatuse aeg*, uurin, kuidas mõistavad André Gide ja Johannes Semper kirjandusteosesse kätketud aega. Ühelt poolt loon seoseid nende kahe kirjaniku ajakontseptsiooni ning Bergsoni mõiste „eluhuog“ vahel. Teiselt poolt analüüsin, kuidas nende kirjanike arusaamad teoses sisalduvast ajast seostuvad Jean-Paul Sartre'i filosoofia ning „värvatud kirjanduse“ mõistega. Esimese osa lõpus toon välja, kuidas Semperi arusaama kirjandusteose ajast võib käsitleda kui „värvatuse aega“.

Nii Semperi kui Gide'i mõtted kirjandusteoses toimivast ajast on mõistatavad nende tõlgenduse kaudu sümbolismist. Seda 19. sajandi lõpukümnenditel Prantsusmaal alguse saanud tendentsi kirjanduses on üldiselt seostatud idealismiga, see tähendab arusaamaga, mille järgi teose eesmärk on tabada abstraktset Idee (Vaillant, Bertrand, Régnier 2014 [2006]: 425) või „absoluuti“ (Lacoue-Labarthe/Nancy 1978). Mõlemal juhul eeldatakse kirjandusteose abstraheeritust ühiskonnast, tema autotelismi. Tänapäeval esineb ka käsitlusi, kus sümbolistliku kirjanduse autotelism seatakse kahtluse alla (Rancière 2007). Nii Gide'i kui Semperi tõlgendused sümbolismist liiguvad samas suunas: kirjandusteos küll distantseerub ühiskonnast, kuid talle antakse aktiivne, ümbritsevat maailma kujundav roll. Mõlema kirjaniku puhul on kirjandust ja ümbritsevat maailma siduvaks instantsiks aeg.

André Gide arendab sümbolistliku luuletaja Stéphane Mallarmé (1842–1898) ideed ajast kui millestki, mis sisaldub fiktsionaalses maailmas kui mitmete kujutluspiltide kogumis. Gide kasutab selle kirjeldamiseks mõisteid „elu prismaatiline mitmekesisus“ (Gide 1996 [1926]: 263) või „kaleidoskoop“, kus läbi peeglite „mitmendub sümmeetriliselt klaaside fantasmagooria“ (Gide 1996 [1926]: 12). Selline mitmesus tähendab, et fiktsionaalse maailma elemendid võivad ilmned ebareaalsetena, millenagi, mis ei asu siin, selles ruumis, mis on tajutav ja nähtav, vaid sellest väljaspool. Lisaks tähendab „prismaatilisus“ seda, et kujuteldava maailma osised võivad paikneda ka väljaspool iseennast.

Gide'i päevikutest ilmneb, et aega, mis on kätketud sellisesse kujutluslikku maailma, mis esitab elemente, mis ei ole siin, võib käsitleda kui tulevikku. Selline tulevik ei saabu mineviku jätkumisena, vaid sisaldub olevikus sellena,

mis olevik ei ole, kuid mille poole olevikus liigutakse. Oma uurimuses järelndan, et sellist aega võib pidada aktiivsuseks, mis paneb fiktsionaalse maailma elemendid liikuma. Ka Gide'i arusaam mõistest „kuristikuefekt“ (*mise en abyme*) näeb kirjandusteose fiktsionaalset maailma aktiivsena: teose dünaamika tingib, et kujutluspildid kaugenevad üksteisest, nii et võib ilmsiks tulla nende illusoorus (Gide 1996 [1893]: 170–171). Samuti peab Gide kunstiteost valitsejaks reaalse maailma üle (Gide 2002 [1905]: 465, Gide 1903 [1901]: 45). Ka see viitab teoses sisalduvale aktiivsusele. Käesolevas uurimuses lähtun seisukohast, et instantsiks, mis Gide'i loomingus aktiivsust loob, on aeg.

Johannes Semper seletab sümbolismi läbi Henri Bergsoni filosoofia mõistete: sümbol on „läbielatav mitmelisus“ (Semper 1910/11: 454), kätkeas endas „loomise protsessi“, mis imiteerib maailma loomist (Semper 1910/11: 450). Sümboliseerimine algab kirjaniku algupärasest, aimelisest intuitsioonist, tema „kõrgemate väärtuste“ läbielamisest (Semper 1915: 212). Siin võib näha paralleele Bergsoni mõistega „eluhuog“ ning tema arusaamaga „kestusest“ kui hingeseisundite mitmesusest ja muutumisest, mis on tabatav intuitsiooni abil (Bergson 2014 [1907]: 179).

Ka Gide'i teostes avalduv „eluhuog“ tähendab Semperi arvates muutumist ja uuenemist: „[M]is teda [Gide'i – M. K.] veetleb ja ta vaimunõudeid vastab, on Bergson'i *élan vital*, alati vahelduv, tabamatu eluhuog“ (Semper 1929: 17). Gide'i loomingus sisalduvat aega aga defineerib Semper läbi fiktsionaalse maailma elementide kõrvutiassetuse. Nii võib kujuneda „hetkefilosoofia“, mis loob katkestuse aja ühtlases voolus, nii et „iga silmapilk on uus, järelelõpetamatult ja vähemalt viimseis peensusis defineerimatu“ (Semper 1929: 29). Kõrvutiassetus võib aga viia ka „võimalikkuse“ tekkeni (Semper 1929: 54). Kuna „võimalikkust“ sisaldav aeg tähendab Semperi meelest „tahtevabadust“ või „tahet midagi kujundada“, siis võime seda vaadelda, sarnaselt Gide'i ajakontseptsiooniga, kui aktiivsust. Lisaks sellele on Semper, nagu ka Gide, seisukohal, et kirjandusteoses sisalduv aktiivsus, „tahe midagi kujundada“, võib rakenduda ühiskonna ümbermuutmiseks (Semper 1926: 772).

Kaasaegsemate kirjandusteooriate hulgast leiame käsitlusi, mis esitavad aja toimimise kohta kirjandusteoses Semperi ja Gide'iga sarnaseid seisukohti: aega vaadeldakse kui teosesse kätketud dünaamilist mitmesust. Paul Ricœur, kes on Bergsonist mõjutatud, kirjeldab raamatus *Elav metafoor (La Métaphore vive, 1975)* metafoorilist lausungit kui „pildilist voogamist“ või „kujutlushoogu“, mis on tabatav läbi intuitsiooni (Ricœur 1975: 266, 348, 148). See hoog tekib tänu sellele, et metafooris loodava sarnasuse sees („on“) säilib erinevus („ei ole“) (Ricœur 1975: 321). Teoses *Aeg ja jutt (Temps et récit, 1983–1985)* seob Ricœur sellise kirjandusteose dünaamika „aja“ mõistega: kui intriig ehk jutt sisaldab aega, siis tänu sellele, et nagu metafoorgi, on intriig „heterogeensus süntees“, mis võimaldab järjest uute sarnasuste loomist (Ricœur 1991 [1983]: 9–10). Siin võib täheldada sarnasusi Bergsoni arusaamaga „kestusest“ kui jätkuvusest või voogamisest, mis sisaldab hingeseisundite paljust. Ning sarnasust nii Semperi kui Gide'i seisukohaga, et aeg tekib tänu kujutluspiltide mitmesusele.

Kahe uuritava kirjaniku käsitlused aga viivad meid veel lähemale arusaamale, mis erinevalt Ricœurist või Bergsonist ei keskendu niivõrd teosele kui subjekti poolt kogetavale, vaid kirjandusteosele kui sellisele. Sellistes käsitlustes tuleb ilmsiks, et aega on võimalik defineerida läbi fiktsionaalse maailma võime kätkeka komponente, mis asuvad teosest väljaspool. Nii on näiteks Jacques Noiray kirjeldanud teost kui protsessi, mis on ajaline, kuid mis sisaldab samas elemente, mis asuvad väljaspool teost ennast: teos „laotub vabalt ajas“, kuid on ka „mälu, kujutlusvõime ja unistuste koht.“ (Noiray 2005: 375) Ka Sartre vaatleb fiktsionaalset maailma kui miskit, kus aeg sisaldub „irreaalsetes objektides“, mis markeerivad objektide puudumist (Sartre 2007 [1940]: 370–371). See puudumine tähendab, et objektid ei ole teose olevikus, vaid väljaspool kirjandusteost kui protsessi (Sartre 2007 [1940]: 350). Ka Sartre'i „värvatud kirjanduse“ definitsioonis kajastub selline idee ajast: aeg tähendab kaugenemist maailmast, mida teos paljastab, see tähendab, liikumist sellest väljapoole ning edasi, tuleviku suunas (Sartre 2005 [1947]: 28).

Sartre'i käsitlus kunsti- või kirjandusteoses leitavast ajast on kooskõlas tema ideega inimese teadvuse toimimisest. Selle järgi on teadvus eitus (*le non-être*) või eimiski (*le néant*). Teadvuse eimiskisus tähendab, et ta eemaldub pidevalt minevikust, püüeldes tuleviku poole, mida ta kunagi kätte ei saa (Sartre 2006 [1943]: 159). Nii on teadvus alati väljaspool minevikku ja tulevikku (Sartre 2006 [1943]: 159) ning püüdleb „võimalikkuse“ poole, millest ta samas pidevalt distantseerub (Sartre 2006 [1943]: 161). Seega defineerib Sartre aega kui eitust, mis on kätketud teadvusesse ja mis tingib, et teadvus esineb alati minevikust ja tulevikust väljaspool asuvana, luues samas tulevikku kui võimalikkust, millega ta alati distantsi loob.

Ka Semperi ja Gide'i mõtted ajast kirjandusteoses viitavad teatud inimesekontseptsioonile. Gide ütleb, et oma teoseid luues tema „mina“ muutub „teiseks“, mis tähendab „iseenda eitust“ ehk „enda täielikku unustamist“ (Gide 2009 [1926 (1923)]: 548). Semper kirjutab, et Gide'i teostes sisalduv „võimalikkus“ on kätketud jutustaja teadvusesse, mistõttu on just teadvusel võime sisaldada seda, mida pole olnud, mis on „jäänud realiseerimata“, ning ka deformeerida „reaalsust“ (Semper 1929: 54–55). Seega viitab kirjandusteoses sisalduv aeg kui aktiivsus ka indiviidi aktiivsusele või kujundamistahtele. Nii jõuame ka kirjandusteosesse kätketud „värvatuse aja“ definitsioonini: see on miski, milles läbi kujutluspiltide omavaheliste suhete avaldub inimese tahe või aktiivsus, ning milles võib avalduda ka tema tahe muuta ühiskonda. Sellise aja uurimisele Gide'i ja Semperi teoste fiktsionaalsetes maailmades on pühendatud väitekirja teine ja kolmas osa.

„Võimalikkuse“ teke: keha ja nähtamatus

Töö teine osa on pealkirjastatud *Võimalikkuse teke. Keha ja nähtamatus*. Bergsoni järgi on inimkeha omaduste pidev muutumine nähtamatu „kestuse“ ehk aja väljendus (Bergson 2014 [1907]: 302). Sartre'i filosoofias on keha instantsiks, mis võib jääda ise nähtamatuks, kuid tingida selle, et teadvus kujutleb

keha tulevikus sellena, mis ta ei ole olevikus, ehk „võimalikkusena“ (Sartre 2006 [1943]: 366–367). Seega on Sartre'i järgi keha, mis jääb nähtamatuks, võimalikkuse, või ka kujutuspiltide, tekkimise aluseks. Uurimuses André Gide'ist käsitleb Semper tegelaste kehasid Sartre'i arusaamaga sarnaselt: „eluhoo“, mida Gide'i teosed sisaldavad, tähendab seda, et tegelased võivad „muutuda endalegi fiktsiooniks“ ja „kahtluse alla võib tulla isiku reaalsus“ (Semper 1929: 17). Seega saab keha vahendiks, mille kaudu tegelane või jutustaja iseendast eemaldub, vaadates ennast kõrvalt kui illusiooni. Selline enda kõrvalt vaatamine toobki Semperi meelest esile „võimalikkuse“ (Semper 1929: 54). Niisiis uuritakse töö teises osas tegelaste või jutustaja kehade kujutamist Gide'i ja Semperi loomingus, eeldades, et need kehad võivad olla mitmesed. See mitmesus võib olla sarnane Bergsoni ideega „kestusest“ kui hingeseisundite muutmise, mille väljendus keha võib olla. Samas aga võib see mitmesus tähendada seda, et subjekti keha eemaldub iseendast, muutudes illusiooniks. Aeg võib seisneda selles eemaldumises. Nii Sartre'ist kui Semperist lähtuvalt on selline aeg vaadeldav läbi mõiste „võimalikkus“.

Gide'i teoste analüüsist selgub kõigepealt, et aeg võib esineda kui katkestus fiktsionaalse maailma dünaamikas. Selle katkestusega võib muutuda eksplitsiitseks tegelaste või jutustaja kehade nähtamatus. Selline tendents ilmneb kõige selgemini teostes *Maised toidud* (*Les Nourritures terrestres*, 1897) ning *Soo* (*Paludes*, 1895). Sellise kehade nähtamatusega ei kaasne ainult katkestus, vaid tekib ka aeg, mis erineb regulaarsest, kronoloogilisest ajast. Nii *Maistes toitudes* kui *Soos* võib täheldada tendentsi, kus jutustaja esineb kellenagi, kes asub teosest väljaspool või kus tegelased lähevad omavahel vahetusse, ajades nii sassi aja kronoloogilise järge. Teoses *Vatikani keldrid* (*Les Caves du Vatican*, 1914) esineb tegelaste võime mitte olla need, kes nad on, või asuda väljaspool käesolevat fiktsionaalset ruumi, juba selgema struktuurina. Tervet selle teose maailma võib käsitleda kui organismi, mis endaga pidevalt distantse loob: tegelaste kehad võivad sisaldada teist keha, mis on nähtamatu ja mis näitab tegelaste kehi illusoorse, millenagi, mis nad ei ole. Kui me võime sellises kehade illusoorisuses näha sarnasust Sartre'i kehakontseptsiooniga ja tema arusaamaga „võimalikkusest“, mis ei ole olevik, siis võime siin täheldada ka Gide'i enda mõistes aja „prismaatilist“ struktuuri: teine keha, mida käesolevas fiktsionaalses maailmas esinev keha sisaldab, võib esineda tulevikus, see tähendab, ilmuda teose käigus hiljem. Selline struktuur ei moodusta siiski ühtset süsteemi.

Teoses *Vatikani keldrid* täheldatud tendents esineb veelgi selgemalt romaanis *Valerahategijad* (*Les Faux-Monnayeurs*, 1925). Siin tuleb veel paremini ilmsiks, et aeg kui prismaatiline struktuur ei sätku paika. Samas ilmneb siin selgemalt kui varasemates Gide'i teostes, et sellise struktuuri võimetus ilmuda süstemaatiliselt kätkeb endas aega kui aktiivsust: kui „kuristikuefekt“ tähendab fiktsionaalse maailma dünaamikat, kus selle maailma elemendid kaugenevad üksteisest, selle asemel, et ühtse struktuurina paika asetuda, siis selles romaanis on see kõige selgemalt esil. Lisaks sellele ilmneb, et *Valerahategijate* fiktsionaalne maailm esineb organismina, mille areng toimub äratuntavamalt kui

varasemate teoste puhul jätkuvana: sellel ilmnevad ka Henri Bergsoni „eluhoo“ või „kestuse“ tunnused. Seega võib järeldada, et romaani *Valerahategijad* kätketud aeg sisaldab korraga nii Sartre'i ajakontseptsioonile kui Bergsoni ajakäsitlusele omaseid elemente.

Johannes Semperi proosa analüüsisist ilmneb, et kõige varasemas loomingus, novellikogus *Hiina kett* (1918), võib leida Bergsoni „kestusele“ viitavate tunnuste avaldumist tegelaste kehade muutumises. Selline „kestusena“ käsitletav aeg võib esineda tegelaste hingi ja looduse liikumist ühendava elemendina, mille vahendajateks võivad olla tegelaste kehad (Semper 1918 [1917]: 39). Selles avaldub Bergsoni arusaam „eluhoo“ kui universumit ühendavast muutumisest. Hilisemates Semperi teostes võib aeg ilmnedu kui katkestus fiktsionaalse maailma ühtlases dünaamikas, nagu ka Gide'i teostes *Maised toidud* ja *Soo*. Tegelaste hingeseisundis, mis selle katkestusega kaasneb, esineb Bergsoni „kestusele“ omaseid elemente: tegelaste siseilm võib esineda kui voogamine või teadvusseisundite omaduslik muutumine, mis aga jätkuvuse asemel kutsub esile katkestuse. Erinevates Semperi teostes võib aeg kui katkestus omada isesuguseid funktsioone, organiseerides fiktsionaalset maailma erineval moel: see võib ilmnedu instantsina, mis loob liikumise asemel seisaku, nagu see on esitatud kogus *Ellinor* (1927), luua fiktsionaalse maailma elementide vahel samaaegsust, nagu romaanis *Armukadedus* (1934), või tekitada dünaamika, kus ihaldatava keha kuju jääb kättesaamatuks, nagu romaanis *Kivi kivi pääle* (1939). Niisiis võib katkestus tähendada teistmoodi jätkuvuse loomist kui seda on kronoloogiline järgnevus või Bergsoni „kestus“.

Selline jätkuvus on kõige selgemalt esil Semperi kahes viimases romaanis, *Kivi kivi pääle* ja *Punased nelgid* (1955): rohkem kui tema varasemates teostes on siin kujutatud fiktsionaalse maailma dünaamilist arengut läbi kõrvutiseatud elementide vastastikkuste mõjude. Nendeks elementideks võivad olla tegelaste kehad, nii et kumbki tegelastest pole see, kes ta on, vaid võib esineda illusoorse, sellena, kes ta ei ole. See tingib olukorra, kus mõlemat kõrvutiasetatud elementi võib käsitleda „võimalikkusena“. Seega on katkestusest, fiktsionaalse maailma elementide kõrvutiasetusest, saanud eksplitsiitselt romaanide fiktsionaalse maailma arengut edasi tõukav tegur. Sellest võib järeldada, et rohkem kui varem, on Semperi jaoks nendes kahes romaanis oluline aeg kui aktiivsus, mis kätkeb „tahet midagi kujundada“, mida Semper oli täheldanud Gide'i teostes. Ilmneb ka, et rohkem kui varasemates teostes esineb see aeg jätkuvana.

Sündmuse sünd

Doktoritöö kolmas osa kannab pealkirja *Sündmuse sünd*. Töö teises osas analüüsisin Gide'i ja Semperi loomingut, eesmärgiga tuua välja Sartre'i ajakäsitlusele sarnaseid elemente või Bergsoni „kestusele“ omaseid tunnuseid. Kolmandas osas keskendun nende kahe kirjaniku teostele kui terviklikele organismidele, millele võib olla iseloomulik mitmesus erinevate tegelaste või jutustajate kehade näol. Lähtudes Semperi ideest, et teos võib olla nagu organism, mis sünnitab sündmuse (Semper 1929: 40), uurin Semperi ja Gide'i teoste

fiktionaalse maailma arengut ja selles sisalduvat aega läbi sünnitamise, raseduse ja eostamise teema.

Ilmneb, et sünnitamine või sündimine võib tähendada katkestust, nagu selgub Gide'i *Maistest toitudest*, ja nagu Semper on seda teost kommenteerides ka täheldanud (Semper 1929: 9–10). Samas on teistes Gide'i teostes, ning ka Semperi loomingus, valdavalt tegu juhtumitega, kus sündmust ei sünni, sest seda kas ei suudeta eostada või seda ei sünnitata. Gide'i teose *Soo* analüüs toob ilmsiks, et teoses toimuva eostamiskatse ebaõnnestumine, mida võib käsitleda terve teose kui organismi steriilsusena, tekitab olukorra, kus teoses toimiv aeg esineb kui tulevik: tulevikus toimuva hakkav esineb millenagi, mis ei toimunud minevikus. Seega tekitab sündmuse mittesündimine olukorra, kus aega võib defineerida kui mineviku eitust, mis toob ilmsiks tuleviku kujuteldavuse.

Semperi proosas toob eostamisakti mitteteostumine kaasa sündmuse illusoorse sünni. Kogumikus *Ellinor*, novellis *Karikakar*, tähendab sündmuse illusoorne sünd ühtaegu katkestust minevikuga ja tuleviku avanemist mitmesena, indetermineerituna. Romaanis *Armukadedus* tähendab eostamisakti mittetoimimine selle võimalikku teostumist minevikus, ning samas ka tuleviku avatust, mida laseb oletada teose lõpus toimuv nurisünnitus. Romaanis *Kivi kivi pääle* võib täheldada lisaks eostamisakti võimalikele teostumistele nii olevikus kui ka minevikus suurema tähtsuse omistamist tuleviku saabumisele jätkuva orgaanilise arengu tulemusena. Seda lubab oletada teose lõpus ilmuv, ehitatava hoone tellingute vahel töötav last ootav naine.

Eraldi juhtumi Semperi loomingus moodustavad novellikogu *Sillatalad* (1927) ja romaan *Punased nelgid* (1955). Neis teostes ei õnnestu sündmust eostada tegelaste impotentsuse või infertiilsete seksuaalsete praktikate tõttu. *Sillatalades* viib sündmuse mitte eostamine tuleviku avatuseni, indetermineerituseni. *Punastes nelkides* on selgemalt esil, et kui teoses ei sünni sündmust, või õigemini et see sünnib kujuteldavana, siis tähendab see, et aeg ilmneb aktiivsusega, „tahtena midagi kujundada“. Selline aktiivsus ilmneb romaanis *Punased nelgid* selgemalt kui Semperi varasemates teostes. Selles romaanis on sündmuseks, mis sünnib kujuteldavana, 1940. aasta revolutsioon: kommunistidel ei õnnestu seda eostada mitteväljastavate tegevuste tõttu. Kuna aga revolutsioon sünnib kujuteldavana, siis tähendab see, et Semper omistab senisest suuremat tähtsust ajale kui aktiivsusele, tuleviku kujundamisele. Selle kujundamise üheks aluseks on ka revolutsioon, mida ei sündinud, või mis sündis, täpsemini öeldes, illusoorsega. Teisisõnu võib romaani taustal märgata, et alates 1940. aastast on ajalugu topeldatud, et osa sellest on illusioon. See topeldatus, kahe ajalooversiooni kõrvuti asetamine, millest üks on illusoorne, on tuleviku ülesehitamise aluseks.

Semper sotsialistliku kirjanikuna

Eelnev analüüs võimaldab teha järeldusi Semperi kui sotsialistliku kirjaniku kohta. Kui Sartre väidab, et „sotsialistliku revolutsiooni“ alus on „isiku vabadus“, nii et ka kirjanduse ülesanne peaks olema „isiku vabaduse“ eest võitle-

mine, mis viiks ühiskondlike muutusteni (Sartre 2005 [1947]: 247), siis nii Gide'i kui Semperi loomingus peegeldub arusaam indiviidist kui ühiskondlike muutuste initsiaatorist. Gide'i seisukoht selles küsimuses on sõnastatud tema tõlgenduses klassitsismist. Tema nägemuses ei ole klassitsism ainult esteetiline printsiip, vaid see kätkeb ka eetilisi tõekspidamisi: nii nagu kujutluspilt kirjan-dusteoses võib olla see, mis ta ei ole, asudes endast väljaspool, peaks inimene iseendast loobuma, et ennast leida (Gide 1924 [1923]: 34). Selline eneseleid-mine endast loobumise kaudu on ainus viis, kuidas indiviid saab kaasa aidata ühiskonna arengule (Gide 1924 [1923]: 34). Kui tegelased Gide'i teostes võivad esineda nendena, kes nad ei ole, samas kui nende esitamise viis on teose fiktsionaalse maailma dünaamika või arengu aluseks, siis võime selles näha Gide'i klassitsismi üht väljendusvormi.

Uurides Semperi teoseid, võime aga täheldada, kuidas ta Gide'i klassitsismi edasi arendab. Kui tema tegelased ei esine ainult nendena, kes nad ei ole, vaid võivad seejuures asetseda ka üksteise kõrval, tähendab see, et Semperi jaoks pole oluline ainult inimese võime ennast eitada, muutuda teiseks, selleks, kes ta ei ole. Talle on tähtis ka teine inimene kui selline, kes on indiviidi kõrval, temast erinevana, sellisena, nagu ta on, ning tegutsevana nii, nagu tegutseb tema. Seda näitavad arhitekt Joel Hurda sõnad romaanis *Kivi kivi pääle*: „Aga siiski me ehitame, nagu ennegi, igaüks omal viisil seda maailma.“ (Semper 1939: 292) Me võime Semperi teostes näha püüet kujutada ühiskonna arengut tegelaste teiseks muutumise või kõrvutiasetuse kaudu.

Põhjuseks, miks Semperi silmis on oluline ühiskonna areng just läbi kõrvuti-asetuvate indiviidide, võib näha tema arusaama väikerahva toimimisest. Semperi meelest on väikese rahva arenguks ja püsijäämiseks oluline just vaadete pluralism, „sallivus vastasvaate vastu“ (Semper 1934: 35). Tema sõnul on see „meie vaimlise tegevuse ja iseseisvuse pant.“ (Semper 1934: 35)

Semperi otsuseid 1940. aasta riigipöörde ajal aga võib seletada tema teostest ilmneva ajakontseptsiooni kaudu: jätkuvus ei tähenda tema jaoks mineviku otsest projitseerimist tulevikku, vaid ajavoolus looduva katkestuse abil mineviku pidevat ümberdefineerimist tuleviku kujundamise nimel. Pärast Teist maailmasõda saab Semperile senisest olulisemaks just sellise järjepidevuse loomine. Lähtudes Jean-Paul Sartre'i „värvatud kirjanduse“ printsiibist, ning Semperi mõtetest aja toimimise kohta Gide'i loomingus, võime seda järjepidevust mõista termini „värvatuse aeg“ kaudu. Selle mõiste kaudu võime mõtestada ka Semperit kui sotsialistlikku kirjanikku.

TABLE DES MATIÈRES

SOMMAIRE	9
INTRODUCTION	13
La littérature entre l'Idée et la cause sociale	16
La notion de temps : de la <i>durée</i> Bergson au <i>temps d'engagement</i> de Sartre	18
Question de la méthode : comment analyser le temps en littérature ?	20
Gide dans le sillage du modernisme	24
Johannes Semper : du modernisme au temps d'engagement	26
Semper et la RSS d'Estonie : le coup d'État de 1940 et ses échos	29
L'organicité du temps	30
1. LE TEMPS D'ENGAGEMENT	35
1.1. Le mouvement de la vie : de Bergson à Gide	35
1.1.1. L'élan vital comme mouvement et comme deux multiplicités ..	38
1.1.2. L'œuvre d'art : de l'expression de la <i>durée</i> à pluralité de la composition	41
1.1.3. André Gide et la diversité de la vie	45
1.1.4. Le temps comme espace d'emplacement chez Gide	50
1.1.5. Le mouvement et le temps dans Gide	55
1.1.6. Gide à l'épreuve du bergsonisme : la question de liberté	60
1.2. Johannes Semper : de l' <i>élan vital</i> à l'élan de configuration	67
1.2.1. <i>Jeune-Estonie</i> et le renouvellement de la culture par l'Art pour l'Art	67
1.2.2. Semper bergsonien et symboliste : de la multiplicité vécue vers l'autre	74
1.2.3. La déformation dans l'écriture gidienne : vers l'élan de configuration	83
1.2.4. Le temps de l'image	90
1.3. Le temps d'engagement : l' <i>action</i> de Sartre	98
1.3.1. Gide à la croisée de la liberté de Sartre	98
1.3.2. Semper et le temps de la situation	103
1.3.3. De la <i>création</i> de Bergson à l' <i>engagement</i> de Sartre	106
1.3.4. Le temps d'engagement de Semper	110
2. L'ÉMERGENCE DU POSSIBLE : LE CORPS ET L'INVISIBLE	113
2.1. Le corps comme expression de la <i>durée</i> et action	113
2.2. Le désir comme <i>élan vital</i> et le temps comme rupture	119
2.2.1. Le désir et la rupture dans <i>Les Nourritures terrestres</i> et <i>Paludes</i>	121
2.2.2. Le désir dans les <i>figures symboliques</i> de Semper	123
2.3. Le corps comme <i>possible</i> : de l' <i>autre</i> à la juxtaposition	130
2.3.1. André Gide : de l' <i>autre</i> simultané aux <i>possibles</i> d'une œuvre- organisme	130
2.3.2. Johannes Semper : de l' <i>autre</i> au diable juxtaposé	148
2.4. La relation reflet-reflétant : de Narcisse au réalisme socialiste	171
2.4.1. Les reflets de Narcisse dans Gide	173
2.4.2. L'abîme de la fausse monnaie	178

2.4.3. Les reflets du bergsonisme dans les nouvelles de Semper	182
2.4.4. Jalousie et <i>Pierre après pierre</i> : de la révolution intérieure à la construction socialiste	191
2.4.5. <i>Les Œillets rouges</i> : l'élan d'une révolution communiste	201
3. LA NAISSANCE DE L'ÉVÈNEMENT	212
3.1. Le temps d'événement	212
3.1.1. L'événement organique chez Semper	212
3.1.2. La révolution comme organisme	222
3.1.3. L'événement d'engagement : de Gide à Sartre	226
3.2. L'événement impossible : de la rupture à la continuité de l'événement imaginaire	230
3.3. L'acte d'amour : de l'impossibilité de l'événement à la déformation configurante	237
3.3.1. <i>Les Caves du Vatican</i> et <i>Les Faux-Monnayeurs</i> : de la comparaison à la conscience	237
3.3.2. <i>Jalousie</i> : de la conscience à la configuration par fausse couche	244
3.3.3. <i>Pierre après pierre</i> : de la juxtaposition à la configuration par enracinement	249
3.4. L'impuissance de l'œuvre : les pratiques infertiles	255
3.4.1. <i>Les Piliers du pont</i> : de l'impuissance du discours à l'événement imaginaire	257
3.4.2. <i>Les Œillets rouges</i> : l'impossibilité de germer une révolution ...	261
3.5. L'événement comme principe organisateur de l'œuvre	268
CONCLUSION	270
L'œuvre comme organisme et le temps comme action	272
Semper comme écrivain socialiste	275
BIBLIOGRAPHIE	280
RESÜMEE	291
Uurimiseis: modernism, värvatus ja sotsialistlik realism	293
„Värvatuse aja“ definiitsioon	294
„Võimalikkuse“ teke: keha ja nähtamatus	296
Sündmuse sünd	298
Semper sotsialistliku kirjanikuna	299
TABLE DES MATIÈRES	301
CURRICULUM VITAE	303

CURRICULUM VITAE

Marit Karelson
17. juuli 1984
mkarelson@yahoo.com

HARIDUSTEE

- 2013–... Tartu Ülikool, germaani-romaani filoloogia (prantsuse keel ja kirjandus), doktoriõpe
2007–2010 Tartu Ülikool, romanistika (prantsuse keel ja kirjandus), magistriõpe
2004–2007 Tartu Ülikool, romanistika (prantsuse keel ja kirjandus, kõrvaleriala religiooniantropoloogia), bakalaureuseõpe
2003–2004 Tartu Ülikool, kirjandus ja kultuuriteadused, bakalaureuseõpe

STIPENDIUMID

- 2016–2017 Kristjan Jaagu tasemeõppe stipendium, Université Paris Diderot (Paris-VII)
2008–2009 Šveitsi valitsuse stipendium, Université de Lausanne
2006 Erasmus stipendium, Université d'Orléans

TEENISTUSKÄIK

- 2023–... Miina Härma Gümnaasium, prantsuse keele õpetaja
2011–2013 Tartu Ülikool, prantsuse keele õpetaja
2010–2014 Miina Härma Gümnaasium, prantsuse keele õpetaja

PUBLIKATSIOONID

- Karelson, Marit (2019): „Kaia Sisask, Noor-Eesti ja prantsuse vaim [Jeune-Estonie et l'esprit français]“, in *Synergies – Pays riverains de la Baltique*, nr 13, lk. 111–114
Karelson, Marit (2017): „André Gide et Johannes Semper, deux „contemporains capitaux““, in *Gide ou l'identité en question*, toim. Jean-Michel Wittmann, Paris: Classiques Garnier, lk. 315–328
Karelson, Marit (2015): „Kui kirjandus jäi aega kinni : sõjast ja kirjandusest Johannes Semperi loomingus“, in *Esimene maailmasõda eesti kultuuris*, toim. Mirjam Hinrikus ja Ave Mattheus, Tallinna Ülikooli Eesti Keele ja Kultuuri Instituudi Toimetised, nr 17, lk. 263–285

VALIK TÕLKEID

- Gide, André: *Maised toidud*, Kirjastus Allikaäärne, 2016
Sartre, Jean-Paul: *Sein*, Loomingu Raamatukogu, 2011, nr. 31–34

CURRICULUM VITAE

Marit Karelson
Le 17 juillet 1984
mkarelson@yahoo.com

PARCOURS UNIVERSITAIRE

- 2013–... Université de Tartu, doctorat en langues et littératures germaniques et romanes (langue et littérature française)
2007–2010 Université de Tartu, langues et littératures romanes (langue et littérature française), MA
2004–2007 Université de Tartu, langues et littératures romanes (langue et littérature française, discipline mineure anthropologie des religions), BA
2003–2004 Université de Tartu, littérature et études de culture, BA

BOURSES

- 2016–2017 Bourse du Ministère de l'Éducation de l'Estonie, Université Paris Diderot (Paris-VII)
2008–2009 Bourse de la Confédération Suisse, Université de Lausanne
2006 Bourse Erasmus, Université d'Orléans

EXPÉRIENCES PROFESSIONNELLES

- 2023– ... Lycée Miina Härma, professeur de français
2011–2013 Université de Tartu, professeur de français
2010–2014 Lycée Miina Härma, professeur de français

PUBLICATIONS

- Karelson, Marit (2019) : « Kaia Sisask, Noor-Eesti ja prantsuse vaim [Jeune-Estonie et l'esprit français] », in *Synergies – Pays riverains de la Baltique*, 13, p. 111–114
Karelson, Marit (2017) : « André Gide et Johannes Semper, deux « contemporains capitaux » », in *Gide ou l'identité en question*, éd. Jean-Michel Wittmann, Paris: Classiques Garnier, p. 315–328
Karelson, Marit (2015) : « Kui kirjandus jäi aega kinni : sõjast ja kirjandusest Johannes Semperi loomingus », in *Esimene maailmasõda eesti kultuuris*, dir. Mirjam Hinrikus et Ave Mattheus, *Tallinna Ülikooli Eesti Keele ja Kultuuri Instituudi Toimetised*, 17, p. 263–285

TRADUCTIONS

- Gide, André : *Maised toidud*, Kirjastus Allikaäärne, 2016 [*Les Nourritures terrestres*]
Sartre, Jean-Paul : *Sein*, Loomingu Raamatukogu, 2011, n° 31–34 [*Le Mur*]

CURRICULUM VITAE

Marit Karelson
The 17th of July 1984
mkarelson@yahoo.com

EDUCATION

- 2013–... University of Tartu, Germanic and Romance Languages and Literatures (French Language and Literature), PhD
2007–2010 University of Tartu, Romance Languages and Literatures (French Language and Literature), MA
2004–2007 University of Tartu, Romance Languages and Literatures (French Language and Literature, minor discipline Religious Anthropology), BA
2003–2004 University of Tartu, Literature and Cultural Studies, BA

SCHOLARSHIPS

- 2016–2017 Scholarship of Estonian Ministry of Education, Université Paris Diderot (Paris-VII)
2008–2009 Scholarship of Swiss Confederation, Université de Lausanne
2006 Erasmus scholarship, Université d'Orléans

PROFESSIONAL EXPERIENCE

- 2023–... Miina Härma Gymnasium, teacher of French
2011–2013 University of Tartu, teacher of French
2010–2014 Miina Härma Gymnasium, teacher of French

PUBLICATIONS

- Karelson, Marit (2019): “Kaia Sisask, Noor-Eesti ja prantsuse vaim [Jeune-Estonie et l'esprit français]”, in *Synergies – Pays riverains de la Baltique*, 13, p. 111–114
Karelson, Marit (2017): “André Gide et Johannes Semper, deux “contemporains capitaux””, in *Gide ou l'identité en question*, ed. Jean-Michel Wittmann, Paris: Classiques Garnier, p. 315–328
Karelson, Marit (2015): “Kui kirjandus jäi aega kinni : sõjast ja kirjandusest Johannes Semperi loomingus”, in *Esimene maailmasõda eesti kultuuris*, dir. Mirjam Hinrikus and Ave Mattheus, *Tallinna Ülikooli Eesti Keele ja Kultuuri Instituudi Toimetised*, 17, p. 263–285

TRANSLATIONS

- Gide, André : *Maised toidud*, Kirjastus Allikaäärne, 2016 [*The Fruits of the Earth*]
Sartre, Jean-Paul : *Sein*, Loomingu Raamatukogu, 2011, n° 31–34 [*The Wall*]

DISSERTATIONES PHILOLOGIAE ROMANICAE UNIVERSITATIS TARTUENSIS

1. **Anu Treikelder.** Le passé composé de l'ancien français : sémantique et contexte. Une étude sur corpus en contraste avec le passé composé en français moderne. Tartu, 2006, 238 p.
2. **Tanel Lepsoo.** Autorifiguuri avaldumine tänapäeva prantsuse näitekirjanduses: representatiivsest ise-subjektist efemeerse ise-subjektini. Tartu, 2006, 203 p.
3. **Klaarika Kaldjärv.** Autor, jutustaja, tõlkija Borgese autofiktsioonid eesti keeles. Tartu, 2007, 347 p.
4. **Reet Alas.** Les valeurs du conditionnel français et estonien. Tartu, 2012, 239 p.
5. **Triin Lõbus.** Aja kujutamine hispaaniakeelses narratiivis. Loomaailma konstrueerimine keele ajavormide kaudu. Tartu, 2012, 218 p.
6. **Merilin Kotta.** Manifestaciones del proceso de escritura en la narrativa breve catalana actual. Tartu, 2013, 258 p.
7. **Marge Käsper.** Présenter des ouvrages académiques en sciences humaines et sociales en français et en estonien. Pistes contrastives pour étudier les cultures discursives dans les comptes rendus de lecture français et estoniens. Tartu, 2017, 303 p.
8. **Mari Kruse.** La transferencia en personas plurilingües: los falsos amigos como un obstáculo y una oportunidad en la enseñanza y aprendizaje de lenguas extranjeras. Tartu, 2018, 234 p.
9. **Maria Einman.** *Lector in drama.* Les enjeux fictionnels et imaginaires du suicide dans le théâtre français du XIX^e siècle. Thèse en cotutelle avec l'Université Sorbonne Nouvelle. Tartu, 2018, 481 p.