

Le tic-tac du texte : à propos de la perception du temps dans la littérature

Autor(en): **Utz, Peter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne**

Band (Jahr): - **(1990)**

Heft 3

PDF erstellt am: **27.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-870703>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LE TIC-TAC DU TEXTE À PROPOS DE LA PERCEPTION DU TEMPS DANS LA LITTÉRATURE*

Comment déterminer la relation entre un texte littéraire et son contexte? – Cette question générale de théorie littéraire est examinée à la lumière du cas particulier de la perception du temps dans deux textes du romantisme allemand. Ils révèlent les rapports complexes et dialectiques entre les changements enregistrés par l'histoire des mentalités et le texte littéraire. Il est indispensable de préciser le sens de la notion de «discours» pour pouvoir lire dans le tic-tac du texte à la fois ce qu'il a dit à son époque et ce qu'il a à nous dire aujourd'hui.

Le tic-tac du texte — voilà un titre qui vous paraîtra peut-être un peu enfantin. La naïveté enfantine nous conduira pourtant au centre de notre sujet, qui est la relation entre la perception du temps et le texte littéraire. En guise d'introduction, j'aimerais vous montrer cela en me servant d'un conte bien connu des frères Grimm. Ce conte s'appelle «Le loup et les sept chevreaux¹». Vous connaissez peut-être quelques versions plus anciennes de cette histoire, entre autres exemples celle dont La Fontaine s'est servi pour l'une de ses *Fables*²: une mère chèvre quitte ses enfants, non sans les mettre en garde contre le méchant loup. Les enfants gardent bien la porte fermée, jusqu'à ce que le loup les prenne par ruse, contrefaisant la voix de la mère après s'être blanchi les pattes à la farine. Les chevreaux lui ouvrent la porte et le loup les mange. En 1812, les frères Grimm donnent leur version dans leurs *Kinder- und Hausmärchen*, qui s'imposeront

*Leçon inaugurale prononcée le 10 mai 1990.

1. *Die älteste Märchensammlung der Gebrüder Grimm*, éd. H. Rölleke, Genève, 1975, p. 46 sq.

2. Jean de LA FONTAINE, *Fables*. éd. A. Adam, Paris, 1966, p. 129 sq., livre IV, fables XV et XVI.

comme le recueil de contes le plus important d'Allemagne. Dans cette version, ils ajoutent un détail qui se révèle décisif dans notre perspective: le cadet des sept chevreux échappe à l'appétit du loup en se cachant dans le meuble d'une pendule sur pied, en d'autres termes dans ce que les gens du métier appellent le cabinet du morbier. Quand la mère chèvre revient, il lui raconte ce qui s'est passé, sur quoi la mère se vengera du méchant loup.

Trouver son salut dans le cabinet du morbier, voilà un détail nouveau dans une vieille histoire. Il me paraît doublement significatif: pour l'histoire de la perception du temps et pour le problème du récit. La présence d'un morbier dans le ménage de la mère chèvre est donnée comme tout à fait naturelle³; ce détail suffit pour transformer une histoire archaïque en récit moderne. Ce n'est qu'au début du XIX^e siècle, donc à l'époque où les frères Grimm rédigent leurs contes, que le morbier entre jusque dans les logements de la petite bourgeoisie. Il fait désormais partie du mobilier, il s'adapte aux autres meubles; quelquefois, il trouve même une place fixe dans la construction de la maison. La mesure mécanique du temps conquiert les espaces intérieurs. Le temps prend l'apparence d'un cabinet, il devient un espace dans l'espace. Le conte enseigne implicitement que pour survivre, il faut se réfugier dans ce meuble. Pour avoir un avenir, il faut savoir se faire tout petit à l'intérieur du temps. Et seul qui entre dans le temps peut, après la catastrophe, faire surgir le récit de l'intérieur du temps. Ce deuxième aspect, l'aspect narratif, me semble tout aussi révélateur pour ce conte de fées que sa signification pour l'histoire sociale. C'est dans le lien qui unit les deux aspects qu'on découvre le noyau d'une question centrale pour la réflexion sur la littérature: faut-il, pour se libérer par le récit, commencer par s'adapter au temps, se réfugier et se cacher à l'intérieur du temps? En d'autres termes: y a-t-il un rapport mimétique de principe entre le récit et la perception sociale du temps? La littérature marche-t-elle au rythme du tic-tac des montres?

Cette question générale du rapport entre la littérature et son contexte historique a de vastes conséquences; c'est cette question que j'aimerais préciser à l'aide de cet exemple concret. En effet, si le tic-tac de la montre s'est fait entendre dans le conte au début du XIX^e siècle, ce n'est pas un hasard. Car à ce moment

3. Cf. Oskar NEGt, Alexander KLUGE, *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt a.M., 1973⁷, p. 758.

précis, la nouvelle perception du temps mécanisé s'impose presque d'un coup. On ne pourra plus ignorer désormais que le temps et la perception du temps ont toujours été une convention sociale. Dès qu'on mesure le temps, il devient un fait social et non seulement physique, déterminé par les étalons que telle société particulière reconnaît⁴. La victoire de la mesure mécanique du temps met un terme à une longue évolution de la société et des mentalités collectives; je ne puis qu'esquisser très sommairement ce point ici. Certes, la mesure mécanique du temps apparaît vers la fin du moyen âge; il n'est donc pas étonnant que dès la Renaissance, la création, l'Etat et même l'homme individuel soient comparés au mécanisme de l'horloge⁵. L'horloge bat la mesure des temps modernes, bien avant la machine à vapeur⁶. Mais il faut attendre le tournant du XVIII^e au XIX^e siècle pour voir la mesure mécanique du temps pénétrer dans les couches inférieures de la société, qui sont aussi les plus nombreuses, jusque dans le ménage de la mère chèvre du conte. L'ordre agrarien du temps avait perçu l'année et les saisons selon le rythme des travaux des champs; désormais il cède la place au temps divisé en parties égales, qui ne peut être mesuré que par des moyens mécaniques. La division en heures traditionnelle variait avec la durée de la lumière du jour; en 1790, Genève, métropole horlogère, sera la première ville d'Europe à la remplacer par une division du jour exacte en unités horaires mesurées mécaniquement⁷. Dès lors, les enfants doivent tous s'habituer au rythme des montres. Le pédagogue allemand Johann Heinrich Campe recommande aux adultes en 1785 déjà de ne pas manquer de mettre leur montre de poche aux oreilles des enfants: «On met par exemple sa montre à l'oreille de l'enfant et l'on en imite les battements en disant tic! tic! tic!⁸».

4. Cette question de principe est traitée par Norbert ELIAS dans: *Über die Zeit*, éd. M. Schröter, Frankfurt a. M., 1984.

5. Cf. Hans BLUMENBERG, «Paradigmen zu einer Metaphorologie», *Archiv für Begriffsgeschichte*, 6 (1960), en particulier p. 77 sq.

6. L'idée, qui vient de Lewis MUMFORD, *Technique et Civilisation*, Paris, 1950, a trouvé des preuves concrètes chez Jacques ATTALI, *Histoires du Temps*, Paris, 1982, p. 173 sq.

7. Kasimierz PIESOWICZ, «Lebensrhythmus und Zeitrechnung in der vorindustriellen und in der industriellen Gesellschaft», in *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht*, 1980, p. 465-485, particulièrement p. 479.

8. Cité d'après *Schwarze Pädagogik*, éd. K. Rutschky, Frankfurt a. M. / Berlin / Wien, 1977, p. 453.

Léger ou insistant, ce nouveau tic-tac traverse l'époque. Il conquiert même la musique: le rythme de la marche militaire pénètre dans la musique symphonique, et les harmonies militaires prussiennes accélèrent de 60 à 72 pas à la minute l'allure de leurs marches dites «ordinaires⁹». L'invention du métronome, breveté en 1815, permet au compositeur de fixer à l'avance le tempo exact, élargissant du même coup les possibilités de jouer avec le temps — qu'on songe seulement à Beethoven et à son art de modeler en quelque sorte le temps musical¹⁰. Et l'orchestre symphonique requiert désormais quelqu'un pour lui indiquer la mesure de l'extérieur: le chef s'installe en face des musiciens. La centralisation du temps devient perceptible même dans les salles de concert.

Les hommes devront être égaux devant le temps. Vous connaissez tous la tentative de la Révolution française d'introduire non seulement un nouveau calendrier avec sa semaine de dix jours, mais encore des jours et des heures décimalisés. A partir de 1793, le jour comptera dix heures, l'heure cent minutes et la minute cent secondes. Les présidents de la Convention portent des montres construites selon ce principe, tout comme les hommes à l'avant-garde idéologique des temps nouveaux. Saint-Just a donné son horloge décimale à réparer peu avant d'être mis en prison, puis exécuté — c'est ainsi que son horloge lui a survécu¹¹. Cet essai vraiment radical de révolutionner le temps sera arrêté par Napoléon en 1806; il montre quand même qu'au tournant du XIX^e siècle le temps uniformisé et mécanisé s'impose de plus en plus vite. L'industrialisation aurait été impossible sans cette uniformisation du temps. Ce n'est donc pas un hasard si les premières luttes ouvrières contestent moins les salaires que l'horaire du travail. On rapporte que lors de la révolution de 1830, les ouvriers ont d'abord tiré sur les horloges des église¹², et l'une des premières grèves de Suisse a été dirigée contre l'installation d'une cloche dans une usine du canton de

9. Rudolf WENDORFF, *Zeit und Kultur. Geschichte des Zeitbewußtseins in Europa*, Wiesbaden, 1980², p. 264.

10. Ibid., p. 350-357.

11. J. de REY-PAILHADE, «Une horloge décimale au Capitole en 1794», *Bulletin de l'Association Nationale des Collectionneurs et d'Amateurs de l'Horlogerie Ancienne*, n° 54 (1989), p. 1-38, en particulier p. 32.

12. Walter BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, éd. R. Tiedemann et H. Schweppenhäuser, Frankfurt a.M., 1980, vol. I/2, p. 702.

Glaris. Aujourd'hui encore, c'est toujours le temps, non le salaire, qui fait l'objet premier des réglementations collectives.

Les ouvriers ne sont pas seuls à protester contre cette nouvelle régulation du temps, le récit en fait autant. Au début, le récit et la dictature du temps semblent s'opposer directement. Fait très significatif: en 1809, le règlement d'une manufacture française interdit expressément qu'on raconte des histoires durant les heures de travail¹³. L'homme qui raconte perd le rythme du travail, et ce qui est pire, il le fait perdre à ses auditeurs. Le récit oral diminue le produit social.

Les écrivains de l'époque n'ont pas cessé de formuler avec précision leur opposition au temps aliéné. Rousseau, sur ce point, était tout le contraire d'un précurseur idéologique de la Révolution française: il fixe en effet dans ses *Confessions* le début de sa libération au moment où il se débarrasse de sa montre: «je vendis ma montre, en me disant avec une joye incroyable: Grace au Ciel, je n'aurai plus besoin de savoir l'heure qu'il est¹⁴.» Geste superbe: Rousseau croit qu'on peut se défaire de toute détermination hétéronome du temps en se défaisant de l'objet *montre*. Mais le tic-tac des montres se fait entendre aussi à l'intérieur des consciences. Dans sa pièce *Cabale et Amour* (1782), le jeune Schiller fait demander à sa Lady Milford: «Que faire de ces gens dont l'âme marche au rythme de leur montre de poche?¹⁵» Et comme pour y répondre, il écrit trois ans plus tard à son ami Körner: «Voyez-vous, très cher ami — notre âme a été créée pour une fin plus haute que pour tenir seulement le rythme uniforme des machines. Des milliers d'hommes marchent comme des montres de poche que remonte la

13. Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, 1975, p. 152. Voir aussi Christoph ASENDORF, *Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert*, Gießen, 1984, p. 104.

14. Jean-Jacques ROUSSEAU, *Oeuvres complètes*, vol. I, coll. Pléiade, Paris, 1959, p. 363. Comparez avec G. SEBBA, «Time and the modern Self: Descartes, Rousseau, Beckett», in *The Study of Time I*, éd. J.T. Fraser, Berlin / Heidelberg / New York, 1972, p. 452-69, en particulier p. 456, et Gerhard DOHRN-VAN ROSSUM, «Uhrzeit und Zeitordnung. Ein Nachtrag zu Lichtenbergs Erklärungen der Hogarthischen Kupferstiche und ein Beitrag zur Ikonographie der Uhren», in *Aesthetik und Kommunikation*, cahier 45/46, 12e année, p. 51-74, en particulier p. 72.

15. Friedrich SCHILLER, *Nationalausgabe*, Weimar, 1943 et suiv., vol. 5, p. 25.

matière¹⁶.» La montre est dans l'homme. Inversement, l'homme est emprisonné dans un gigantesque mouvement de montre, qu'il ne peut faire marcher qu'en se recroquevillant à l'instar du ressort. Jean Paul termine son récit *Docteur Katzenberger va aux bains* par cet aphorisme pointu: «L'homme, serré comme le ressort courbé de sa montre, fait tourner, pour se détendre, les roues des heures en tirant sur sa chaîne, et une fois qu'il s'est libéré pour une journée, la montre sera promptement remontée, et de nouveau il déroulera ses chaînes avec lenteur¹⁷.» Le temps apparaît tel un espace rétréci, tel un boîtier de montre qui ne permet même plus la survie, comme dans le conte des frères Grimm. Au lieu de cela, Jean Paul voit l'aliénation du temps comme une aliénation du corps, et cela dans un texte qui paraît la même année que le règlement de la manufacture que nous avons cité. Le dos courbé de l'homme fait tourner les roues de l'horloge du monde.

La montre est en nous, et nous sommes dans une montre. Seule cette rupture historique dans la perception sociale du temps permet de comprendre l'intensité avec laquelle on discute du temps dans la littérature et la philosophie de l'époque¹⁸. C'est dans le texte que la résistance contre le temps prend forme; les plumes des écrivains se font sable dans les rouages. Le texte est donc à la fois espace et temps individuels, autonomes et alternatifs; en tant que tels, il offre une possibilité d'expression à une subjectivité différente dont la danse échappe au temps mécanique. La subjectivité romantique réclame son propre temps comme espace de son épanouissement¹⁹. Voilà donc une autre réponse à la rationalisation moderne du temps: à première vue, c'est l'inclination à fuir la réalité. L'exemple type en est le début du roman *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis. Le grand départ du héros, la quête de la mythique fleur bleue surgissent de l'antithèse du temps de la montre et de l'acte narratif. Pendant que les parents dorment et que la «pendule» bat sa «mesure

16. *Schillers Briefe*, éd. E. Streitfeld et V. Zmegac, Königstein, 1983, p. 83 (lettre à Körner, 7.5.1785).

17. JEAN PAUL, *Werke*, éd. N. Miller, München, 1970³ et suiv., vol. VI, p. 358.

18. Sans ce contexte, mais à l'aide d'une immense quantité de documents littéraires et philosophiques, ce débat est analysé par Manfred FRANK, *Das Problem «Zeit» in der deutschen Romantik*, München, 1972.

19. C'est une thèse fondamentale du livre de Frank.

monotone», le jeune héros du roman pense aux «récits» d'un «inconnu²⁰». Il est tout à fait cohérent que la suite du texte s'émancipe du temps mesurable. «Plus d'ordre selon l'espace et le temps²¹», proclame le début de la deuxième partie. Seule subsiste l'activité du récit qui file son propre fil conducteur en se prolongeant dans le personnage allégorique appelé «Fable». Ainsi le texte lui-même se constitue en univers esthétique opposé au monde des rouages et des cadrans. Tout se passe donc comme si l'on assistait ici au début du phénomène archi-romantique de la fuite en masse hors du temps. Par la suite, et jusque chez les auteurs des générations romantiques suivantes, le tic-tac des montres se fera entendre au début du récit pour être aboli finalement par le récit lui-même. On peut citer par exemple *Le Choix de la fiancée* d'E.T.A. Hoffmann, ou *La Vie d'un Propre à rien* d'Eichendorff, où la roue du moulin bat au début cette mesure dont le héros comme le récit s'évaderont. Même Goethe, qui se voit pourtant lui-même à l'opposé du mouvement romantique, veut que le personnage central de ses *Affinités électives* (1809) oublie, au moment décisif, de «remonter sa montre chronométrique à secondes, pour la première fois depuis bien des années». Et les personnages du roman de constater «que le temps commence à leur devenir indifférent²²».

Sur le papier, dans le texte, il n'y a cependant pas de chute libre hors du temps. Le jugement qui identifie la littérature de l'époque à son opposition au temps mécanisé, ou bien à sa fuite hors du temps mécanisé, ce jugement n'est ni différencié ni dialectique. Ce cliché sur le romantisme survit opiniâtrement; il serait bon qu'il abdique enfin. Car déjà le septième chevreau du conte des frères Grimm, qui est pourtant bien un enfant de l'époque, trouve une réaction plus dialectique. Il faut précisément se coincer dans le boîtier du temps si l'on ne veut pas se faire coincer par le temps. Seule cette attitude mimétique à l'égard du temps, suggère le récit, fait exprimer au texte l'aliénation dans l'expérience du temps, seule elle nous permet de lire contre quoi le récit s'insurge et de quoi il s'évade. Toutefois cela exige qu'on le situe dans son contexte. Il faut savoir lire l'heure

20. *Werke, Tagebücher und Erzählungen Friedrich von Hardenbergs*, éd. H.-J. Mähl et R. Samuel, München, 1978, vol. I, p. 240.

21. *Ibid.*, p. 366.

22. Johann Wolfgang von GOETHE, *Werke*, éd. E. Trunz, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, München, 1981¹⁰, vol. 6, p. 290.

pour savoir lire les textes. A l'inverse, les textes font entendre l'heure qu'il a sonné, dans une époque de l'histoire, mais aussi l'heure qu'il sonne de nos jours, pour nous.

J'aimerais recourir à deux exemples pour déployer concrètement la relation dialectique entre le texte et son contexte historique. Ce n'est que dans la constellation concrète du texte et de son contexte que l'on peut cerner et comprendre le rapport entre littérature et histoire, point auquel je voudrais donner, à la suite des exemples, une formulation théorique plus générale.

Commençons par les textes concrets. Je vous propose de les lire dans l'horizon que j'ai esquissé, celui du bouleversement historique dans la perception du temps. Les deux ont pour auteur Clemens Brentano, un écrivain que la critique traditionnelle, «immanentiste», a prétendu élever au rang de type parfait du romantique cherchant son refuge hors du temps²³.

Le premier texte est né d'une collaboration entre Brentano et Görres. Cette double origine explique que le titre comme le texte tout entier présentent les deux faces du dieu Janus. Les deux auteurs ont combiné les premières et les dernières lettres de leurs noms pour en faire un titre dédoublé: la satire de *BOGS, l'horloger*²⁴. Le héros lui-même est tout aussi scindé en deux. D'«homme» qu'il est, il essaie de devenir «bourgeois». Car, comme le texte commence par le constater, le monde est tombé entre les mains des «bourgeois» — et cela en 1807, une année après que Napoléon eut aboli le calendrier révolutionnaire et enterré l'utopie du citoyen: l'actualité de la satire stupéfait. Pour être reçu dans la société bourgeoise, dont le triomphe universel est manifeste, l'horloger BOGS doit passer un double examen. D'abord, il sera exposé à un concert, au cours duquel il devra prouver qu'il est endurci contre toutes «les fatigues de l'émotion²⁵». Pour résister à la musique qui inonde ses sens, BOGS se

23. La formulation la plus impressionnante de cette vue traditionnelle, et celle qui a exercé aussi l'influence la plus profonde est celle d'Emil STAIGER dans *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters*, München, 1976 [1939], p. 19-104.

24. Clemens BRENTANO, *Werke*, éd. W. Frühwald, B. Gajek, et F. Kemp, München, 1978², p. 873 sq. Le titre complet, scindé en lui-même à l'instar de tout le texte, est: *Entweder wunderbare Geschichte vom BOGS dem Uhrmacher, wie er zwar das menschliche Leben längst verlassen, nun aber doch, nach vielen musikalischen Leiden zu Wasser und zu Lande, in die bürgerliche Schützengesellschaft aufgenommen zu werden Hoffnung hat, oder die über die Ufer der badischen Wochenschrift als Beilage ausgetretene Konzert-Anzeige*.

25. *Ibid.*, p. 888.

cramponne à sa montre. Comme il a conservé ses oignons tout en perdant momentanément la tête sous l'emprise de la musique, BOGS sera hypnotisé et sa tête sera inspectée de l'intérieur par une commission médicale. Là, à l'intérieur du crâne, les médecins trouvent des milliers de montres de toutes les espèces et de toutes les dimensions. Elles indiquent exactement la même heure que les montres du dehors. La cavité crânienne de l'horloger marche donc bien au rythme des montres de la société. Seul dans le coin le plus obscur du cerveau subsistent des résidus fantasmagoriques de l'expérience musicale de BOGS. Lorsque les médecins tentent d'éclairer ce dernier recoin, ils provoquent une explosion qui fend le crâne de BOGS en deux. Sa face bourgeoise pourra entrer dans la société bourgeoise. En revanche sa deuxième face, que les médecins ont découverte à l'arrière de sa tête, sera séparée du reste du personnage. Sans feu ni lieu, persécutée par la société bourgeoise, la part fantastico-musicale de l'horloger errera à travers le monde.

Cette satire à double face vit d'abord d'oppositions: celles de l'homme et du bourgeois, celle de la musique et de la machine, celle de la montre et de l'oreille²⁶. Elle analyse la notion d'*incorporation*²⁷ avec une acuité troublante: pour être incorporé dans la société bourgeoise, il faut commencer par faire entrer le temps de la bourgeoisie dans son corps. Les montres intérieures doivent marcher au rythme des montres du dehors: c'est la seule garantie contre les escapades de l'imagination. Le texte ne se borne pas à illustrer, par les moyens de la satire, l'intériorisation de la perception du temps telle que la pédagogie de l'époque l'inflige à l'enfant en l'obligeant à écouter le tic-tac de la montre. Il aborde une réflexion sur la métaphore de la «montre intérieure», commune dans l'usage allemand, qui réalise la mécanisation de la perception du temps par le moyen de la langue. Dès qu'on accepte cette métaphore, on en est prisonnier. C'est ainsi que Kafka notera en 1922 dans son journal: «Impossible de dormir, impossible de veiller, impossible de supporter la vie, plus exactement la succession de la vie. Les montres ne concordent pas, la montre intérieure file avec une hâte diabolique ou démoniaque ou tout au moins inhumaine, celle du dehors traîne selon sa

26. Cf. Peter UTZ, *Das Auge und das Ohr im Text. Sinneswahrnehmung in der Literatur der Goethezeit*, München, 1990, en particulier le chap. 8.3.

27. Brentano, *Werke*, vol. 2, p. 882.

marche ordinaire²⁸.» En comparant de cette manière la montre «intérieure» et celle «du dehors», on se fera nécessairement prendre dans leurs rouages. Dans sa satire, Brentano a pris au mot la métaphore de «la montre intérieure» bien avant Kafka. Il fait comprendre que cette notion suffit à la société bourgeoise pour asseoir son pouvoir à l'intérieur de l'homme, d'où elle le contraint au dédoublement.

Face à cette vision pessimiste, le texte crée cependant un rythme contraire, celui de sa propre musique. Encadré par la lourdeur mortelle de la langue de l'administration bourgeoise et par le jargon spécialisé des médecins, le texte s'ouvre en son centre à un temps différent qui échappe à la mesure par la montre. Car le récit du concert déverse sur le lecteur ses flots de rimes, d'assonances, d'allitérations, de reprises et de modulations. Cette fantaisie musicale hautement romantique ne suit pas de rythme de marche, il n'existe pas de métronome capable de la découper en tranches. Après le concert, BOGS lui-même a l'impression d'avoir passé quinze jours hors du temps²⁹. Cette impression se communique au lecteur. Ce n'est pourtant pas la longueur du passage qui en est responsable, mais plutôt l'accumulation des images sensibles. Bien qu'elles se succèdent dans le texte, leur présence quasi sensuelle les unit en une sorte de simultanéité. Il est vrai que cette notion de «simultanéité» est au fond inadéquate puisqu'elle implique précisément la mesure du temps que le texte abolit — le tic-tac des montres retentit donc jusque dans la langue dans laquelle nous formulons nos observations, et il menace ainsi de noyer la musique du texte. On est tenté de recourir alors à des métaphores spatiales pour décrire cette perception d'un temps intérieur singulier. Ce serait conforme à la maxime romantique de Novalis disant que le temps est «l'espace intérieur³⁰». C'est cet espace intérieur qui se déploie dans le récit du concert. Seule cette métaphore de l'espace comme «représentation symbolique» permet de formuler la notion d'un temps homogène qui ne se décompose pas en instants isolés — Henri Bergson a attiré l'attention là-dessus³¹. Le

28. Franz KAFKA, *Tagebücher 1910-1923*. Frankfurt a. M. 1951, p. 552. Comparez avec Theodore ZIOLKOWSKI, *Strukturen des modernen Romans*, München, 1972, S. 41 sq.

29. Brentano, *Werke*, vol. 2, p. 891.

30. Novalis, *Werke*, vol. 2, p. 697.

31. Henri BERGSON, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, in *Oeuvres*, éd. A. Robinet, Paris, 1970³, p. 82.

texte de Brentano crée cet espace-temps homogène dans la description du concert. Comme Jean Paul l'a dit avec esprit dans son *Hesperus* (1795), le lecteur s'installe «sur un canapé, les plus ravissantes déesses des heures de lecture dansent autour de lui et lui cachent sa montre à répétition³²». Dans le texte de Brentano, ces gracieuses déesses des heures de lecture ne règnent que pour la durée du concert. Après, la «montre à répétition» reprend son autorité, les médecins font voler en éclats l'illusion d'un temps intérieur homogène. Finalement il ne restera plus qu'un espace extérieur, extériorisé, et un temps tout aussi extériorisé. Un vide, bourdonnant seulement du tic-tac de milliers de montres.

Ainsi, Brentano pousse son analyse satirique de la notion de temps jusqu'au point où notre appréhension purement métaphorique, subsumée sous des concepts spatiaux, déserte le texte lui-même. Le lecteur prend alors conscience que ses propres rouages conceptuels tournent à vide. Subtilement, Brentano renverse le métier d'horloger en son contraire: cette histoire d'horloger met les ressorts de nos concepts hors service.

C'est peut-être la raison pour laquelle ce texte n'a guère éveillé l'attention des historiens de la littérature: même une monographie assez récente consacrée au problème du temps chez Brentano passe outre sans y prendre garde³³. Dès qu'on le voit dans le champ des forces de son époque, il se scinde, à l'instar de son héros, en deux moitiés; le texte témoigne donc des «asynchronicités» historiques, pour traduire ainsi le mot allemand *Ungleichzeitigkeit*. Ces asynchronicités sont si radicales que nulle montre ne peut plus les mesurer. C'est pourquoi le texte semble se déconstruire de lui-même et frustrer ainsi tout regard désireux de trouver totalité et beauté dans cette œuvre d'art.

En revanche, mon deuxième exemple, l'*Histoire du brave Gaspar et de la belle Annette*, a été souvent interprété, et admiré, comme un chef-d'oeuvre de l'art du récit. Impossible de vous présenter ici ni l'action, qui est assez complexe, ni tous les commentaires qu'elle a suscités. Ce qui m'importe, ce n'est d'ailleurs pas l'histoire du brave caporal Gaspard qui se suicide pour ne pas manquer à une fausse idéologie de l'honneur, ni celle de la belle Annette qui accepte avec le même courage d'être exécutée pour ne pas trahir son séducteur déloyal. La seule question

32. Jean PAUL, *Werke*, vol. 1, p. 511.

33. Josef ZIERDEN, *Das Zeitproblem im Erzählwerk Clemens Brentanos*, Frankfurt a. M. / Bern / New York, 1985.

importante, pour nous, concerne la manière dont l'histoire est contée. Brentano se sert d'un mode de récit tout à fait insolite en dédoublant l'instance narrative. Le lecteur apprend en effet l'horrible histoire de la bouche de la vieille grand-mère. Elle la raconte par fragments, lentement, avec des digressions, à la manière du conteur oral archaïque. Dans le texte, son récit s'adresse à un auditeur fortuit, qui est en même temps le «je» du texte. Il est en toute chose à l'opposé de la grand-mère: jeune, libéré des usages du récit oral, un «scribe» comme il dit lui-même, vivant au rythme fiévreux de son époque. Vers la fin de la nuit, tout au long de laquelle la grand-mère raconte son histoire, marquée à intervalles réguliers par les heures qu'annonce le veilleur, son auditeur finit par prendre l'initiative de l'action. Lorsque la grand-mère, après mille détours, lui a enfin fait comprendre qu'Annette, quoiqu'innocente, sera exécutée à la fin de la nuit, il est trop tard pour la sauver. Dans un formidable mouvement d'accélération, le jeune homme se précipite au lieu d'exécution, mais déjà le bourreau lui présente la tête d'Annette au sourire «mélancolique³⁴».

Certes, cette double perspective temporelle dans laquelle Brentano fait conter son conte a bien été décrite, mais elle n'a pas été réellement expliquée. Les méthodes de la critique «immanente», au moyen desquelles Richard Alewyn par exemple a donné une brillante analyse du récit, montrent ici les limites, caractéristiques, de leurs pouvoirs. Il est vrai qu'Alewyn voit bien les différences dans la perception du temps chez les deux conteurs, mais il fait tout à fait sienne l'optique de la grand-mère³⁵. A elle, le temps apparaît comme un espace infini³⁶, comme un espace de liberté au seuil de l'éternité. Voilà sans doute une métaphore hautement romantique, analogue à l'espace de la musique dans la satire de BOGS, correspondant en plus à la transformation du temps en espace proclamée par Novalis. Et cet

34. Brentano, *Werke*, vol. 2, p. 802.

35. Richard ALEWYN, «Brentanos "Geschichte vom braven Kasperl und der schönen Annerl"». in *Interpretationen. Deutsche Erzählungen von Wieland bis Kafka*, éd. J. Schillemeit, Frankfurt a. M., 1966, p. 101-50, en particulier p. 110: «Wir müssen lernen, mit ihren Augen zu sehen». — Gerhard KLUGE donne une vue d'ensemble des interprétations ultérieures de notre texte dans: *Clemens Brentano. Geschichte vom braven Kasperl und der schönen Annerl. Text, Materialien, Kommentar*, München / Wien, 1979.

36. Alewyn, *ibid.*, p. 122 sq.

espace infini en apparence est une protestation implicite contre le rétrécissement progressif du boîtier de la perception réelle du temps. Il est tout à fait conforme à l'esprit de la grand-mère que, dans son testament, le caporal Gaspard destine sa montre d'argent au pasteur³⁷. L'instrument qui règle le temps militaire est échangé contre une promesse d'éternité.

De plus, la constellation narrative particulière permet de confronter cette vue à la fois chrétienne et archaïque avec la conception moderne du temps chez le jeune auditeur-conteur. A ses yeux, «rien ne permet de racheter une minute perdue³⁸», tout à fait dans le sens du célèbre «time is money», viatique que Benjamin Franklin a destiné en 1748 déjà aux jeunes voyageurs de commerce³⁹. Et c'est vrai, pour sauver l'innocente Annette, chaque minute est précieuse, alors que la grand-mère les dilapide par son récit. Le sens archaïque du temps devient partie intégrante de la catastrophe.

Ce texte n'en reste donc pas à la pure confrontation de deux conceptions du temps incompatibles, il ne se contente pas de donner forme par le récit à une radicale «asynchronicité». Le texte va plus loin: l'incompatibilité des deux perspectives temporelles qui déterminent le récit est elle-même un thème du récit. Brentano ne cherche pas à échapper à cette asynchronicité radicale en adhérant à l'archaïque perspective d'éternité de la grand-mère; il expose tout au contraire cette perspective à l'accélération de l'action. Finalement, personne ne triomphe: la grand-mère meurt sur la tombe de Gaspard et d'Annette, et avec elle, sa perception du temps qui ne connaît pas de montre sera enterrée à jamais. Le jeune conteur, perplexe, finit de son côté par s'évader de son propre récit. Dans le dernier alinéa, c'est un vague «on dit» qui donne des nouvelles sur le curieux monument allégorique que le prince fera dresser sur la tombe de Gaspard et d'Annette: cette fin est tout à fait artificielle. Loin de résoudre la tension entre les deux conceptions du temps qui déterminent le texte, elle la fige dans l'allégorie et la conserve ainsi d'autant mieux. On dirait que le temps a été confisqué par les autorités. En 1819, année où les pouvoirs d'alors accentuent la répression en publiant les «Résolutions de Karlsbad», E.T.A. Hoffmann notera dans son journal le rêve suivant: «La commission de

37. Brentano, *Werke*, vol. 2, p. 793.

38. *ibid.*, p. 800.

39. Wendorff, *Zeit und Kultur*, p. 279.

police fait ôter toutes les horloges des clochers et confisque-toutes les montres, parce que le t e m p s doit être confisqué⁴⁰.»

On pourrait établir une relation tout à fait précise entre la fin du récit de Brentano et l'année de sa rédaction, 1817. Elle fait l'effet d'un chiffrage artificiel de l'une des premières années de la Restauration en Europe⁴¹. Le prince réinstaure ici son règne de pierre, quoique le temps ancien, agrarien et cyclique, ait en fait disparu avec le personnage de la grand-mère. Le rythme du temps moderne selon lequel vit le jeune conteur ne l'a pas encore supplanté. Aussi le temps reste-t-il en suspens, abandonnant le lecteur à une incertitude irritante.

Mais le récit de Brentano ne se termine pas sur un abrégé allégorique de la Restauration. Il marque, dans un contexte plus large, la rupture que l'époque a provoquée entre deux conceptions du temps, le seuil qui sépare deux rythmes de vie. Pour cela, il ne se contente pas de souligner les oppositions. Ce n'est qu'en superposant les deux conceptions du temps que le récit réussit à dépeindre cette asynchronicité qui caractérise son époque comme époque de transition. Plus encore: en allant jusqu'au bout des contradictions insolubles des deux conceptions du temps, le récit se fait critique, il montre l'impossibilité de survivre dans un boîtier temporel aussi contradictoire. Contrairement au conte de Grimm, le récit de Brentano, qui commence tout à fait dans le ton d'un conte populaire, ne trouvera pas de conclusion féerique. Par sa fuite même, l'écrivain Brentano revient au cœur de son temps.

J'ai essayé de montrer à l'aide de deux textes la manière dont Brentano reflète en littérature la rupture contemporaine dans la perception du temps. Cette réflexion me semble revêtir un intérêt méthodologique de principe. Pour terminer, j'aimerais brièvement cerner ce point. M'aidant toujours de ces deux exemples, j'espère pouvoir formuler plus nettement les problèmes de méthodes auxquels je me vois confronté chaque fois que j'essaie de mettre un texte littéraire en rapport avec son contexte.

Car: qu'est-ce en réalité que le «contexte» historique? — L'expression elle-même montre bien qu'il ne s'agit pas d'une donnée historique. Le «contexte» doit au contraire être compris

40. E.T.A. HOFFMANN, *Nachlese*, éd. F. Schnapp, Darmstadt, 1981, p. 344.

41. Cf. Peter UTZ, «“Ehrenwort” und Ehrenwörter. Perspektiven literarischer Diskurskritik an Beispielen von Lessing, Schiller, Kleist, Brentano». A paraître dans *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 1990.

comme tout un réseau de textes. Par la notion de «discours», Michel Foucault a montré un cheminement analytique qui conduit dans cette direction: pour lui, le «discours» se situe entre le système langagier abstrait et l'énoncé singulier et concret. C'est dans le «discours» que tel thème trouve sa formulation à telle époque⁴². La nouvelle définition de la perception du temps au tournant du XVIII^e au XIX^e siècle devient ainsi compréhensible comme «discours». Ce «discours» ne se contente pas de parler de la nouvelle perception du temps, il aide de surcroît à l'imposer. Il est formé des contributions les plus hétérogènes, comme le débat sur le calendrier à la Convention nationale de Paris, les conseils pédagogiques des Lumières, la discussion philosophique sur le temps ou même les indications métronomiques dans les partitions de Beethoven. Quelle interdépendance y a-t-il entre ces éléments si divers? — Foucault tente de répondre à cette question en cherchant les règles de la «formation discursive» qui garantissent la cohérence des «énoncés» singuliers, ces «atomes du discours⁴³». Foucault comprend donc le «discours» comme fait historique positif qu'on peut décrire comme une structure grammaticale — sur ce point, il s'avoue positiviste.

Face à cette position, je voudrais ici souligner que le discours résulte d'une construction qui est elle-même dirigée par les intérêts cognitifs du présent. Les thèses que Walter Benjamin a formulées dans son écrit *Sur le Concept d'Histoire*⁴⁴ devraient entraîner des conséquences pour le concept de discours également. Le passé et le présent entrent dans une constellation dans laquelle ils s'éclairent mutuellement: le présent est une clef pour le passé, le passé est une clef pour le présent. Le tic-tac des montres d'aujourd'hui qui bat à nos oreilles est seul capable de nous faire entendre le tic-tac dans les textes d'autrefois. Notre analyse est le lieu où le discours se met en place, par notre choix dans l'abondance infinie des énoncés historiques. Le discours se forme ainsi dans le champ des tensions herméneutiques entre le présent et le passé, c'est un texte d'époque, mais rédigé par un crayon d'aujourd'hui.

42. Michel FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, Paris 1969. Foucault essaie ici d'interpréter son concept du «discours» comme un élargissement du concept traditionnel du «contexte» (p. 128 sq.). — Cf. aussi Manfred FRANK: «Zum Diskursbegriff bei Foucault», in *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, éd. J. Fohrmann et H. Müller, Frankfurt a. M., 1988, p. 25-51.

43. Foucault, *ibid*, p. 106 sq.

44. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, vol. I/2, p. 691-704.

Quelle est dès lors la relation entre le texte littéraire et le discours pris ainsi? — Dans le contexte d'un «discours» historique objectivable comme l'entend Foucault, un texte littéraire n'a pas d'autre statut que n'importe quel «énoncé» historique. L'exemple des textes de Brentano pourrait aider à nuancer ce point de vue. Car les asynchronicités, les masques et les déséquilibres dont Foucault décrit l'action dans le discours se concentrent dans le texte littéraire. Ainsi dans *Gaspard et Annette*, les asynchronicités ne se bornent pas à affleurer dans le texte, elles l'engendrent et permettent ainsi de saisir la grande rupture historique qui le traverse tout entier. Le texte littéraire agit comme une sorte de loupe, il agrandit les données du discours historique. Il rend visible ces ruptures et ces asynchronicités qui sont si difficiles à saisir dans «l'histoire de longue durée», comme Reinhard Kosellek l'a souligné⁴⁵. Les lignes de forces des grands champs de l'histoire se croisent dans le texte littéraire.

Mais le texte littéraire n'est pas seulement cela, pas seulement une voix plus riche de signification ou plus belle, perdue dans le murmure général. La métaphore de la loupe historique le dit bien: pour montrer les structures d'une époque, le texte doit s'en distancier. Seule cette distance nous permet de voir les contradictions de l'époque comme dans le foyer de la loupe. L'histoire d'horloger de Görres et Brentano crée cette distance par le médium de la satire. Impossible de réussir de cette manière un texte uni, organique; au contraire, le texte pousse à bout les contradictions de l'époque et se déconstruit ainsi lui-même; cette démarche lui vaut un intérêt renouvelé à la lumière du débat actuel sur la déconstruction. Il faut être prêt à lire le texte littéraire en vue de ses contradictions, le lire simultanément selon sa pente et contre sa pente: c'est le seul moyen de le rattacher au discours contemporain. Il fera alors apparaître dans ses propres contradictions les contradictions du discours.

Mais par là, le texte résiste au discours. Foucault a eu raison de souligner que les discours sont toujours aussi au service du pouvoir. Le discours sur le temps au tournant du XIX^e siècle montre cela très clairement. Le nouveau rythme temporel est dicté par les intérêts du pouvoir, ceux de la Convention Nationale, ceux des industriels ou ceux des harmonies militaires.

45. Reinhard KOSELLEK, «Ereignis und Struktur», in *Geschichte — Ereignis und Erzählung*, éd. R. Kosellek et W. D. Stempel, München, 1973, p. 560-71.

Ce sont eux qui glissent dans nos têtes ces montres dont le tic-tac s'y fait toujours entendre. Ces montres, Brentano les a soumises dans son histoire d'horloger à une inspection toute littéraire. Dans l'histoire de Gaspard et d'Annette en revanche, il choisit les contradictions des deux paradigmes temporels, l'ancien et le nouveau, comme champ de l'acte narratif lui-même. Lu dans son contexte, le texte apparaît ainsi comme protestation implicite et subtile contre la nouvelle dictature du temps, qui veut tout bonnement interdire de raconter des histoires, au moins dans les usines. L'ancienne manière de conter meurt dans l'histoire de Brentano, sans que le nouveau style narratif plus économique réussisse à la supplanter. C'est un «on dit» qui aura ici le dernier mot, artificiel, impersonnel comme finalement tout discours du pouvoir⁴⁶. Ainsi, Brentano raconte dans son histoire la fin de l'acte de raconter, tout en prolongeant encore son texte au delà de cette fin. Si l'on ne peut plus raconter d'histoires, le discours nu du pouvoir prendra la parole, comme l'histoire de Brentano le montre, et se dresse à lui-même ses monuments médiocres. Par là, le texte de Brentano marque la distance esthétique entre un récit bien articulé et le murmure du discours, précisément en s'abîmant pour finir dans ce murmure. Il accède ainsi au rang d'exemple subtil de cette résistance mimétique contre le temps dont parle aussi, mais indirectement, le conte des frères Grimm.

Montrer un texte dans le contexte du discours, ce serait donc mettre à nu la négativité du texte littéraire, au sein du discours et contre le discours. Theodor W. Adorno, qui a souvent souligné la négativité du fait esthétique face à l'histoire, non sans la poser comme un absolu, appelle le texte littéraire un «cadran solaire de la philosophie de l'histoire⁴⁷». Le fait esthétique ne se projetterait donc sur l'histoire que sous une forme négative, comme ombre. Cette image est trop belle pour être exacte. Elle demande à être modernisée. Les textes de la modernité ne montrent plus le temps naturel mais le temps des montres. Depuis que le tic-tac des montres se fait entendre dans nos têtes, il retentit aussi dans les textes.

Peter UTZ

46. Foucault, *L'archéologie du savoir*, p. 161.

47. Theodor W. ADORNO, *Noten zur Literatur I*, Frankfurt a. M., 1958, p. 92.

