



HAL
open science

Écrire le vivant. Pour une correspondance entre pensée et style dans l'Essai sur les données immédiates de la conscience d'Henri Bergson

François Caillau

► To cite this version:

François Caillau. Écrire le vivant. Pour une correspondance entre pensée et style dans l'Essai sur les données immédiates de la conscience d'Henri Bergson. Arts et Savoirs, 2020, "Styles de pensée, pensées du style. Écrire le vivant au XIXe siècle", 14, 10.4000/aes.3470 . halshs-03833888

HAL Id: halshs-03833888

<https://shs.hal.science/halshs-03833888v1>

Submitted on 17 Nov 2022

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Écrire le vivant. Pour une correspondance entre pensée et style dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* d'Henri Bergson

Writing the living. For a correlation between thinking and style in the Essai sur les données immédiates de la conscience by Henri Bergson

François Caillau



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/aes/3470>

DOI : 10.4000/aes.3470

ISSN : 2258-093X

Éditeur

Laboratoire LISAA

Ce document vous est offert par Campus Condorcet



Référence électronique

François Caillau, « Écrire le vivant. Pour une correspondance entre pensée et style dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience* d'Henri Bergson », *Arts et Savoirs* [En ligne], 14 | 2020, mis en ligne le 29 décembre 2020, consulté le 28 octobre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/aes/3470> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/aes.3470>

Ce document a été généré automatiquement le 21 février 2021.

Tous droits réservés

Écrire le vivant. Pour une correspondance entre pensée et style dans l'Essai sur les données immédiates de la conscience d'Henri Bergson

Writing the living. For a correlation between thinking and style in the Essai sur les données immédiates de la conscience by Henri Bergson

François Caillau

- 1 Henri Bergson meurt en 1941 en laissant un héritage philosophique imprégné par les sciences : ses ouvrages *Matière et mémoire* (1896)¹, *L'évolution créatrice* (1907)² et *Durée et simultanéité* (1922)³ en témoignent. Formé d'abord aux mathématiques dont il gagne le premier prix au Concours général⁴, son intérêt se porte ensuite sur les avancées de la biologie naissante, les réflexions des courants évolutionnistes et les débats entre tenants du transformisme et du créationnisme. De ces diverses sources, il s'applique à produire un discours clair et scientifiquement référencé afin d'expliquer la logique du vivant. Chez Bergson, l'apport des sciences est donc essentiel et s'explique par une conception selon laquelle « le philosophe reste l'homme de la science universelle, en ce sens que, s'il ne peut plus tout savoir, il n'y a rien qu'il ne doive s'être mis en état d'apprendre »⁵.
- 2 Dès son premier ouvrage, *l'Essai sur les données immédiates de la conscience*⁶ publié en 1889, Bergson aborde le thème du vivant à partir d'un problème « commun à la métaphysique et à la psychologie » (avant-propos, VII) : la liberté. Le débat se pose alors principalement en termes psychologiques, suivant la discussion des thèses scientifiques de son époque. Cependant, l'expression du vivant se heurte à une difficulté formulée dès l'avant-propos daté de février 1888 : « le langage exige que nous établissions entre nos idées les mêmes distinctions nettes et précises, la même discontinuité qu'entre les

objets matériels » (VII). Le langage sépare, fige, symbolise, davantage encore celui du scientifique, « astreint à prendre sur le mouvement des vues immobiles »⁷. Mais l'être vivant n'est pas un objet matériel, ni une pure idée et face à sa complexité, les « cadres du langage » (100) paraissent inadaptés. Par conséquent, écrire (sur) le vivant revient à formaliser ce qui ne peut l'être complètement, à symboliser une réalité qui échappe à une intellectualisation totale. L'Essai – comme tentative discursive et genre littéraire – s'apparente alors à un défi lancé à l'écriture philosophique.

- 3 Le discours bergsonien repose donc sur une aporie latente identifiée depuis longtemps, à savoir écrire le vivant en s'ouvrant aux faits scientifiques tout en affirmant la limite du langage, et en particulier celui de la science. Dans le prolongement de cette problématique toujours d'actualité⁸, je m'efforcerai d'identifier les solutions apportées au cours de l'Essai afin de résoudre l'aporie originelle. Outre la réduction du champ d'étude à un seul ouvrage, je me focaliserai sur la manière dont la pensée de Bergson a guidé une certaine écriture du vivant. En d'autres termes, il s'agira de démontrer comment le style bergsonien incarne une pensée du vivant, matérialise un type de raisonnement et d'observer les répétitions, régularités et déplacements dans le discours, qui témoignent de l'évolution de la réflexion philosophique. Entre style rigoureux et analytique d'un côté, libre et imagé de l'autre, l'enjeu sera de mettre au jour l'intime correspondance que pensée et style entretiennent chez Bergson.
- 4 En ce sens, c'est le processus même d'écriture qui émergera de l'étude de l'articulation entre pensée et style et cela, en trois temps distincts. Tout d'abord, sera souligné le style rigoureux et analytique auquel Bergson fait appel dans une majeure partie de l'Essai. Parce qu'il cherche à élaborer une théorie psychologique de la conscience, les sciences servent inévitablement de fondement à la réflexion. De fait, l'écriture du vivant consiste d'abord à écrire (scientifiquement) sur le vivant. Puis, le rôle de l'expérience dans le discours bergsonien révélera la place accordée au quotidien, à l'immédiat, au « vivant ». De l'auteur au lecteur, le style adopté dans l'ouvrage mène à un cheminement commun : l'expérience de soi-même. L'écriture du vivant revient ainsi à écrire au vivant selon une modalité d'être double, de l'auteur mais aussi du lecteur. Enfin, puisque le langage est à la fois le moyen d'expression du vivant et sa limite, une forme de suggestion émerge progressivement au sein de l'Essai : l'image. Échappant au raisonnement analytique, celle-ci introduit fluidité et mouvement dans le discours. L'écriture du vivant relève alors du fait d'écrire – ou de suggérer – le vivant dans la durée, dans le temps.

Écrire sur le vivant ou d'un style bergsonien rigoureux et pédagogique

- 5 L'Essai sur les données immédiates de la conscience se compose de trois chapitres : « De l'intensité des états psychologiques », puis « De la multiplicité des états de conscience. L'idée de durée », enfin « De l'organisation des états de conscience. La liberté ». La progression y est nette comme le souligne Frédéric Worms dans l'édition critique de 2013, ainsi que l'unité du problème traité : les données de la conscience⁹. Discutant les thèses psychologiques, physiques et philosophiques de son temps, Bergson propose d'éclaircir une série de confusions – quantité/qualité, multiplicité numérique/multiplicité qualitative et surtout espace/durée – afin de dégager une « conception de la liberté » (165). Si l'être humain est donc bien le sujet de l'ouvrage, celui-ci est d'abord

étudié dans une perspective psychologique et physique, d'où les rares mentions de naturalistes et anatomistes. Ce n'est pas l'organisation du vivant en termes « biologiques » qui intéresse Bergson – bien que la durée alors proposée soit nécessairement constitutive du vivant – c'est d'abord son existence ramenée à des états de conscience.

- 6 Il en résulte que dès sa parution, l'Essai est lu « comme un ouvrage de psychologie métaphysique »¹⁰. Au cours du premier chapitre, Bergson y mène « la charge contre une psychologie expérimentale »¹¹ avant de répéter le principe d'une dialectique critique tout au long de l'ouvrage. La méthode est la suivante : d'abord, il expose une théorie ; puis, il en déduit les implications concernant les faits ; ensuite, il soumet ces faits à l'expérience ou tout du moins à la discussion ; enfin, il en tire une nouvelle hypothèse à partir de laquelle il propose d'engager la réflexion. Par conséquent, il conduit une méthode dite hypothético-déductive dont l'exemple est donné au cours du premier chapitre, lorsqu'il part du postulat selon lequel « s'il est un phénomène qui paraisse se présenter immédiatement à la conscience sous forme de quantité ou tout au moins de grandeur, c'est sans contredit l'effort musculaire » (15). S'ensuit une déduction sur l'erreur de cette conception aboutissant à l'idée que « c'est donc l'émission même de la force nerveuse que la conscience apercevrait » (16). De là, la mobilisation des expériences du neurologue Félix Alfred Vulpian¹² et du psychologue William James¹³ démontrant qu'une sensation d'effort dépend toujours d'un « mouvement [qui] s'effectue quelque part » (16). Enfin, Bergson en déduit alors une nouvelle hypothèse :

Nous prétendons que plus un effort donné nous fait l'effet de croître, plus augmente le nombre de muscles qui se contractent sympathiquement, et que la conscience apparente d'une plus grande intensité d'effort sur un point donné de l'organisme se réduit, en réalité, à la perception d'une plus grande surface du corps s'intéressant à l'opération. (18)

- 7 Cet exemple permet de comprendre l'intérêt de la méthode hypothético-déductive : partir d'une hypothèse initiale erronée afin d'en faire émerger très rapidement les erreurs, puis la corriger par les faits et arriver à une nouvelle hypothèse de travail. En termes bergsoniens, il s'agit de substituer un « vrai problème » à un « faux problème », soit un problème correctement posé à un problème mal posé. Cette méthode, dont l'importance a été soulignée par Gilles Deleuze¹⁴, est répétée tout au long de l'Essai, œuvrant à la cohérence d'une structure d'ensemble marquée par un style rigoureux. Telle une démonstration mathématique, le déroulé y est logique et, appliquant à cet ouvrage une remarque d'Alexis Philonenko sur *Matière et mémoire*, les parties s'enchaînent « suivant une technique apparemment très kantienne, mais qui, dans le fond, est simple algèbre, [où] Bergson propose de changer les termes du problème »¹⁵. La méthode hypothético-déductive instaure donc un discours rigoureusement analytique au style clair et précis fondé sur la discussion des théories scientifiques sur le terrain même de leurs auteurs : physiciens, psychologues, neurologues, mathématiciens et chimistes.
- 8 À l'inverse, la biologie et l'anatomie ne sont que peu mobilisées et dotées avant tout d'une valeur d'exemplification. Ainsi en est-il du passage succédant à l'analyse de l'effort musculaire, où Bergson avance que l'intensité des émotions violentes « ne doit donc point être autre chose que la tension musculaire qui les accompagne » (21). Et citant le passage de *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux* de Charles Darwin¹⁶ consacré à la fureur, il affirme que l'émotion est « l'ébranlement de plus en plus profond de l'organisme » (22) – soit une expression de la subjectivité – dont la

manifestation physique est un élément constitutif. De fait, il emploie l'exemple du naturaliste anglais pour confirmer sa thèse d'un rôle du corps dans l'évaluation quantitative des sensations et états psychiques, puisqu'il faut « définir précisément l'intensité de la douleur par le nombre et l'étendue des parties du corps qui sympathisent avec elle » (27). Par conséquent, Bergson fait appel à la théorie darwinienne afin d'asseoir sa propre théorie de la vie psychologique et non dans une perspective « biologique ». Le vivant est donc doté de deux valeurs distinctes dans le raisonnement bergsonien : à la fois comme argument valant exemple au sein de la démonstration et comme enjeu de celle-ci.

- 9 Néanmoins, la différence de traitement entre les sciences, justifiée par le sujet de l'Essai, trouve son unité dans le style même de l'auteur. Que la thèse discutée soit psychologique, physique ou plus rarement biologique, il s'attache à en rendre compte sous une forme compréhensible, en instituant les modalités d'un discours profondément pédagogique. Pour ce faire, il emploie majoritairement le « nous », cette « première personne du pluriel qui inclut le lecteur »¹⁷ et qui participe d'un « style parlé »¹⁸, pour reprendre les termes d'Axel Cherniavsky, s'appuyant lui-même sur l'analyse de Dominique Maingueneau consacrée au texte « Le possible et le réel »¹⁹. Par ce procédé, Bergson donne l'illusion d'un cheminement commun de l'auteur et du lecteur. Illusion accentuée par la méthode hypothético-déductive dont les allers et retours entre faits et hypothèses semblent construire le raisonnement au fur et à mesure. En s'adressant au lecteur comme un maître à son élève, le philosophe cherche à maintenir la qualité de la démonstration scientifique tout en la rendant transmissible et donc compréhensible. En résulte un discours nourri d'exemples de « la plus grande clarté »²⁰ où, « pédagogue, Bergson n'a jamais entraîné son lecteur trop vite, trop loin »²¹.
- 10 En tentant d'analyser les états psychologiques et le rôle de la conscience dans l'acte libre, Bergson doit nécessairement faire reposer son discours sur le vivant. De ce point de vue, ce dernier est autant la finalité de l'Essai, que le moyen de résoudre le problème de la liberté en maintenant un raisonnement cohérent. Écrire sur le vivant consiste alors à produire un discours scientifiquement rigoureux et analytique où « la démarche bergsonienne n'a jamais été *a priori*. Tous ses véritables points d'appui ont été un "retour aux faits" »²². Le retour aux faits, la régularité des exemples scientifiques et des théories qui les englobent, sont autant de témoignages de « la systématité de la réflexion bergsonienne, son dialogue assidu avec certaines perspectives ouvertes par la science et sa recherche constante d'une méthodologie scientifiquement rigoureuse »²³. Du raisonnement au discours et du discours au raisonnement, il y a donc chez Bergson une intime correspondance : celle d'être « scientifiquement rigoureux ». En ce sens, penser le vivant revient déjà à l'écrire, à lui donner un style. Devant cette intime correspondance entre pensée et style, semble pourtant émerger une relative liberté dans l'écriture. Ainsi, face aux limites du langage – particulièrement scientifique – et en raison d'une volonté de transmettre le vivant dans ce qu'il a d'exprimable, Bergson introduit une variation au sein de son discours : l'expérience quotidienne. Conjointement à l'écriture sur le vivant s'ouvre alors un nouvel espace discursif : écrire au vivant, comme adresse au lecteur et mode d'être de l'auteur.

Écrire au vivant : pour une expérience au plus près du vivant

- 11 L'étude de la méthode employée par Bergson au cours de *l'Essai* a permis de mettre au jour un discours au style rigoureux basé sur la discussion systématique des hypothèses scientifiques et l'emploi du vivant dans une démarche analytique. De très nombreux exemples y sont alors cités, résultats des expériences de physiciens, psychologues et neurologues. La régularité des exemples étayant le raisonnement démontre le souci de « se situer sur le terrain de l'objectivité scientifique, sur le terrain de la testabilité, de la mesure et de la vérification »²⁴. À ce titre, l'expérience propre aux sciences est incontournable dans le discours bergsonien. Cependant, elle ne constitue pas le tout de *l'Essai*. Car, en tant qu'il distingue le savant du philosophe, Bergson propose d'approcher le vivant à un degré d'abstraction moindre que celui de la science. Apparaît donc une forme de discours ne possédant pas le professionnalisme ni la même rigueur que celle revêtue par la masse des faits critiqués au sein de l'ouvrage : l'expérience quotidienne. Ce cas de figure est particulièrement répété au premier chapitre, là où la discussion des thèses scientifiques est la plus serrée. Par exemple, lors de l'analyse de l'effort musculaire – menée à partir des hypothèses de la psychologie et de la neurologie – Bergson varie la teneur du discours en introduisant cet appel à l'expérience :

Essayez, par exemple, de serrer le poing « de plus en plus ». Il vous semblera que la sensation d'effort, tout entière localisée dans votre main, passe successivement par des grandeurs croissantes. En réalité, votre main éprouve toujours la même chose. Seulement, la sensation qui y était localisée d'abord a envahi votre bras, remonté jusqu'à l'épaule ; finalement, l'autre bras se raidit, les deux jambes l'imitent, la respiration s'arrête ; c'est le corps qui donne tout entier. Mais vous ne vous rendez distinctement compte de ces mouvements concomitants qu'à la condition d'être averti ; jusque-là, vous pensiez avoir affaire à un état de conscience unique, qui changeait de grandeur. (18)

- 12 Dans le cas présent, Bergson décrit une expérience et en explique toutes les étapes successives : partir d'une situation pratique (serrer le poing de plus en plus fort), en déduire ou y appliquer une hypothèse erronée (la grandeur croissante de la sensation d'effort), la corriger par les faits (l'augmentation de la surface du corps intéressée à la sensation), enfin proposer une nouvelle interprétation sous forme de théorie, ici mentionnée quelques lignes plus loin : « notre conscience d'un accroissement d'effort musculaire se réduit à la double perception d'un plus grand nombre de sensations périphériques et d'un changement qualitatif survenu dans quelques-unes d'entre elles » (19). De fait, il met en place un processus expérimental respectant la méthode hypothético-déductive constatée lors de la discussion des thèses scientifiques. L'application d'une démarche commune œuvre à « mettre au même niveau l'expérience au sens scientifique et l'expérience humaine que toute personne peut faire »²⁵. De cette manière, Bergson dote l'expérience quotidienne d'une qualité essentielle : celle de pouvoir approcher le vivant dans des dimensions similaires à celles de la science, mais selon une méthode distincte appelée à fonder une philosophie « complémentaire de la science dans la pratique aussi bien que dans la spéculation »²⁶. Or, il ne s'agit pas de substituer une démarche à l'autre, mais d'inviter à une expérience du vivant en tant que vivant, forgeant un style au plus près de la vie dans une double perspective.

- 13 D'une part, lors de l'appel à l'expérience commune, le style bergsonien est « vivant » parce qu'il s'adresse à un vivant et cela, sous une forme relativement libre et spontanée en comparaison de la discussion analytique des théories de la science contemporaine. Au niveau du discours, Bergson délaisse alors la rigueur des thèses physiques et psychologiques pour un vocabulaire simple et sans concept superflu : « Examinez avec soin une personne qui soulève des poids de plus en plus lourds : la contraction musculaire gagne peu à peu son corps tout entier » (19). En outre, il abandonne l'emploi du « nous » pour celui du « vous ». Toutefois, l'usage de la deuxième personne du pluriel poursuit des ambitions semblables à celles de la première personne : inclure le lecteur en le projetant comme acteur fictif du raisonnement. Mais avec le « vous », son rôle paraît encore accentué. Car ce pronom souligne la place accordée au lecteur – aussi fictive soit-elle – dans l'approche du vivant. Dans un style parlé, la forme « vous » est tel un défi lancé par l'auteur au lecteur, par le maître à son élève. Ainsi, pour approcher le vivant faut-il soi-même expérimenter, s'impliquer en tant qu'être vivant et cela, en deçà de la symbolisation de la science : « Oubliez ce que la physique vous a appris, examinez avec soin l'idée que vous avez d'une note plus ou moins haute » (33).
- 14 D'autre part, le style bergsonien est « vivant » justement parce que l'appel à l'expérience commune est lancé par un vivant. De ce point de vue, Bergson s'attache à écrire à partir de son environnement, de son quotidien. En découle une invitation à l'expérience commune dont il fait du corps un objet privilégié, celui-ci étant immédiatement et sensiblement accessible. Ainsi en est-il de l'analyse de l'intensité d'effort, lorsque l'adresse suivante est faite au lecteur : « Étendez le bras, en recourbant légèrement votre index, comme si vous alliez presser la détente d'un pistolet » (17). Et quand l'auteur avance des conditions d'expérience nécessitant plus qu'une simple attention au corps, celles-ci demeurent dans le domaine du quotidien : « Considérez attentivement une feuille de papier éclairée par quatre bougies, par exemple, et faites éteindre successivement une, deux, trois d'entre elles » (39). Bergson s'attache donc à proposer des expériences communes et facilement réalisables ouvrant le lecteur à une certaine compréhension du vivant, en tant que vivant.
- 15 Écrire à partir de son environnement permet au philosophe de conserver un appel à l'expérience ancré dans le réel, le commun. Au-delà de la fonction du discours, c'est la forme même qui est altérée par cette attention au quotidien forgeant un style au plus près de la vie. Dans ce cas, Bergson adopte le « je » et ouvre un espace d'expression libre et « spontanée », où le récit se substitue au raisonnement analytique. Il met alors en scène sa propre expérience dans un style narratif et relativement libre, comme lorsqu'il relate avoir entendu le bruit d'une horloge voisine :

Au moment où j'écris ces lignes, l'heure sonne à une horloge voisine ; mais mon oreille distraite ne s'en aperçoit que lorsque plusieurs coups se sont déjà fait entendre ; je ne les ai donc pas comptés. Et néanmoins, il me suffit d'un effort d'attention rétrospective pour faire la somme des quatre coups déjà sonnés, et les ajouter à ceux que j'entends. Si, rentrant en moi-même, je m'interroge alors soigneusement sur ce qui vient de se passer, je m'aperçois que les quatre premiers sons avaient frappé mon oreille et même ému ma conscience, mais que les sensations produites par chacun d'eux, au lieu de se juxtaposer, s'étaient fondues les unes dans les autres de manière à douer l'ensemble d'un aspect propre, de manière à en faire une espèce de phrase musicale. Pour évaluer rétrospectivement le nombre de coups sonnés, j'ai essayé de reconstituer cette phrase par la pensée ; mon imagination a frappé un coup, puis deux, puis trois, et tant qu'elle n'est pas

arrivée au nombre exact de quatre, la sensibilité, consultée, a répondu que l'effet total différait qualitativement. (94-95)

- 16 Cette restitution *in extenso* était nécessaire pour comprendre le glissement dans le style du discours. Conjointement à la discussion des thèses scientifiques et à un appel à l'expérience commune nécessitant le « nous » puis le « vous », Bergson se pose comme sujet de l'ouvrage par l'emploi de la première personne du singulier. Le récit de son expérience personnelle se fait alors selon un style libre et littéraire tout en conservant sa force pédagogique. Car il ne s'agit pas simplement d'évoquer un épisode passé, mais de véhiculer une expression du vivant sous-tendant sa compréhension partielle par le lecteur. Pédagogue, Bergson étale le processus narratif en ouvrant le récit par l'emploi du présent : « Au moment où j'écris ces lignes, l'heure sonne à une horloge voisine » (94). Cette phrase, aux allures de distique octosyllabique, donne l'illusion d'un événement pris sur le vif, dans un quotidien loin de toute réflexion scientifique. Que Bergson ait entendu une horloge voisine tandis qu'il méditait sur l'*Essai*, cela n'est pas impossible. Or, il va ici plus loin en faisant du récit une mise en scène fictive du processus d'écriture. Écrire au vivant relève alors d'une immédiateté entre la pensée et le style. Au-delà de leur articulation, l'enjeu consiste à exprimer le vivant en deçà de l'abstraction scientifique soit, avant qu'il ne tombe dans la sphère du langage symbolique.
- 17 Bien que le récit de l'horloge relève d'un travail de fiction et de restitution, Bergson s'attelle à une expression du vivant correspondant à l'immédiateté supposée entre pensée et écriture. En conséquence, le style même de son discours en est affecté : narration à la première personne du singulier et choix d'ouvrir le récit par le temps du présent – sous la forme d'une phrase très littéraire – permettent de retenir l'attention du lecteur et de le projeter fictivement dans le récit. Afin de se soustraire à la symbolisation du vivant, Bergson adopte également un langage dont la coloration échappe au raisonnement analytique. Ainsi, pour exprimer la qualité et la continuité des sensations produites par les coups de l'horloge, se tourne-t-il vers un vocabulaire semblant de prime abord moins précis : la phrase musicale. Image de la durée bergsonienne, cette « espèce de phrase musicale » (95) incarne le glissement linguistique accompagnant le style fluide d'un récit inséré au cœur du discours. Face à la limite que représente le langage de la science, écrire sur le vivant – en rendre compte en termes scientifiques – et écrire au vivant – l'approcher par une expérience quotidienne non symbolique – ne suffisent plus. Bergson doit introduire une forme hétérogène au cœur de son discours : l'image, comme vectrice et puissance du vivant.

Écrire le vivant : rôle et puissance de l'image

- 18 À l'analyse du récit bergsonien, une forme d'expression du vivant non analytique a pu être identifiée : l'image. Cela ne signifie pas que celle-ci est complètement absente de la critique des hypothèses scientifiques. Néanmoins, une évolution de son utilisation se remarque à la seule consultation de l'index des images de l'édition critique de l'*Essai*, réalisée par Arnaud Bouaniche, sur laquelle je m'appuie. Dix-neuf images y sont recensées, pour quarante-sept occurrences au total. Or, seulement huit de ces occurrences apparaissent au cours du premier chapitre, là où la discussion des thèses scientifiques est la plus serrée. La constitution de l'ouvrage explique ce déséquilibre. Après deux premiers chapitres servant de critique préalable des faux problèmes et qui,

de l'aveu même de l'auteur dans son avant-propos de février 1888, ont « été écrits pour servir d'introduction au troisième » (VIII), ce dernier est consacré au problème de la liberté. Ce résumé schématique – le dernier chapitre est l'occasion de critiquer le déterminisme (107-123) et la causalité absolue (149-164) – permet d'observer un déplacement discursif : partir du langage des faits scientifiques pour en dégager le vivant, l'écrire pour lui-même.

- 19 Le rôle de l'image est donc grand dans le discours bergsonien : se substituer au développement analytique pour suggérer ce qui ne peut être décrit ou exprimé en termes scientifiques. À ce niveau, Bergson se doit d'adopter « une autre façon de parler, celle de la poésie et de la littérature »²⁷, car « pour exprimer la durée il faut parler littérairement ou même poétiquement »²⁸. Déjà présente lors de la narration de l'expérience de la cloche, l'image tend à s'émanciper de la mise en récit afin d'être évoquée pour elle-même. Ainsi, au cours du troisième chapitre, la durée est rapprochée des « états de conscience [qui] viennent se mêler à leurs congénères, comme des gouttes de pluie à l'eau d'un étang » (125). Puisque la durée, la conscience – soit le vivant – ne relèvent pas du solide, de l'immobile, l'image aqueuse est ici employée afin de suggérer la fluidité, la continuité, le mouvement. Il y a donc une correspondance intime dans l'analogie bergsonienne entre sa forme et la pensée qu'elle exprime.
- 20 Toutefois, la fluidité suggérée n'est pas simplement le résultat de l'analogie. Celle-ci teinte également le style même du discours, en raison de la substitution de l'image de la durée au déroulé scientifique et analytique. La fluidité relève alors conjointement d'une suggestion de fond et d'une expression de forme participant à l'effacement de la limite « entre philosophie et littérature, parce que le changement est désormais tenu pour un acte élémentaire de la pensée »²⁹. Insérer l'image revient à introduire le mouvement, à s'approcher de la littérature. Or, ce mouvement peut être amplifié, en particulier par le procédé de la répétition. Par exemple, si les états de conscience sont comparés à « l'eau d'un étang » (125), l'image aqueuse apparaît en réalité dès le deuxième chapitre, lorsque l'incorporation des idées aux états de conscience est comparée aux « feuilles mortes sur l'eau d'un étang » (101). Puis, de nouveau, de manière légèrement différente cette fois, lorsque Bergson écrit que « cette impression [provoquée par le réveil sonnait le matin], au lieu d'ébranler [s]a conscience entière comme une pierre qui tombe dans l'eau d'un bassin, se borne à remuer une idée pour ainsi dire solidifiée à la surface » (126). Au-delà d'une correspondance entre forme et fond – la conscience est fluidité, l'idée est solidité – la répétition de l'analogie œuvre à une cohérence stylistique d'ensemble puisque la fluidité suggérée par le motif aqueux devient une composante du discours. Par les échos entre motifs, le texte gagne ainsi en continuité. De l'image du mouvant au mouvement de l'image, l'écriture bergsonienne témoigne d'une nécessité au cœur de *l'Essai* : écrire le vivant requiert un style « vivant », c'est-à-dire imagé et littéraire.
- 21 Outre l'unité stylistique et la fluidité qu'elle induit, la répétition renforce également la puissance de suggestion du vivant. Car, si un léger déplacement a lieu, de l'eau de l'étang à celle du bassin, c'est la même image de fluidité qui transparaît : la conscience est mouvement, changement, continuité. À l'inverse, les idées solidifiées et l'impression du matin ne s'intégrant pas à la vie psychique sont exprimées par le champ lexical de la solidité, de l'immobilité, voire de la mort : « feuilles mortes » (101), « pierre qui tombe » et « solidifiée à la surface » (126). De fait, la répétition augmente la puissance de suggestion de l'image et participe à une certaine unité stylistique. Or, ce procédé

rhétorique n'est pas accidentel dans le discours bergsonien. Au contraire, la répétition précise continuellement l'image, comme l'avance Camille Riquier au cours de sa thèse remaniée et publiée, *Archéologie de Bergson. Temps et métaphysique* :

Bergson doit soumettre au lecteur *plusieurs* images, moins pour écarter les prétendants les uns par les autres afin d'en "neutraliser ou contrôler l'effet" que pour compenser les insuffisances de chacune prise individuellement et offrir par leur point de convergence la direction à prendre pour la pensée, en quoi consiste l'intuition. La dissemblance de l'image, incapable dans son isolement de viser juste, lui confère le statut de complément. Nécessairement, les images avancent par *groupes*, se succèdent sans se chasser, se complètent sans se suppléer, font suite en se corrigeant les unes par les autres.³⁰

- 22 La répétition est ainsi employée parce que l'image isolée dénote une « insuffisance foncière »³¹ à suggérer le vivant. À ce titre, l'image ne possède pas ou peu de valeur d'identification, au contraire de sa puissance de suggestion. L'emploi majoritaire de l'analogie se comprend alors mieux. Celle-ci ne permet qu'un rapprochement entre deux termes, au contraire de la métaphore inférant une identification – par glissement de sens – et qui est souvent considérée comme l'un des piliers de l'écriture de Bergson, au point de lui valoir d'être taxé de « "fabricant de chromos philosophico-littéraires" aux "métaphores tourmentées plutôt vulgaires" »³². Or, la métaphore en tant que telle existe peu dans l'Essai. Dans la majorité des cas, c'est l'analogie qui s'impose. Pouvant être métaphorique – ou plus précisément composée de termes métaphoriques – elle est rarement une métaphore pleine et en cela, illustre la conception de l'image chez Bergson. Car ce n'est pas un transfert de sens qui est recherché mais, généralement, un rapprochement sans identité, soit un décalage discriminant puisque « c'est l'inadéquation ou, pour employer un terme positif, l'obliquité qui doit être le propre, provoquant l'esprit à aller au-delà »³³. La répétition de ce rapprochement sans identité concourt à en donner une médiation de plus en plus complète. D'où l'importance d'un retour à des images primordiales, telle que la mélodie :

Il [le moi profond] n'a pas besoin non plus d'oublier les états antérieurs : il suffit qu'en se rappelant ces états il ne les juxtapose pas à l'état actuel comme un point à un autre point, mais les organise avec lui, comme il arrive quand nous nous rappelons, fondues pour ainsi dire ensemble, les notes d'une mélodie. Ne pourrait-on pas dire que, si ces notes se succèdent, nous les apercevons néanmoins les unes dans les autres, et que leur ensemble est comparable à un être vivant, dont les parties, quoique distinctes, se pénètrent par l'effet même de leur solidarité ? (75)

- 23 La répétition de l'image de la mélodie assure ici la visée correctrice évoquée par Camille Riquier, puisqu'elle permet une gradation interne d'une comparaison dénonçant une erreur de spatialisation du « moi » à une analogie finale avec l'être vivant. Néanmoins, la répétition du motif musical n'est pas seulement interne à cette image mais également globale à l'échelle du deuxième chapitre. Ainsi, Bergson refait appel plusieurs fois à la mélodie, considérée comme son « image la plus célèbre »³⁴. Tout d'abord, les sensations des états « s'organiseront entre elles comme font les notes successives d'une mélodie » (77) ; puis, deux images perçues « l'une dans l'autre, se pénétrant et s'organisant entre elles comme les notes d'une mélodie » (78) ; enfin, « quand nous entendons une série de coups de marteau, les sons forment une mélodie indivisible en tant que sensations pures » (93). Par le procédé de la répétition, des qualités diverses de la mélodie sont suggérées : la succession (77), l'interpénétration (78) et l'indivisibilité (93). Celles-ci appuient et complètent l'image première évoquant déjà ces « notes [qui] se succèdent » (75). De fait, la mélodie tend à se rapprocher de

l'être vivant suivant l'idée d'une constitution commune puisque, selon Frédéric Worms, mélodie et être vivant « ne peuvent pas s'être faits *tout seuls*, précisément par qu'ils se sont faits dans le temps, sont structuration et succession et non pas structure ou forme existant au préalable »³⁵. Ainsi, l'image est autant vectrice de l'idée de temps que constituée par celle-ci. Finalement, écrire le vivant revient à suggérer une durée au fondement même du processus d'écriture.

- 24 Par conséquent, le « caractère répétitif de la prose de Bergson³⁶ » œuvre à donner une vision de plus en plus précise du vivant. Devant l'impératif de ne pas immobiliser la pensée, le philosophe propose un mouvement d'écho entre les images concourant à un style fluide et littéraire. En ce sens, l'écriture bergsonienne résulte d'un triple mouvement : changement dans la pensée, mobilité de l'image et mouvement dans l'image. De ce point de vue, l'*Essai*, en tant qu'essai, incarne « ce désir de réengagement de la pensée dans les formes du temps »³⁷ comme l'évoque Marielle Macé. Le temps, c'est finalement le fond se mouvant sous la forme, la suggestion débordant l'expression dans « cette philosophie du mouvement, de l'expérience et de la durée qui a bouleversé les formes de la connaissance moderne et exigé que celle-ci trouve *son style* »³⁸. L'écriture bergsonienne est donc d'abord une écriture de la correspondance, de l'articulation, de l'unité. Mais une unité en mouvement – mouvante pour parler comme l'auteur – où le vivant comme fond, pensée, est incessamment approché grâce à des formes de l'écriture y donnant un certain accès.

*

- 25 L'étude de l'*Essai* a permis de mettre au jour différentes manières d'écrire sur la question du vivant. Trois en ont ainsi été dégagées : écrire sur le vivant, écrire au vivant et écrire le vivant. La première renvoie au discours rigoureusement scientifique et analytique. C'est le style usité par Bergson pour discuter des hypothèses de la science, pour écarter les faux problèmes et en poser correctement les termes selon « des dialectiques très subtiles »³⁹. La deuxième consiste à la fois en une adresse au lecteur et à une mise en récit de l'auteur. Il s'agit alors de requérir l'expérience dans ce qu'elle a d'immédiat, de quotidien, bref de « vivant ». Au plus près de la vie, le style en est teinté de la coloration du commun, du partageable, tout en restant ouvert à une science qui fait « finalement partie intégrante de l'expérience humaine chez Bergson »⁴⁰. La troisième relève d'un emploi de l'image comme vectrice d'un vivant quasi-indicible, dont la durée et la conscience en premier lieu. Écrire le vivant dans un langage imagé doit pouvoir suggérer ce qui ne peut être exprimé par les scientifiques. Au prix de leurs critiques les plus vives puisque, quelques années plus tard, Félix Le Dantec⁴¹ compare, selon François Azouvi, *L'évolution créatrice* – ouvrage aux nombreuses images biologiques – à « ce genre de bonbons de qualité médiocre, que les confiseurs malhonnêtes habillent d'une « élégante enveloppe de papier » et qu'ils vendent cher... L'élégante enveloppe, c'est le style de cet incomparable artiste qu'est l'auteur »⁴².
- 26 Trois styles donc, qui sont autant de facettes de l'écriture de Bergson. Mais trois styles qui n'ont pas vocation à s'exclure. Certes, pour suggérer le vivant, l'écriture dans un langage imagé doit se substituer partiellement à la science. Néanmoins, cela ne signifie pas que cette dernière devient inutile ou incompétente. Au contraire, comme le rappelle Axel Cherniavsky :

Bergson est poète mais sans pour autant fermer les portes du savoir. La défense ne doit pas alléguer que Bergson n'est pas poète mais scientifique. Pour être efficace, elle doit contester la disjonction entre science et poésie. Tout en étant poète, Bergson ne perd pas la rigueur propre à la science ni la précision philosophique [...] Bergson est poète. Et il ne cesse pas pour cela d'être un homme de science. Bergson est poète et philosophe. Pour demeurer philosophe, il doit être poète.⁴³

- 27 Mais peut-être faut-il aller plus loin et préciser que si Bergson est poète et homme de science, il ne l'est pas en même temps, ou en tout cas dans des proportions distinctes. Par exemple, lorsqu'il critique la théorie psychophysique de Gustav Fechner⁴⁴, le philosophe est à mille lieues d'être poète (45-54). Inversement, suggérer le « moi » de l'être vivant nécessite d'employer l'image de « l'irrésistible poussée » (127). Mouvement dans la pensée du vivant, mouvement dans le discours : chaque forme stylistique de l'écriture bergsonienne incarne un moment de la pensée de l'auteur. Mieux, toutes les variations stylistiques se complètent et participent à une médiation commune du vivant, chacune à leur manière. Et si les limites peuvent parfois s'avérer poreuses entre le langage scientifique, celui de l'expérience commune et celui de l'image, les allers et retours entre ces diverses manières d'écrire le vivant révèlent une « maîtrise totale et parfaite dans l'expression aussi bien que dans la pensée. L'Essai forme une totalité parfaite⁴⁵ ». Expression et pensée mais aussi et surtout expression d'une pensée, dont la concrétisation est celle du style. Là réside l'enseignement décisif de l'ouvrage de 1889. Par une correspondance essentielle entre la pensée et l'écriture, Bergson affirme, dans le genre de l'essai naissant, un « "style de pensée" »⁴⁶ à même d'exprimer le vivant. Ce style, c'est celui du mouvement, de la forme comme du fond, appelé à varier au fil des ouvrages suivants en fonction de leur approche du vivant. En regard de la rigueur des discussions physiques de *Durée et simultanéité* ou au contraire de l'expansion de l'image biologique dans *L'évolution créatrice*, l'Essai apparaît finalement comme une genèse unique et majeure dans la carrière du philosophe : la matrice d'un style d'écriture, d'une écriture de styles.

NOTES

1. Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris, PUF, « Quadrige », 2019 (9^e édition), 521 p.
2. Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris, PUF, « Quadrige », 2016, 693 p.
3. Henri Bergson, *Durée et simultanéité. À propos de la théorie d'Einstein*, Paris, PUF/Humensis, « Quadrige », 2019 (5^e édition), 479 p.
4. François Azouvi, *La gloire de Bergson. Essai sur le magistère philosophique*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 2007, p. 38.
5. Henri Bergson, « L'intuition philosophique », dans *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*, Paris, PUF, « Quadrige », 2013 (17^e édition), p. 134.
6. Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2013 (10^e édition), 322 p. Ce volume, édité par Arnaud Bouaniche et faisant partie de l'édition critique des œuvres de Bergson dirigée par Frédéric Worms, est celui sur lequel je m'appuierai tout au long de l'analyse de l'Essai.

7. Henri Bergson, « L'intuition philosophique », *op. cit.*, p. 139.
8. Axel Cherniavsky, *Exprimer l'esprit. Temps et langage chez Bergson*, Paris, L'Harmattan, « La Philosophie en commun », 2009, 207 p.
9. Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, *op. cit.*, voir la présentation par Frédéric Worms, p. 12.
10. François Azouvi, *op. cit.*, p. 39.
11. *Ibid.*, p. 40.
12. Félix Alfred Vulpian (1826-1887), neurologue et physiologiste français. Son cas d'hémiplégie est exposé dans les *Leçons sur la physiologie générale et comparée du système nerveux faites au Muséum d'histoire naturelle*, rédigées par M. Ernest Brémond, revues par le professeur Vulpian, Paris, Germer Baillière, 1866.
13. William James (1842-1910), psychologue et philosophe américain. Pour une étude des rapports philosophiques que Bergson et James ont entretenus, voir Frédéric Worms, « James et Bergson : lectures croisées », *Philosophie*, n° 64, décembre 1999, p. 54-68.
14. Gilles Deleuze, *Le bergsonisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, 119 p. Sur l'importance de la distinction entre « vrai problème » et « faux problème », rapprochée à l'occasion de cet article de la méthode hypothético-déductive non mentionnée par Deleuze, voir p. 3-11.
15. Alexis Philonenko, *Bergson ou de la philosophie comme science rigoureuse*, Paris, Les Éditions du Cerf, « Passages », 1994, p. 202.
16. Charles Robert Darwin (1809-1882), naturaliste anglais. Il publie en 1872 *The Expression of Emotions in Man and Animals* (John Murray, Londres, 273 p.) Pour la traduction française, voir *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, traduit de l'anglais par Samuel Pozzi et René Benoît, Paris, C. Reinwald et Cie, 1874.
17. Axel Cherniavsky, *op. cit.*, p. 190.
18. *Ibid.*
19. Henri Bergson, « Le possible et le réel », *op. cit.*, p. 99-116.
20. Alexis Philonenko, *op. cit.*, p. 393.
21. *Ibid.*, p. 24.
22. *Ibid.*, p. 102.
23. Annamaria Contini, *Esthétique et science du vivant. De l'École de Montpellier à Henri Bergson*, traduit de l'italien par Marie-France Morin, Paris, L'Harmattan, « La Philosophie en commun », 2015, p. 217-218.
24. Alain Panero, *Corps, cerveau et esprit chez Bergson. Le spiritualisme minimaliste de Matière et Mémoire*, Paris, L'Harmattan, « Ouverture philosophique », 2006, p. 46. Ces propos d'Alain Panero sont extraits d'un ouvrage consacré à *Matière et mémoire*. Toutefois, en raison de la proximité méthodologique des deux ouvrages et d'une ambition scientifique bergsonienne sensible dès 1889, il semble justifié de les appliquer à l'Essai.
25. Olivier Perru, *Science et itinéraire de vie : la pensée de Bergson*, Paris, Éditions Kimé, « Philosophie en cours », 2009, p. 176.
26. Henri Bergson, « L'intuition philosophique », *op. cit.*, p. 142.
27. Axel Cherniavsky, *op. cit.*, p. 104.
28. *Ibid.*, p. 105.
29. Marielle Macé, *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, Paris, Belin, « L'Extrême contemporain », 2006, p. 61.
30. Camille Riquier, *Archéologie de Bergson. Temps et métaphysique*, Paris, PUF, « Épiméthée », 2009, p. 41-42.
31. *Ibid.*, p. 39.

32. L'abbé Delfour, « Le style de M. Bergson », dans *L'Univers*, 19 avril 1911, p. 2. Article cité dans François Azouvi, *op. cit.*, p. 165. Pour la lecture de cet article à charge, voir Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k714453v/f2.item.zoom>
33. Camille Riquier, *op. cit.*, p. 41.
34. Axel Cherniavsky, *op. cit.*, p. 137.
35. Frédéric Worms, *Bergson ou les deux sens de la vie*, Paris, PUF, « Quadrige », 2013 (2^e édition), p. 63.
36. Axel Cherniavsky, *op. cit.*, p. 112.
37. Marielle Macé, *op. cit.*, p. 9.
38. *Ibid.*, p. 60.
39. Alain Panero, *op. cit.*, p. 31.
40. Olivier Perru, *op. cit.*, p. 177.
41. Félix Le Dantec (1869-1917), biologiste français. Au cours de *L'évolution créatrice*, Bergson cite deux ouvrages de Félix Le Dantec afin de discuter la notion d'individualité : *Théorie nouvelle de la vie* (Paris, Alcan, coll. « Bibliothèque scientifique internationale », 1896, 323 p.) et *L'individualité et l'erreur individualiste* (Paris, Alcan, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1898, 175 p.).
42. François Azouvi, *op. cit.*, p. 136. L'expression « élégante enveloppe de papier » est extraite de Félix Le Dantec, « La biologie de M. Bergson », *La Revue du mois*, n° 4, 1907, p. 230-241.
43. Axel Cherniavsky, *op. cit.*, p. 200.
44. Gustav Fechner (1801-1887), psychologue et philosophe allemand. Il est en outre le fondateur de la psychophysique, dont Bergson s'attache à critiquer les erreurs tout au long de l'*Essai*.
45. Alexis Philonenko, *op. cit.*, p. 21.
46. Marielle Macé, *op. cit.*, p. 5.

RÉSUMÉS

Le présent article s'attache à mettre au jour les modalités d'écriture du vivant au sein de l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, publié en 1889. D'un discours rigoureux et analytique à un langage imagé et littéraire en passant par l'expérience pédagogique, le philosophe Henri Bergson y traite le problème de l'être humain selon un double mouvement : mouvement de la pensée, mouvement de l'écriture. Analyser ce double mouvement revient alors à en étudier leur articulation par le style.

This paper sets out to analyse the writing of Henri Bergson in the *Essai sur les données immédiates de la conscience* published in 1889. In the *Essai*, Bergson discuss psychological and physical theories to formulate his own philosophy of the human being. He adopts a variety of styles depending on his purpose: analytic written to criticize scientific theories or literary language to evoke the consciousness. In this paper, the different styles will be explored to expose the articulation of the Bergsonian's double movement: thinking and writing.

INDEX

Mots-clés : Bergson (Henri), écriture, vivant, style, mouvement, temps, essai

Keywords : Bergson (Henri), writing, living, style, movement, time, essay

AUTEUR

FRANÇOIS CAILLAU

École des Hautes Études en Sciences Sociales (ED 286), Laboratoire Géographie-Cités (UMR 8504)