



HAL
open science

Vertiges de la prémonition : effractions de l'avenir dans les dispositifs de temporalité de Maeterlinck au surréalisme

Jean-Michel Caralp

► **To cite this version:**

Jean-Michel Caralp. Vertiges de la prémonition : effractions de l'avenir dans les dispositifs de temporalité de Maeterlinck au surréalisme. Littératures. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2012. Français. NNT : 2012TOU20122 . tel-00824244

HAL Id: tel-00824244

<https://theses.hal.science/tel-00824244>

Submitted on 21 May 2013

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.



Université
de Toulouse

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)

Présentée et soutenue par :

M. Jean-Michel CARALP

Le 19 novembre 2012

Titre :

Vertiges de la prémonition.

Effractions de l'avenir dans les dispositifs de temporalité de Maeterlinck au
surréalisme

ED ALLPH@ : Lettres modernes

Unité de recherche :

LLA - CREATIS (EA 4152)

Directeur(s) de Thèse :

M. le Professeur Arnaud RYKNER, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 & ED Allph@ (UTM)

M. Philippe ORTEL, Maître de conférences, Université Toulouse 2 - Le Mirail et ED Allph@

Rapporteurs :

M. le Professeur Pierre BAYARD, Université de Paris 8 - Vincennes Saint-Denis

M. le Professeur Henri SCEPI, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Autre(s) membre(s) du jury :

Si vous pouvez — Procurez-vous *Le Procès* — de Kafka (un merveilleux écrivain tchèque, mort il y a quelque temps) — il s'agit de moi — durant les journées en question. Ce livre est le dernier que j'ai lu — avant. Je l'ai lu à l'océan, — sous l'éclat, le bruit et la rumeur des vagues — mais les vagues sont passées, tandis que le procès est resté. Il s'est même réalisé.

Extrait d'une lettre¹ de Marina Tsetaïeva à Vadim Andreev, 4 octobre 1937.

À R., trisomique, et B., psychotique,
qui ne surent jamais ni lire, ni écrire, ni parler ;
votre silence comme un pôle.

En mémoire de mon père,
debout, dans le silence.

À Arnaud Rykner,
pour l'intelligence du silence.

¹ Marina Tsetaïeva, *Confessions. Vivre dans le feu*, Documents réunis par Tzvetan Todorov, éd. Robert Laffont, Paris 2005.

Remerciements : je tiens à exprimer ma sincère gratitude à :

Primo Levi, d'être resté un homme, c'est-à-dire un chercheur, malgré *tout* ; Arnaud Rykner, pour la qualité exceptionnelle de sa direction de recherche ; Philippe Ortel, pour son immense finesse théorique et l'élégance de son humour ; Monique Martinez, directrice de l'école doctorale Allph@ (université de Toulouse 2 – Le Mirail) ; Emmanuelle Garnier, directrice du laboratoire LLA CREATIS (université de Toulouse 2 – Le Mirail) ; Jean-Christophe Goddard, directeur du laboratoire ERRAPHIS (université de Toulouse 2 – Le Mirail) ; Dr Michèle Puel, Centre Mémoire et Langage-Pôle Neurosciences au CHU Purpan de Toulouse ; Dr Catherine Thomas-Antérion, neurologue et docteur en Neuropsychologie (unité de Neuropsychologie de l'hôpital de Saint-Étienne) pour l'expertise sur les questions de neurobiologie ; à tous les collègues de l'université de Toulouse 2 – Le Mirail dont la solidarité en acte témoigne que l'on peut posséder un immense esprit et un cœur plus grand encore ; Antoine Seel, pour la constante hauteur de vue durant la discussion intellectuelle poursuivie indéfectiblement dans les pics et les précipices des montagnes et de la vie ; tous mes amis, fils tendus au-dessus du néant ; et à Rosalie, pour sa patience sans faille durant ces années de thèse.

Sommaire

Introduction : à la recherche de la prémonition	5
1. Typologies d'un objet incernable : la prémonition	20
1.1. Variations : typologies sémantiques de la prémonition	20
1.2. Intensités et degrés de probabilité : dynamiques des passages vers le futur	28
2. Le dispositif de temporalité : une nouvelle approche de l'esthétique du temps	71
2.1. Vers un modèle esthétique de dispositif de temporalité	71
2.2. De Maeterlinck au surréalisme, l'étrange similitude des contraires ou les influences de l'épistémè et des découvertes technologiques sur les dispositifs de temporalité	123
3. La prémonition : de l'imminence à l'immanence	149
3.1. La prémonition maeterlinckienne : vue oblique sur le réel	149
3.2. Marcel Proust : les prémonitions d' <i>À la recherche du temps perdu</i> ou la dualité de l'être et du temps	214
3.3. Le surréalisme ou l'étonnante résurgence de la prémonition	245
3.4. Crevel : variations autour d'un suicide annoncé	277
4. Esthétiques du vertige	290
4.1. Maeterlinck : que la raison chavire !	291
4.2. Vertiges proustiens de la prémonition	321
4.3. André Breton : le dispositif cinématique	342
4.4. Vertiges du temps : Breton, Proust, Crevel	361
4.5. Interprétations psychanalytiques de la prémonition : entre l'ambivalence plaisir/angoisse du sujet et l'effet d'inquiétante étrangeté pour le lecteur	368
4.6. Vers une interprétation neurobiologique du vertige en esthétique	373
Conclusion	393

Note bibliographique

Les indications bibliographiques pour les ouvrages les plus fréquemment cités donnent lieu à abrégés. Nous avons utilisé les codes suivants :

Maurice Maeterlinck

- Pour l'édition des *Œuvres* par Paul Gorceix, André Versaille éditeur, Bruxelles, 2010

« M.M., O III, *L'Oiseau bleu*, p. 328 » abrège « Maurice Maeterlinck, *Œuvres III, Théâtre*, tome 2, Bruxelles, André Versaille éditeur, 2010, p. 328.

Cette édition étant lacunaire (il ne s'agit pas des œuvres complètes) en particulier pour les essais (le tome 1, intitulé *Le Réveil de l'âme*) ne contient que des éléments fragmentaires des textes philosophiques et théoriques de Maeterlinck), nous nous référons parfois pour ceux-ci à des éditions singulières, dont la référence est alors intégralement mentionnée en note.

- Pour les carnets de travail (deux tomes) dans l'édition de Fabrice Van de Kerckhove

« M.M., CT I, *Agenda de 1889*, p. 836 » abrège « Maurice Maeterlinck, *Agenda de 1889*, in *Carnets de travail (1881-1890)*, Bruxelles, Labor, 2002, p. 836. »

Marcel Proust

- L'édition d'*À la recherche du temps perdu* dans la bibliothèque de la Pléiade des éditions Gallimard, quatre tomes parus entre 1987 et 1989.

« M.P., ÀR IV, *Le Temps retrouvé*, p. 491 » abrège « Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu.*, tome IV, *Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 491 »

André Breton

- L'édition des *Œuvres complètes* dans la bibliothèque de la Pléiade des éditions Gallimard, quatre tomes parus entre 1988 et 2008.

« A.B., OC I, *Nadja*, p. 710 » abrège de la même manière « André Breton, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 710.

Pour les références à l'*Ancien Testament* et au *Nouveau Testament*, sauf indication contraire, nous avons utilisé la traduction œcuménique de la Bible (TOB), publiée en 3 volumes par Le Livre de Poche.

Ces abrégés ne s'appliquent pas pour les indications qui ne proviennent pas de ces éditions de référence.

Introduction

À la recherche de la prémonition

« La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent pleinement vécue, c'est la littérature. Cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste. »

Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, in *À la recherche du temps perdu IV*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 474.

I. Des prémices

De la « folie » de Don Quichotte et d'Emma Bovary nous voudrions paradoxalement retirer le principe de non séparabilité entre la littérature et la vie. Non pas, comme le chevalier à la triste figure, en postulant que la réalité va se plier, au prix d'un peu de myopie, ou d'obscurité, ou d'autosuggestion, à l'imaginaire dont notre désir emprunte les phantasmes mais, *mutatis mutandis*, parce que toute production littéraire *est* notre réalité psychique au moins au moment où nous la lisons ou, pour certains, nous la produisons. La genèse singulière des individus passe, comme l'a montré Alison Gopnik², par cette phase où la fiction nous est un monde premier, à la fois conscience augmentée de l'enfant et son moyen *scientifique* d'expérience sur le réel. Rapporté à la question du temps, Françoise Pouëch explique ainsi que « la création de ces représentations « irréelles » dans un espace-temps hors du réel, est une des conditions d'une restructuration créative du monde. En tant que projet herméneutique, paraphrase créative, le « comme si » du jeu est la condition d'un accès au temps humain à travers le mime et le récit, temps humain qui est avant tout ce que nous ne dominons pas³ ». On n'aura pourtant de cesse de nous inculquer, au fil de l'existence, que l'imaginaire et la réalité se distinguent dès lors que nous échappons à la tyrannie du livre, à l'hypnose du film ou aux fascinations des univers virtuels dans lesquels notre corps devient acteur. Déréalisée, la fiction cesse d'être le mode scientifique d'appréhension de la réalité même si, nous, littéraires ou artistes, sommes exactement persuadés du contraire, de l'absolue incapacité où nous nous trouvons de percevoir la réalité dans sa pleine complexité sans l'art, comme le

² Alison Gopnick, *Le Bébé philosophe : ce que le psychisme des enfants nous apprend sur la vérité, sur l'amour et sur le sens de la vie*, traduit de l'anglais (E-U) par Sarah Gurcel, Paris, Le Pommier, 2010.

³ Françoise Pouëch, *Effets des jeux langagiers de l'oral sur l'apprentissage de l'écrit*, p. 53.

rappelle Slavoj Žižek⁴. Nous voilà livrés pour toujours à l'entre-deux de la fiction et de la réalité avec l'avertissement du *Don Quichotte* comme épée de Damoclès, et ce monde imaginaire, fictionnel comme un simple horizon, au mieux une matrice d'intelligibilité sur la réalité que nous traversons en croyant la voir.

Mais la position est féconde, car réversible, et bien trop rarement renversée pourtant⁵. Pourquoi l'imaginaire, et plus particulièrement l'imaginaire littéraire ne serait pas notre futur ? Et comment différencier l'expérience du Don Quichotte ou d'Emma Bovary et celle du bébé décrit par Gopnick : celui-ci teste la fiction comme un outil d'étude de la réalité alors que les deux premiers voudraient faire entrer la réalité dans le schéma préfiguré par leur imaginaire, en tout cas celui qu'ils ont élaboré à partir de l'imaginaire tiers de leurs lectures. Ce sont les deux tensions d'expérimentation d'un dispositif de représentation sur le réel. Adultes, nous en sommes encore à ce point⁶, à ajuster des modèles de représentation à la réalité, ou à les déplacer, à complexifier à des degrés divers notre intellection de celle-ci en fonction des expériences sensibles et intellectuelles que constituent de nouvelles immersions dans la représentation : nous faisons des essais de dispositifs. Don Quichotte et Emma se distinguent en ce qu'ils tiennent le dispositif pour le réel, qu'ils sont dans « une identification non médiatisée avec le mandat symbolique⁷ » (le symbolique étant un pôle porté par le dispositif, non un état que l'on puisse atteindre dans la réalité). Mais ils préfigurent tous deux un rêve de maîtrise de la réalité par l'imaginaire qui habite aussi ce bébé décrit par Alison Gopnick. Et, entre les deux voies de l'expérience déréalisée par le jeu, et du jeu avec la réalité devenant dramatique, voire tragique pour Emma qui atteint au réel en croyant atteindre à l'idéal, ne s'ouvre-t-il pas la troisième voie d'un possible accès au réel qui ne soit pas pour autant invivable pour l'être humain ? Cet accès, nous formons l'hypothèse qu'il nous est possible — c'est-à-dire que les textes littéraires nous le rendent possible — par l'anticipation imaginaire et sensible que constitue la prémonition.

⁴ « Bien plus, c'est l'œuvre d'art elle-même qui fournit un contexte nous permettant de saisir avec exactitude une situation historique donnée. Si quelqu'un voyage aujourd'hui en Serbie, un contact direct avec les faits bruts risque de le maintenir dans une certaine ignorance. Si, au contraire, il lit quelques textes littéraires ou voit quelques films représentatifs, ceux-ci lui permettront d'éclairer les faits bruts dont il aura fait l'expérience. Il existe ainsi une vérité inattendue dans ce précepte de l'Union soviétique stalinienne : « il ment comme un témoin oculaire ! ». », Slavoj Žižek, *La Subjectivité à venir*, traduction François Théron, Paris, Flammarion, collection Champs essais, 2006, p. 192.

⁵ Un récent appel à contribution pour un numéro spécial de *Lettres romanes* consacré au « Souci de l'avenir » rappelait : « L'avenir est le parent pauvre de l'exploitation conceptuelle de l'expérience du temps, en particulier dans les études littéraires. Si Hans Jonas appelait au développement de la futurologie dans tous les domaines de la connaissance (*Pour une éthique du futur*), si Paul Ricœur, se légitimant de Heidegger, notait « le primat du futur dans le parcours de la structure articulée du temps » (*Temps et récit*), si Maurice Blanchot suggérait que la littérature devait « répondre à l'appel des temps futurs » (*Le livre à venir*), l'on ne peut cependant que constater, en effet, le retard des études littéraires relatives au souci de l'avenir. »

⁶ Fort heureusement, pourrions-nous ajouter. Le figement de nos représentations est la mort de l'esprit.

⁷ Slavoj Žižek, *La Subjectivité à venir*, trad. François Théron, Paris, éd. Flammarion, Champs essais, 2006, p. 107-108.

II. Rencontre d'un sujet

Le désir d'entreprendre une thèse sur le phénomène de la prémonition naît au point où notre expérience du temps est redoublée par le miroir de la littérature qui l'alimente, ou l'interroge. Non seulement notre élaboration du temps s'est nourrie d'une fréquentation des univers romanesques et poétiques où des prémonitions apparaissent, mais des expériences ponctuelles du temps vécu, quand on se donne le temps de faire retour sur soi⁸, nous donnent une forme d'intuition vague, absolument ascientifique, de l'existence de phénomènes prémonitoires. Alors, avant même de réduire à néant nos intuitions par la lecture de Bergson ou de Freud, qui ont classé ces phénomènes comme illusoirs, nous venons d'abord en retour interroger la littérature, comme une forme d'expérience étendue de l'être, pour savoir ce qu'elle en dit, quelle expérience ce pair en humanité qu'est l'écrivain a pu faire de ce phénomène singulier. Et il est surprenant, alors, de voir combien ce champ littéraire offre d'échos à ces intuitions d'une fugacité d'éclair, à ces stupéfactions qui n'auront pas fait voie vers l'analyse et vers sa consignation dans l'écrit et où, pourtant, notre esprit de chercheur, c'est-à-dire d'être humain à part entière, butte et s'arrête. La littérature nous offre alors la latitude d'objectiver cette interrogation singulière à travers l'expérience d'autrui et la représentation qu'il en donne. Comment appréhender autrement les simples intuitions neutres de Colette pensant que tout ce que l'on écrit finit par devenir vrai ou les craintes de L-F Céline (« on ne se méfie pas d'eux des mots et le malheur arrive⁹ ») sans doute insuffisamment méditées en regard de son propre devenir ? Et comment ne pas rejoindre cette interrogation de Malraux sur le pouvoir prémonitoire de son propre imaginaire dont le scrupule de ne pas y apporter de réponse semble garant de l'objectivité :

« [...] Et il est possible que dans le domaine du destin, l'homme vaille plus par l'approfondissement de ses questions que par ses réponses.

Dans la création romanesque, la guerre, la culture, l'Histoire peut-être, j'ai retrouvé l'énigme fondamentale, au hasard de la mémoire qui — hasard ou non — ne ressuscite pas une vie dans son déroulement. Eclairées par un invisible soleil, des nébuleuses apparaissent et semblent préparer une constellation inconnue. Quelques-unes appartiennent à l'imaginaire, beaucoup au souvenir d'un passé surgi par éclairs, ou que je dois patiemment retrouver : les moments les plus profonds de ma vie ne m'habitent pas, ils m'obsèdent et me fuient tour à tour. Peu importe. En face de l'inconnu, certains de nos rêves n'ont pas moins de signification que nos souvenirs. Je reprends donc ici telles scènes autrefois transformées en fiction. Souvent liées au souvenir par des liens enchevêtrés, il advient qu'elles le soient, de façon plus troublante, à l'avenir. [...]

On ne m'a pas attendu pour savoir que Victor Hugo avait écrit *Marion Delorme* avant de rencontrer Juliette Drouet. Sans doute ce qui avait fait écrire *Marion* à Victor Hugo le rendait plus sensible à la vie de Juliette Drouet, que ne l'eût été un entreteneur d'actrices. Mais tant de créations prémonitoires s'expliquent-elles parce que chez les « rêveurs diurnes », le virus du rêve suscite aussi l'action, comme l'affirme T. E. Lawrence ? Et lorsqu'il n'y a pas

⁸ Ce temps nous est de plus en plus compté à une époque où la vitesse frénétique de l'ère numérique finit par substituer à la conscience même du temps une forme d'état quantique de la pensée.

⁹ Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, Folio, 1952, p. 611.

d'action, mais seulement ces vers prophétiques que Claudel recueillait avec angoisse, et par lesquels Baudelaire et Verlaine annoncent leur désastre ? « Mon âme vers d'affreux naufrages appareille... »

Je pense à Péguy, dont je suis allé voir le tombeau avec le général de Gaulle, dans les champs de la Marne : « Heureux ceux qui sont morts dans une juste guerre... » A Diderot qui, lors de son retour de Russie, écrivait « qu'il ne lui restait plus que dix ans au fond de son sac », ce qui fut vrai à un mois près. Je pense au père Teilhard de Chardin qui, en mars 1945, répondait à : « Quand voudriez-vous mourir ? —Le jour de Pâques », et qui est mort le jour de Pâques 1955. Je pense aussi à Albert Camus qui écrivait dix ans avant sa mort accidentelle : « Alors que dans la journée le vol des oiseaux paraît toujours sans but, le soir ils semblent toujours retrouver une destination. Ils volent vers quelque chose. Ainsi, peut-être, au soir de la vie...¹⁰ »

C'est sur cette possibilité d'un temps préfiguré et parfois prévu que porte notre interrogation. Malraux nous ouvre à la conscience que l'homme n'est qu'un « rêveur diurne » qui a peut-être préfiguré son futur. Et nous voulons nous employer à l'« approfondissement de ces questions », en espérant pouvoir, chemin faisant, amener des éléments de réponse.

III. Du cadre et de son impossibilité

Mais, à envisager, ainsi que le fait Malraux et, ainsi qu'en portera plus loin encore la réflexion, Pierre Bayard dans *Demain est écrit*¹¹, la problématique d'une influence de l'œuvre sur le champ biographique, nous déplaçons notre point d'interprétation. De l'étude de la représentation littéraire nous glissons vers le champ des sciences cognitives, celui en particulier de la psychologie voire, en apparence encore plus loin des domaines esthétiques, celui des neurosciences. En effet, si tant est d'ailleurs que nous disposions des éléments biographiques suffisamment précis, complets et dégagés de la subjectivité de l'intéressé afin de les mettre en perspective avec l'œuvre produite, comment envisager la résurgence biographique d'une œuvre sans s'engager sur le terrain mouvant jusqu'à la dilution ou l'inconsistance d'une psychocritique inversée ? Car il s'agirait dès lors de considérer le parcours biographique en regard des manifestations écrites d'un imaginaire qui en auraient été précurseur soit ouvrant une vision de l'avenir, soit fixant un parcours pour celui-ci —voies ébauchées, portraits esquissés, scènes entrevues. Et l'on sent bien, avant toute chose, combien la dissymétrie de nature entre les deux objets —le texte mûri, conçu et fini ; l'expérience vécue, mémorisée sous des formes fatalement fragmentaires et subjectivée, sans cesse remodelée dans une mémoire renégociée de l'être— pourrait fragiliser l'assise même des hypothèses avancées. Si tant est d'ailleurs, dans le meilleur des cas, que nous puissions disposer d'un matériau autobiographique et biographique suffisamment développé, stabilisé et précis, grand serait le risque d'être piégé par la subjectivité d'un *état* biographique (notre

¹⁰ André Malraux, *Miroir des Limbes I, Antimémoires*, Paris, Gallimard, Folio, 1972, p. 17-19.

¹¹ Pierre Bayard, *Demain est écrit*, Paris, éditions de Minuit, Paradoxes, 2005.

reconnaissance à Marguerite Duras pour avoir dépassé un état fixiste de l'écriture) ou par notre propre subjectivité toujours prompte à aplanir divergences et nuances pour parvenir à valider la force d'une démonstration. À André Breton qui décrit dans *L'Amour fou* le caractère prémonitoire qu'a pu avoir pour lui-même le poème antérieur *Tournesol* Pierre Bayard, dans *Demain est écrit* oppose un démenti argumenté. Car « les liens entre le poème et la rencontre amoureuse ne sont donc pas absurdes, mais il n'est pas évident qu'ils préexistent à l'intervention de Breton, qui ne leur confère une forme de vraisemblance qu'au prix d'un travail lui-même poétique, jouant sur la multiplicité des sens possibles et infiltrant après coup une cohérence tardive dans une œuvre à l'origine plus ouverte, avant de devenir annonciatrice¹² ». Comme est fragile l'impression le plus souvent non objectivable de la prémonition, alors que nous sommes toujours en quête de sens. L'esprit est toujours prompt à restituer des lignes signifiantes qui témoigneraient d'un sens plus haut, ou plus profond, voire d'un sens tout court, en déplaçant ses perspectives, et en se laissant aller aux leurres de la subjectivité sélective là où il croit faire œuvre objective. La fragilité d'une telle démarche nous incline, pour l'essentiel¹³, à laisser ce parcours aux psychologues qui, se penchant sur les méandres du sujet, utilisent les projections imaginaires textuelles ou les projections imaginaires¹⁴ comme un matériau subsidiaire à leur démarche analytique.

Notre approche première, les limites du corpus qu'elle fonde et légitime, est avant tout littéraire et esthétique. L'imaginaire propre, mais aussi celui d'autrui agrégé jusqu'à devenir sien, nous ne pouvons l'envisager que dans la relation portée par le texte, ou par des textes successifs d'un même auteur, et peut-être avant tout parce que cette relation d'anticipation est reconnue, tout au moins a posteriori, par celui qui nous en livre les manifestations. Ainsi, si Balzac peut avoir souffert du syndrome du conteur en se mettant en scène sous des formes diffractées dans ses propres personnages comme le docteur Benassis, ou Albert Savarus (qui est Balzac à trente-cinq ans en homme de loi), puis appeler à son chevet de mourant le nom de son médecin de fiction Horace Bianchon¹⁵, nous laisserons à Octave Mirbeau l'insondable mystère d'un destin refermé sur et dans une œuvre. Nous écarterons donc, pour fascinante qu'elle soit, cette manifestation toute personnelle du *storytelling*, où toute une vie d'écrivain finit pas se fondre, l'habitude créatrice et le délire débilisant de l'agonie aidant, dans l'imaginaire de la fresque narrative de *La Comédie humaine* qui l'avait anticipé¹⁶. Au centre de notre regard et quelques soient les perspectives périphériques transdisciplinaires dont nous viendrons l'éclairer, à la fois lieu de la manifestation prémonitoire et médium d'une expérience esthétique qui la met en jeu, le seul texte littéraire.

¹² *Ibidem*, p. 71.

¹³ Nous y dérogerons occasionnellement, en particulier quand le rapport de la textualité et de la biographie est incontournable.

¹⁴ Nous pensons en particulier à l'épreuve d'anticipation de Mario Berta. Mario Berta, *L'épreuve d'anticipation / Test de l'imaginaire personnel*, traduit de l'espagnol par Ignacio Garcia Orad, Ramonville Saint-Agne, éditions érès, 1999.

¹⁵ Anecdote reprise en 1907 par Octave Mirbeau dans le chapitre « La mort de Balzac » du roman *La 628-E8*.

¹⁶ Nous pensons en particulier à *La Peau de chagrin*, qui est, avec *Louis Lambert*, à la fois celle des œuvres de Balzac où émerge le plus de traits autobiographiques, et celle où se trouve le mieux préfigurées ses dernières années, en particulier sa relation avec Mme de Castries, qui est une incarnation de Fœdora, et son mariage tardif avec Mme Hanska, qui ressemble par bien des traits à celui de Raphaël et de Pauline. Faut-il, comme nous le verrons avec René Crevel, que le clair-obscur de la fiction et de l'autobiographie qui y perce soit un indice de son caractère prémonitoire ?

Ainsi, si nous conservons les livres d'André Breton dans notre corpus c'est en raison des positions esthétiques de l'écrivain qui nient la fiction. En effet, dans ce cas, la ligne frontière entre la représentation biographique et la représentation littéraire se trouve abolie et ces deux dimensions de la représentation sont portées sur le même plan. On sait à quel point Breton fut hostile à la « littérature à affabulation romanesque¹⁷ » de la fiction et combien il fut attaché à appeler de ses vœux et à réaliser par ses propres livres une forme de transparence autobiographique qui se décline dans les multiples images comme la « maison de verre¹⁸ », le « cristal » ou les « cubes de sel gemme¹⁹ ». Par conséquent les phénomènes prémonitoires de l'écriture loin de trouver résonances dans une biographie dont ne nous parviendraient que des bribes insuffisantes, et en tout cas trop peu précises sur le plan de la vie psychique, nous sont livrés dans l'écriture elle-même, deviennent même la matière ou l'objet de l'écriture, quand le livre n'en est pas le terrain d'expérience *in media res*. Car, ainsi que l'avance Marguerite Bonnet, « On ne saurait oublier en lisant *Nadja* que le livre s'accomplit *dans* et *par* le temps de son écriture²⁰ ». Le livre surréaliste s'avère à la fois en prise sur un accompli et en attente d'un accomplissement. Son point d'articulation est à l'interface du biographique et de l'objet esthétique ; ainsi nous ne pouvons, en l'occurrence, pas scinder ce que nous voulions distinguer. Breton nous rappelle combien est vaine, finalement, la distinction sur laquelle Cervantès a appuyé sa satire du Don Quichotte entre la fiction et la réalité. La littérature, bien au-delà de cette fiction, est un questionnement sur le monde dans son apparente évidence. Davantage encore, ce monde n'existe, et nous n'en étendons la réalité et la connaissance, que par le regard « objectivé » d'une part, que veulent avoir les sciences, et par le questionnement sensible qui est celui de la littérature.

De ce fait notre objection initiale manque de pertinence et nous n'avons donc posé une frontière entre la littérature et la psychologie que pour, en fin de compte, mieux la contester. Car comment la littérature qui est aussi, sous des degrés de maîtrise formelle variables (et notre corpus donne une grande amplitude à cette variabilité), une projection d'expérience psychologique de la réalité en même temps qu'une invitation faite au lecteur de la reproduire sous une forme tierce pourrait-elle être scindée de la continuité avec l'être humain et observée comme un objet en soi, coupé de son contexte ? Il s'ensuit que nous devons en tenir compte d'un point de vue méthodologique et épistémologique dans les principes qui fonderont notre démarche et nous devons de ce fait témoigner de l'attention à la continuité de l'objet esthétique et du vivant.

IV. Des préalables épistémologiques

Quelle erreur tout d'abord que le cloisonnement académique s'il est davantage qu'un développement de méthodes spécifiques visant à mieux décrire la singularité de l'objet dans

¹⁷ André Breton, *OC I, Nadja*, p. 651. [Nous rappelons que les ouvrages des auteurs les plus fréquemment cités font l'objet d'un système d'abréviations dont la table est en début de ce volume].

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ A.B., *OC II, L'amour fou*, p. 681 (page 684 pour l'illustration).

²⁰ *Ibidem*, note 2, p. 1529.

son univers esthétique — en ce qui nous concerne — propre. La partition du champ d'expérience peut-elle produire autre chose que la « haute crétinisation²¹ » dénoncée par Edgar Morin ? Comment y échapperait l'étude littéraire si elle oublie que la littérature, son objet, est une projection de la psychologie, par les propriétés du langage, pour former une néo-réalité subjective sur le réel indéchiffrable ? Il s'ensuit que l'on ne peut lire la littérature qu'en invitant les regards croisés d'une approche transdisciplinaire. Notre recherche nous amène d'ailleurs à aborder des champs nouveaux, des marges, des « anomalies » du temps irréductibles à nos systèmes de pensée, qui s'en trouvent mis en crise. Ces crises nous sont parfois des signes que nos modes de pensée doivent évoluer vers d'autres systèmes d'analyse et de représentation pour appréhender plus pleinement le réel. L'espoir existe, au seuil d'une thèse, de démontrer que « [...] notre système de pensée est ouvert et comporte une brèche, une lacune dans son ouverture même²² ». De cet espoir découle l'ambition d'apporter un nouveau modèle théorique en cohérence avec une méthode, même si telle espérance est toujours modérée de la conscience de « [...] la tragédie de la pensée condamnée à affronter des contradictions sans jamais pouvoir les liquider²³ » ; entre ces deux tensions nous voyons l'invitation à penser dans la relativité d'un état scientifique d'une époque donnée. Ainsi, parce qu'elle décrit des relations sans fermer les possibles, nous adopterons la théorie des dispositifs, et nous l'adapterons aux questions de temporalité pour décrire ce que nous désignons comme les *dispositifs de temporalité*. Ce choix a pour corollaire une conception de la recherche, la transdisciplinarité. Nous aurons l'occasion d'exposer pourquoi ces choix se sont avérés les mieux aptes à aborder et interpréter les manifestations antérieurement irréductibles. Mais, sans anticiper, nous pouvons dire que la méthode est la plus adaptée à un objet esthétique dans un état singulier de la civilisation. Nous avons été en quête d'une *méthode de l'immanence* qui est le mode par lequel l'homme moderne se pense, et se représente dans la littérature. Notre choix critique s'est porté sur la théorie du dispositif car elle replace notre regard au cœur de la complexité des rhizomes, parce qu'elle s'adapte à la différence générique et n'est pas soumise à la tentation d'un holisme surplombant qui stérilise la pensée en croyant l'élever. Notre choix théorique, au contraire, fait du texte un point nodal où convergent des éléments matriciels venus d'horizons divers, aussi bien des techniques que des renouvellements scientifiques qui bousculent et modèlent parfois les sensibilités comme les représentations. Nous nous replaçons au cœur de l'immanence. Considérer le texte comme une convergence justifie à lui seul l'apport de regards transdisciplinaires où nous convoquerons aussi bien les sciences physiques que l'anthropologie. Mais considérer le texte comme manifestation de l'immanence inhérente à la modernité a pour corollaire d'en faire le centre d'une pragmatique, de le replacer dans un système de communication ouvert — la « consommation » de l'objet littéraire n'ayant rien d'obligatoire, et son interprétation restant

²¹ « Ainsi on arrive à l'intelligence aveugle. L'intelligence aveugle détruit les ensembles et les totalités, elle isole tous les objets de leur environnement. Elle ne peut concevoir le lien inséparable entre l'observateur et la chose observée. Les réalités clés sont désintégrées. Elles passent entre les fentes qui séparent les disciplines. [...] Tandis que les médias produisent la basse crétinisation, l'Université produit la haute crétinisation. La méthodologie dominante produit un obscurantisme accru, puisqu'il n'y a plus d'association entre les éléments disjoints du savoir, plus de possibilité de les engrammer et de les réfléchir. » Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, Points Essais, 2005, p. 19-20.

²² Edgar Morin, *Le Paradigme de la complexité*, in *Introduction à la pensée complexe*, p. 102.

²³ *Ibidem*, *Épistémologie de la complexité*, p. 128.

libre. De ce fait, s'il est intéressant d'envisager comment le texte littéraire est le résultat d'une convergence lorsqu'il est créé, il est tout aussi passionnant de tenter de voir comment il œuvre sur son public, et de le faire dans les deux cas pour la représentation du temps au cœur de laquelle se situe, manifestation autant que problème, la prémonition. Ainsi nous consacrerons la première section de notre deuxième partie à montrer que ce renouvellement épistémologique est nécessaire en regard d'un état de l'art pour appréhender la singularité anormale des objets considérés dans la textualité comme une représentation relative du réel dont la littérature est à la fois écran et forme intelligible.

Adopter la théorie du dispositif en sa pleine cohérence épistémologique a pour conséquence de modifier la démarche dans la production argumentative d'une étude qui permet de parvenir au résultat attendu, et qui lui donne son nom générique : une thèse. Une position d'immanence suppose une démarche de type inductif. Nous l'adoptons pour être pleinement cohérent avec les principes épistémologiques qui fondent notre théorie. Cette démarche inductive est double et doit fonder à la fois sa méthode après en avoir écarté d'autres moins adaptées, et décrire son objet pour parvenir à une interprétation, la thèse elle-même. Elle n'est donc pas sans difficulté, au premier rang desquelles la double justification de la méthode et de sa production intellectuelle, ni sans écueil.

Pour ces derniers, ils résident avant tout dans le report jusqu'à la conclusion de la thèse attendue. Ce n'est qu'en rejetant des modèles critiques anciens — non sans avoir repris leurs apports pertinents — que l'on peut justifier d'une méthode critique qui, pour la question du temps, reste à élaborer. Et ce n'est qu'en appliquant cette méthode à l'étude des dispositifs de temporalité dans les textes et aux effractions qu'y constituent les prémonitions que l'on peut décrire le fonctionnement de la représentation temporelle. Au terme de ces deux processus, on peut enfin resituer cette production dans l'axe véritablement esthétique qui va du créateur au lecteur ou au spectateur. Ainsi, ce n'est qu'en fin de ce long parcours, mimétique du parcours du chercheur, qui est lui-même dans l'immanence par rapport à l'inconnu qu'il veut décrire, au point frontière où l'a porté l'interrogation de Malraux, que la thèse peut pleinement se dessiner et faire sens.

En outre, la direction vers laquelle doit tendre une thèse est d'autant moins assurée pour le sujet qui nous occupe que les sciences elles-mêmes divergent sur la question de la prémonition, qui a vu son statut changer au fil des époques, en même temps que les sciences changeaient elles-mêmes de discours et de méthode. Mais ces défaites entrevues sont inhérentes à la connaissance en devenir sujette à la péremption de ses certitudes. Nous serons donc fort souvent conduits à penser de manière ouverte, c'est-à-dire probabiliste, mais aussi à penser qu'il n'y a pas d'autre pensée que probabiliste. Nous postulons par conséquent que les différences entre les disciplines scientifiques n'obligent pas à trancher systématiquement entre l'une et l'autre, ou à les opposer de manière dialectique, ou à supposer que l'une viendrait remplacer l'autre en l'effaçant mais, plutôt, à les envisager de manière conjointe, en acceptant leur discontinuité, en pointant leurs divergences, en cernant des champs partiels de convergence synthétique au cœur du rhizome. Il n'y a souvent pas d'antinomie entre les résultats divergents des différentes sciences, mais des continuités complexes et qui ne se

savent pas encore²⁴ et nous choisissons l'ouvert jusqu'à ce qu'une démonstration ferme ce possible. De ne pas vouloir tendre à la vérité serait-ce sur un texte littéraire souvent présenté comme fiction, nous sommes fort de la laisser mieux se laisser un peu plus deviner dans les intervalles des antinomies et dans la réalité des complexités. De la sagesse acquise, nous projetons la volonté épistémique de nous replacer dans la grande unité du monde et des manifestations humaines que sont la culture et l'art, ceci au prix d'un hétérogène assumé. Notre objectif final est ainsi de replacer l'hétérogène que nous aurons étudié au cœur du texte, non seulement dans le texte qui en est la matrice et l'univers de signification, mais à l'échelle et dans l'entre deux de ces sciences de taille humaine (et d'abord parce qu'elles ont l'homme pour objet, qu'elle sont dans l'entre deux de méthodes issues des sciences qui se veulent exactes et de la singularité d'un objet qui a justifié l'émergence de sciences dites humaines) que sont l'anthropologie et la neurobiologie. À ce prix seulement, nous pourrions retrouver la part véritablement humaine, la part esthétique, la part littéraire des phénomènes temporels de prémonition.

Il reste à définir un terrain d'étude : une période de la littérature française ou plutôt francophone s'est imposée à nous car l'importance qu'elle accorde aux phénomènes prémonitoires a semblé en contradiction avec l'état de connaissance scientifique de la société où cette littérature s'épanouit. En cette période charnière entre XIXème et XXème siècle, la science débat et écarte progressivement les phénomènes prémonitoires auxquels la littérature donne une place centrale, en tout cas pour les auteurs qui vont nous occuper. L'écart entre ces deux regards pouvait initier notre problématique. Les paradoxes découlent le plus souvent de questions mal posées, ou d'éclairages qui restent à découvrir.

V. Approche du champ de recherche

On pourrait croire que ces phénomènes prémonitoires sont l'apanage d'une littérature antique ou classique, dont le paradigme esthétique et éthique était orienté par la croyance à une surnature transcendante, et que la modernité l'a contenue par la mise à distance dans les registres du merveilleux ou du fantastique au nom d'une rationalité scientifique réaffirmée par le discours sur le temps de Bergson. Mais les prémonitions de notre corpus apparaissent *justement* dans une littérature contemporaine de la rationalité bergsonienne. À moins que l'on ne voie dans la permanence de l'interrogation une forme de nostalgie des âges où l'idée de prémonition pouvait encore donner l'illusion d'un pouvoir sur le futur, eût-il été réservé à la divinité ? Cette dernière intuition n'est pas exclue. Et les interrogations d'un Malraux ne seraient plus en ce cas que des nostalgies latentes véhiculées par la culture. Elles seraient les ondes dans l'esprit humain de représentations anciennes livrées par l'inertie culturelle à nos esprits, et en voie d'exténuation dans une modernité qui ne lui donnerait plus la place que lui

²⁴ Nous aurons l'occasion de revenir sur cette question dans notre dernière partie à propos de la concomitance des approches psychanalytiques et neurobiologiques. Mais les difficultés des sciences physiques de notre XXIème siècle à trouver un modèle d'unification entre les phénomènes physiques microscopiques d'échelle quantique et ceux macroscopiques qui se jouent à l'échelle du cosmos sont la preuve que les sciences humaines n'ont pas le privilège de l'aporie insoluble.

ouvrent les *Essais* de Montaigne²⁵ pour en accueillir le pittoresque, ni le substrat d'une caution scientifique pour en asseoir la réalité. L'histoire des sciences témoigne que la charnière entre le XIX^{ème} et le XX^{ème} siècle est fort occupée par les expériences métapsychiques jusqu'à ce que les expériences médiumniques, passées à l'épreuve de l'expérimentation scientifique, vers 1920, ne révèlent leur vacuité. Or, l'âge moderne fait place — une place parfois réduite à la suggestion ouverte mais craignant de s'avancer, comme nous l'avons vu avec Malraux, ou à l'implicite de qui ne veut pas encourir le ridicule asséné en retour par un discours raisonnable — à des interrogations sur les phénomènes prémonitoires.

Parmi ces interrogations, il nous a paru en émerger de majeures dans une période dont nous pourrions fixer l'amplitude entre 1880 et dont le terminus ad quem correspond à la fin du premier mouvement surréaliste, à l'orée de la seconde Guerre mondiale. Elles sont majeures relativement à notre problématique initiale : pourquoi des phénomènes prémonitoires continuent-ils à apparaître dans des textes de l'âge scientifique ? Mais on perçoit rapidement que cette unique question pourrait nous laisser dans le seul champ de l'histoire des mentalités. Or, dès que le regard s'attarde sur les textes, il apparaît que les prémonitions sont aussi et surtout primordiales sur un plan esthétique. En effet, les œuvres considérées lui font une place quantitativement importante, et les phénomènes prémonitoires jouent un rôle organisateur ; ils participent aussi bien à l'herméneutique des textes qui la portent qu'à l'esthétique de ceux-ci.

La charnière entre les XIX^{ème} et XX^{ème} siècles apparaît comme un temps de changement de régime de temporalité dans la littérature européenne, et les romans majeurs de l'époque portent cette crise. Est-ce un hasard si Paul Ricoeur, au moment où il étudie l'expérience fictive du temps, prend appui sur ces romans sur le temps parus, pour l'essentiel, entre 1920 et 1925²⁶, que constituent *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf, *La Montagne magique* de Thomas Mann, et *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust ? Ces « fables sur le temps²⁷ » trahissent et traduisent une crise des modèles temporels. Georges Poulet, de son côté, origine plutôt ce moment du début du XX^{ème} siècle, où s'achèvent les modèles naturalistes, bergsoniens et symbolistes « et ce n'est plus enfin, comme chez Mallarmé et les symbolistes, l'idée d'un monde mental où le temps ne coulerait plus, où les essences ne dégèneraient plus, où le jardin des choses s'épanouirait, à l'abri des événements historiques, dans l'éternité de l'esprit. [...] D'où, un peu partout, dans la période qui va de 1890 à 1914, le

²⁵ Montaigne place en exergue de son essai « De la force de l'imagination » une citation d'origine indéterminée mais qui serait commune chez les clercs de son temps. Cette phrase expose le pouvoir prémonitoire de l'imagination : « *Fortis imaginatio generat casum* ». Michel de Montaigne, *Essais*, I, XXI « De la force de l'imagination », édition de Pierre Villey, Paris, P.U.F., collection Quadrige, 1965, p. 97.

²⁶ Les dates de parution peuvent certes être trompeuses. *Mrs Dalloway* est publié en 1925. *La Montagne magique*, parue en 1924 a été écrite entre 1912 et 1922 par Mann à la suite d'un séjour que lui-même avait fait à Davoz, cadre du roman. Les dates de parution d'*À la recherche du temps perdu* débordent ce segment temporel puisque *Du Côté de chez Swann* a été publié à compte d'auteur en 1913, et certaines œuvres ont connu une parution posthume jusqu'en 1927 pour *Le Temps retrouvé*. Mais, pour l'essentiel, la période de parution est identique et correspond à une même période d'émergence et de maturation de la réflexion sur le temps.

²⁷ Paul Ricoeur, *Temps et récit. 2. La configuration dans le récit de fiction*. Paris, Seuil, Points essais, 1984, p. 191.

besoin de retrouver un contact nouveau et authentique avec l'existence et avec le temps²⁸. » Quelle que soit la date de basculement dans une nouvelle temporalité, ce changement de la conscience du temps s'opère à l'évidence dans la période que couvre notre corpus, et nous verrons en deuxième partie qu'il est largement conditionné par des modifications majeures de l'épistémè par des avancées scientifiques d'origines diverses (sciences physiques et psychanalyse) ainsi que par les découvertes technologiques au tournant des siècles.

La période de la littérature francophone couverte par les textes du corpus, environ soixante ans, du symbolisme au surréalisme, comporte une cohérence. En effet, les formes prémonitoires envisagées n'y relèvent plus véritablement du mode, longtemps tenu pour exact, de la révélation divine, laquelle s'opérait par la voix des prophètes ou par les divulgations des rêves inspirés. Ces modes de prémonition, qui avaient fondé l'esthétique des songes prémonitoires, et concouru à la dimension tragique des dramaturgies antiques et classiques, se sont trouvés sapés par le monopole de la rationalité scientifique dès l'âge classique et, en tous les cas, en plein XIX^{ème} siècle positiviste²⁹. Une coupure est devenue patente avec la transcendance — dont les aléas et nostalgies forment une part de l'histoire littéraire des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, soit par l'esthétique littéraire que nous nous donnons la facilité de vectoriser en « mouvements », soit par des modalités de représentation, comme le genre fantastique, qui mettent en scène et explorent les potentialités de cette indécision. L'accès à la révélation prémonitoire, parce qu'elle n'est ni visible ni démontrable, est dès lors, au mieux, rejetée dans l'ordre du merveilleux. Certes le théâtre zolien, comme le remarque Arnaud Rykner, réinvestit les forces invisibles des lois nouvellement découvertes de l'hérédité, et du milieu, dont les forces conjuguées forment « [...] une autre action qui vient pour ainsi dire hanter [l'action visible], surgissant çà et là comme une réalité fantomatique³⁰ ». Mais cette force d'un destin tracé s'avère non seulement opaque pour le personnage, et à peine esquissée dans des symboles accessibles au seul lecteur (la vieille femme à la fenêtre lorsque Coupeau va chuter du toit, dans *L'Assommoir*, par exemple) ou spectateur (la main de Madame Raquin qui tente de tracer les lettres désignant le coupable dans l'adaptation de *Thérèse Raquin*). En tout état de cause, si ce présent représenté est « gros [...] du passé qu'il rejoue constamment sans parvenir à s'en détacher³¹ », il n'anticipe pas sur un futur qui ne se jouera que dans l'interaction de l'hérédité et du milieu dont procédera toute la généalogie créatrice des Rougon-Macquart. La boucle temporelle de l'hérédité n'est pas pleinement prémonitoire parce qu'elle est contrariée par l'aléas du milieu.

Au demeurant, si tant est que le créateur lui-même, romancier ou dramaturge, puisse tirer de ce déterminisme lois et composantes d'un devenir sans faille, et qui contiendrait les

²⁸ Georges Poulet, *Études sur le temps humain, III Le Point de départ*, Paris, Seuil, Points essais, 1985, p. 7.

²⁹ Le divorce entre rationalité positiviste et recherche d'un nouvel irrationnel a débuté vers 1860, mais il connaît un acmé vers 1890. La préface d'Anatole France au traité publié par Papus témoigne de cette résurgence : « La Magie occupe une large place dans l'imagination de nos poètes et de nos romanciers. Le vertige de l'invisible les saisit, l'idée de l'inconnu les hante [...] » (cité par Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme*, Paris, Nizet, 1966, p. 372). Alors que Bergson publie *Les Données immédiates de la conscience*, Maeterlinck, pour sa part, se passionne pour Carlyle et pour Spencer : il est une science qui veut réduire au connu et qui, par contrecoup, réoriente le désir vers l'inconnaissable.

³⁰ Arnaud Rykner, *L'Envers du théâtre, La Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, Les Essais, 1996 p 271.

³¹ *Op. Cit.*, p. 274.

traits du futur, sa démarche relèverait d'une anticipation rationnelle du futur. Or nous excluons de notre champ de recherche les manifestations de ce type (cf infra, 1.1.2. *Les formes à dominantes rationnelles*) même si leur proximité, pour l'œuvre de Maeterlinck en particulier, pourra être éclairante. Au-delà des rêves d'omnipotence depuis toujours nourris par l'humanité, la maîtrise du futur a, en effet, constitué une des utopies majeures du positivisme et des arts qui en assuraient le prosélytisme, comme les romans d'anticipation de Jules Verne. Même si elle projette un futur, l'anticipation relève pourtant du mode de la conjecture qui assoit sa probabilité diachronique de certitude sur l'efficacité synchronique de la raison et le repérage scientifique des données initiales de l'expérience. Ces perspectives sont plus proches de *L'Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, de Claude Bernard, livre dont on sait le caractère théorique fondateur pour le naturalisme. Elles offrent davantage une projection qui tend à se fermer sur le prévisible, qu'une prescience d'un futur à l'intérieur d'un champ véritablement ouvert et hasardeux. L'anticipation construit de fait une vision de l'avenir à partir du présent, dans son *continuum*. Mais notre corpus s'éloigne et nous éloigne des tentations positivistes et naturalistes d'un avenir sous la coupe de la rationalité. Il n'en reste pas moins que les deux modèles de prévision du futur ont cohabité voire rivalisé durant la période considérée.

Pour l'essentiel, ce corpus s'étend du premier théâtre de Maeterlinck au surréalisme, dans sa première phase, à savoir jusqu'en 1935. L'œuvre de Proust y forme une étape intermédiaire et, dans une certaine mesure, contrepoint. S'y ajoutera à titre secondaire un auteur de la constellation surréaliste autour de Breton : René Crevel. Cette scansion principale entre les trois auteurs s'est imposée comme une évidence au cours de la recherche pour la période considérée : la prémonition joue un rôle majeur dans chacune des productions littéraires des trois premiers auteurs, et son utilisation esthétique y diffère très nettement. Il est ainsi possible d'envisager des fractures comme des continuités entre ces trois auteurs. Existe certes, une relation entre les hommes eux-mêmes, assez ténue, mais non sans incidence sur leur représentation littéraire pour les deux premiers, comme nous aurons l'occasion de le voir. Maurice Maeterlinck eut l'occasion de croiser Marcel Proust et d'échanger avec lui, en particulier dans le salon des Bibesco à Paris³², et *À la recherche du temps perdu* porte à la surface des discussions des personnages plusieurs critiques³³ sur les œuvres de Maeterlinck, qui était l'auteur en vue, et dans ses profondeurs un certain nombre d'emprunts thématiques aux conceptions maeterlinckiennes de la prémonition, comme celle des « avertis ». Les personnes et les idées du dramaturge et du romancier se sont donc croisées. Plus curieusement quand on connaît la radicale différence de leurs univers littéraires, ce fut aussi le cas de Proust, dans ses dernières années, et de Breton. Ce dernier fut chargé, alors qu'il avait été

³² Pour les relations entre les deux écrivains, on se référera à Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust, biographie*, Paris, Gallimard, 1996.

³³ Proust semble diffracter chez ses personnages ses propres contradictions critiques envers Maeterlinck. Les travaux d'Anne Simon nous apprennent que Proust a entretenu à l'égard du prix Nobel une admiration non dénuée de critiques. Anne Simon « Proust lecteur de Maeterlinck. Affinités sélectives », in *Revue des lettres modernes. Marcel Proust 4 : Proust au tournant des siècles 1*. Textes réunis par Bernard Brun et Juliette Hassine. Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2004, p. 145-160.

engagé en 1920 par Gaston Gallimard, de relire à Proust à haute voix³⁴ les épreuves de ses œuvres et, si les positions éthiques et esthétiques du surréaliste divergent radicalement de la maîtrise formelle de l'auteur d'*À la Recherche du temps perdu*, nul doute qu'il sut tirer intellectuellement parti de l'imprégnation que constitue un tel exercice de lecture. Mais ces rencontres se révèlent presque anecdotiques en regard des divergences entre les univers esthétiques de ces trois auteurs et de la place qu'ils y donnent aux phénomènes prémonitoires.

La prémonition occupe une place centrale dans la dramaturgie de Maurice Maeterlinck : elle y est omniprésente et son importance dépasse de beaucoup l'effet d'annonce nécessaire au tragique qu'elle était appelée à jouer dans la tragédie antique ou classique. La réflexion sur la prémonition s'avère une constante de la pensée de Maeterlinck, préoccupation dont le point culminant nous semble être *L'Hôte inconnu*³⁵, paru en 1917. Pour cet auteur, nous avons eu recours à des éditions diverses. Pour l'essentiel, nous avons utilisé l'édition des *Œuvres* l'éditeur belge André Versaille a en effet confié Paul Gorceix le soin d'une édition en quatre tomes assez complète, tout au moins pour le théâtre, et nous avons complété par des éditions plus anciennes et d'origines disparates, la lecture des essais du dramaturge belge dont l'édition de Gorceix ne donnait que des versions fragmentaires. Nous nous concentrerons sur le « premier théâtre » de Maeterlinck non sans envisager le cas échéant des pièces postérieures à 1901. Si la question de la prémonition se révèle en effet une constante du théâtre du dramaturge belge, son traitement diffère dans le second théâtre, à notre sens plus proche du pôle didactique que du pôle esthétique, en tout cas de cette esthétique du vertige qui animait le premier théâtre. Si l'œuvre de Maeterlinck abonde de manifestations prémonitoires encore peut-on dire que beaucoup de projets sont restés au stade d'esquisses. Outre une nouvelle sur « le rêve avertisseur », *L'Avertissement*, ou un drame esquissé dans *l'Agenda de 1890*³⁶, il avait envisagé d'explorer les modes les plus étranges de prémonitions. L'excellente édition des *Carnets de travail* pour la période de 1881 à 1890 établie par Fabrice Van de Kerckhove³⁷ est une ressource inestimable pour le chercheur en quête de compréhension de la genèse des œuvres et des idées de Maeterlinck et, au-delà d'une intellection purement érudite, du traitement esthétique de la prémonition.

L'étude de la prémonition dans l'œuvre de Marcel Proust *À la recherche du temps perdu* n'allait pas de soi. Mais elle s'est imposée avec force dès lors qu'a pu être constatée la place fondamentale que des variantes de la prémonition occupaient non seulement quantitativement mais qualitativement dans cet ensemble monumental de romans. Celui que l'on cantonne souvent à être un écrivain de la mémoire a en fait construit toute la dynamique de son édifice romanesque sur un rapport au futur. Ce constat nous permettait d'espérer de fécondes mises en perspective avec le traitement de la prémonition chez les deux autres

³⁴ On ne peut que s'amuser de voir un écrivain aussi éloigné de la forme qu'André Breton ait servi de « gueuloir » au sens où l'entend Flaubert à un écrivain soucieux d'une maîtrise formelle aussi phénoménale que Proust.

³⁵ Maurice Maeterlinck, *L'Hôte inconnu* (1917), Paris, Fasquelle, 1953.

³⁶ « Pour un drame, présage, quelqu'un qui à une fenêtre ou une porte, vient avec Une lumière que le vent éteint. » Maurice Maeterlinck, *CT II*, p. 1220.

³⁷ Maurice Maeterlinck, *Carnets de travail (1881-1890), tome 1*, édition établie et annotée par Fabrice Van de Kerckhove, Bruxelles, Labor, 2002.

auteurs principaux du corpus. Là encore, une édition récente et pourvue d'un excellent appareil critique nous a offert une précieuse base de travail. La collection de la Pléiade des éditions Gallimard a donné une édition d'*À la recherche du temps perdu* sous la direction de Jean-Yves Tadié en quatre volumes parus entre 1987 et 1989 qui renouvelle l'édition précédente en trois tomes, laquelle datait des années 50, avec l'ajout d'un précieux appareil de notes.

Pour le surréalisme, nous avons choisi de nous pencher avant tout sur les manifestations de la prémonition dans les ouvrages d'André Breton, dans ce qu'il convient d'appeler le premier surréalisme, période dont nous voyons la fin avec l'irruption du second conflit mondial du XX^{ème} siècle. André Breton a constamment été une figure de proue du mouvement et il propose bien souvent des avancées intellectuelles et esthétiques dont les autres membres du groupe se sont avérés les continuateurs. Même si nous proposons des incursions dans les œuvres d'Aragon, de René Char et, surtout, de René Crevel, il est apparu que l'essentiel de la pensée sur le temps et les phénomènes prémonitoires résidait dans les livres d'André Breton. Le contrepoint d'un auteur moins important dans le mouvement surréaliste, tel que Crevel, nous a paru nécessaire pour témoigner à la fois de la cohérence d'un dispositif de temporalité chez les surréalistes, et de l'interprétation symbolique et esthétique divergente de la prémonition à l'intérieur du groupe par rapport à la personnalité parfois écrasante et mono-directive de son chef de file.

Les *Œuvres complètes* d'André Breton ont été éditées dans la bibliothèque de la Pléiade entre 1988 et 2008, sous la direction de Marguerite Bonnet, avec un appareil critique d'une grande richesse. La plupart des œuvres romanesques de René Crevel ont été rééditées en ce début de XXI^{ème} siècle par les éditions Ombres. Nous avons ainsi eu la chance de bénéficier pour tous les auteurs pris en compte d'éditions récentes et fiables, pour certaines accompagnées d'un appareil critique d'un réel intérêt pour notre étude.

La définition de ce champ de recherche et de la scansion principale traduit notre refus de l'exhaustivité. Au-delà du caractère fatalement hétérogène des objets, de la discontinuité générique (notre corpus nous propose du théâtre, du récit romanesque, du récit autobiographique hybridé avec de l'essai, de la poésie), le parcours de ce corpus révèle la permanence des manifestations des prémonitions dans des dispositifs de temporalité, pour lesquelles les œuvres convoquées offrent une singularité. Nous voyons l'hétérogénéité non pas comme une faille, mais comme une chance qui permet de mieux traquer les continuités dissimulées et leur donner sens. Cette hétérogénéité nous conforte dans nos choix épistémiques : elle justifie *sui generi* le recours à un modèle critique, la théorie du dispositif, qui ne prend pas pied sur un holisme englobant lequel manquerait les similitudes entre les percées prémonitoires en voulant les classer de manière surplombante au sein des phénomènes où elles se manifestent.

Nous voici en quête d'un objet qui n'a peut-être pas d'existence, ou une manifestation qui est pour le moins controversée et qui nous a assigné à une approche probabiliste. Tel est le privilège exigeant de cet objet qu'est la prémonition d'exiger de nous, sans rien renier de notre approche littéraire, de croiser les regards pour la définir d'abord en tant qu'*objet intrinsèquement problématique*³⁸, et de devoir user ensuite d'un objet improbable pour problématiser une représentation esthétique du temps.

Mais il nous faut assigner un point de départ à notre démarche. Partons de notre propre incertitude initiale et laissons-nous conduire par le processus de définition qui nous a été enseigné. L'objet qui nous occupe est lui-même incertain, dans l'entre-deux d'une existence linguistique, puisqu'un mot le désigne, de manifestations littéraires effectives dans les textes historiquement situés de notre corpus, et d'une contestation scientifique de son existence. Il nous appartient avant tout d'essayer de cerner ce *non cadré* de la prémonition en tout cas de le replacer à la fois dans une histoire de ses manifestations et représentations, dans l'ambiguïté de son existence, et devant les dynamiques qui y donnent accès ou qui la génèrent. Ce point de départ est aussi une problématique.

³⁸ Situons-nous. Si nous tenons à maintenir de strictes distances envers l'ésotérisme, nous ne renoncerons pas à repenser les frontières de la rationalité par les propriétés découvertes en plus d'un siècle dans les sciences physiques et depuis peu en neurobiologie : on peut constater les manifestations textuelles de la prophétie sans y croire, tout comme constater les pouvoirs prémonitoires des souris et supposer une continuité du vivant qui pourrait en conférer la propriété aux hommes.

1^{ère} partie

Typologies d'un objet incernable :

La prémonition

1.1. Variations : typologie sémantique de la prémonition

Phénomène a priori assez flou, la *prémonition* ne semble pas entrer dans des cadres stricts dont la netteté permettrait une pensée rationnelle. Nous voici ainsi, dans un premier, porté à envisager une définition du phénomène, à essayer de le circonscrire. A cet effet, nous nous proposons de cerner l'objet sur un plan sémantique en envisageant le champ synonymique du terme, lequel champ offre des variantes d'une grande richesse tant dans la dénotation que dans la connotation. Mais la désignation est un premier jugement de son existence. Ainsi cette approche lexicale, par les connotations dont elle entoure la désignation, nous permettra de replacer le phénomène dans une double axiologie allant du rationnel (c'est-à-dire de l'avéré, fondé sur des processus analysables qui mènent d'un moment à son futur) à l'irrationnel (phénomènes non explicables) et de l'avéré à l'incertain ou l'erroné. Nous proposons d'en parcourir la palette dans les trois tensions suivantes : manifestations rationnelles, irrationnelles, ou jugées illusoire. Il va sans dire que nous n'envisageons ici que le jugement porté par le lexique, une anticipation jugée comme effective par un auteur et non infirmée par l'univers où elle est représentée sera considérée comme effective, quel que soit le regard critique que nous pouvons porter sur sa réalité. Le texte forme réalité, même si nous sommes amenés ultérieurement à porter un jugement critique sur cette inscription de la prémonition dans le texte pour les auteurs de notre corpus. Nous n'envisagerons pas non plus, sauf interférence avec des prémonitions de nature involontaire, les anticipations de nature délibérée, ayant pour support une projection rationnelle. Commençons de ce fait par les écarter.

1.1.1. Les formes à dominante rationnelle

Un certain nombre de phénomènes d'anticipation procèdent d'une volonté délibérée de se projeter depuis le présent dans le futur en s'appuyant sur des processus de pensée qui relèvent de la rationalité. Ainsi en est-il de la *probabilité*, « dont la réalisation, l'existence

[...] sans être certaine, peut ou doit cependant être affirmée plutôt que niée, compte tenu des informations que l'on possède, des règles de la logique, etc.³⁹ ». D'autres modalités, comme la *conjecture* (orientée vers une zone inconnue, passé, présente ou future), s'appuient sur un amalgame entre développement de rapports de causes à effets rationnels et d'hypothèses probabilistes pour supposer une situation qu'il n'est pas possible de fonder avec la certitude d'un rapport de causes à effets mécaniques. Si elle est commandée par des mécanismes logiques et un développement géométral de type mathématique ou statistique et souvent associée à des diagrammes, courbes ou schémas, la conjecture se mue en *projection* ou en *prévision* (au sens moderne), avec les variantes de moindre définition comme la *perspective*. Le dictionnaire *Le Robert* donne un sens dérivé en psychologie de ce terme qui réfère au « mécanisme par lequel un sujet perçoit comme étant dans le monde extérieur, dans autrui, des états affectifs qui lui sont propres ». Cette dernière acception se rapproche sensiblement des phénomènes de projection imaginaires que nous rencontrons dans le contexte parodique du *Don Quichotte* ou, avec un traitement fantastique, dans *L'Invention de Morel* d'Adolfo Bioy Casares (cf. infra, 1.2.6.B. *L'univers quantique*). Ce type de projection n'étant pas délibéré ou conscient de la part de celui qui l'opère, nous ne l'écarterons pas de notre étude.

Lorsque la tension vers l'avenir existe mais que reste latent le processus rationnel de développement d'un futur par le sujet, nous avons affaire à des phénomènes de l'ordre de l'*inquiétude* ou de l'*appréhension*, c'est-à-dire d'une ombre portée sur le futur par un constat analytique ou intuitif sur le présent. Mais de telles projections restent latentes et, dans l'ordre du texte, trouvent la ressource de l'implicite. Nous verrons que Maurice Maeterlinck en jouera fréquemment en son théâtre de manière à estomper des prédictions que ses notes de travail consignées dans les *Agendas* stipulaient de manière trop nette (voir infra : 3.1.5. *Autres manifestations prémonitoires*).

Certains modes d'anticipation jugés rationnels sont appréhendés par le lexique à partir de leur point de reconnaissance, dans le futur. Ainsi en va-t-il de la réminiscence (en tout cas chez Platon). Si la psychologie moderne en fait une expérience proche du « déjà vu » en ce que son point originel, voire son identité et sa reconnaissance, sont vagues et incertaines (et de ce fait le terme connaît la connotation négative de « souvenir incomplet » en registre populaire), la réminiscence est supposée avoir une origine effective. Ce n'est que chez Platon qu'elle se dégage d'un simple phénomène mémoriel (en tout cas telle que la mémoire est aujourd'hui définie comme une faculté qui trouve ses limites extensives dans l'expérience stricte du seul sujet) et peut être classée dans les phénomènes d'anticipation (voir plus loin la « réminiscence platonicienne »). Cette modalité de phénomène d'anticipation, rationalisé, ou non expliqué, se distingue, ainsi que le rappelle Étienne Souriau, « de l'œuvre prophétique par deux caractères : d'une part, elle n'affirme pas la réalité de ses prévisions, le plus loin qu'elle aille est l'affirmation d'une très grande probabilité ; d'autre part, elle ne peut être que purement humaine et ne prétend à aucune inspiration surnaturelle⁴⁰ ».

Les différentes formes rationnelles ont leur genre : la *science-fiction* ou, plus généralement, des œuvres qui assument une perspective fictionnelle d'*anticipation*. Bien que

³⁹ *Le Robert*, t. 5 Parq – Reu-, p. 472.

⁴⁰ Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, P.U.F., Quadrige, 1990, p. 129.

ces œuvres puissent postuler un état de la science tout à fait fantaisiste au moment où elles sont créées — la capacité de précognition, par exemple, dans *Minority Report* de Philip K Dick⁴¹ — elles avancent soit un développement rationnellement admissible de la connaissance par rapport au moment où elles sont créées dans le temps diégétique (tel est le cas pour la plupart des romans de Jules Verne), soit un mode de développement d'apparence rationnel des facteurs scientifiques d'un futur postulé. Beaucoup d'œuvres de science-fiction ont été démenties par le futur (ainsi en est-il de *Voyage au centre de la terre*, de Jules Verne) et elles n'ont eu d'intérêt que pour la fantaisie qu'elles apportaient au moment de leur parution, pour leur potentiel imaginaire. Néanmoins, si elle peut relever d'un modèle critique (avec des utopies ou dystopies), il arrive que la science-fiction soit en quelque sorte rattrapée et validée par le futur. Ainsi en va-t-il par exemple des caméras de surveillance de nos grandes villes qui envahissent nos lieux publics et qui réactivent la crainte d'un *Big Brother* issu de 1984⁴², derrière lequel se dissimulerait un pouvoir totalitaire. Ainsi en a-t-il été de l'univers socio-politique de *Métropolis*⁴³ où coexistent des visions d'une humanité asservie et broyée par la machine-Moloch dont les flammes seront rattrapées par celles des fours crématoires nazis, ou du dénouement⁴⁴ dicté par la scénariste et compagne de Fritz Lang Théa Von Harbou, que le totalitarisme national socialiste allemand portera de l'écran à la réalité. La science-fiction peut être ou ne pas être prémonitoire.

Bien qu'il ne soit pas exclu de faire référence à ces modes d'anticipation du futur, en particulier parce qu'ils peuvent fonctionner en contrepoint ou en concurrence avec les phénomènes de prémonition représentés, nous les écarterons en général de notre champ d'étude en raison de leur prévisibilité rationnelle. La prémonition, elle, échappe à la maîtrise.

1.1.2. Les formes à dominante irrationnelle

L'*oracle* a participé de la culture antique des arts divinatoires associés au culte d'Apollon, donc souvent sis en des sanctuaires dont celui de Delphes est le plus célèbre. Légendes et mythes antiques ont consacré cette figure, dont l'oracle Tirésias qui, dans le mythe d'Œdipe, a pour particularité d'être frappé de cécité, soit après avoir été aveuglé par la vérité divine, soit par mépris des réalités visibles trompeuse. Maurice Maeterlinck fera

⁴¹ Philip K. Dick, *Minority Report*, traduction de l'américain revue par Hélène Collon, Gallimard, Folio SF, 2002.

⁴² Georges Orwell, *1984*, traduction Amélie Audiberti, Paris, Gallimard, Folio, 1972.

⁴³ Fritz Lang, *Métropolis*, 1927.

⁴⁴ La fin du film célèbre la concorde retrouvée entre les forces économiques capitalistes et les travailleurs, pais scellée d'une poignée de mains sous le porche de la cathédrale qui lui donne un caractère sacré. L'aboutissement univoque de la dialectique du film, en apparence euphorique, amène en fait au totalitarisme, dont les idéologies des années 30, et en particulier le national-socialisme allemand allaient nous montrer le terrible pouvoir de destruction de la liberté humaine et des hommes eux-mêmes.

considérablement évoluer dans son théâtre cette figure de l'aveugle en la généralisant à la condition humaine sans lien à la transcendance. Quant à André Breton, sa poésie prophétique peut s'inscrire dans cette veine apollinienne, à condition qu'on écarte là encore toute transcendance. Parallèlement à l'oracle, l'*augure* était dans l'antiquité une prédiction interprétée par un individu, lui-même désigné du même terme d'augure spécialisé dans le décryptage de signes divers en particulier de météores (foudre) ou de comportements (oiseaux) ou autres entrailles d'animaux.

Dans une acception plus moderne où le processus codifié d'interprétation antique s'est mué en superstition informe encore plus nébuleuse, l'*augure* a fini par désigner des éléments du monde rationnel dont la rencontre ou le comportement observé suffit par générer une vague crainte chez le sujet. Ainsi en va-t-il des chats noirs ou autres miroirs brisés. Si ces manifestations sont extérieures au sujet, elles n'en sont pas moins intégrées (cause comme effet) à l'anticipation subjective, en particulier dans la dramaturgie symboliste du premier théâtre de Maeterlinck où les signes redoublent les pressentiments à la lisière de l'inconnaissable où il campe ses personnages. Le *présage* se rapproche de l'augure en cela qu'il relève du signe et, en l'occurrence, ne désigne plus l'interprète. « Signe d'après lequel on croit pouvoir deviner, prévoir l'avenir⁴⁵ », il nécessitait selon la tradition, de même que les *auspices*, un travail de décryptage. Mais si les auspices relèvent de la culture gréco-romaine, le présage a acquis un sens plus général n'appelant pas l'intervention d'un aruspice ou d'un autre devin spécialisé. Il s'agit d'une manifestation à partir de laquelle tout un chacun, pourvu des codes symboliques inhérents à un état de civilisation, serait apte à tirer des conséquences de la manifestation d'un signe pour un avenir proche ou lointain. Il est notable que Maeterlinck fait fréquemment usage du terme dans ses carnets, en soulignement des manifestations qu'il entend glisser dans ses œuvres, en particulier pour ses premiers projets narratifs comme *Onirologie* ou dramatiques comme *La Princesse Maleine*⁴⁶. Dans les deux cas, les présages sont présents jusqu'à la saturation. Le terme semble se raréfier dans la suite de l'œuvre du dramaturge comme si la netteté du présage (le caractère indubitable du lien symbolique entre le signifiant et le signifié) était entrée en contradiction avec une poétique qui exténue la puissance du langage. Les oiseaux des *Aveugles*, par exemple, seront dans l'indétermination de l'indice et du symbole, de la communication prémonitoire avec l'inconnaissable, et du signe prémonitoire codé.

La vaticination désigne aussi une prédiction de l'avenir effectuée par le vaticinateur, dans l'Antiquité. Le terme a suivi la même pente qu'*augure* mais au niveau de l'acte herméneutique. Privée du substrat transcendant qui la légitime, la vaticination a fini par désigner un discours délirant. Sans doute cette acception a-t-elle participé à la construction de la figure du fou inspiré, dont Maeterlinck nous offre des avatars. Mais ce trait n'est pas

⁴⁵ *Le Robert*, t. 5 Parq – Reu-, p. 430.

⁴⁶ Par exemple : « 4) En la chambre de Maleine, avant l'étranglement, il faudrait quelques apparitions ou présages de mort, par exemple dans les plis de vêtements blancs sur une chaise (il y ferait obscur), agités par le vent qui vient de la cheminée — un voile de soie jaune ayant la forme d'une / tête de mort, l'ombre d'un arbre s'agitant un peu comme une ombre d'homme dans un coin où il y a un rayon de lune — etc. », in M.M., *CT I, Agenda de 1889*, p. 836.

étranger à la figure du baron de Charlus, qui se donne des « airs de prophète⁴⁷ » lorsqu'il parle dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust.

La *prophétie* se démarque des oracles du monde païen non seulement par son appartenance à des religions monothéistes révélées, mais par la dimension prescriptive directement ou indirectement collective de son message, comme dans le cas de la prophétie de Moïse⁴⁸. Nous reviendrons plus loin sur les prophètes et prophéties (cf. infra, 1.2.2.B. *Pouvoir divin : le prophète*). André Breton retiendra cette désignation dans *L'Amour fou* quand il désigne le poème « Tournesol » comme un « poème prophétique⁴⁹ » même si la dimension spirituelle⁵⁰ est d'un tout autre ordre dans les représentations surréalistes.

Le terme *prédiction* qui englobe l'ensemble des discours d'anticipation a fini par se spécialiser pour désigner les interprétations tirées de codification mathématiques ou physiques de l'univers, en particulier dans les pratiques astrologiques. La prédiction est, en tout état de cause, le message décrypté de l'augure, ou la traduction verbale d'un pressentiment, d'une prémonition. Son caractère assertif le distingue des états ambigus des perceptions prémonitoires.

Augures, oracles, prophéties ont la caractéristique d'être tirés d'un champ transcendant extérieur au sujet et de devoir, la plupart du temps, passer par un intercesseur, soit élu, soit détenteur d'une sagesse herméneutique des signes. Mais ce trait sera contesté par le surréalisme, même si l'herméneutique y est revue à l'âge de la psychanalyse.

1.1.3. Les anticipations erronées.

Un certain nombre de phénomènes d'anticipation sont désignés par des termes, ou portent des connotations qui contiennent un jugement de valeur négatif qui forme rejet de la réalité qu'ils désignent. Si l'anticipation de type rationnel est mise en doute, elle devient une *supputation*, terme dont l'acception moderne est devenue négative. Elle est ainsi classée dans les illusions ou les supercheries. Ainsi en va-t-il du « déjà vu » parfois qualifié de « fausse reconnaissance » (qui donnera lieu plus loin à une étude spécifique).

En elle-même, l'acception du terme *rêverie* a connu une variation diachronique importante : originellement négative car synonyme de « délire », mais aussi de vision

⁴⁷ M.P., *À R III, La Prisonnière*, p. 752.

⁴⁸ *Ancien Testament, Exode 3*, (TOB), p. 84.

⁴⁹ A.B., *OC 1, L'Amour fou*, p. 720.

⁵⁰ André Breton, en dépit de son opposition à toute transcendance, reste imprégné des modèles des arts poétiques, en particulier de celui d'Agrippa d'Aubigné, qui reprend à Marsile Ficin les quatre « *furor* » poétiques : celle des Muses, celle de Dionisos, celle d'Apollon et celle de Vénus. Là encore, ce processus d'imprégnation culturelle conduit à une laïcisation ou une sécularisation des modèles. A.B., *OC I, Second Manifeste du surréalisme*, note 2, p. 1617.

prophétique, elle devient parfois positive, désignant les « productions d'esprit qu'on fait à force de rêver⁵¹ », puis la forme préromantique de réhabilitation des forces non libres de l'imaginaire dans *Les Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau ; si son errance est valorisée par le surréalisme, elle tire sa connotation négative d'une vision sociale qui en soumettant l'attention à des démarches rigoureuses dites objectives, dévalorise le temps de la rêverie et les projections qui en sont issues. Qu'elle soit caractérisée dès son énonciation ou au moment où le constat s'impose de son caractère illusoire, la *chimère* procède d'une « vaine imagination que l'on a tendance à considérer comme une réalité⁵² ». Ainsi, comme l'utopie, dont l'étymologie du terme induit un cadre spatio-temporel non-réaliste, elle relève d'une projection purement imaginaire. Dans les deux cas, le terme comporte un jugement de valeur négatif (avec une composante fantasque pour la chimère), même si l'utopie est assumée dans le genre littéraire comme un décalage critique par rapport à la réalité. Elle est en effet une projection, qui peut être située dans l'avenir, non pas d'une réalité présente, mais d'un ensemble idéologique. L'utopie est l'anticipation de l'idée, servie par l'imaginaire.

1.1.4. Les formes non classables

Certaines formes hybrides paraissent difficilement classables. Le *pronostic* (en grec, *prognôstika*, dérivé de *prognostikein*, « connaître à l'avance ») qui a initialement été un synonyme du signe d'augure, intègre une dimension aléatoire, et oscille entre un pôle rationnel (la logique de l'issue d'une pathologie, par exemple) et un pôle irrationnel (du fait des inconnues qui peuvent contrarier ce cheminement, ce qui est particulièrement le cas dans des jeux de hasard comme les courses de chevaux) avec une composante intuitive elle aussi variable.

Car l'*intuition* peut être aussi une capacité de connaissance du futur à bref ou long terme, même si le sens premier ne porte pas ce caractère prédictif. En effet, ce mode de connaissance qui ne fait pas appel à la raison (tout en étant connaissable par celle-ci) est direct et immédiat. Alors que l'intelligence prend, dans l'œuvre de Bergson, une fonction pratique, en vue de l'action de l'homme sur le milieu, l'intuition se constitue comme une connaissance immédiate, sensible, dans le temps, qui forme une appréhension des données analysées par l'intelligence. Dans une acception plus large et populaire, l'intuition, sans doute du fait de la synthèse qu'elle opère entre les données perçues, a fini par acquérir un sens prédictif, devenant un équivalent de ce sixième sens parfois allégué et dont les impressions sont invérifiables. Elle entre donc dans les processus prémonitoires.

⁵¹ *Dictionnaire* de Michelet, 1680, cité par *Le Robert*, t.6, p. 11.

⁵² *Le Robert*, t. 1, A-B-C, p. 754.

Nous verrons que l'intuition est importante dans l'œuvre de Proust, en particulier pour la deuxième forme de prémonition, celui du pressentiment⁵³ de la vocation, où elle vient comme un premier état de ce que l'intelligence aura ensuite à démêler et à comprendre, pour transformer la compréhension en action. En ceci, Proust est très proche de la philosophie de Bergson même s'il recompose le mécanisme de sa psychologie.

Quant au pressentiment, il est défini par *Le Robert* comme un « phénomène subjectif, état affectif interprété comme la connaissance intuitive et vague d'un événement futur qui ne peut être connu par un moyen naturel⁵⁴ ». Il ne repose pas, comme la simple intuition, sur des mécanismes cognitifs conscients ou semi-conscients qui permettraient de l'asseoir sur une rationalité. Forme plus ambiguë qu'hybride, il met en jeu une dimension émotionnelle, et il semble surtout permettre un futur qui ne serait pas prévisible par des biais raisonnés. Peut-être en raison de la dimension émotionnelle qu'il inclut, Proust a une prédilection pour le terme, en particulier pour désigner les prémisses de la vocation d'écrivain du narrateur⁵⁵. Relevant d'un ordre de connaissance qui dépasse voire nie le pouvoir de la raison et porte d'accès du psychisme à l'inconnaissable, il a particulièrement intéressé Maurice Maeterlinck, qui en fait fréquemment mention dans ses carnets de travail. Ainsi, à propos du petit Allan de *La Princesse Maleine*, l'*Agenda de 1889* prévoit un « [...] petit garçon derrière la porte [qui] appelle maman ou parle de maman comme par quelque *pressentiment*, affinité, terreur, etc.⁵⁶ ». Le dramaturge utilise ponctuellement le terme avec un autre sens dans la formule « Le poète a le pressentiment de l'univers⁵⁷ » : Il s'agit plus vraisemblablement en ce cas d'une conception holiste et lucide de l'univers, et donc du temps.

Ce temps d'étude sémantique nous permet de synthétiser une définition de l'objet que nous observons dans les textes, c'est-à-dire qu'il nous offre une polarisation du terme *prémonition* (la polarisation étant ouverte sur des variantes, voire des inconnues). Pour décrire le phénomène que nous quêtions dans les textes du corpus défini, au terme *précognition*, de formation savante, et qui décrit de manière peu connotée une faculté psychique plutôt neutre, nous préférons le terme *prémonition* qui dénote aussi bien la faculté que le phénomène et offre la particularité, par son étymologie (du fait de son radical dérivé du verbe latin *monere* : « avertir ») de porter un sème d'urgence, de radicalité, donc éventuellement d'expérience vertigineuse. Nous ne retiendrons pas la composante spatiale admise dans la définition (connaissance d'un événement « à l'avance ou à distance »⁵⁸, précise le dictionnaire *Le Robert*) sauf si cette distance est de nature intersychique comme dans le cas de la télépathie,

⁵³ Même si les résumés d'*À la recherche du temps perdu* usent souvent du terme pressentiment pour désigner des phénomènes de prémonition, Proust est très rigoureux dans la distinction lexicale aussi bien que dans la distinction de nature entre prémonition et pressentiment.

⁵⁴ *Op. cit.* t. 5, Par-Reu, p. 440.

⁵⁵ « En tout cas, pour en revenir à l'accent particulier de cette phrase, comme il était singulier que le pressentiment le plus différent de ce qu'assigne la vie terre-à-terre, l'approximation la plus hardie des allégresses de l'au-delà se fût justement matérialisée dans [Vinteuil] le triste petit bourgeois bienséant que nous rencontrons au mois de Marie à Combray. » M.P., *À R III*, *La Prisonnière*, p. 765.

⁵⁶ M.M., *CT II*, p. 848. Nous soulignons.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 1191.

⁵⁸ *Op. cit.* t. 5, Par-Reu, p. 418. Nous soulignons.

théorie sur laquelle Maeterlinck appuie une partie de ses modèles. Nous utiliserons ce terme en concurrence avec *pressentiment*, en particulier pour l'œuvre de Marcel Proust où existent de fortes nuances entre les deux manifestations.

Nous comprenons la prémonition comme le futur anticipé, que cette certitude, ou cette illusion, soit envisagée depuis le moment de son émergence, ou depuis l'instant de sa reconnaissance en tant que phénomène ayant été anticipé. Bien qu'elle puisse se lire à travers des signes extérieurs au sujet, la prémonition a une dimension subjective, ou intersubjective. Cependant les phénomènes ne se livrent pas toujours dans la netteté du classement que nous avons envisagé ci-dessus et les auteurs eux-mêmes peuvent sciemment jouer de l'indécision sur la nature du phénomène, en particulier dans un contexte fantastique, mais aussi dans d'autres régimes esthétiques. Ainsi, la prémonition dans certaines pièces de Maeterlinck est-elle l'avertissement de ce que le personnage n'appréhende lui-même que comme une inquiétude fondée sur des conjectures rationnelles. Enfin nous appelons prémonition, tous les phénomènes d'anticipation qui sont donnés pour avérés dans l'objet littéraire qui les représente, à condition que la relation échappe à la rationalité d'un rapport de cause à effet mécanique connaissable par ce qu'une époque a cadastré comme des voies naturelles. Il importe donc que ces phénomènes procèdent d'une causalité occulte ou irrationnelle, de facultés psychiques inexplicables, ou d'une capacité de porosité à un ordre représenté comme inconnaissable tel l'inconscient.

De cette approche nous pouvons aussi retirer des variables sur les modalités de la prémonition. Certaines formes engendrent une perception claire (la vision, par exemple, qui est comme une fenêtre ouverte sur l'avenir) de ce que sera le futur, d'autres, comme la rêverie, une perception vague ou imprécise, enfin certaines adviennent par des signes qui demandent à être décodés (comme certains types d'augures ou de prophéties) selon des schémas heuristiques divers.

La prémonition diffère sensiblement dans la teneur de son message : éléments parcellaires, intuitions d'états, messages ou mises en garde, images concrètes ou symboliques, scènes ou fragments narratifs.

Si la prémonition relève, étymologiquement, de l'avertissement, donc, d'une façon ou d'une autre, d'une invitation d'une instance transcendante (supranaturelle), ou immanente (psychique), à modifier son comportement en fonction d'un futur espéré, redouté ou redoutable, nous envisagerons peu l'intentionnalité sous-jacente⁵⁹ au phénomène dans les textes considérés, si tant est qu'elle y soit explicitement ou implicitement repérable.

⁵⁹ Nous aurons l'occasion de voir, en particulier dans l'œuvre de René Crevel, que cette partition philosophique entre volonté intentionnelle et action non intentionnelle peut disparaître dès lors que l'on réintroduit une conception complexe du psychisme, et en particulier le rôle de l'inconscient.

1.2. Intensités et degrés de probabilité : dynamiques des passages vers le futur

Nous avons initialement abordé la prémonition par des typologies sémantiques qui réfèrent à la structure même du langage : il s'agissait, à partir d'une variation sémantique, d'aboutir à une définition de l'objet qui nous occupe. Nous souhaitons à présent nous écarter de cette méthode, et la compléter, pour envisager un nombre non exhaustif de variantes ou plutôt d'intensités⁶⁰ qui, à travers l'hétérogène des manifestations, réfèrent à des dynamiques prémonitoires, c'est-à-dire au point où le futur a été anticipé. Notre approche de l'hétérogène sera associée à une approche probabiliste dans la mesure où ces manifestations, en fonction des contextes diachroniques de la philosophie, de la science et de l'esthétique que nous convoquons comme éclairages de cette intensité, peuvent se trouver soit validées, soit niées, soit, avec la modernité, pensées en termes de probabilités ou post-rationnels. Il nous importe avant tout d'ouvrir dans cette première partie un champ problématique.

1.2.1. Un modèle a-subjectif : le temps cyclique

Une des hypothèses fondant la prémonition serait celle de l'existence d'un temps cyclique. Le modèle du temps cyclique, un de ceux qui peuvent expliquer la récurrence d'un événement et, par induction, son caractère prévisible, n'est peut-être pas aussi étranger à la modernité que l'on pourrait le croire. Ayant cité les exemples de *L'Éternité des astres* de Louis Auguste Blanqui, *Le Baphomet* de Pierre Klossowski, ou *Les Géorgiques* de Claude Simon, Jean-François Hamel note que « La répétition, tout au moins sa tentation, fait donc retour là où on l'attendait le moins, dans une modernité que l'on prétend volontiers aussi désenchantée que confiante en l'irréversibilité des temps⁶¹ ». La conception grecque d'un temps cyclique pourrait modéliser des formes d'anticipation, la prémonition n'étant dès lors plus que la reconnaissance de quelque chose qui se donnerait pour connaissable d'être attendu dans un temps en spirale. En ce cas, et sans préjuger bien entendu de la validité de ce modèle temporel, le retour est extérieur à l'être lui-même, qui est parti prenante d'un flux matriciel sensément identifiable et récursif qui le véhicule. Ce temps conçu comme cyclique apparaît comme la projection d'un modèle géométrique sans doute issu de projections cosmiques (les saisons, les cycles des astres) sur le temps irréprésentable, modélisation qui emporte l'homme dans son flux, tout en lui laissant identifier des récurrences, « un mouvement de *revenance* par

⁶⁰ « Une transduction d'états intensifs remplace la topologie [...] », Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « critique », 1980, p. 26. Notre typologie structuraliste commence déjà à s'inscrire dans les dynamiques d'un modèle critique, celui du dispositif, qui va subsumer la structure dans les parties suivantes de notre étude.

⁶¹ Jean-François Hamel, *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010, p. 9.

lequel une configuration du temps se manifeste après une longue période de latence.⁶² » Ce modèle n'est peut-être pas fondamentalement étranger aux perspectives de métempsychose avec réincarnation dans le passé et le futur qui semblent sous-tendre les propos énigmatiques de Nadja dans le livre éponyme d'André Breton⁶³.

La fin du XIX^{ème} siècle est, en la matière, révélatrice de cette transition car le discours des sciences vient redoubler la prophétie antérieure et l'annihiler en même temps. Sous la manifestation d'un événement prévisible et parfois annoncé — retour d'une comète, fatalité pesant sur une lignée familiale —, la science a découvert des phénomènes réductibles à des mécanismes : les lois gravitationnelles universelles, ou celles de l'hérédité. Retour et revenance forment des avatars des prophéties antérieures parfois formulées sur le schème du temps cyclique. Victor Hugo témoigne de ce passage avec la figure d'Edmond Halley, astronome ayant découvert le périhélie de la comète à laquelle il donna son nom : prédiction méprisée en début de poème⁶⁴, sa découverte n'est validée que post mortem par le retour de l'astre à la date annoncée.

Il n'en reste pas moins que la modernité, en réduisant à des formes mécaniques les avatars d'un schème cyclique du temps et en inventant le temps de l'Histoire (et les modèles narratifs, le roman en particulier, en sont les projections exemplaires), a gardé la nostalgie et comme la trace en creux d'un temps sinon eschatologique, tout au moins tendu vers un devenir sensé. Ainsi Jean-François Hamel rappelle que « [...] cette conscience exacerbée de l'historicité fait naître le fantasme d'un moment futur où l'entièreté du passé se trouverait à nouveau disponible dans la plénitude de son sens⁶⁵ ». Donc, même si le temps cyclique ne relève pas de notre champ, l'inquiétude qui continue à habiter la modernité et qui le nourrit d'un futur a pu être un vecteur de la pérennité, ou de la résurgence d'un intérêt pour la prémonition. La prémonition est en effet du temps qui a du sens, et bien plutôt la révélation qu'un sens se cache dans des signes de route, des signes à reconnaître, signes dont le continuum formerait une architecture ou matérialiserait une Parole. Et ce potentiel repère peut être d'autant plus précieux dès lors que, justement, notre rapport au monde se trouve coupé des pôles de la transcendance, et plongé dans une immanence aveugle ce qui trouve une possible résonance dans notre corpus, tout au moins pour l'œuvre de Maeterlinck et les conceptions surréalistes.

Le parallèle trouve là son point de rupture car la tension vers le futur à connaître de la prémonition n'implique pas la re-connaissance propre à un temps cyclique marqué par le retour du même, serait-il une identité subjective dont la résurgence serait cyclique.

⁶² *Op cit.*, p. 10.

⁶³ « Ce n'est pas là... Mais, dis-moi, pourquoi dois-tu aller en prison ? Qu'auras-tu fait ? Moi aussi j'ai été en prison. Qui étais-je ? Il y a des siècles. Et toi, alors, qui étais-tu ? » A.B., *OC I, Nadja*, p.697.

⁶⁴ « Il avait dit :— Tel jour cet astre reviendra —

Quelle huée ! [...] »

Victor Hugo, *La Légende des siècles, XVI La Comète*, in *Œuvres complètes, Poésies*, tome III, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1985, p. 423.

⁶⁵ *Op. cit.* p. 11.

1.2.2. Modèles traditionnels irrationnels

1.2.2.A. Extraterritorialité de l'âme : la réminiscence platonicienne

La théorie de la réminiscence, ou anamnèse (*anamnēsis*, que l'on traduit parfois par ressouvenir), sous-tend le modèle philosophique de Platon. C'est dans le *Ménon*, que Platon expose au mieux la pensée de Socrate sur la connaissance préalable des idées et sur la théorie de l'âme immortelle et de la métempsychose qui la sous-tend :

« Donc, puisque l'âme est immortelle et qu'elle a vécu plusieurs vies, et qu'elle a vu tout ce qui se passe ici et dans l'Hadès, il n'est rien qu'elle n'ait appris. Aussi n'est-il pas du tout surprenant que, sur la vertu et sur le reste, elle puisse se souvenir de ce qu'elle a vu auparavant. Comme tout se tient dans la nature et que l'âme a tout appris, rien n'empêche qu'en se rappelant une seule chose, ce que les hommes appellent apprendre, elle ne retrouve d'elle-même toutes les autres, pourvu qu'elle soit courageuse et ne se lasse pas de chercher ; car chercher et apprendre n'est autre chose que se ressouvenir⁶⁶. »

L'expérience de l'individu est subsumée dans une dimension supérieure de l'âme où elle avait connaissance des idées. La connaissance n'est donc pas apprentissage de l'inconnu mais reconnaissance des idées, anamnèse. Ainsi, associant une méthode en cohérence avec une représentation de la psyché, Platon promeut-il la maïeutique qui, à travers le dialogue, fait émerger à la conscience les idées. Par extension, la résurgence d'idée dans l'esprit peut justifier celle des représentations. Même si le pressentiment proustien ne relève pas du modèle platonicien, il en suit le même processus de reconnaissance, de maïeutique progressive de la vocation à partir des phases non intelligibles de sensations, d'amorces sensibles.

La maïeutique platonicienne s'atténue chez Aristote pour qui la réminiscence n'est que « la faculté de rappeler volontairement à l'esprit les souvenirs (*par oppos. à Mémoire*, retour spontané à l'esprit)⁶⁷ » :

« Du reste, les réminiscences se produisent parce que tel mouvement vient naturellement à la suite de tel autre. Si cette succession de mouvements est nécessaire, il est évident que quand tel mouvement aura lieu, il déterminera l'autre aussi. Si cette succession n'est pas nécessaire, mais simplement habituelle, il est seulement probable que le second mouvement aura lieu après le premier. Il y a, du reste, des gens qui, en une seule impression qui les émeut, contractent une habitude plus complète que d'autres par une suite d'émotions nombreuses. Il y a aussi des choses dont nous nous souvenons beaucoup mieux, pour les avoir vues une seule fois, que nous nous souvenons de certains autres que nous avons mille fois vues. Lors donc

⁶⁶ Platon, *Ménon*, 82a, in *Protagoras et autres dialogues*, traduction du grec par Émile Chambry, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 343

⁶⁷ Dictionnaire *Le Robert*, tome 5, PARQ-REU, article *Réminiscence*, p. 772.

que la réminiscence a lieu en nous, c'est que nous éprouvons de nouveau quelques-unes des émotions antérieures, jusqu'à ce que nous éprouvions l'émotion après laquelle celle-ci vient habituellement. Voilà aussi pourquoi notre esprit recherche ce qui a suivi, soit à partir de tel instant ou de tel autre, soit à partir d'une chose semblable ou contraire, soit même d'un objet simplement voisin, et cet effort de l'esprit suffit pour produire la réminiscence.⁶⁸ »

Le passage d'un philosophe à l'autre s'est semble-t-il accompagné d'une modification de la nature de l'objet donnant lieu à réminiscence. Néanmoins le modèle platonicien a influencé un courant de l'histoire des représentations jusqu'à Novalis et au Romantisme, voire au-delà. Par contrecoup ou, plutôt, par ricochet, il a pu informer le modèle surréaliste — André Breton ayant été lecteur de Novalis —, en particulier pour le mécanisme de l'imaginaire prémonitoire.

1.2.2.B. Pouvoir divin : le prophète

La figure du prophète est une des plus répandues dans les religions révélées. Par lui, l'invisible divin, qui peut être le trop visible, est porté à la connaissance des hommes qui, dans certaines conceptions religieuses (mormonisme) peuvent même être l'objet de révélations personnelles. C'est une médiation de l'aveugle face au trop aveuglant de la vérité du mythe antique qui se mue en l'occurrence en confrontation au buisson ardent, illumination, vision pétrifiante. La prophétie est en même temps délivrance d'un message et élection d'un messager singulier. Cette distinction peut prendre la forme d'un songe, d'une révélation isolée, ou de l'élection d'un sujet parmi une multitude. Ainsi, Daniel est-il appelé par Belshassar pour décrypter le sens du message qu'une main apparue a tracé en sa présence pendant un festin et qu'aucun des « conjureurs, chaldéens et devins » n'a pu interpréter⁶⁹ : sa capacité à déchiffrer le sens des trois mots mystérieux ainsi que l'efficacité immédiate de la prophétie, ainsi expliquée, assurent sa reconnaissance. Il nous importe donc d'aborder la *dimension herméneutique* des signes et textes prémonitoires dans le corpus qui nous occupe. Cette dimension est très présente à la fois dans le mécanisme proustien du pressentiment, mais aussi dans le déchiffrement de l'imaginaire prophétique chez André Breton. Pour Marcel Proust et Maurice Maeterlinck, on sera en outre très sensible au régime lumineux dans les dispositifs de temporalité : il semble y rejouer dans un monde sans dieu l'illumination de la communication avec le divin dans le christianisme.

Par ailleurs, les représentations picturales religieuses des prophètes nous intéressent particulièrement car elles offrent des dispositifs qui matérialisent la coupure entre deux mondes, la réalité du monde terrestre et le réel de la présence de Dieu. Il s'agit à proprement parler d'une *coupure sémiotique*. Celle-ci se manifeste très généralement par la présence d'un rouleau de type réaliste, ou d'un phylactère qui contient tout ou partie du texte de la prophétie

⁶⁸ Aristote, *Psychologie. Opuscules. Traité de la mémoire et de la réminiscence*. 451b, §5.

⁶⁹ *Ancien Testament, Daniel*, 5, (TOB.) pp 348-350.

comme dans le tableau anonyme des trois prophètes conservé au Musée du Louvre⁷⁰ qui reprend une sentence prophétique extraite du livre d'Isaïe (ou Esaïe) : *Egredietur virga de radice iesse et flos de radice eius ascendet*⁷¹ (Isaïe XI). Une plaque en ivoire du VII^e siècle originaire de Syrie ou de Palestine⁷² représente *le prophète Joël*, tenant à la main un texte de la révélation, yeux fermés à la réalité de ce monde, visage et index orientés verticalement vers le hors cadre où le spectateur du tableau est invité à se représenter le royaume promis, but ou récompense d'une prise en compte de la prophétie. Plus généralement, les représentations picturales de la prophétie inscrivent la coupure sémiotique soit dans la coexistence au sein du tableau d'un espace relevant de la scène biblique, et de l'espace futur de la prophétie, comme dans la forme singulière de *L'Annonciation* du Titien⁷³ de l'église San Salvador à Venise. Dans ce cas particulier, l'allusion au buisson ardent que comporte le tableau rappelle que seul l'élu (et Marie l'est) peut entrer en contact avec la divinité et accéder à sa capacité de connaissance omnitemporelle, donc du futur, dont l'aveuglante lumière interdirait tout accès à l'homme ordinaire. L'archange Gabriel devient un intercesseur, un reflet vers cette lumière. L'association de la lumière à l'accès à la connaissance du futur est importante dans les dispositifs de temporalité picturaux religieux traditionnels, et nous verrons que ce régime, associant lumière et temps, occupe une place tout à fait significative dans les images qui accompagnent la prémonition ou le pressentiment dans l'œuvre de Proust. Notre corpus nous confronte à une *laïcisation*⁷⁴ des dispositifs de représentation.

Dans tous les cas, les potentialités de l'espace représenté dans des scènes prophétiques (hors cadre, scission d'un espace supérieur d'un espace inférieur par un des nimbes, coexistence d'une représentation mimétique et d'un élément de plan symbolique) sont utilisées afin de cliver un passé et un futur dans le même espace. Les passages présent/futur sont spatialisés comme une quatrième dimension par laquelle la peinture s'affronte à son incapacité à signifier une dynamique temporelle et joue de ses moyens de représentation pour évoquer, dans une même représentation, le continu du temps en même temps que le discontinu d'un temps présent à un temps futur.

Il n'est pas sûr que Maeterlinck ait pu être inspiré par ces représentations, mais *l'Agenda de 1889* témoigne de sa réflexion sur la question des prophètes dans une perspective transhistorique pessimiste — peut-être empruntée à Pascal — de déperdition de la communication spirituelle avec le monde : « il y a une faculté de notre âme qui doit avoir existé dans le temps (à preuve les nombreux prophètes des religions anciennes et de plus en

⁷⁰ *Trois Prophètes* (vraisemblablement Isaïe, Jérémie et Ézéchiël), anonyme, Provence, vers 1490. H : 0,61 m. ; L : 0,95 m.. Département des peintures. Musée du Louvre.

⁷¹ « Un rameau sortira de la souche de Jessé, / un rejeton jaillira de ses racines. », *La Bible, Ancien Testament, livre d'Esaië*, traduction œcuménique, p. 623.

⁷² *Le prophète Joël*, plaque en ivoire (Syrie ou Palestine, VII^e ou VIII^e siècle), H. : 10,20 cm. ; L. 8,70 cm. ; Pr. 0,70 cm.. Ancienne collection Bloy, Bardac ; legs Mme Cl., 1960 ; département des objets d'art, AC 864, Musée du Louvre, Paris.

⁷³ Retable, Église San Salvador, Venise (Italie).

⁷⁴ Laïcisation tout à fait symétrique à celle du concept de *dispositif* chez Foucault, lequel trouve son origine dans les *positivités* de Hegel et l'*oikonomia* de la théologie chrétienne, ainsi que le montre Giorgio Agamben dans *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Editions Payot et Rivages, Rivage poche/petite bibliothèque, 2007.

plus / rares aujourd'hui)⁷⁵ ». A contrario, André Breton a pris initialement et radicalement ses distances envers la prophétie, ramenant son discours à la parole surréaliste hors de toute transcendance :

« La piété des hommes ne me trompe pas. La voix surréaliste qui secouait Cumes, Dodone et Delphes n'est autre chose que celle qui dicte mes discours les moins courroucés. Mon *temps* ne doit pas être le sien, pourquoi m'aiderait-elle à résoudre le problème enfantin de ma destinée ?⁷⁶ »

Comme nous le verrons, cette position catégorique évoluera beaucoup dès le début du mouvement surréaliste, sans que Breton, néanmoins n'accepte à aucun moment une explication transcendante.

1.2.2.C. Pouvoir onirique : le songe prémonitoire et allégorique

Nous nous garderons d'esquisser une histoire du rêve tant l'objet est labile. Florence Dumora-Mabille nous invite à nous « méfier de la ruse plus ou moins involontaire qui consiste à faire cette histoire, à la produire, par le prélèvement de jalons astucieusement choisis, permettant une évolution lisse en trompe-l'œil⁷⁷ », nous nous contenterons d'esquisser l'originelle composante prémonitoire du rêve. Les rêves (*oneiros* en grec, *somnium* en latin) ont connu au cours de leur histoire en Occident (la culture même autour du mot rêve ayant formaté en occident des typologies narratives et des régimes d'images dont l'anthropologue ne saurait retrouver l'exakte structure ni l'idée même de structure dans d'autres cultures) différentes tentatives de classifications. Les classifications antiques d'Artémidore de Daldis⁷⁸ (II^{ème} siècle) et de Macrobe (V^{ème} siècle) ne se superposent pas parfaitement mais trouvent un point de synthèse autour de trois formes de songes. La catégorie des rêves « non signifiants » d'Artémidore est décomposée par Macrobe en deux catégories (le rêve corporel et le fantôme fait d'images hypnagogiques). La catégorie du songe prophétique d'Artémidore qui se distingue entre rêve théorématique (dont le contenu absolument clair n'est pas codé, n'appelle pas d'interprétation et se réalise immédiatement) et songe allégorique (dont le contenu est codé de manière symbolique et appelle décryptage par des méthodes complexes en fonction de sous-catégories) est décomposée par Macrobe en trois catégories : songe, oracle et vision.

⁷⁵ M.M., *CTI, Agenda de 1889*, p. 944.

⁷⁶ A.B., *OCI, Manifeste du surréalisme*, p. 344-345.

⁷⁷ *Faire l'histoire du rêve* in Nathalie Dauvois, Philippe Groperrin, (Textes réunis par) *Songes et songeurs : XIII^e – XVIII^e siècles*, Québec, Presses de l'université de Laval, 1993, pp 17/18.

⁷⁸ Artémidore de Daldis, *La Clef des songes, Onirocriticon*, (II^{ème} siècle), traduction A.-J. Festugière, Paris, Vrin, « Vrin-Reprise », 1975.

S'il ne délivre pas directement son message prémonitoire, le rêve prémonitoire dans ces conceptions antiques, par sa dimension herméneutique de signes à décrypter, s'apparente à la prophétie. L'herméneutique du rêve a fini par se figer dans des glossaires de symboles et de cryptages dont André Breton déplore que « de piètres clé des songes » continuent à circuler, indésirables comme des jetons à la devanture des libraires vaguement populaires⁷⁹ ». Maeterlinck, pour sa part, a envisagé d'avoir recours au procédé du songe prémonitoire, en particulier dans *La Princesse Maleine* ainsi que dans un projet de nouvelle *Le Rêve avertisseur*, qui ne vit jamais le jour, mais, comme nous le verrons (cf. infra, 3.1.2.B. *Le rêve prémonitoire*) en aménageant cet héritage à des fins sensibles et en prêtant aux rêves de ses personnages une puissance de communication avec l'inconnaissable.

Prophéties et songes prémonitoires ont alimenté la narrativité jusqu'à devenir des points de passage obligés dans certains genres dans l'Antiquité, et dans les résurgences culturelles antiques de la Renaissance. Ils signifient « l'intrusion des forces irrationnelles dans une vie humaine » que l'on « reconnaît au moyen de divinations, des auspices, des traditions, des prophéties de l'Oracle, par les songes prémonitoires, les pressentiments. Les romans grecs en sont pleins⁸⁰. » Ils sont devenus au fil des âges un des lieux communs de la littérature jusqu'à donner lieu à des genres spécifiques comme le songe allégorique. Il se peut que la modernité ne soit dans cette nostalgie d'un accès au réel dont le temps aurait été vectorisé pour lui donner du sens (les modèles eschatologiques par exemple) et que la persistance du modèle prémonitoire, même transposé dans l'immanence du Réel, ne soit autre chose que cette douloureuse nostalgie.

1.2.2.D. Puissance du destin : la tragédie

Parce que le tragique confronte le héros à une connaissance de son destin et l'expose dans le sublime de l'action héroïque en dépit de l'issue fatale qui l'attend, la tragédie a eu recours à bien des moyens pour générer la connaissance de ce destin et reporter sur les modalités ce qui n'était plus l'objet de suspens dans le déroulement de l'action. Pour camper ce futur, elle a souvent fait appel au songe prophétique. Sur la base d'une adhésion à un temps prévisible, et dont les dieux auraient fixé le cours et énoncé l'oracle, la tragédie donne à un de ses personnages l'expérience d'un songe prophétique. Le contexte judéo-chrétien d'*Athalie*, de Racine illustre bien la confluence d'un genre d'origine grecque et d'un référent légendaire

⁷⁹ A.B., *OCI, Les Vases communicants*, p. 106.

⁸⁰ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, (1975, Moscou), Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des Idées », 1978, pp. 246-247.

issu de la Bible⁸¹, dans lequel le rêve prémonitoire est syncrétique des deux origines. À la scène 5 de l'acte II, Athalie confie à Abner et Mathan, le songe qu'elle a fait :

ATHALIE

Prêtez-moi l'un et l'autre une oreille attentive.

[...]

Un songe (me devrais-je inquiéter d'un songe ?)

Entretient dans mon cœur un chagrin qui le ronge.

Je l'évite partout, partout il me poursuit.

C'était pendant l'horreur d'une profonde nuit.

Ma mère Jézabel devant moi s'est montrée,

Comme au jour de sa mort pompeusement parée.

Ses malheurs n'avaient point abattu sa fierté ;

Mais elle avait encore cet éclat emprunté

Dont elle eut soin de peindre et d'orne son visage,

Pour réparer des ans l'irréparable outrage.

« Tremble, m'a-t-elle dit, fille digne de moi.

Le cruel Dieu des Juifs l'emporte aussi sur toi.

Je te plains de tomber dans ses mains redoutables,

Ma fille. » En achevant ces mots épouvantables,

Son ombre vers mon lit a paru se baisser ;

Et moi, je lui tendais les mains pour l'embrasser.

Mais je n'ai plus trouvé qu'un horrible mélange

D'os et de chair meurtris, et traînés dans la fange,

Des lambeaux pleins de sang, et des membres affreux

Que des chiens dévorants se disputaient entre eux.

ABNER

Grand Dieu !

ATHALIE

⁸¹ *Ancien Testament*, II Rois, 11, (TOB), p. 575.

Dans ce désordre à mes yeux se présente
Un jeune enfant couvert d'une robe éclatante,
Tels qu'on voit des Hébreux les prêtres revêtus.
Sa vue a ranimé mes esprits abattus.
Mais lorsque revenant de mon trouble funeste,
J'admira sa douceur, son air noble et modeste,
J'ai senti tout à coup un homicide acier,
Que le trait en mon sein a plongé tout entier.
De tant d'objets divers le bizarre assemblage
Peut-être du hasard vous paraît un ouvrage.
Moi-même quelque temps, honteuse de ma peur,
Je l'ai pris pour l'effet d'une sombre vapeur.
Mais de ce souvenir mon âme possédée
À deux fois en dormant revu la même idée :
Deux fois mes tristes yeux se sont vus retracer
Ce même enfant toujours prêt à me percer.
Lasse enfin des horreurs dont j'étais poursuivie,
J'allais prier Baal de veiller sur ma vie,
Et chercher du repos au pied de ses autels.
Que ne peut la frayeur sur l'esprit des mortels ?
Dans le temple des Juifs un instinct m'a poussée,
Et d'apaiser leur Dieu j'ai conçu la pensée :
J'ai cru que mes présents calmeraient son courroux,
Que ce Dieu, quel qu'il soit, en deviendrait plus doux.
Pontife de Baal, excusez ma faiblesse.
J'entre : le peuple fuit, le sacrifice cesse.
Le grand prêtre vers moi s'avance avec fureur.
Pendant qu'il me parlait, ô surprise ! ô terreur !
J'ai vu ce même enfant dont je suis menacée,

Tel qu'un songe effrayant l'a peint à ma pensée
 Je l'ai vu : son même air, son même habit de lin,
 Sa démarche, ses yeux, et tous ses traits enfin.
 C'est lui-même. Il marchait à côté du grand prêtre,
 Mais bientôt à ma vue on l'a fait disparaître.
 Voilà quel trouble ici m'oblige à m'arrêter
 Et sur quoi j'ai voulu tous deux vous consulter.
 Que présage, Mathan, ce prodige incroyable ?
 MATHAN
 Ce songe et ce rapport, tout me semble effroyable.⁸² »

Ce songe d'Athalie constitue une parfaite illustration de la conception du songe prémonitoire telle qu'elle continue à être véhiculée au XVII^e siècle en fonction d'une tradition antique (cf. supra, 1.2.2.C. *Le songe prémonitoire et allégorique*). Les hypothèses émises par Athalie sont successivement celles d'un songe à fantôme d'images hypnagogiques (sans signification), puis celle d'un oracle (par la reconnaissance de l'enfant du songe dans la réalité) et enfin celle d'un songe allégorique dont l'interprétation est demandée à Mathan. La reconnaissance progressive du songe comme porteur d'un message, et la réaction concordante des interlocuteurs livre le personnage d'Athalie à l'effroi de son destin tragique.

Le songe s'avère ainsi une variante à la connaissance de l'inflexible destin que la désobéissance à la loi de la cité permet immanquablement de déduire dans d'autres contextes. Le message qu'il délivre constitue un déplacement de l'intérêt de la narrativité aux forces qui s'affrontent soit entre elles, soit dans le devenir dans un jeu pathétique contre l'impossible. Ce type de songe creuse le chronotope romanesque apparenté de la route, dans lequel « [...] hommes et objets ont passé par quelque chose qui, il est vrai, ne les a pas transformés, mais en revanche les a confirmés, si l'on peut dire, les a vérifiés, a établi leur identité avec eux-mêmes, leur fermeté et leur constance⁸³ ». La tragédie propose, dans une morale de la volonté, du stoïcisme, du respect des valeurs et de soi-même, d'exposer l'affrontement sans issue par lequel le héros s'élève.

Si la dimension tragique perdure dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck et si les formes de prescience du destin s'y retrouvent, c'est avec une tout autre mesure. Selon Maeterlinck, en cette fin de XIX^e siècle, la représentation se transforme radicalement car « On s'approche de je ne sais quelle transformation du silence, et le *sublime positif* qui a régné jusqu'ici paraît

⁸² Jean Racine, *Athalie*, acte II, scène V, in *Œuvres complètes*, édition de Jacques Morel et Alain Viala, Paris, Dunod, Classiques Garnier, 1995, p. 713-715.

⁸³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, (1975, Moscou), Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des Idées », 1978, p. 257.

près de finir⁸⁴ ». Ce renversement de l'axiologie explique que le tragique ait été déplacé d'un univers où des êtres hors normes affrontaient des circonstances exceptionnelles avec une issue fatale, vers le tragique qui offre à tout homme d'affronter l'inconnaissable ainsi que Maeterlinck l'affirme dans *Le Trésor des humbles* : « Le paysan à qui le don d'exprimer ce qu'il y a dans son âme serait brusquement accordé exprimerait en ce moment des choses qui ne se trouvaient pas encore dans l'âme de Racine⁸⁵ ». La prémonition n'entre pas non plus dans la catégorie des événements exceptionnels qui qualifiaient le destin hors-normes du héros de tragédie. Elle est l'émanation simple du tragique quotidien :

« Ce ne sont pas les événements bruyants et brillants qui sont importants, mais les plus humbles, les plus muets, les plus discrets, ceux dont nul n'a entendu parler ; ceux qui sont entrés chez nous à notre insu — mais qui travaillent dès leur retour et au jour où nous jetons un coup d'œil dans notre âme, nous la voyons transformée : c'est une pensée, un pressentiment, une prière, un apitoiement — une omission généreuse, etc. [...] Voilà les événements de l'âme de l'homme et voilà ceux vers lesquels je voudrais voir se tourner un instant le théâtre⁸⁶ ».

Dans cette perspective, la prémonition n'est plus un avertissement des Dieux annonçant un événement plus grand autour duquel la tragédie orbite, elle est un événement de premier plan et la matière même de la connaissance de l'âme. Ainsi est déplacée la posture du héros : n'en sont plus seulement ceux que la transcendance a élus pour connaître directement ou indirectement l'avenir mais ceux qui accèdent au mystère de l'inconnaissable par la prémonition : « [...] il y a de la lumière dans tout ce qui arrive ; et les plus grands des hommes n'ont été grands que parce qu'ils avaient l'habitude d'ouvrir les yeux à toutes les lumières⁸⁷ ».

Proust se souviendra aussi de la puissance prophétique souvent au cœur du mécanisme tragique. Cependant davantage qu'un modèle de premier niveau qui aurait été réinjecté dans la diégèse, il l'utilisera comme un horizon du texte — mais un horizon qui reçoit toute sa puissance de révélation d'être confié à un objet artistique. Ainsi Marcel et Albertine jouent-ils dans leur dialogue amoureux les personnages de Racine, successivement ceux d'*Esther*, Assuérus et Esther sa prisonnière dans *La Prisonnière*, puis ceux de Phèdre et d'Hippolyte de *Phèdre* dans *Albertine disparue*. Cet emploi ludique et fictionnel de la tragédie ne sera pas un simple effet d'intertextualité.

On le voit, le modèle de la prophétie tragique n'est pas absent de notre corpus, mais il y est puissamment et fort différemment revisité. Ces modèles de l'anticipation prémonitoire irrationnelle voisinent mais n'excluent pas des modèles beaucoup plus rationnels que nous allons envisager dans leur processus de subjectivation. Ils sont les moyens d'un passage subjectif ou intersubjectif d'une image ou d'une conduite préalablement supposée, voire imposée.

⁸⁴ Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, éditions Labor, 1986, p. 30.

⁸⁵ *Ibidem*, p. 31.

⁸⁶ M.M., *CT II, Agenda de 1889* p. 1379.

⁸⁷ Maurice Maeterlinck, *La Vie profonde*, in *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, éditions Labor, 1986, p. 138.

1.2.3. Passages

De même que nous avons identifié quelques modèles métaphysiques traditionnels qui donnent lieu à des prémonitions et à des prophéties, penchons-nous à présent sur des mécanismes intrasubjectifs ou intersubjectifs traditionnels ou beaucoup plus modernes de suggestion ou de construction d'un apparent futur.

1.2.3.A. Puissance du discours : l'hypotypose

L'hypotypose est le premier des dispositifs de *subjectivation*⁸⁸ ou de tentative de l'opérer que nous envisagerons. Son emploi consiste à faire oeuvrer la structure dans une conjoncture qui correspond à un rapport de pouvoir. Les définitions de l'hypotypose ont varié selon la rhétorique traditionnelle des tropes⁸⁹ ou les approches structuralistes⁹⁰ et ces flottements traduisent la difficulté à cerner avec clarté la nature de cette figure de style. Nous nous référerons à Etienne Souriau qui définit l'hypotypose comme « [...] l'évocation d'une scène, d'une manière si intense qu'on la fait voir » et qui « [...] peut être une description, mais vive et animée » ou « [...] une narration, mais d'un événement unique et dramatique⁹¹ ». Elle associe donc l'intensité et le pathos (images frappantes, hyperboliques, de l'ordre de l'hyperesthésie) en convoquant des procédés d'énonciation (amalgame des pronoms entre situation d'énonciation et scène représentée, valeur déictique des adverbesspatio-temporels en référence à l'image dépeinte et non plus avec des références dans la situation

⁸⁸ Ce concept est particulièrement important pour un certain nombre de passages, et en particulier pour le *storytelling*. Il y a subjectivation dès lors qu'une réorientation du symbolique modifie le sujet dans ses actes et son identité. Nous empruntons le concept avec (sauf mention contraire, en ce cas stipulée) le sens que lui donne Michel Foucault, en particulier dans *Histoire de la sexualité* : « Il n'y a pas d'action morale particulière qui ne se réfère à l'unité d'une conduite morale ; pas de conduite morale qui n'appelle la constitution de soi-même comme sujet moral ; et pas de constitution de sujet moral sans des « modes de subjectivation » et sans une « ascétique » ou des « pratiques de soi » qui les appuient. L'action morale est indissociable de ces formes d'activité sur soi qui ne sont pas moins différente d'une morale à l'autre que le système des valeurs, des règles et des interdits. [...] Histoire enfin de la manière dont les sujets sont appelés à se constituer comme sujets de conduite morale : cette histoire sera celle des modèles proposés pour l'instauration et le développement des rapports à soi, pour la réflexion sur soi, la connaissance, l'examen, le déchiffrement de soi par soi, les transformation que l'on cherche à opérer sur soi-même. C'est là ce qu'on pourrait appeler une histoire de l'« éthique et de l'« ascétique », entendue comme histoire des formes de la subjectivation morale et des pratiques de soi qui sont destinées à l'assurer. » *Histoire de la sexualité II*, Paris, Gallimard, Tel, 1984, p. 40-41.

⁸⁹ Bernard Dupriez cite Fontanier : « L'hypotypose peint les choses d'une manière si vive et énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit, ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante. », *Gradus. Les Procédés littéraires*, Paris, Union générale d'édition, collection 10/18 p. 240.

⁹⁰ Selon Georges Molinié, « L'hypotypose consiste en ce que dans un récit ou, plus souvent encore, dans une description, le narrateur sélectionne une partie seulement des informations correspondant à l'ensemble du thème traité, ne gardant que des notations particulièrement sensibles et fortes, accrochantes, sans donner la vue générale de ce dont il s'agit, sans indiquer même le sujet global du discours, voire en présentant un aspect sous des expressions fausses ou de pure apparence, toujours rattachées à l'expression comme cinématographique du déroulement ou de la manifestation extérieurs de l'objet. », *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1992, pp 167-168.

⁹¹ Étienne Souriau, *Op. cit.*, p. 841.

d'énonciation, etc.). L'hypotypose constitue ainsi l'équivalent dans l'éloquence prédicative de l'annonciation ou de la prophétie dans le texte biblique.

Parce qu'elle a été réputée de longue date propre à accroître la suggestibilité du discours, pour l'amener au-delà de sa simple portée communicationnelle et en faire un acte hors-norme de suggestion coercitive, voire de pouvoir, l'hypotypose relève des mécanismes — certes en son efficacité davantage machination qu'automatisme — du discours aptes à modifier le présent et le futur d'autrui. Il s'agit en l'occurrence d'un transfert d'imaginaire d'un sujet sur un autre, le futur du second étant manipulé et réorienté par celui du premier, avec pour résultat attendu de produire une néo-réalité psychique et comportementale, c'est-à-dire, traduit en termes phénoménologiques, une nouvelle perception de l'environnement. De ce fait, si l'efficacité du discours qui comporte une hypotypose opère, le futur du destinataire qui le reçoit est anticipé par l'imaginaire du locuteur dans sa puissance à faire imaginer, à mettre « sous les yeux » — c'est-à-dire dans sa capacité à obtenir l'abolition de ce que l'on nomme le « quatrième mur » au théâtre. Le destinataire est appelé à se fondre dans le parcours qui lui est tracé par le locuteur. Le procédé sera mis en scène par René Crevel, en particulier dans *La Mort difficile*, où Mme Dumont-Dufour projette ainsi un destin dont on ne sait s'il doit servir de repoussoir ou de modèle à suivre, face à Pierre, son fils.

Dans le schéma de communication l'hypotypose nous paraît un procédé d'intercession inversée par rapport à la prophétie : dans celle-ci le prophète est un intercesseur qui produit à l'homme une image ou un message de Dieu, quand, dans l'hypotypose, le prédicateur qui a recours à elle donne à voir, et même à sentir le divin dans la sphère spirituelle ou réelle. Car appliquée à l'éloquence discursive et plus particulièrement à la prédication, l'hypotypose ne crée pas seulement une hyperesthésie imaginaire fugace, elle est destinée à produire un phénomène d'entraînement sur l'auditeur, qui est, pour le cas des sermons décrits par Jean-Philippe Groperrin dans « *Économie de la scène dans la prédication classique* », « comme aspiré dans la scène sacrée⁹² ». Rapporté à un état de conscience purement singulier où les images jaillissent sans contrôle en appui à un sentiment qui appelle illustration, l'hypotypose peut relever de l'état limite hallucinatoire qui confine à l'expérience de Don Quichotte) dont Dupriez relève un exemple dans l'œuvre d'Henri Michaux⁹³. Entraîné — ou enchaîné — par un langage et des procédés rhétoriques qui le font entrer dans l'image dépeinte, le lecteur ou l'auditeur est censé transposer sa propre représentation subjective psychique dans la représentation proposée. La logique de celle-ci, les émotions qu'elle inspire — pensons à la violence de l'écriture pascalienne du *flectere* censée conduire le libertin au vertige face aux insondables infinis⁹⁴ que seule la présence de Dieu rendrait habitable —, l'orientation qui en est maîtrisée par l'énonciateur, amènent le récepteur vers une image et ou une conduite modifiées (en fonction de l'autorité statutaire ou personnelle du locuteur, des valeurs et de la malléabilité sensible du destinataire). Comme le montre Jean-Philippe Groperrin, l'éloquence

⁹² Jean-Philippe Groperrin, « *Économie de la scène dans la prédication classique* », in Marie-Thérèse Mathet (textes réunis par), *La Scène. Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 159.

⁹³ Henri Michaux, *Les Grandes Épreuves de l'esprit et les innombrables petites aussi*, pp98-99, cité par Dupriez, *Op. cit.* p. 241.

⁹⁴ Blaise Pascal, *Pensées*, fragment 230 édition de Philippe Sellier, Paris, Classiques Garnier, 1991, p. 246 et suivantes.

de la prédication a souvent recours à telle mise en scène du discours où l'orateur, après avoir posé aux yeux de tous, par la parole, le spectacle de son imagination, s'y glisse en tant qu'actant et interlocuteur pour confondre dans un *même* niveau de dialogue les auditeurs de son prêche, et les mêmes auditeurs devenus interlocuteurs intradiégétiques du prédicateur quand celui-ci endosse la parole seconde d'un personnage de l'hypotypose, de Moïse s'adressant à la foule par exemple. L'image dans laquelle l'auditeur a été attiré en spectateur contient un décalage du point de vue, une modification de l'appréhension sensible, une accentuation d'un aspect méconnu, de manière à produire une modification coercitive des représentations, des valeurs, et *in fine* des attitudes, modification dont la radicalité est inversement proportionnelle à la difficulté de la conversion. Car il importe que lorsque la vive impression produite le spectacle décrit comme « second, invisible, imaginaire, purement discursif⁹⁵ » vient à s'effacer pour rendre l'auditeur-spectateur au spectacle premier de la scène d'énonciation ritualisée et, plus tard, aux activités de sa propre vie, il ait été *converti* à une manière de voir les choses, aux valeurs qui y sont associées, et ainsi, en toute logique, à une autre vie que celle qu'il aurait poursuivie. Ainsi, Jean-Philippe Groperrin rappelle fort justement que l'« on retrouve alors très exactement le sens paulinien du mot *hypotypose* : le modèle, la norme⁹⁶ ».

Qu'elle emprunte ou non la puissance d'autorité de la chaire, l'hypotypose a donc partie liée avec le temps. Elle est le basculement psychique de l'analogie à la trace, de la compréhension de la durée au sentiment de la durée. Elle est la fusion d'un temps subjectif, celui du récepteur, dans un autre temps subjectif, celui proposé dans l'image par l'énonciateur (qu'il soit le créateur de l'image ou qu'il n'en soit que l'interprète), au moins pendant sa durée d'efficacité. Il n'est d'ailleurs pas exclu que ce dernier confine au temps d'une vie humaine si la valeur de l'image portée par l'hypotypose est marquée du sceau de la permanence, vérité absolue ou Verbe divin éternel. En ce cas, le présent de l'entrée dans l'image fond le passé relatif d'une expérience singulière et le passé perpétuel d'une image exemplaire pour se prolonger potentiellement dans un même futur, qui est supposé être entrée dans l'éternité pour le récepteur.

La production d'images dans l'hypotypose nous paraît donc sensiblement s'écarter de la production ordinaire d'une image — que ce soit celle produite par le texte dans l'imaginaire du lecteur, ou celle offerte au spectateur de théâtre — par son postulat d'une modification durable de la psyché du récepteur où cette image est censée s'imprimer. Certes lecteurs et spectateurs ne sortent pas amnésiques ni indemnes de la génération d'une image lors d'une expérience esthétique textuelle ou dramaturgique puisque, a minima, leur conscience et leur sensibilité s'en sont trouvées modifiées au moins le temps de l'expérience mais, en demandant leur participation (plus) sensible, plus dirigée, non plus passive mais intégrée et active à l'image, l'hypotypose postule — quand bien même il s'agirait d'un leurre — un plus fort changement, un devenir univoquement modifié. Le processus de subjectivation est autre. Il peut nous aider à réfléchir sur la réception des prémonitions dans des esthétiques dont nous verrons qu'elles n'écarterent nullement une certaine violence de l'impression produite, tout au

⁹⁵ *Op. cit.* p. 150.

⁹⁶ *Op. cit.*, p. 158.

moins dans les pièces de Maeterlinck et les livres de Breton. C'est donc à deux niveaux que l'hypotypose peut nous intéresser : au plan intradiégétique où l'avenir d'un personnage peut être tracé ; au plan de la réception de dispositifs de temporalité conçus pour brusquer leur destinataire.

Hypotypose et *storytelling* ont pour point commun d'utiliser la dimension performative du langage, mais là où celle-ci se traduit habituellement par « dire c'est faire », elles prétendent à une intersubjectivité « dire c'est faire faire ». D'autres processus de subjectivation font appel à des modes différents de l'économie littéraire, ceux du récit.

1.2.3.B. Puissance du récit : le storytelling⁹⁷

Le concept de *storytelling* né aux États-Unis dans l'univers de la communication est venu à la mode en France au début des années 2000, grâce à Christian Salmon qui en a fait le titre d'une rubrique hebdomadaire du quotidien *Le Monde* durant l'année 2008⁹⁸ à la suite d'un ouvrage paru en 2007, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater des esprits*. Si *storytelling* a d'abord désigné outre-Atlantique des manifestations littéraires, festivals de contes populaires ou ateliers d'écriture, son acception s'est ensuite spécialisée pour désigner l'instrumentalisation du dispositif de représentation du récit dans des contextes successivement publicitaires, managériaux puis politiques.

Le *storytelling* n'est avant tout pas défini par une tradition rhétorique et s'écarte sensiblement de l'hypotypose que nous venons d'envisager ne serait-ce que par la manière de susciter une émotion autour du récit, de capter, puis de capturer un état émotionnel. Là où l'hypotypose jouait sur la puissance de présentification et d'émotion du discours, le *storytelling* engage à adhérer à une histoire qui portera des représentations et des valeurs et à inscrire la durée personnelle du sujet dans la durée collective de la narration. "Il ne s'agit pas seulement de "raconter des histoires" aux salariés, de cacher la réalité d'un voile de fictions trompeuses, mais aussi de faire partager un ensemble de croyances à même de susciter l'adhésion et d'orienter les flux d'émotions, bref de créer un mythe collectif contraignant [...]"⁹⁹. Ce mythe collectif ne relève pas de l'arbitraire du récit religieux, ou de la scène édifiante avec lesquels il faudrait abolir la distance fictionnelle du récepteur pour les faire entrer dans cet imaginaire, mais il est le fruit d'un travail *poïétique* de conception concertée (recueillir les récits des clients, ou des employés), d'une sélection et d'une élaboration d'un

⁹⁷ Nous assumons le choix de conserver le terme anglais pour cette pratique spécifique d'instrumentalisation du récit, les traductions, qui prennent obligatoirement la forme d'une périphrase sujette à dilution sémantique, ne nous ayant pas satisfait : « art du conteur » renvoie à la seule pratique d'invention et de narration ; « histoire dictée » évoque une pratique écrite et efface la subtilité non coercitive du mécanisme ; « relation d'histoire » s'avère trop vague.

⁹⁸ Chronique reprise dans l'ouvrage de Christian Salmon, *Storytelling, saison 1. Chroniques du monde contemporain*, Paris, Les prairies ordinaires, collection Essais, 2009.

⁹⁹ Christian Salmon *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater des esprits*, Paris, La Découverte, Poche, 2007, p. 102.

récit synthétique collectif qui serait la somme des valeurs et orientations de chaque destinataire. Le destinataire s'y fonde car il y retrouve tout ou partie de ses représentations, de ses valeurs, de sa biographie et l'effet d'entraînement « naturel » masque la manipulation du projet. Dans l'histoire d'Ashley, fille d'une des victimes du 11 septembre, instrumentalisée par les conseillers en communication de Georges Bush avant sa victoire aux élections présidentielle de 2004, on voit le président embrasser la jeune fille en larmes¹⁰⁰. La grande et la petite histoire se rejoignent dans l'émotion. Le terme utilisé aux Etats-Unis pour désigner ces conseillers en communication est révélateur : *spin doctors*, que l'on pourrait traduire par "docteurs en girouette", ou "en giration", "en effet tournant"¹⁰¹. L'histoire narrée induit un effet de retournement de l'opinion publique, de la même manière qu'un joueur de billard donne un influx rotatif à la boule en sus de la poussée rectiligne¹⁰². Dans une deuxième phase historique (à partir du 11 septembre 2001), l'expression désignant ce type de spécialistes en communication va devenir *story spinner*. Dans un univers complexe dont les médias émettent la perception dans l'écran qu'ils intercalent face à la réalité, il s'agit dès lors "d'associer la mise en mouvement de l'opinion et la mise en récit des événements"¹⁰³, de "créer une contre-réalité" où l'adéquation entre le récit instrumentalisé à des fins de propagande politique ou militaire rejoint les attentes, les émotions, le "mythe personnel" du plus grand nombre. Si l'histoire proposée entre en symbiose avec l'identité, le temps, les valeurs du destinataire, la *synchronie*¹⁰⁴ s'opère. Cet aspect sera crucial pour l'exemple que nous observerons dans *détours* de René Crevel. Proposer une figure politique qui raconte la "bonne" histoire, donner l'illusion d'une politique qui est la plus conforme à l'histoire de chacun et censée en être la somme, imposer par les médias et internet un univers de récits fictionnels substitutif à la réalité qui conditionne les perceptions et les réactions des citoyens, tel est l'inquiétant glissement vers un monde de fiction à vocation totalitaire du *storytelling*.

Ainsi le *storytelling* tend à imposer une néo réalité en substituant à la représentation que le sujet forme « librement » de lui-même dans la réalité celle du récit fictionnel collectif qui l'englobe, et le guide. Il exploite une dimension performative du langage mais par le biais subtilement mimétique d'une adhésion volontaire du récepteur à un ensemble de représentations et de valeurs qui leur sont associées. Le sujet est instrumentalisé car le contrat fictionnel est aboli ; il ne manifeste plus de ce fait de recul critique et il entre dans une « expérience tracée¹⁰⁵ ». Le procédé « [...] constitue une réponse à une crise du sens dans les organisations et un outil de propagande, un mécanisme d'immersion et l'instrument du profilage des individus, une technique de visualisation et une arme redoutable de

¹⁰⁰ *Op. cit.*, p 113.

¹⁰¹ En physique quantique, le *spin* est le sens de rotation de la particule quantique.

¹⁰² *Ibidem* p. 116.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 136.

¹⁰⁴ Ce terme nous paraît une juste traduction du terme *timing* qu'emploie Frank Rich, cité par Christian Salmon, *Ibidem*, p. 189.

¹⁰⁵ « Les usages instrumentaux du récit à des fins de gestion ou de contrôle aboutissent ainsi à dénoncer le contrat fictionnel qui permet de discerner la réalité de la fiction et de suspendre l'incrédulité du lecteur, le temps d'un récit, en imposant à des « lecteurs » transformés en cobayes ce que le management appelle des « expériences tracées », c'est-à-dire des conduites soumises à des protocoles d'expérimentation. » Christian Salmon, *Ibidem*, p. 13.

désinformation¹⁰⁶ ». L'émergence du *storytelling* semble avoir répondu à une crise des représentations. Ainsi, Christian Salmon explique que, dans le monde de la publicité, le procédé est apparu alors que les images des marques semblaient de plus en plus fugaces et fragiles et n'instillaient qu'une identification faible chez le consommateur. Au contraire, le *storytelling* publicitaire a non seulement donné à l'image de l'objet à vendre ou à promouvoir les caractères propres au récit d'une durée, avec une origine et une persistance¹⁰⁷, mais aussi déplacé la cible du désir de l'objet sur sa représentation dans la narration¹⁰⁸. Dans l'univers de l'entreprise, le *storytelling* a été mobilisé dans les techniques de management pour obtenir une adhésion et donc une motivation plus grande des employés. Il peut aussi créer le cadre sécurisant d'une durée de l'entreprise dans l'histoire de laquelle les employés pourraient trouver leur place en fusionnant leur propre histoire, pour les familiariser avec l'idée du changement d'une économie en mutation accélérée, et générer ainsi un élément de stabilité pour aider par contrecoup à l'adaptation à la mutation chez l'employé nécessaire à l'efficacité productive.

Le schéma du *storytelling* a trouvé un intéressant prolongement dans l'univers des jeux vidéos, dimension ludique souvent précédée ou accompagnée d'applications « sérieuses », à des fins militaires ou médicales. Les scénarii de certains simulateurs virtuels militaires obligent ainsi les participants à se confronter au « dilemme voulu¹⁰⁹ » qui est l'objet de la formation. Si le récepteur de l'hypotypose était immergé dans la scène fantasmée par sa seule fascination, le scénario du simulateur vidéo sollicite bien plus intégralement le sujet par une expérience multi-sensorielle, l'imprévisibilité des partenaires virtuels et la nécessaire interactivité. Cette application du *storytelling* réalise le fantasme mis en scène par Casarès dans *L'Invention de Morel* d'immersion totale du sujet dans l'image captée et conservée. Sans anticiper sur les ressources, schémas et installations technologiques ou autres métavers que la cyberlittérature mettra au service de la représentation virtuelle et interactive, force est de constater une efficacité sans cesse plus grande de la convocation de l'imaginaire du récepteur avec des sensations et émotions sans cesse plus intenses.

Reste à savoir en quoi ces expériences de *storytelling* communicationnel ou virtuel excèdent le seuil minimal d'impression sur le sujet qui est celui de toute expérience sensible ordinaire de lecture d'un récit, donc a fortiori d'un récit littéraire. Si l'on en croit les expériences rapportées par Christian Salmon, les simulateurs virtuels ont été utilisés avec succès pour le traitement des syndromes post-traumatiques des militaires nord-américains de retour des zones de conflit. Cette efficacité prouve que l'immersion dans une néo-réalité imaginaire d'ordre virtuel est de nature à agir sur des mécanismes profonds du psychisme, puisque les syndromes traumatiques affectent la mémoire du sujet et, de ce fait, sa personnalité. L'histoire du sujet est en l'occurrence modifiée positivement par cette résilience,

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 13.

¹⁰⁷ Ainsi le spot publicitaire 1995 Quézac fait apparaître un enfant qui raconte en occitan la légende de l'eau ; de même que la publicité Société Générale met en scène un conseiller racontant son ascension dans l'entreprise (publicité officielle Société Générale 2008 / *Banker's story 05*).

¹⁰⁸ « Les histoires nous permettent de nous mentir à nous-mêmes, et nos mensonges nous aident à satisfaire nos désirs. C'est l'histoire et non le produit que vous vendez qui satisfait le consommateur. » Seth Godin, cité par Christian Salmon, *Op. cit.*, p. 156.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p 156.

mais on pourrait tout aussi bien imaginer une manipulation du futur du sujet dont les fins seraient moins louables.

L'instrumentalisation du récit dans le *storytelling* semble correspondre à l'utilisation d'une forme de récit-identité des personnes de l'époque contemporaine dans des supra-récits. Tout se passe comme si la disparition des « grands » récits fondateurs (le progrès) avait livré les hommes à l'élaboration de leur propre récit mythique, et que de cette position immanente, des formes collectives qui les assimilent, et les orientent, émergeaient.

En littérature, « On nous veut attraper dedans cette écriture¹¹⁰ » réflexion méfiante d'un personnage des *Fables* de La Fontaine confronté à une situation que nous classons dans le *storytelling* nous paraîtrait révélatrice de son sentiment de captation et d'aliénation dans l'imaginaire d'un récit. Même si, dans cette fable reprise à la tradition orientale le *storytelling* a une issue positive, La Fontaine le met généralement en échec¹¹¹ au nom de la raison de l'âge classique et comme le contrepouvoir mis en abyme de sa propre éloquence narrative de fabuliste.

Contrairement à l'hypotypose dont la lecture ou la performance sont ponctuelles et, éventuellement suivies d'effets de subjectivation, le *storytelling* est un processus continu qui produit un récit, ou le perpétue, sous la forme d'une série de spots publicitaires, s'il s'agit d'un récit de marque, d'une culture d'entreprise, dans le cas d'un processus de management, ou d'une série de discours diffusés, s'il s'agit d'une campagne politique. Là où l'hypotypose s'imposait qualitativement par sa force impressive émotionnelle, le *storytelling* va perpétuer le récit cadre dans le temps du récepteur : la temporalité narrative s'amalgame avec le temps vécu du récepteur.

Qu'il s'agisse de l'hypotypose ou du *storytelling*, la dynamique de passage vers un futur correspond à un phénomène d'implication d'un sujet dans un discours. Il s'agit d'un processus qui entre dans les systèmes classés en psychologie comme rétroactifs.

Au-delà de ces processus qui ressortissent à une instrumentalisation de la rhétorique du discours et du récit¹¹², il existe des formes analysées rationnellement de phénomènes prémonitoires.

1.2.3.C. La prophétie auto-réalisatrice

De la même manière, la prophétie auto-réalisatrice fait partie des systèmes à rétroaction de la psychologie où un discours annonciateur, d'allure prophétique, produit dans

¹¹⁰ Jean De La Fontaine, *Les Deux Aventuriers et le talisman*, dans *Fables*, livre X, XIII, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1991, p. 417.

¹¹¹ Il en est ainsi dans *Le Loup et l'Agneau* : si l'Agneau est avalé par le Loup, il n'entre pas dans son récit.

¹¹² Nous prenons ces deux termes au sens général, non à celui que leur donne Benveniste dans son analyse de l'énonciation.

la réalité (ontologique, sociologique, politique, économique) les effets qu'il annonce. Même si l'écrivain hongrois Frigyes Karinthy a pour la première fois énoncé le concept dans *La Psychologie de l'oracle de Macbeth*, en 1929, le phénomène a commencé à être étudié vers le milieu du XX^{ème} siècle par Robert King Merton qui le définit ainsi : « la prophétie auto-réalisatrice est une définition d'abord *fausse* d'une situation, mais cette définition erronée suscite un nouveau comportement qui la rend *vraie*¹¹³ ». Jean-François Staszak préfère mettre l'accent sur la dimension prédictive en écartant le caractère décrit par Merton comme erroné de l'affirmation initiale : « une prophétie auto-réalisatrice est une assertion qui induit des comportements de nature à la valider¹¹⁴ ». Contrairement à la prophétie traditionnelle, dont la réalisation est soumise à un faisceau de faits qui semblent relever du hasard, en tout cas inexplicables par les seules actions des sujets concernés, et qui sont concertés par la puissance supérieure occulte à laquelle on les impute afin de produire le résultat (l'absence de causalité repérable donnant au phénomène un caractère miraculeux), la prophétie auto-réalisatrice relève d'un ordre de causalité explicable rationnellement. Le terme prophétie est donc utilisé avec une connotation religieuse qui est impropre pour le phénomène décrit. En effet, dans ce type de prophétie, l'annonce (une pénurie d'une matière consommable, comme le sucre, par exemple) induit un certain nombre de comportements (l'achat et le stockage massif de sucre par les consommateurs en prévision de la pénurie) qui vont provoquer le phénomène de pénurie annoncé lequel, dans un état normal de la consommation et de stockage familial, n'avait pas lieu d'être. L'impact d'un tel processus dans la sphère socio-économique a suscité l'intérêt des sociologues, économistes, voire des géographes puisque ce modèle prédictif impacte aussi l'aménagement du territoire avec l'image qu'il donne de parties du territoire, et les flux immobiliers et commerciaux qui en découlent.

Les prophéties auto-réalisatrices ont un impact d'autant plus fort qu'est grande l'autorité de celui ou ceux qui la lance(nt) et le manque de recul critique de ceux qui vont, par la modification de leur comportement, l'incarner. Elles s'écartent donc de la dimension performative du langage (dire, c'est faire) pour amalgamer des processus complexes qui peuvent impliquer la rumeur (celle-ci étant un manque de recul sur l'information), l'impact du pouvoir sur l'axiologie du symbolique¹¹⁵. On peut considérer que *Le Laboureur et ses enfants*¹¹⁶, de Jean de La Fontaine, est une variante de la prédiction auto-réalisatrice dont la

¹¹³ Richard King Merton, "The Self-Fulfilling Prophecy", *The Antioch Review*, 8, 2, (1948) pp 193-210, traduction H. Mendras, 1965, p. 109-110.

¹¹⁴ Jean.-François Staszak, « Les prophéties auto-réalisatrices », *Sciences Humaines*, 94, mai 1999, p. 44.

¹¹⁵ Nous pensons tout particulièrement à un fragment des *Pensées* qui éclaire ce mécanisme d'influence: « Et ainsi ne pouvant faire que ce qui est juste fût fort, on a fait que ce qui est fort fût juste ». Blaise Pascal, *Op. cit.*, Fragment 135, p. 201.

¹¹⁶ Voici les propos du laboureur :

« Gardez-vous, leur dit-il, de vendre l'héritage
 Que nous ont laissé nos parents.
 Un trésor est caché dedans.
 Je ne sais pas l'endroit ; mais un peu de courage
 Vous le fera trouver, vous en viendrez à bout.
 Remuez votre champ dès qu'on aura fait l'oût.
 Creusez, fouillez, bêchez ; ne laissez nulle place
 Ou la main ne passe et ne repasse.
 Extrait du *Laboureur et ses enfants*, Jean de La Fontaine, *Op. cit.*, livre 5, IX, v 5-12, p. 191.

modification des comportements se serait doublée du passage du sens propre (valeur matérielle considérable) au sens figuré (vertu exceptionnelle du travail) du mot « trésor ».

Dans notre corpus, le personnage de Charlus qui se donne des « airs de prophète », se veut « l'accoucheur de destin¹¹⁷ » qu'il prédit par ailleurs. Dans les mécanismes mondains, faire advenir ce que l'on a prédit est à la fois le signe d'une puissance sociale, et le gage d'une fiabilité de la parole, donc de construction d'un éthos. Ce type de processus est aussi une hypothèse d'explication des phénomènes prémonitoires que relève André Breton, ce d'autant plus qu'il existe dans les pratiques surréalistes des essais d'auto-conditionnement dont témoignent l'intérêt pour l'ouvrage d'Hervey-Saint-Denys, *Les Rêves et les Moyens de les diriger — Observations pratiques*, qui apparaît au début des *Vases communicants*¹¹⁸.

Existe aussi l'inverse en l'espèce de la prophétie autodestructrice (aussi nommé *paradoxe du prophète*, ou *paradoxe du prévisionniste*) qui détruit le potentiel d'avènement de la prédiction.

La prophétie auto-réalisatrice, tout en référant à un modèle irrationnel est, de fait (et certainement avec toutes les nuances envisageables d'influences occultes), purement rationnelle et, de ce fait, nous ne l'envisagerons que dans la mesure où elle sous-tend des phénomènes d'apparence inconscients ou occultes.

1.2.3.D. L'effet Pygmalion (ou effet Rosenthal)

Cet effet qui relève aussi des formes rationnelles d'influence sur le futur a été décrit en 1968 par Robert Rosenthal et Lenore Jacobson¹¹⁹. Il se distingue, selon nous, de la prophétie auto-réalisatrice en ce qu'il concerne essentiellement le devenir d'un sujet ou d'un groupe de sujets sur le(s)quel(s) porte la prédiction et qui est (sont) conditionné(s) à des degrés divers par ce parcours tracé mobilisant un dispositif complexe non formel fait de jugements de valeur, de discours, de regards et d'affects pré-coordonnés, d'un contexte pragmatique instaurant une continuité dans le devenir (comme l'institution scolaire dans l'expérience menée par Rosenthal et Jacobson). En outre, si l'effet Rosenthal se concrétise sur un ou des sujets tiers, il affecte prioritairement l'auteur et le porteur de la prédiction lui-même (dans le cas d'un enseignant, il est à la fois celui qui juge plus ou moins empiriquement des qualités initiales de ses élèves et celui qui conduit ensuite leur évaluation en fonction de grilles objectives utilisées de manière subjective : les effets de la prédiction peuvent ainsi opérer aux deux stades). Le futur d'un individu est donc ainsi déjà dans la représentation donc dans l'imaginaire que s'en fait un ou plusieurs autres individus : nous sommes dans un système de

¹¹⁷ M.P., *ÀR III, La Prisonnière*, p. 765.

¹¹⁸ A.B., *OC II, Les Vases communicants*, p. 103 et suivantes.

¹¹⁹ Robert Rosenthal & Leonore Jacobson, *Pygmalion à l'école. Les attentes des enseignants et le développement intellectuel des étudiants*, traduit de l'anglais (E-U) par Suzanne Audebert et Yvette Rickards, Tournai, Casterman, 1971.

boucle, ou de phénomène récursif. Il s'agit d'un formatage par le regard porté. Raoul Ruiz a mis en scène ce processus de subjectivation dans son film *Généalogies d'un crime*¹²⁰. Le film est fondé sur la vie de la psychanalyste allemande Hermine von Hug, qui avait discerné des tendances homicides dans la personnalité de son neveu à l'âge de 5 ans et dont les théories psychanalytiques supposaient fermement que tout était joué dans la personnalité dès l'âge de 5 ans. Le film transpose dans une fiction ce cas d'école : la psychanalyste Jeanne sera tuée par son fils Pascal sur lequel elle porte un regard analytique alimenté par de tels présupposés. Des propos de Jeanne, consignés dans le carnet que parcourt post-mortem l'avocate Jeanne chargée de défendre Pascal, sont assez révélateurs du processus : « je ne veux pas entrer dans son jeu ; il faut qu'il entre dans le mien ».

Rapporté à notre corpus, l'hypothèse que ce type d'effet ait pu jouer à la fois dans le destin personnel et dans le sort des personnages fictionnels de René Crevel ne saurait être exclue, même si d'autres explications sont possibles dans l'épiphanie du suicide des personnages et de l'écrivain. Il existe, en particulier dans *Détours*, un jeu manifeste des inconscients entre Daniel et son père et, dans *La Mort difficile*, les deux personnages principaux, Pierre et Diane, réagissent différemment au conditionnement de la parole parentale à visée prémonitoire. Le premier contexte pragmatique d'influence de l'effet Pygmalion, où sa puissance se mêle aux phénomènes œdipiens.

Un effet pygmalion incline à renverser la perspective : ce n'est pas l'épiphanie qui est illusoire, mais la prédiction elle-même, le pressentiment qui a œuvré à la subjectivation. L'effet pygmalion pourrait ainsi entrer dans les prémonitions dont la rationalité moderne nous a révélé le caractère illusoire.

1.2.4. Les descriptions de l'illusion prémonitoire :

L'effet Pygmalion nous avait montré comment la rationalité s'est emparée d'un concept antique et l'avait soumis à examen critique de manière à en faire émerger les mécanismes logiques sous-jacents. Si elle ne décompose pas le phénomène qu'elle veut expliquer, la raison le nie. Le temps où nous entrons nous propose d'aborder la mise en débat par la modernité des phénomènes prémonitoires et, par voie de conséquence, elle invite à un déplacement de la question dans l'approche problématique des prémonitions des textes de notre corpus : quel regard la rationalité, et en particulier celle qui est contemporaine de nos auteurs, porte-t-elle sur la prémonition ? et, si ce regard est négatif, pourquoi continue-t-elle à apparaître dans une modernité qui en nie l'existence ?

¹²⁰ Film de Raoul Ruiz, 1996.

1.2.4.A. L'illusion prophétique

La modernité a écarté assez nettement la capacité prophétique au nom de la raison et du caractère non réversible du temps. Prémonitions et prophéties sont ainsi entrées dans le champ de l'étude psychologique et psychiatrique, comme des erreurs, ou comme des symptômes. Freud, prenant appui sur sa propre expérience, se montre catégorique en affirmant que « [...] les pressentiments n'ont jamais été suivis de malheurs et que les malheurs n'ont jamais été précédés de pressentiments¹²¹ ». Si de telles manifestations psychiques voient le jour, il ne peut s'agir que de phénomènes illusoire dont le fondateur de la psychanalyse s'est expliqué dans *L'Inquiétante étrangeté* en les imputant aux névrosés obsessionnels : « Et surtout les malheurs et les décès se produisent rarement sans avoir un instant auparavant effleuré leurs pensées. Ils avaient coutume d'exprimer cet état de fait de manière plus modeste, en affirmant qu'ils avaient des « pressentiments » qui se réalisaient « la plupart du temps »¹²² ». Freud impute le phénomène à un retour du refoulé chez des sujets où il est plus facilement affleurant, ainsi qu'à des états primitifs, tant sur le plan de la phylogénèse que de l'ontogénèse, d'une pensée magique où le sujet se croirait puissance d'avenir. Ces derniers états, encore mal enfouis du fait d'une faiblesse du refoulement, viendraient partiellement à la conscience lorsque des phénomènes semblant confirmer ce pouvoir prophétique se présenteraient. Cette analyse jouera un rôle déterminant dans notre approche de l'esthétique ou des esthétiques du vertige (cf. 4^{ème} partie).

Sans doute cette rationalisation des phénomènes participe-t-elle de l'incompréhension entre Freud et Breton, le premier s'attachant à réduire sous la coupe rationnelle les manifestations symptomatiques pour mieux en éradiquer la part illusoire ou douloureuse pour le sujet, le second occupé à étendre les possibles du désir jusqu'à abolir les frontières de la rationalité, à considérer les symptômes comme des sensations esthétiques et à stigmatiser les normalisations psychiatriques dont il voit dans la psychanalyse un nouvel instrument.

Maurice Maeterlinck a pris une distance critique par rapport aux prophéties, en particulier dans leurs manifestations bibliques. Examinant les assertions pascalienues dans les *Pensées* d'une venue du Christ annoncée par les prophètes de l'Ancien Testament, Maeterlinck conclut à la faible fiabilité d'un ensemble de textes « mouvants, presque toujours antidatés de plusieurs centaines d'années, falsifiés et interpolés, depuis les premières compilations hétéroclites des bibles hébraïques, en passant par la version Alexandrine des Septantes qui ne se priva pas d'altérer, de modifier, de compléter arbitrairement l'écrit original, jusqu'à la Vulgate de saint Jérôme ». L'apparente cohérence de temps annoncés tient ainsi à de multiples « coups de pouce ». La prophétie christique de la destruction du Temple et de Jérusalem s'effondre au même verdict, car les Évangiles ont été rédigés après la prise de Jérusalem par Titus. Il existe une forme de jubilation critique chez Maeterlinck à mettre en

¹²¹ Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Traduction de l'allemand Serge Jankélévitch, Paris, Payot, collection Petite bibliothèque Payot, 1967, p. 299.

¹²² Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduction B. Féron, Paris, Gallimard, Folio essais, 1985, p. 213.

doute le phénomène prophétique par le regard critique sur les sources, peut-être parce qu'elles reposent sur un usage trop certain de la parole.

De même que la prophétie, le caractère prémonitoire du rêve fait les frais de l'examen critique de l'époque moderne.

1.2.4.B. Le rêve faussement prémonitoire

Le songe dans sa variante prophétique (cf supra, 1.2.2.C. *Pouvoir onirique : le songe prémonitoire et allégorique*) a été remis en question par l'âge scientifique qui a lentement distingué les phénomènes de l'ordre de la croyance de ceux que décrivait un regard scientifique empreint de rationalité. Même si les modèles ont continué à se juxtaposer dans le temps, sous des formes réinvesties par des cautions scientifiques, ou perpétuée par la superstition et la croyance populaire, la fin du caractère prémonitoire du rêve a accompagné le déclin d'une conception de l'homme supranaturelle, où la psyché, qui perdait peu à peu le nom d'âme et sa faculté de communication avec l'instance transcendante, se refermait sur elle-même sans autre porosité au monde que celle de ses sens¹²³. L'article *Songes* du *Dictionnaire philosophique* offre une bonne illustration de ce mouvement. « On ne tient compte que des rêves qui ont été accomplis ; on oublie les autres. » stigmatise Voltaire après avoir réduit au ridicule de la logique enfantine des causes et des effets deux exemples de prémonitions oniriques¹²⁴. Soit le rêve reçoit une qualification prémonitoire parce que la mémoire est sélective des détails qui lui donneraient raison (ce que l'époque moderne en la personne de l'anthropologue John W. Hoopes nomme le « biais de confirmation d'hypothèse »), soit son caractère prémonitoire est rationalisé comme un effet de la crainte ou du désir préalables déclencheurs du rêve. Rien qui ne soit explicable et aucun sens de l'avenir qui ne soit dans le sujet lui-même.

On sait que le rejet du caractère prémonitoire du rêve s'est affermi et a reçu une caution scientifique au terme des travaux de Sigmund Freud. En ses pages liminaires, *Le Rêve et son interprétation*, paru en 1899, rejette dans l'époque « préscientifique » le caractère de « manifestation bienveillante ou hostile des puissances supérieures, dieux ou démons¹²⁵ » dans le rêve. Toutefois Freud constate que parmi les trois orientations de la théorie du rêve qui

¹²³ On ressent cet aveuglement en particulier dans l'œuvre de Maeterlinck : le réel est en arrière-plan, mais comment y accéder si la raison s'empêtre dans ses certitudes aveuglées, et que les sentiments sont diffus, ininterprétables ?

¹²⁴ « Les songes ont toujours été un grand objet de superstition ; rien n'était plus naturel. Un homme vivement touché de la maladie de sa maîtresse songe qu'il la voit mourante ; elle meurt le lendemain : donc les dieux lui ont prédit sa mort.

Un général d'armée rêve qu'il gagne une bataille ; il la gagne en effet : les dieux l'ont averti qu'il serait vainqueur. »

Voltaire, Article *Songes* in *Dictionnaire philosophique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 356.

¹²⁵ Sigmund Freud, *Le Rêve et son interprétation*, (1899), traduction Hélène Legros, Paris, Gallimard, collection Idées, 1925, p 7.

lui sont contemporaines, l'une, « écho attardé de l'époque où l'on attribuait au rêve une origine surnaturelle », relèverait soit d'« une sorte d'ascension de l'âme vers un état supérieur », soit, a minima, « des manifestations de certaines forces psychiques, que l'état de veille empêche de se développer librement ». La partition est d'autant plus intéressante qu'elle semble déjà indiquer les conceptions divergentes de l'état onirique que nous trouverons respectivement dans l'œuvre de Maeterlinck et dans le Surréalisme (cf. infra, 3^{ème} partie. *La prémonition : de l'imminence à l'immanence*).

Freud a apporté d'autres explications au caractère illusoirement prophétique du rêve, en particulier dans *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Le psychanalyste rapporte le cas d'une dame qui affirme avoir rêvé la rencontre d'un ancien ami médecin, avant de le rencontrer effectivement le lendemain. Non seulement cette rencontre fortuite suite au rêve n'a en rien modifié le futur du sujet (et elle ne relève donc pas d'un continuum du sens de la cause à l'effet), mais le souvenir du rêve a pu être *postérieur* à la rencontre elle-même, en fonction d'un système d'association d'idées avec un autre ami qui avait été vainement attendu la veille du rêve. Freud, là encore, rabat le futur sur le passé. Cette illusion est due au fait que « [...] beaucoup de choses revêtent plus tard dans la réalité l'aspect que le désir leur avait donné pendant le rêve¹²⁶ » parce que souvent les sujets minorent les écarts entre la réalité et le rêve (cf. infra, 1.2.4.D. *L'impression fortuite d'anticipation et le « biais de confirmation d'hypothèse »*). Le processus de rationalisation opère par la restauration de l'ordre effectif des événements psychiques, de la totalité des éléments du continuum et des causes de l'effacement sélectif de certains.

Antérieurement à l'approche psychanalytique, le rêve était une porte d'accès à la vérité suprême de l'essence : le sujet devait se débarrasser de ses oripeaux mondains et terrestres pour retrouver, parfois au prix d'un décryptage de signes donnés, contact avec l'absolu. Avec la psychanalyse, le rêve s'est réorienté temporellement du futur vers le passé¹²⁷ du sujet qu'il révèle sous la forme la fiction¹²⁸ qu'il se projette à lui-même. Derrière cet écran nanti des fantasmagories plastiques des images de la veille, la pulsion refoulée perce sans se montrer, se manifeste sans se révéler : elle anime ainsi un dispositif de représentation par lequel elle se donne à voir au moi passif ; alors que le moi manipule les éléments de la représentation pour créer une fiction, il est dans l'instant onirique déplacé de la scène à la salle pour mieux se voir, sans se voir réellement, sans voir son propre Réel, ne sachant, comme le narrateur du roman *W ou le souvenir d'enfance* de Perec, « [...] qui ne sait ce qu'il craint ou désire le plus : rester caché, être découvert¹²⁹ ». Cette approche nourrira ce que Pierre Bayard nomme l'*hypothèse freudienne*¹³⁰ et que nous préférons désigner comme l'*hypothèse fantasmatique*

¹²⁶ *Op. cit.*, p. 299.

¹²⁷ Nous verrons comment André Breton, après avoir condamné dans les travaux de Freud qui tiennent « exclusivement le rêve pour révélateur du passé [ce qui revient à] nier la valeur du mouvement » déclare que « Freud se trompe encore très certainement en concluant à la non-existence du rêve prophétique ». Le chef de file du surréalisme ne nie pas cette tension vers le passé — l'analyse génétique des deux rêves du 26 avril 1931 et du 5 avril 1931 dans *Les Vases communicants* en témoigne, mais il la dépasse par un mouvement dialectique vers le futur. A.B., *OC II, Les Vases communicants*, p. 111.

¹²⁸ Au sens étymologique de *fingerere*, ce que l'on modèle, en l'occurrence pour soi-même, dans le rêve.

¹²⁹ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1975, p. 18.

¹³⁰ Pierre Bayard, *Demain est écrit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005, p. 82 et suivante.

lorsque nous aurons besoin de nous y référer en particulier pour l'œuvre de René Crevel. Si on s'en tient à une position d'obédience freudienne, le rêve, pour n'être pas irrationnellement prémonitoire, selon la conception antique, du futur du sujet, n'en est pas moins potentiellement annonciateur de son avenir. Là où l'oniologie antique utilisait des codes et symboles normés, et souvent secrets, pour décrypter le message prophétique du rêve, la psychanalyse, elle, va l'interpréter par l'histoire (proche pour les images condensées dans le rêve, ou lointaine pour l'économie pulsionnelle du sujet). Ce que nous appelons dès lors à tort « prémonition » n'est qu'un phénomène rationnel où le sujet créerait dans son imaginaire un parcours tracé par la charge de désir associée à une figure fantasmée. Ainsi, Pierre Bayard analyse-t-il la figure de Julie dans *La Nouvelle Héloïse* comme le portrait de Sophie D'Houdetot, que Rousseau ne connaît pas encore au moment de la rédaction de son roman¹³¹. L'hypothèse fantasmatique est bâtie sur une extension de l'analyse du rêve par Freud. Le travail critique du psychanalyste sur le rêve ne peut être complètement scindé de celui qu'il opère sur la création littéraire qui, comme nous venons de le voir, peut aussi relever d'une forme de projection fantasmatique de type onirique. Dans « la création littéraire et le rêve éveillé », conférence de 1908, plus tard reprise dans *Essais de psychanalyse appliquée*¹³², Freud explique que notre rêverie se projette souvent vers le futur pour réaliser un désir qui a été refoulé dans notre passé. Il existe ainsi une forme de similitude entre la résurgence du refoulé dans le rêve et celle qui peut s'opérer dans la création, même si les processus de transformation en images manifestes ne peuvent qu'être différents du fait que la censure est plus forte dans un état de veille. Le texte littéraire peut donc sembler avoir été prévu dans le passé. Mais là encore, il n'y a aucun irrationnel, et aucune violation de la loi de succession temporelle puisque le même ressurgit après avoir été masqué, et sous forme masquée.

Nous ne pouvons pas écarter totalement ce type de phénomène d'apparence prémonitoire de notre étude. Cependant, comme il a déjà été dit, il relève du champ de la psychologie et s'avère d'autant plus aléatoire que nous ne possédons — le plus souvent — que des témoignages fragmentaires et subjectifs (si Rousseau, pour reprendre l'exemple, projette dans la Julie de la fiction un idéal féminin, faut-il s'étonner dès lors qu'un écrivain si fortement habité par le syndrome de Don Quichotte¹³³, c'est-à-dire pratiquant sur lui-même le processus de subjectivation du *storytelling*, décrive Sophie d'Houdetot dans ses textes autobiographiques sous les traits de cet idéal ?). Si tant est que ces formes de programmation conscientes ou inconscientes soient crédibles, elles ne reposeraient que sur des explications de type rationnel, des projections fantasmatiques constituant des formes d'équivalences intrapsychiques de la prophétie auto-réalisatrice.

¹³¹ *Ibidem*, p. 20-27.

¹³² Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, (1908), traduction Marie Bonaparte et Mme E. Marty, Paris, Éditions Gallimard, Collection Idées, 1971.

¹³³ Ce syndrome nous paraît caractériser une forme particulière d'écrasement du symbolique, celle qui revient à essayer de vivre dans la vie réelle des modèles fictionnels. Bien avant *Madame Bovary*, le jeune Rousseau en porte les symptômes lorsque, commençant à lire les ouvrages de la bibliothèque de son père, il se prend de passion — avec son émotivité exacerbée — pour les récits héroïques antiques et en particulier pour les *Hommes illustres* de Plutarque, et que l'on observe une forme de glissement vers *l'identification en acte* : « Un jour que je racontais à table l'aventure de Scævola, on fut effrayé de me voir avancer et tenir la main sur un réchaud pour représenter son action. » (Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, livre premier, Paris, Garnier-Flammarion, p 47).

Les travaux de Freud sur le rêve sont pourtant aujourd'hui mis en débat, voire contestés, et il importe de le signaler, même si nous devons accueillir avec une extrême prudence cette re-polarisation peut-être excessive vers les sciences dites exactes, comme la neurobiologie¹³⁴. Ainsi de récentes études ont contesté ce cryptage intra-onirique des images en narration affabulée et ont déplacé ce temps de mise en récit sur la phase d'éveil où se constituerait la mémoire du rêve. Florence Dumora-Mabille rappelle que selon Norman Malcolm¹³⁵, l'activité cérébrale du rêve (attestée par les électroencéphalogrammes) pourrait être dissociée du rêve dont le récit est fait au réveil (qu'il soit à la seule fin du sujet, ou mis en forme pour être communiqué à autrui), ce dernier n'ayant avec le premier qu'un « rapport faussement mémoriel de « déjà vu » ». Cette hypothèse, qu'explore la neurobiologie, nous couperait non seulement de toute capacité prémonitoire mais obligerait même à écarter une connaissance de l'orientation profonde des pulsions refoulées dans le rêve dont l'avenir du sujet est (ne serait-ce qu'en creux, par leur refoulement accompli) la résultante. En cela seulement, dans la rationalité des mécanismes intrapsychiques, Freud accepte que le rêve soit « prémonitoire ». Cependant, au-delà de la troisième humiliation freudienne (l'existence d'un inconscient qui entraîne la perte de maîtrise intégrale du sujet sur lui-même) l'hypothèse de fausse mémoire du rêve nous laisserait totalement aveugles à nous-mêmes, à ces forces profondes de la pulsion dont la psychanalyse décrit l'économie psychique, et qui fonde une des théories du dispositif. Nous serions astreints à projeter des images approximées sur l'inconnaissable de soi, de notre propre réel, contraints à douter de notre mémoire et de notre identité au nom du « déjà vu ».

1.2.4.C. Le sentiment de déjà-vu : la paramnésie ou « fausse reconnaissance ».

Qu'elle soit d'origine onirique (le souvenir du rêve comme un déjà présent, crypté ou limpide) ou éveillée, la prémonition a, dès l'âge scientifique, été contestée comme une illusion psychique que l'on a tenté d'expliquer pour mieux l'écarter définitivement. Aristote déjà évoquait des cas d'illusions de mémoire : « Parfois aussi, c'est tout le contraire qui a lieu, comme l'éprouva Antiphéron d'Orée, comme l'ont éprouvé bien d'autres qui ont eu des extases, ils parlaient des images que voyait leur esprit comme si c'était des réalités, et comme s'ils s'en fussent souvenus¹³⁶ ». Une tendance de cette rationalisation a été de la classer dans les phénomènes de « déjà vu » autrement appelés, en particulier chez Bergson « fausse

¹³⁴ Quel que soit notre intérêt pour la neurobiologie et en particulier la neuroesthétique, comme nous le verrons en quatrième partie, au nom d'une continuité du vivant qui ne saurait accepter la scission dualiste, nous tenons à dire que le mouvement de balancier vers les neurosciences de ce début de XXIème siècle est sans doute excessif, et qu'il sera nécessaire de toujours restituer, dans la zone d'échange hétérogène entre la pensée et la biologie des neurones le point où s'articule la liberté humaine. Ce point existe, et Lacan l'a décrit comme le *nœud borroméen* (pour ce concept, voir deuxième partie). La transdisciplinarité ne signifie l'écrasement des différences *de nature* entre les champs. La neurobiologie ne sait pas, pour l'instant, penser le temps, dont l'expérience est pour l'essentiel cognitive.

¹³⁵ Norman Malcolm, « Dreaming and Skepticism », dans Charles E.M Dunlop (éd.), *Philosophical Essays on Dreaming*, Cornell University Press, 1977, p 103-126.

¹³⁶ *Psychologie d'Aristote. Opuscules. Traité de la mémoire et de la réminiscence*, 451a.

reconnaissance¹³⁷ » et souvent désignés du terme de « paramnésie », avec des variantes, selon les procédures de dérive de l'intellection, comme la « cryptomnésie » (où un souvenir effectif surgissant dans l'esprit est perçu comme une expérience radicalement nouvelle : on oublie que l'on se souvient).

Bergson est revenu à de multiples reprises sur cette illusion, de ses premiers cours à des œuvres plus tardives, comme *Matière et mémoire*, paru en 1939. Il a consacré à la question une étude *Le Souvenir du présent et la fausse reconnaissance*¹³⁸ dans laquelle le « déjà vu » ou la « fausse reconnaissance¹³⁹ » sont définis : « Brusquement, tandis que l'on assiste à un spectacle ou qu'on prend part à un entretien, la conviction surgit que l'on a déjà vu ce qu'on voit, déjà entendu ce que l'on entend, déjà prononcé les phrases qu'on prononce —qu'on était là, à la même place, dans les mêmes dispositions, sentant, percevant, pensant et voulant les mêmes choses— enfin que l'on revit jusque dans les moindres détails quelques instants de sa vie passée¹⁴⁰ ». Bergson limite cette définition à des impressions brusques et courtes, dont l'irruption donne le sentiment d'inéluctable, et dont le référent est localisé dans un passé indéterminé. Ces impressions, qui s'accompagnent d'un sentiment d'onirisme et d'aliénation du sujet à un parcours autre que le sien, déjà tracé et « comme « automatisé¹⁴¹ ». Bergson examine trois explications : une anomalie dans le fonctionnement du cerveau où une image « en retard » sur une autre est perçue comme relevant du passé alors qu'elle s'est produite au même moment¹⁴² ; un « sentiment intellectuel » de « déjà vu » qui viendrait se surajouter à notre perception du présent pour nous faire croire qu'il s'agit du passé ; enfin, distinguant une palette d'états qui va de la tension vers l'action à la détente dans le rêve, et en cohérence avec les recherches de Janet, Bergson privilégie une origine du phénomène dans une baisse de « l'effort de synthèse qui accompagne la perception normale¹⁴³ », un « affaiblissement temporaire de l'attention générale à la vie¹⁴⁴ ». Toutefois cette origine du manque d'attention ne suffit pas à expliquer l'assignation d'une perception présente à un passé et Bergson relance la recherche d'explication en affirmant qu'il faut « [...] admettre que la fausse reconnaissance tient en même temps à une diminution de la tension psychologique et à un dédoublement de l'image, et rechercher ce que devra être la diminution pour produire le dédoublement, ce que sera le dédoublement s'il traduit une simple diminution¹⁴⁵ ». Reprenant la distinction nosographique qui est faite dans l'étude psychiatrique des psychoses entre

¹³⁷ Que Bergson distingue clairement de la fausse ressemblance, qui serait portée par une identité partielle objective entre deux situations distinctes dans le temps.

¹³⁸ Étude initialement parue dans *La Revue philosophique* de décembre 1908, et reprise dans *L'Énergie spirituelle. Essais et conférence*, en 1919. Paris / Genève, Presses universitaires de France / éditions Albert Skira, 1946.

¹³⁹ Bergson prend soin d'explicitement l'expression qui ne condamne pas le processus de reconnaissance lui-même, mais sa référence au passé : « Quand on parle de « fausse reconnaissance », on devrait spécifier qu'il s'agit d'un processus qui ne contrefait pas réellement la reconnaissance vraie et qui n'en donne pas l'illusion. ». La fausse reconnaissance est d'autant plus difficile à décomposer qu'il y a identité parfaite entre le souvenir et la perception.

¹⁴⁰ *Op. cit.*, p. 107.

¹⁴¹ *Op. cit.*, p. 113.

¹⁴² Ce qui serait au demeurant assez cohérent avec les découvertes modernes sur les symptômes positifs de la schizophrénie.

¹⁴³ *Op. cit.*, p. 118.

¹⁴⁴ *Op. cit.*, p. 139.

¹⁴⁵ *Op. cit.*, p. 120.

« symptômes négatifs » (manques, oublis, dépression, etc.) et les « symptômes positifs » (hallucinations, délire, surexcitation) qui semblent des ajouts par rapport à l'état psychologique d'un sujet « normal », Bergson classe le déjà vu dans les états positifs, mais relevant d'une diminution de « *l'attention à la vie* », de la même manière que l'état du rêve se produit par une baisse des processus attentionnels de la veille. Ayant défini le mode d'émergence du souvenir par rapport à la perception, Bergson scinde le point de partage de l'actuel et du virtuel puisque « Tout moment de notre vie offre donc deux aspects : il est actuel et virtuel, perception d'un côté et souvenir de l'autre¹⁴⁶ ». C'est de la conscience conjointe de la perception et du souvenir qui se constitue immédiatement avec la marque du passé « *en général* » (d'où l'impression non assignable à une date précise du déjà vu) qui donne le sentiment de déjà vu pour ce qui est de l'ordre de l'actuel. Ainsi ce souvenir qui a toutes les marques du passé en étant du présent, est un *souvenir du présent*, ou déjà vu. Il n'apparaît que parce que le mouvement de la vie psychique vers l'avenir est perturbé et que « [...] là où l'élan faiblit, la situation traversée doit paraître aussi bizarre que le son d'un mot qui s'immobilise au cours du mouvement de la phrase¹⁴⁷ ». Bergson prolonge de manière fort intéressante cette analyse en faisant du dédoublement actuel/virtuel qui fait naître cette impression de connaître par avance le futur, une reconnaissance à venir qui se fait mémoire du futur (l'impression de voir se dérouler devant soi une vie déjà écrite dans le souvenir) le déclencheur d'une illusion de prédictibilité, c'est-à-dire d'une capacité prémonitoire cette fois-ci tournée vers l'avenir¹⁴⁸. A minima, ce type d'expérience psychique du temps est de nature à ancrer le sentiment d'une dualité temporelle qui, sans atteindre à la fracture entre quelque chose du mouvement du temps aristotélicien, et l'appréhension de l'âme, qui fonde l'aporétique du temps selon Paul Ricœur¹⁴⁹, peut fonder l'intuition d'un arrière-pays temporel¹⁵⁰, d'un ordre du temps inconnaissable auquel l'homme n'accéderait que par accès fugaces ou visions, comme l'œuvre de Maeterlinck en offre la représentation (cf. infra, 3.1.1. *Les dispositifs de temporalité du théâtre de Maeterlinck*). Dans tous les cas, ce dédoublement temporaire de la perception et du souvenir dans une même saisie psychique s'apparente à des phénomènes de perturbations et de désynchronisation des centres cérébraux lors de déficit des neurotransmetteurs tels que la dopamine dans des affections psychiatriques comme la schizophrénie : les hallucinations auditives (le fait d'entendre des voix, d'être habité) est ainsi parfois expliqué comme un retard dans l'intellection des perceptions psychiques du patient.

Janet, pour sa part, fait entrer l'obsession de déjà-vu dans les phénomènes pathologiques (exclusive que Bergson lui conteste car le déjà vu peut relever du transitoire et de l'anodin, voire d'une forme de soupape de sécurité de relâchement de l'attention pour ne pas basculer dans un état pathologique) de dépersonnalisation¹⁵¹, terme que Janet, comme

¹⁴⁶ *Op. cit.*, p. 130.

¹⁴⁷ *Op. cit.*, p. 140.

¹⁴⁸ « Reconnaitrions-nous ce qui se déroule si nous ne connaissions-nous pas ce qui est encore enroulé ? Ne sommes-nous pas à même, tout au moins, d'anticiper, à chaque moment sur le moment suivant ? », *Le souvenir du présent et la fausse reconnaissance*, in *Op. cit.*, p. 76.

¹⁴⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit 3. Le Temps raconté*, Paris, Seuil, collection Points Essais, 1985.

¹⁵⁰ « De là deux moi différents dont l'un, conscient de sa liberté, s'érige en spectateur indépendant d'une scène que l'autre jouerait d'une manière machinale. » *Op. cit.*, p. 132.

¹⁵¹ Pierre Janet, *Les Obsessions et la psychasthénie*, tome 1, Paris, L'Harmattan, Encyclopédie psychologique, 2005, p. 23.

postérieurement Bergson, reprend à Dugas. À ses yeux, il s'agit d'un phénomène d'« incomplétude¹⁵² » au niveau de la gestion psychique des informations car la perception n'est pas actualisée, n'étant pas marquée du caractère du présent, et le sujet la croit donc passée. Cette anomalie subsume donc les difficultés purement mémorielles auxquelles Bergson contient le déjà vu.

Dans l'analyse de l'impression de déjà vu, Bergson expose brièvement avant de rejeter l'hypothèse d'explication d'une « [...] identification de la perception actuelle avec une perception antérieure qui lui ressemblerait par son contenu, ou tout au moins par sa nuance affective¹⁵³ ». On sait que cette hypothèse d'explication du déjà vu a été émise par Freud dans le chapitre 12, « Déterminisme, croyance au hasard et superstition. Points de vue. » de *Psychopathologie de la vie quotidienne*. Pour Freud, le déjà vu correspond à quelque chose de déjà éprouvé, effectivement antérieur dans le continuum temporel, mais qui est « le souvenir d'une rêverie inconsciente¹⁵⁴ ». L'unique exemple, celui d'une dame pensant avoir déjà vu le jardin et la maison d'amies chez lesquelles elle n'était de fait jamais venue, est analysé comme un cas de refoulement d'une situation d'attente de la mort d'un frère, schéma de maladie d'un frère qui se trouvait exactement le même chez les amies visitées. L'illusion de déjà vu portant sur les lieux était en fait la résurgence d'un désir identique dont le motif même, non compréhensible, puisque refoulé, se transposait sur la perception spatiale. Le sentiment de déjà vu s'avère ainsi un cryptage de l'identité entre situations (si la personne était à même de faire émerger à la conscience le désir qu'elle a refoulé, elle appréhenderait aussitôt l'identité des situations, mais à un autre niveau, et pourrait ainsi les restituer dans un continuum temporel qui les distingue). Freud avance que ces phénomènes ressortent de l'*illusion de mémoire* et il cite en ce sens¹⁵⁵ l'impression de déjà vu d'un de ses élèves concernant des titres d'ouvrages (soit produit par un autre élève soit par lui-même) à l'invention desquels participait le fort désir inconscient de l'élève de se mettre en valeur auprès du maître de la psychanalyse. Il nous importe en tous les cas que les repères temporels qui organisent la succession soient travaillés de manière quasi plastique par la force du désir¹⁵⁶. De fait, il n'y a pas un repère temporel universel au sein duquel s'étendrait le désir, mais un désir premier qui se sert de l'ancrage de la conscience dans un continuum temporel, soit intrapsychique et propre au sujet, soit référentiel à la chronologie universelle, comme un écran et un code.

Bien qu'il ne nous appartienne pas de trancher entre ces hypothèses, nous pouvons tirer bénéfice de la mise en perspective des modèles qu'elles présupposent. Par rapport à Bergson, qui emploie le terme d'inconscient avec le sens que lui donnent la psychiatrie

¹⁵² *Op. cit.*, t. 1, p 288.

¹⁵³ *Op. cit.* p. 111.

¹⁵⁴ Sigmund Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Traduction de l'allemand Serge Jankélévitch, Paris, Payot, collection Petite bibliothèque Payot, 1967, p. 303.

¹⁵⁵ *Op. cit.*, pp 172-173.

¹⁵⁶ Breton sera sensible à ce qu'il nomme la surdétermination. Le mot « cocu » qui apparaît dans le court dialogue *Tête de linotte* du magazine *Le Rire* cité par André Breton dans *Les Vases communicants* est ainsi chargé en affects qui donnent une autre dimension à la blague et la font entrer dans d'autres ordres de signification. A.B., *OC II, Les Vases communicants*, p. 169.

contemporaine d'un non affichage à la conscience¹⁵⁷, pour Freud, l'inconscient est un espace de refoulement, de ce fait absolument étanche à la conscience, et qui fait de la conscience le lieu où les perturbations mécanique des simultanités et des successions crée une anomalie. Freud se place dans une cohérence de dynamique des pulsions refoulées lors de la manifestation du déjà vu. L'arrière-scène impose son pouvoir à l'avant-scène, quand tout était pour Bergson essentiellement sur le jeu de scène¹⁵⁸ ou, plus exactement de la perception de la scène et de son organisation dans la pensée. Car, alors que la succession des moments de conscience, dans la perspective de Freud, organise notre sens de la réalité (serait-il biaisé, comme c'est le cas avec le déjà vu, par des remontées pulsionnelles), les perceptions de Bergson déterminent (et en l'occurrence, dans le flux diachronique) notre ancrage par rapport à cette réalité. Ces deux modèles ne sont ainsi pas réductibles l'un à l'autre, et il conviendrait de distinguer lexicalement les termes d'inconscients et de conscient qui apparaissent chez les deux penseurs avec des acceptions si différentes, la conscience et l'inconscient relevant chez Bergson de l'attentionnel et du non attentionnel.

Dans tous les cas, la boucle temporelle instaurée dans le déjà vu relève, selon ces modèles, de l'illusion, qu'elle soit assise par une erreur dans la hiérarchisation des percepts (Janet, Bergson), ou que cette illusion soit générée par le retour d'affects qui, par leurs images associées, induisant l'illusion du retour de l'image. Mais dans les deux cas aussi, cette erreur peut asseoir l'idée d'une prémonition ayant émergé dans le passé, ou émergeant dans le présent pour une réalisation future car « l'illusion est parfois si complète qu'à tout moment, pendant qu'elle dure, on se croit sur le point de prédire ce qui va arriver [...]»¹⁵⁹. L'explication de l'illusion de déjà vu s'en trouve ainsi coextensive à celle de la prémonition qui la déborde.

C'est de ce modèle de la paramnésie, très débattue au début du XXème siècle, que Proust va s'inspirer, en particulier pour l'épisode des arbres d'Hudimesnil : « Je venais d'apercevoir, en retrait de la route en dos d'âne que nous suivions, trois arbres qui devaient servir d'entrée à une allée couverte et formaient un dessin que je ne voyais pas pour la première fois, je ne pouvais arriver à reconnaître le lieu dont ils étaient comme détachés mais je sentais qu'ils m'avaient été familiers autrefois¹⁶⁰ ». Le déjà-vu est une des clefs de voûte du discours sur le temps vécu chez Proust : à la fois dans l'interrogation sur le souvenir par le biais des objets qui en condensent les sensations, et servant de socle au pressentiment, il articule le monde et le sujet dans le devenir.

Nous retiendrons enfin qu'un principe sous-tend toute la pensée de Bergson sur le déjà-vu. Pour le philosophe, le dogme rationnel de l'irréversibilité du temps fait foi : « [...]

¹⁵⁷ Dès 1892-1893, où il donne un cours de psychologie au lycée Henri IV, Bergson, dans un souci didactique, compare « les états psychologiques inconscients » à des bruits (d'insectes, de flux aquatiques) qui ne seraient perceptibles que si leur masse les rendaient bruyants, suffisamment audibles pour attirer l'attention. *Cours de psychologie de 1892-1893 au lycée Henri-IV*, p. 158-159.

¹⁵⁸ Encore que Bergson concède que les idées puissent se classer dans l'inconscient sans que cette rationalité ne soit imposée par la conscience. Mais en tout état de cause, l'inconscient ne s'impose pas à la conscience, qui puise de manière maîtrisée, y compris dans l'association d'idées, dans ce fond. *Cours de psychologie de 1892-1893 au lycée Henri-IV*, p. 160.

¹⁵⁹ *Op. cit.* p. 107.

¹⁶⁰ M.P., *À R II, À l'ombre des jeunes filles en fleurs II*, p. 77.

nous savons bien qu'on ne vit pas deux fois le même moment d'une histoire, et que le temps ne remonte pas son cours¹⁶¹ ». Cette loi, qui était le principe de non-réversibilité du temps, souffre néanmoins de possibles contestations, non point ésotériques ou fantaisistes, mais tout à fait scientifiques, en tout cas sur le plan du temps psychique (cf infra, 1.2.6.D. *la préfiguration (preplay) chez les souris*).

1.2.4.D. L'impression fortuite d'anticipation et le « biais de confirmation d'hypothèse »

L'impression fortuite d'anticipation est un phénomène décrit par la psychologie. Notre démarche ne se penchera pas sur la pertinence scientifique des phénomènes décrits (vérification d'autant plus hasardeuse qu'intrasubjective et utopique qu'est indécidable la limite entre réalité de soi et fiction de soi) mais sur leur représentation et donc sur la résonance esthétique. L'« impression rétrospective d'anticipation » peut être fortuite, l'œuvre n'ayant pas été produite dans une perspective prédictive. Ainsi après le naufrage du Titanic, en 1912, *Titan*, un roman publié quatorze ans plus tôt par Morgan Robertson a connu un regain de popularité car il comportait d'étranges similitudes concernant le bâtiment et les conditions du naufrage¹⁶². Comme la propension légendaire peut toujours œuvrer dès lors que des similitudes ont été repérées entre un événement et son anticipation fictionnelle antérieure, un tel type d'impression est toujours susceptible d'être alimenté par le désir d'accuser les similitudes (aussi nommé le « biais de confirmation d'hypothèse ») : ainsi, non seulement des éléments dissymétriques peuvent être mis en relation entre fiction et réalité postérieure, mais le désir de similitude a tendance à dégager des ressemblances qui ne sont pas sur le même plan symbolique (interprétation symbolique d'un élément purement réaliste ou analogie de

¹⁶¹ Op. cit., p. 131.

¹⁶² Cette anecdote confirme la permanence des préoccupations concernant la prémonition. C'est sur un exemple tout à fait semblable (mais dont il tire une analyse radicalement différente) que se penche Maeterlinck dans *L'Hôte inconnu*, écrit en 1917: « Voici, maintenant, un fait infiniment plus significatif et moins discutable, rapporté par le Dr Maxwell, le savant et très scrupuleux auteur des *Phénomènes psychiques* ; il s'agit d'une vision qui lui fut racontée huit jours avant l'événement, et dont il avait fait le récit à diverses personnes avant la réalisation. Un sensitif, comme disent les Anglais, avait donc aperçu dans un globe de cristal la scène suivante : un grand steamer, ayant un pavillon à trois bandes horizontales, noire, blanche et rouge, et portant le nom de *Leutschland*, naviguait en pleine mer. Le bateau fut soudain entouré de fumée, des marins, des passagers et des gens en uniforme coururent en grand nombre sur le pont et le bateau sombra.

Huit jours plus tard, les journaux annonçaient l'accident du *Deutschland*, dont la chaudière éclata, obligeant le paquebot à faire relâche.

Le témoignage d'un homme tel que le Dr Maxwell, surtout lorsqu'il s'agit d'un fait pour ainsi dire personnel, a une importance sur laquelle il est inutile d'insister. Nous avons donc ici, plusieurs jours d'avance, la prévision très nette d'un événement qui, du reste, chose étrange mais assez fréquente, n'intéresse en rien le voyant. L'erreur de lecture, *Leutschland* pour *Deutschland*, qui eût été très naturelle dans la réalité, ajoute encore je ne sais quel caractère de vraisemblance et d'authenticité au phénomène. Quant à la submersion finale qui ne fut qu'une simple relâche, il y faut voir, comme le font remarquer les Dr J.-W. Pickering et W.-A. Sadgrove, "la dramatisation subconsciente d'une inférence subliminale du percipient"; ces dramatisations sont d'ailleurs instinctives et presque générales en ce genre de visions. » Maurice Maeterlinck, *L'Hôte inconnu* (1917), Paris, Fasquelle, 1953, p. 58.

dates) ou à faire la synthèse de multiples éléments « prémonitoires » dispersés sur plusieurs supports (le naufrage du *Titanic* aurait ainsi été annoncé par le roman susdit de Morgan Robertson, mais aussi par les articles de William Thomas Stead qui mettaient en garde contre le manque de moyens de sauvetage sur les nouveaux navires supposés insubmersibles, et qui fut lui-même noyé lors du naufrage du *Titanic*). Cependant, l'analogie entre le roman de Robertson, ou l'intérêt pour la sécurité du journaliste Stead sont fréquentes sur le plan statistique pour le seul mode de voyage intercontinental de cette époque, les paquebots transatlantiques dont la voie de traversée privilégiée dans l'Atlantique Nord croisait la dérive des icebergs, eux-mêmes obstacles plus rédhibitoires encore à la navigation que la simple collision avec un autre navire. Des modèles statistiques accompagnés de protocoles rigoureux d'expérience seraient à imaginer pour valider ou invalider les rapprochements empiriques de cet ordre.

C'est à une telle déconstruction rationnelle¹⁶³ que se livre, pour l'essentiel, Pierre Bayard dans sa lecture du caractère prophétique de *Tournesol*, exposé par André Breton dans *L'Amour fou*. Il va sans dire que la dérive interprétative de l'impression fortuite d'anticipation est, consciemment ou inconsciemment, d'autant plus probable que la manifestation prémonitoire et la constatation de son avènement dans la réalité sont à la fois intra subjectives et la condition de validation d'un mythe personnel, ou d'une démarche collective (le surréalisme), c'est-à-dire lorsque l'illusion d'anticipation est alimentée par le biais de confirmation d'hypothèse.

Il n'en reste pas moins que ce type de manifestation ne tient pas seulement à des dérives subjectives, mais peut aussi provenir de symptômes pathologiques. Ainsi la prémonition se trouve sur un autre seuil, celui qui sépare la « normalité » de la pathologie.

1.2.5. Les explications relevant de manifestations pathologiques :

1.2.5.A. La syndrome de Korsakov.

La maladie de Korsakov porte sur les centres de la mémoire et, de ce fait, conduit à des troubles, voire à une perte de l'identité. Parmi les symptômes de cette maladie, on observe la fabulation et les fausses reconnaissances, qui sont vraisemblablement les conséquences de l'amnésie plus ou moins partielle dont souffre le patient. En effet, les troubles de la mémoire peuvent avoir des conséquences paradoxales dans l'appréciation de la succession temporelle. Notre propension à envisager les troubles de la mémoire comme un oubli ou une perturbation du passé nous conduit à oublier que la mémoire peut s'oublier elle-même, c'est-à-dire que le

¹⁶³ Pierre Bayard, *Demain est écrit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005, p. 63 et suivantes.

passé peut être pris pour le présent, et qu'ainsi cet effondrement peut construire une boucle temporelle, ce présent semblant avoir été vécu dans le passé¹⁶⁴.

Eric Fottorino a donné à ce syndrome une manifestation dans son roman¹⁶⁵. Il est des manières d'autant plus terribles de s'enfoncer dans le réel qu'elles sapent de l'intérieur des capacités cognitives avec lesquelles nous obtenons un fragile équilibre avec le monde.

1.2.5.B. La schizophrénie

Le rapport entre la schizophrénie et des phénomènes prémonitoires n'est pas établi. Nous avons vu antérieurement que les phénomènes de retard de l'information psychique dans le cerveau pouvaient conduire, si l'on en croit Bergson, à des phénomènes de déjà vu. Il apparaît concurremment que les patients souffrant de schizophrénie présentent, lors de leurs crises, des symptômes positifs¹⁶⁶, durant lesquels ils entendent vraisemblablement leur propre voix, mais avec du retard¹⁶⁷. Même s'il n'y a pas de corrélation avérée entre cette pathologie et une illusion prophétique, ce rapprochement ne peut être exclu. Peut-on de ce fait s'interroger sur une éventuelle corrélation entre pathologie psychiatrique et prémonition ?

Si Maeterlinck a donné au fou une fonction transitionnelle dans l'herméneutique de l'inconnaissable, les surréalistes ont aboli le seuil pathologique en matière psychiatrique¹⁶⁸. Le socle de continuité du sujet n'est plus la raison, par laquelle il pouvait acquérir conscience critique et liberté autonome, mais le rêve auxquels se trouvent apparentées les manifestations délirantes des aliénés : « [...] l'homme a pu saisir les rapports étroits qui existent entre les rêves et les diverses activités délirantes telles qu'elles se manifestent dans les asiles¹⁶⁹ ». Au-delà de la re-polarisation onirique de l'être, le continuum normalité pathologie peut se traduire en matière de temporalité. Car de ce modèle que nous nous hasardons à qualifier de pathologique relève très vraisemblablement le cas de Nadja. Nous ne sommes pas en capacité de penser le seuil exact où l'éventuelle voyance de Nadja, en tout cas celle que Breton *constate* dans le récit éponyme qu'il nous livre de sa rencontre, relèverait des symptômes schizophréniques de Léona Delcourt qui se surnomma elle-même Nadja. A fortiori ne

¹⁶⁴ Le docteur Catherine Antérion-Thomas nous confie ainsi un cas qualifié de *translation temporelle*, phénomène rare mais bien connu : le sujet se retrouve à une autre période de sa vie. Ainsi un patient ne reconnaissait pas sa ville, s'y trouvant comme quinze ans en arrière et cherchant des magasins qui n'existaient plus. Il était parfaitement capable de décrire de scènes de quinze ans antérieures comme si elles étaient survenues la veille.

¹⁶⁵ Eric Fottorino, *Korsakov*, Paris, Gallimard, Folio, 2004.

¹⁶⁶ La quatrième édition révisée du *Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux* (DSM-IV-TR) publié par l'Association Américaine de Psychiatrie (APA) décrit dans ces symptômes positifs, aussi dit délirants, des hallucinations pendant laquelle le sujet entend des voix.

¹⁶⁷ Un phénomène d'écho de sa propre voix dans une communication téléphonique à très longue distance peut donner idée du phénomène, même si la voix du schizophrène est purement intérieure.

¹⁶⁸ Cette position constante de réévaluation de la déraison apparaît aussi bien dans les deux *Manifestes du surréalisme* que dans la condamnation, dans *Nadja*, de la psychiatrie qui *fait* les fous.

¹⁶⁹ A.B., *OC II, Les Vases communicants*, p. 115.

sommes-nous pas en mesure d'avoir des assurances de ce seuil pour une personne décédée en 1941. Nous n'avons à notre disposition à son sujet que des témoignages lacunaires, quelques lettres aujourd'hui disséminées dans la famille de l'intéressée ou au terme de la vente de la bibliothèque d'André Breton en 2003, et des archives psychiatriques pour partie disparues. Cependant les diagnostics médicaux de Léona Delcourt, que nous connaissons, grâce aux recherches d'Hester Albach, sous le surnom de Nadja, font état de troubles qualifiés de « démence paranoïde » de « démence précoce¹⁷⁰ », de « état de démence » ou d'« état schizophrénique¹⁷¹ ». La nosographie psychiatrique a — fort heureusement ! — beaucoup évolué depuis la fin des années 30, mais l'ensemble des remarques behavioristes et des éléments concernant les propos tenus par Léona Delcourt et qui ont pu parvenir à notre connaissance¹⁷² semblent confirmer qu'elle souffrait de schizophrénie. L'âge de Léona/Nadja au moment du déclenchement de la crise qui va conduire à son internement, vingt-quatre ans, est très proche du pic de développement de la maladie chez les sujets féminins, et celui-ci a pu être précipité par l'usage que Léona faisait de la cocaïne¹⁷³, dont on sait que, si elle ne provoque pas la maladie, elle peut en hâter l'apparition puisque les principes actifs de cette drogue agissent sur les récepteurs dopaminergiques généralement impliqués dans la maladie¹⁷⁴. Quitte à démythifier les pouvoirs prémonitoires de Nadja, force est de dire qu'ils tiennent peut-être pour partie à des facteurs pathologiques¹⁷⁵.

¹⁷⁰ *Registre de l'hôpital psychiatrique de Bailleul*, cité par Hester Albach dans *Léona, héroïne du surréalisme*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 262 (fac-simile du document, p. 258-259.).

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 270.

¹⁷² Malgré les efforts d'Hester Albach, avec qui j'ai été en contact, et mes démarches auprès de l'Établissement Public de Santé Mentale des Flandres de Bailleul, où Léona Delcourt a été internée jusqu'à sa mort le 15 janvier 1941, il n'a pas été possible de retrouver son dossier médical. L'obstacle légal de confidentialité médicale avait pourtant été levé en ces termes par Valériane Dujardin, juriste de L'É.P.S.M. des Flandres :

« Les informations personnelles détenues par les établissements de santé sont couvertes par le secret professionnel, conformément aux dispositions légales et réglementaires (et notamment l'article R.1111-1 du Code de la santé publique). L'accès au dossier médical d'une personne décédée peut être sollicité par les ayants droit, qui sont tenus de motiver leur demande, et qui ne se verront transmettre que la seule partie en lien avec la motivation (article L.1110-4 du *Code de la santé publique*). La consultation des archives médicales n'est ainsi guère « ouverture au public ». Néanmoins, faut-il nuancer mon propos et préciser les termes d'une ordonnance de 2009 est venue modifier le Code du patrimoine, en envisageant un possible accès par des tiers, dans un cadre très précis. »

Mais il semble que le dossier médical soit définitivement perdu. Si Ester Halbach a émis durant nos échanges l'hypothèse romanesque d'un vol fétichiste du document par un adepte du surréalisme, l'établissement de Bailleul nous a indiqué que l'archivage des documents médicaux, en général très rigoureux, avait été négligé au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, durant laquelle l'asile a été bombardé, ce qui a pu entraîner la destruction du dossier médical. La réduction du délai légal des archives médicales à vingt années a de quoi rendre pessimiste pour que soit retrouvé ce dossier, ou d'autres également précieux.

¹⁷³ Deux mentions en sont faites dans *Nadja* : Tout d'abord, Nadja est à la recherche de « bonbons hollandais » (p. 691), terme euphémistique de dose de cocaïne, ensuite, on sait qu'elle conservera pour sa consommation personnelle la dose non découverte sur elle lors de son arrestation alors qu'elle rentre en train de Hollande où elle a servi de « mule » à un trafic de cocaïne (p. 702). André Breton, *OC I, Nadja*.

¹⁷⁴ Martin Roy, *La Perception du temps chez les personnes schizophrènes*, thèse de doctorat de psychologie présentée à l'université de Laval (Canada), 2010.

¹⁷⁵ Ce n'est pas le lieu d'une réflexion sur l'éthique de la littérature ou de la critique littéraire. Mais la mention des *mêmes* propos de Léona Delcourt valorisés par Breton dans le livre, valent à Léona Delcourt une aggravation de son diagnostic psychiatrique et son maintien en internement parce qu'elle a proclamé qu'elle est « médium » (*Op. cit.*, p. 234), « médium du côté de l'estomac » (*Op. cit.*, p. 255) et qu'elle « lutte pour le droit, le bien et la liberté » (*Op. cit.*, p. 255).

À l'autre extrême de la déraison que constitue ce que l'on a longtemps appelé la folie, il se trouve aussi un point limite où la raison se trouve prise en défaut, où la science elle-même découvre des phénomènes qui mettent en question son propre mécanisme logique fondé sur la rationalité.

1.2.6. Modèles post-rationnels

Outre les illusions décrites et les modèles pathologiques, nous pensons en effet pouvoir identifier au moins deux autres formes de tensions prémonitoires liées à des phénomènes d'ordre scientifique qu'il convient d'envisager en des termes de science postcartésienne, ou post-rationnelle. La science moderne des quantas, qui modifie notre conception du temps, même relativiste, et les avancées neurobiologiques, qui livrent des phénomènes qui semblent prémonitoires, nous confrontent en effet à des formes qui échappent à nos cadres de pensée traditionnels, et qui mettent en cause la rationalité du temps en son dogmatisme. Nous pouvons à ce sujet faire nôtre la position d'ouverture à l'inexpliqué qui est celle de Pierre Bayard :

« Pour être incompréhensible, l'irrationnel n'échappe pas pour autant aux tentatives de définition, ni à l'espoir d'une saisie ultérieure. Recouvrant ce qui ne s'intègre pas aux connaissances scientifiques actuelles, donc partielles, il a dans le même temps vocation à se ranger un jour sous leur maîtrise.¹⁷⁶ »

Ces jours ont déjà commencé.

1.2.6.A. L'image subliminale

Cette technique d'insertion d'une image non visible dans un continuum de 24 images/secondes a été développée aux États-Unis à la fin des années 50. Cette image, non directement perceptible par la conscience du fait de sa trop grande rapidité pour être fixée par la rétine, est censée agir sur l'inconscient du spectateur, et l'influencer. La technique, très controversée dans son efficacité¹⁷⁷ et plus encore dans son emploi, a été utilisée dans des perspectives publicitaires ou politiques tant aux États-Unis qu'en France. Il s'agit d'un processus de subjectivation qui entretient quelques parentés avec le *storytelling* dont *Détours*, le roman de René Crevel, nous montrera qu'il se joue aussi sur le plan de l'inconscient (cf.

¹⁷⁶ Pierre Bayard, *Demain est écrit*, Paris, Les éditions de Minuit, Paradoxe, 2005, p. 63.

¹⁷⁷ Johan C. Karremansa, Wolfgang Stroebe et Jasper Clausb, « Beyond Vicary's fantasies: The impact of subliminal priming and brand choice », dans *Journal of Experimental Social Psychology*, vol. 42, n° 6, novembre 2006, p. 792-798

infra, 3.4.2. *Le storytelling : un mode épiphanique*). Un élément va générer une néo-réalité après avoir fait effraction entre deux plans de la réalité.

La science-fiction a exploré ce modèle intrusif en portant au niveau du personnage lui-même ce qui n'était que de l'ordre de l'image dans les phénomènes subliminaux ou du récit dans le *storytelling*. Le film *Inception* de Christopher Nolan¹⁷⁸ met ainsi en scène des personnages qui non seulement infiltrent la réalité onirique d'autrui pour y puiser des données, mais vont être à même de pénétrer *physiquement* dans le « subconscient » d'autrui pour y *insérer* des idées afin de modifier sa pensée et son futur. La science-fiction réifie ainsi par la transmigration physique à l'intérieur du psychisme des processus que les procédés d'influence sur l'inconscient, par le *storytelling*, ou par l'hypnose, semblent permettre d'obtenir dans la réalité. La métalepse est incarnée. La transmigration d'un espace physique à un espace physique tel que le psychisme l'imagine met en cause les lois fondamentales de l'espace et du temps et nous pouvons penser que tel imaginaire, certes fantaisiste, pousse au dernier point les hypothèses de la science postmoderne, en particulier les conclusions de la physique quantique sur l'univers probabiliste.

1.2.6.B. L'univers quantique

La physique quantique a en effet permis de reconsidérer la stabilité de l'espace-temps newtonien. Réalisées en 1980 par Alain Aspect, les expériences ont démontré la validité du concept de non-séparabilité, « un viol concret et visible de la notion d'espace¹⁷⁹ ». En effet, l'expérience a démontré l'interrelation entre deux photons issus d'une même source alors qu'ils sont pourtant éloignés de plusieurs mètres. À partir du modèle théorique qui avait préexisté à l'expérience d'Aspect, plusieurs physiciens ont imaginé au lendemain de la Seconde Guerre mondiale que l'on pouvait remonter le cours du temps : la rétroaction quantique soutenue par Olivier de Beauregard¹⁸⁰. En 1949, Richard Feynman (Prix Nobel de physique 1965) a aussi utilisé des graphes où, dans certains cas, le temps était parcouru à l'envers : « le positon est assimilé à un électron qui remonte le cours du temps¹⁸¹ ». Même si les conclusions tirées de ces calculs — la physique ne nous est intelligible que par l'interprétation et, à cette échelle, elle est délicate et aléatoire — sont largement controversées, des expériences sur les photons réalisés en 2006 ont démontré que l'on pouvait « décider ce que le photon doit avoir fait *après* qu'il l'ait fait¹⁸² », et même s'il se trouve à des distances incalculables où toute action sur lui serait illusoire. On peut ainsi inverser l'ordre

¹⁷⁸ *Inception*, réalisé par Christopher Nolan, Warner Bros Pictures, Legendary Pictures, Syncopy, 2010.

¹⁷⁹ Sven Ortoli et Jean-Pierre Pharabod, *Le cantique des quantiques. Le monde existe-t-il ?* Paris, La Découverte, Poche, 2007, p. 101-102.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p.104-105.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 107.

¹⁸² *Ibidem*, p. 140.

intangibles de succession à l'échelle quantique. La réversibilité vers le futur est ainsi envisageable.

Même si le phénomène de décohérence lors du passage de l'échelle quantique à l'échelle macroscopique où nous existons comme des entités biologiques et psychiques rend très improbable une transposition des lois spatio-temporelles quantiques, ces hypothèses ont donné lieu à des réinterprétations littéraires à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle. Ainsi, Julio Cortázar, dans la nouvelle *Axolotl*, propose-t-il la parfaite fusion du personnage dans l'image des poissons. Cette fusion avait peut-être été objet de fascination antérieurement mais sans un modèle d'explication quantique. Était-ce le rêve de Don Quichotte ? Adolfo Casarès avait approché cette fusion parfaite dans l'image avec *L'Invention de Morel* grâce à un univers fantastique fondé sur l'indécision entre un dispositif technique sophistiqué d'images enregistrées de manière réaliste et les symptômes potentiellement délirant du personnage narrateur dans une île à l'atmosphère délétère. Mais là où le roman de Casarès postule l'horizon d'une unique explication qui rationaliserait l'indécision en réduisant le paquet d'ondes — pour faire référence à l'univers quantique qui n'informe pas la représentation de Casarès — Cortázar expose une transmigration du personnage observateur fasciné par les axolotls de l'aquarium dans les poissons eux-mêmes qui ont « [...] une volonté secrète : abolir l'espace et le temps par une immobilité pleine d'indifférence¹⁸³ ». Contrairement à l'indécision fantastique, les états contradictoires coexistent comme en témoigne le moment où le personnage se mue en axolotl :

« Quand j'en pris conscience, je ressentis l'horreur de qui s'éveille enterré vivant. Au dehors, mon visage s'approchait à nouveau de la vitre, je voyais ma bouche aux lèvres serrées par l'effort que je faisais pour comprendre les axolotls. J'étais un axolotl et je venais de savoir en un éclair qu'aucune communication n'était possible. Il était hors de l'aquarium, sa pensée était une pensée hors de l'aquarium. Tout en le connaissant, tout en étant lui-même, j'étais un axolotl et j'étais dans mon monde. L'horreur venait de ce que — je le sus instantanément — je me croyais prisonnier dans le corps d'un axolotl, transféré en lui avec ma pensée d'homme, enterré vivant dans un axolotl, condamné à me mouvoir en toute lucidité parmi des créatures insensibles¹⁸⁴. »

Ce modèle quantique modifie considérablement la temporalité à la base de la narration, laquelle décrit la succession d'états radicalement distincts d'une conscience continue de l'*observateur*, apte ainsi à se voir, et à se projeter dans un état futur. L'idée de prémonition s'en trouve écartée, puisque banalisée avec la multiplicité des états possibles, la matière n'étant plus qu'en attente de saisie pour prendre forme et le temps se distinguant de la logique de la causalité comme le Dieu aztèque Xolotl qui fuit sous des formes successives de double épi de maïs, de double maguëy, et pour finir, se dissimule dans la lagune où il se métamorphose en axolotl¹⁸⁵ ».

¹⁸³ Julio Cortázar, *Les Armes secrètes*, traduit de l'espagnol par Laure Guille-Bataillon, Paris, Gallimard, Folio, 1963, p. 30.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 34.

¹⁸⁵ J. Duverger, cité par B. Terramorsi, *Le Fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar : rites, jeux et passages*, p. 89.

Bien que l'émergence de la physique quantique soit contemporaine des auteurs sur lesquels se fonde notre corpus, elle ne semble pas avoir exercé d'influence majeure sur les créations que nous avons observées. Il n'en va pas de même, en revanche, dans l'œuvre théorique des auteurs. C'est un trait significatif de l'esprit curieux et toujours en marche de Maurice Maeterlinck, et de sa porosité à l'évolution des connaissances de son temps, qu'il se soit intéressé, dès le début des années 30, à l'émergence de la théorie quantique. Multipliant les références de première ou de seconde main à Eddington ou à Heisenberg mais aussi au mathématicien Boussinesq, Maeterlinck emprunte à ce modèle scientifique un espoir par la possibilité d'une entorse au modèle déterministe :

« [...] il est possible que nous assistions aux premiers assauts livrés au déterminisme qui semblait jusqu'ici, selon la logique, la raison et l'expérience des siècles, la seule loi acceptable de l'univers.

En tout cas des bruits bizarres commencent à circuler dans certaines régions de la science.

« Le déterminisme a pratiquement disparu de la science moderne », nous affirme Eddington.¹⁸⁶ »

S'appuyant sur les travaux du mathématicien Boussinesq, ainsi que sur les ouvrages de Louis de Broglie, Maeterlinck conclut qu'« aujourd'hui la probabilité a succédé à la certitude déterministe¹⁸⁷ ». L'écrivain rapproche en ce point les théories du mathématicien concluant à un principe directeur non mécanique et l'indétermination de l'électron constatée par le physicien, Maeterlinck en vient à l'idée que ces phénomènes concernent aussi bien les états microscopiques de la matière que les états macroscopiques où les êtres vivants forment une unité agissante. S'ouvre véritablement un univers probabiliste éminemment quantique :

« En attendant, on peut se dire que tous les possibles, tous les imprévus, tous les contraires, toutes les pensées, toutes les morales, toutes les fantaisies, toutes les vertus, toutes les justices sont évidemment contenues dans l'atome ou l'électron ; la preuve en est que nous qui ne sommes qu'un éphémère tissu d'électrons, nous avons découvert la morale et la justice.

Pourquoi d'autres électrons ne pourraient-ils pas faire ce que firent les nôtres ?

Et pourquoi les nôtres puisqu'ils sont immortels, ne pourraient-ils pas faire ailleurs ce qu'ils firent dans notre corps quand ils s'y trouvaient prisonniers ?¹⁸⁸»

La liberté des possibles aboutit en l'occurrence curieusement à des interrogations sur la possibilité de la reproductibilité à l'identique. Le constat autorise les hypothèses d'une volonté supérieure qui serait celle de la vie, agissant dans cet espace de possibilités, mais aussi à une confirmation de cette liberté avec la beauté, jugée non réductible à un mécanisme déterministe, des oiseaux, des fruits ou des fleurs. Il permet donc surtout de légitimer une dimension spirituelle dans la matière.

¹⁸⁶ Maurice Maeterlinck, *Avant le grand Silence*, (1934), Montréal, éditions Transatlantiques, 2002, p. 105.

¹⁸⁷ *Ibidem*, p. 107.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 109.

Néanmoins, ces réflexions tardives dans la vie de Maeterlinck — mais fort précoces par rapport à la vulgarisation des théories quantiques, qui se répandirent de manière vulgarisée surtout après la seconde Guerre Mondiale — n’ont pas exercé d’influence au sein de l’œuvre dramatique sur laquelle porte l’essentiel de notre réflexion sur la prémonition. On ne peut que se demander comment elles auraient réorienté un théâtre du tragique fondé sur le déterminisme.

S’il est ainsi des modèles scientifiques qui remettent en cause la possibilité d’une application de la rationalité à la description du monde, il est d’autres recherches qui témoignent de possibles facultés du cerveau non explicables rationnellement à ce jour. Si elles n’ont pas été démontrées chez l’homme, certains animaux en revanche sont décrits par l’expérience scientifique comme possédant des facultés prémonitoires.

1.2.6.D. La préfiguration (*preplay*) chez les souris

De très récentes approches en neurosciences ont démontré de surprenantes facultés sinon de prémonition tout au moins de préfiguration¹⁸⁹ chez les souris. Dans le numéro 469 du magazine scientifique de renommée internationale *Nature*, paru le 20 janvier 2011, Georges Dragoi et Susumu Tonegawa rapportent les résultats qu’ils ont obtenus au terme d’expériences sur les neurones des souris durant des déplacements dans l’espace :

« Durant l’exploration de l’espace les neurones de l’hippocampe démontrent un schéma d’activation séquentiel dans lequel des neurones singuliers s’activent spécifiquement à certaines positions durant la trajectoire de l’animal (cellules de position). Selon le modèle dominant de l’activité des ensembles de cellules de l’hippocampe, l’ordre d’activation des cellules de position est établi pour la première fois durant l’exploration pour enregistrer, et est par la suite rejoué durant le repos ou le sommeil lent pour consolider l’expérience. [...] Nous rapportons que des séquences temporales d’activation de cellules de position relatives une nouvelle expérience dans l’espace se produisent un nombre significatif de fois durant les phases de repos ou de sommeil précédant l’expérience. Ce phénomène qui est appelé préfiguration (*preplay*), s’est produit séparément des séquences où se rejouaient une expérience familière. Ces résultats suggèrent que des processus neuronaux internes durant le repos ou le sommeil organisent des assemblages de cellules de l’hippocampe en séquences temporelles qui participent au codage d’expériences originales connexes qui se produiront dans le futur.¹⁹⁰ »

¹⁸⁹ Le terme anglais *preplay* nous paraît désigner un phénomène moins complexe que la prémonition, plutôt une préfiguration d’un parcours inconnu, tout au moins dans l’expérience qui a été conduite sur des souris.

¹⁹⁰ “During spatial exploration, hippocampal neurons show a sequential firing pattern in which individual neurons fire specifically at particular locations along the animal’s trajectory (place cells). According to the dominant model of hippocampal cell assembly activity, place cell firing order is established for the first time during exploration, to encode the spatial experience, and is subsequently replayed during rest or slow wave sleep for consolidation of the encoded experience. [...]we report that temporal sequences of firing of place cells

En d'autres termes, le cerveau des souris est capable d'anticiper, durant des phases de repos ou de sommeil lent, une situation spatiale qu'elles ignorent et de l'anticiper sans se tromper dans un nombre non négligeable de cas :

« Nous avons observé que dans une proportion relativement importante (16,1%) des séries de pointes d'activité déterminées durant le sommeil/repos dans la cage de repos, les séquences d'activation neuronales étaient significativement corrélées avec les séquences d'activation de cellules de position [qui allaient être] observées durant la première expérience de déplacement sur le parcours totalement nouveau [...]; ceci s'est vérifié pour chacune des quatre souris.
¹⁹¹ »

Cette approche a l'intérêt de nous dégager doublement de la subjectivité dans l'appréhension du phénomène prémonitoire. D'abord, en posant une expérience sur un être vivant non humain, l'expérience de Dragoi et Tonegawa écarte tout parti pris lié à un système de valeurs conférant une dimension supra-humaine à l'homme. Ensuite le mode d'expérience qui ne fait appel ni à un sujet conscient de ses choix (dont l'attitude pourrait être modifiée de se savoir en condition d'expérience ou orientée par une démonstration à produire comme ce fut peut-être le cas pour André Breton lors de la démonstration du caractère prophétique du poème *Tournesol*), ni sur un marqueur d'ordre cognitif (ayant nécessité une symbolisation de l'ordre du langage), susceptible de tous les leurres lors de la description par le sujet de ses phénomènes psychiques, atteint à un degré d'objectivité. Il s'agit de phénomènes psychiques à l'échelle neurobiologique et évalués par un crible statistique selon un protocole rigoureux d'interprétation de l'expérience.

Si, a priori, et nonobstant des corrélations avec des explications physiques de l'ordre de la rétroaction quantique, cette expérience ne modifie pas la conception du temps objectif (toujours irréversible), elle impose des questions fascinantes sur la capacité probabiliste d'un psychisme — et la neurobiologie rappelle la continuité parfaite entre ce qui a été désigné comme le règne animal et l'humain, qui ne se distingue que par un développement plus évolué du cerveau en particulier le lobe préfrontal — à anticiper l'avenir. L'extension de cette capacité à des images plus complexes du futur (dans un contexte géographique multidimensionnel, avec des identités sémantiques et visuelles, des intrications et interactions avec l'environnement spatial et humain) qu'un parcours dans un espace simple ainsi que sa manifestation chez l'être humain restent bien entendu à démontrer. Mais cette hypothèse de la capacité du cerveau à générer une préfiguration si proche d'une prémonition dans un nombre potentiel de cas ne peut plus être totalement écartée non plus. Et la préfiguration qui s'observe

expressed during a novel spatial experience occurred on a significant number of occasions during the resting or sleeping period preceding the experience. This phenomenon, which is called preplay, occurred in disjunction with sequences of replay of a familiar experience. These results suggest that internal neuronal dynamics during resting or sleep organize hippocampal cellular assemblies into temporal sequences that contribute to the encoding of a related novel experience occurring in the future.” George Dragoi & Susumu Tonegawa, *Preplay of future place cell sequences by hippocampal cellular assemblies*, *Nature*, n° 469, 20 janvier 2011, p. 397 (nous traduisons).

¹⁹¹ “We found that in a relatively large proportion (16.1%) of spiking events identified during sleep/rest in the sleep box, the neuronal firing sequences were significantly correlated with the place cell sequences observed during the first run session on the novel track [...]; this was the case for all four individual mice.” Ibidem, p. 399.

durant des phases de repos ou de sommeil n'est pas sans rappeler les expériences empiriques des surréalistes de sommeil hypnotique parfois à visée prophétique (pour Robert Desnos en particulier) ou de l'écriture automatique dans un état psychique de relâchement attentionnel. Rappelons que *Tournesol*, le poème que Breton jugera prophétique est initialement un produit de l'écriture automatique.

Cette hypothèse neurobiologique a été, en quelque sorte, anticipée par la science-fiction (curieux *retour* de l'histoire) en particulier avec les *précogs* de la nouvelle *Rapport minoritaire* (*Minority Report*) de Philip K. Dick, portée à l'écran en 2002 par Steven Spielberg. Ces mutants dont l'apparence difforme et l'atrophie des capacités psychiques est due à l'absorption de l'énergie par les facultés précogs livrent les précognitions issues de leur psychisme à un organisme chargé de les interpréter afin de prévenir, avec un succès presque total, le crime :

« [...] avec leur tête aux proportions anormales et leur corps au contraire tout ratatiné, ces trois créatures bafouillantes et gauches voyaient bel et bien l'avenir. Ce que les machines analytiques enregistraient, c'étaient des prophéties, et quand les idiots précogs parlaient, elles écoutaient attentivement¹⁹². »

La certitude de la précognition est néanmoins pondérée par un modèle probabiliste qui laisse une échappatoire (et donc une efficacité à la prophylaxie du crime) au déterminisme inflexible d'une prophétie exacte :

« ... l'unanimité des trois précogs est un phénomène espéré mais rarement constaté, nous a expliqué le préfet par intérim Witwer. Le plus souvent, on obtient un rapport majoritaire de la part de deux précogs, plus un rapport minoritaire comportant de légères variantes, le plus souvent en matière de date et de lieu, issu du troisième mutant. Cela s'explique par la théorie des *futurs multiples*. S'il n'existait qu'un seul sillon spatio-temporel, les informations précognitives n'auraient aucune valeur puisque, même en possédant ces données, il serait impossible de changer l'avenir¹⁹³. »

Ainsi les inflexions de ce multivers (thème quantique que Dick exploitera dans des œuvres postérieures comme *Le Maître du Haut-Château*) ne sont possibles que si le personnage concerné a connaissance d'une précognition et tente de l'éviter. Le paradoxe est que seule la connaissance du destin permet une liberté de choix dans le multivers en affrontant l'ordre temporel prévu.

Nonobstant la similitude avec l'herméneutique de la prophétie et autres augures, puisque les données sur le futur livrées par les précogs doivent à la fois être croisées entre elles et faire l'objet d'un décryptage informatique, les phénomènes d'anticipation n'ont, dans le contexte narratif du roman de Dick, pour fonction que de fonder dans la dystopie la réflexion sur le déterminisme aux mains d'une puissance totalitaire. Les précognitions se distinguent de la dimension sensible (et esthétique) de la prémonition : elle ont pour fonction d'axer l'attente narrative de l'intrigue policière sur le cas singulier d'un innocent compromis

¹⁹² Philip K. Dick, *Rapport minoritaire* (*Minority Report*), traduction Hélène Collon, Gallimard, Folio SF, 2002, p. 19.

¹⁹³ *Op. cit.*, p. 42.

dans une précognition criminelle. Ainsi s'instaure une forme de lutte de l'individu avec un parcours tracé, un destin scientifique qui n'est sans doute que l'équivalent de l'orientation de la pulsion vers l'ouvert d'un écrivain qui se sert d'un cadre scientifique pour générer un libre imaginaire. On ne s'étonnera pas que, pour cet écrivain, Malcolm Edwards évoque les « décalages vertigineux dans la perception du réel qui constituent la marque de son œuvre¹⁹⁴ ». À l'ère de la neurobiologie et des quantas, notre rapport au temps peut être, plus encore qu'à des époques où la science ne nous avait pas offert un socle de maîtrise des réalités, vertigineux.

La prémonition, somme toute, existe-t-elle ? est-on tenté de se demander. Peu importe. Elle existe, puisque les textes en portent la manifestation. Elle est ainsi réalité parce que la littérature est notre réalité, notre négociation vitale et plaisante avec la réalité. Le champ problématique que nous venons d'envisager, sans prétendre avoir atteint à l'exhaustivité, n'a d'autre fonction que de replacer la prémonition dans une histoire, et dans un degré de probabilité qui en fait un objet problématique et, en tout cas, difficilement cernable par des grilles. Mais nous pouvons en revanche nous demander pourquoi nous nous posons la question de l'existence de la prémonition dans les textes d'un corpus à cheval sur les deux décennies du XIX^{ème} siècle et les trois premières du XX^{ème} : , pourquoi la littérature, en maintenant des phénomènes prémonitoires au-delà d'une époque où des modèles transcendants et ascientifiques¹⁹⁵ la légitimaient, nous oblige à nous poser la question. En d'autres termes, est-ce que nos modèles scientifiques sont, à l'échelle de la littérature, c'est-à-dire dans le domaine de la critique littéraire, pertinents pour penser la prémonition ? Car ce nécessaire temps de définition et de problématisation de l'objet ne peut nous aider à le penser que dans une histoire qui lui est propre, et non dans une économie de la représentation du temps. Que la prémonition se manifeste dans les textes de notre corpus, comme nous en avons donné des indices, est un fait. Qu'elle tire ses racines d'un héritage culturel (les tragédies de Maeterlinck, par exemple, s'inscrivant dans une économie tragique de la fin pré-dite par des rêves prémonitoires) où nous pouvons la replacer en est une autre. Mais nous n'écrivons pas l'histoire décentrée d'un objet comme le renouvellement épistémique des sciences humaines en a généralisé la pratique ces deux dernières décennies. Nous devons garder présent à l'esprit que la fin ultime de ce travail est de parvenir à une interprétation esthétique, et plus particulièrement d'esthétique littéraire, et ainsi replacer les prémonitions dans l'économie temporelle des œuvres où elles se manifestent.

Ainsi cette première approche nous ouvre seulement des portes dans les conceptions métaphysiques et esthétiques des différents auteurs du corpus. Mais, en même temps que des portes sont ouvertes, une aporie apparaît dans nos modèles philosophiques rationnels pour penser le temps : les divergences radicales sur le degré de réalité de la prémonition en

¹⁹⁴ *Op. cit.*, introduction (traduction de Julie Pujos), p. 10.

¹⁹⁵ Ceux que portent la tragédie, ou le rêve allégorique, d'une communication avec les dieux qui livrerait à la connaissance de la totalité du temps.

témoignent. Donc comment penser l'irrationnel du temps que constitue la prémonition avec des modèles philosophiques qui ne lui donnent pas place ? La première effraction de la prémonition — puisque la littérature moderne¹⁹⁶ lui donne un degré de réalité — a lieu dans nos modèles de pensée qui la classent dans le merveilleux, ou la nient. Anomale, elle semble irréductible à nos théories critiques. Ou bien sont-ce nos propres modèles critiques, dans leur configuration binaire héritées du structuralisme, qui sont incapables de la penser ? Nous ne pouvons sur ce point que rejoindre le constat d'Edgar Morin :

« Tout progrès important de la connaissance, comme l'a indiqué Kuhn, s'opère nécessairement par la brisure et la rupture des systèmes clos, qui ne possèdent pas en eux l'aptitude au dépassement. Il s'opère donc, dès qu'une théorie s'avère incapable d'intégrer des observations de plus en plus centrales, une véritable révolution, qui brise dans le système ce qui faisait à la fois sa cohérence et sa fermeture. Une théorie se substitue à l'ancienne théorie et, éventuellement, intègre l'ancienne théorie, en la provincialisant et la relativisant.¹⁹⁷ »

Si nos modèles de pensée sont inaptes à dépasser une simple typologie des prémonitions, c'est que le phénomène nous demande donc de les modifier ou d'en inventer d'autres. Il nous appartient ainsi à présent d'examiner la manière dont nous pensons le temps en littérature et, si nécessaire de nous doter d'une approche théorique de la temporalité afin de la faire œuvrer dans les représentations où se produit ce phénomène si curieux, si indécidable et — anticipons — sans doute si lié à l'inconnaissable du temps, qu'est la prémonition.

¹⁹⁶ Nous parlons d'une modernité qui s'ouvre avec Baudelaire.

¹⁹⁷ Edgar Morin, *Le dessein et le dessin complexes*, in *Introduction à la pensée complexe*, op. cit., p. 64

2^{ème} partie

Le dispositif de temporalité :

une nouvelle approche de l'esthétique du temps

2.1. Vers un modèle esthétique de dispositif de temporalité

Notre approche sémantique, diachronique et probabiliste de la prémonition nous avait laissé sur le constat d'un manque. Il nous faut donc tenter de comprendre les raisons de ce manque, et élaborer par contrecoup un modèle théorique de la temporalité qui permette de répondre à l'anomalie de la prémonition. Car dans les limites du modèle théorique écarté se dessinent par contraste les atouts de celui que nous lui substituons, et que nous adoptons pour permettre une approche critique des textes de notre corpus.

D'une part, l'extrême hétérogène des manifestations prémonitoires que nous avons envisagées tant dans les catégories que nous en avons dressées que dans les intensités qui les animent doit nous prévenir contre un risque majeur : celui qu'il y aurait à envisager leur étude selon une méthode de type généalogique en les référant soit à une histoire philosophique du temps, soit à une histoire des représentations prémonitoires, ou à tout autre modèle linéaire de ce type. Un tel type de perspective diachronique supposerait en effet que les manifestations de la prémonition dans les textes s'inscrivent dans un continuum historique, chaque auteur adoptant un modèle antérieur, ou prenant ses distances avec lui, en tout cas se positionnant face à un discours sur la prémonition. Cette posture, qui n'est jamais inféconde et n'est donc pas à exclure tout à fait (nous y ferons droit dans notre analyse : il n'est jamais inintéressant de voir de quel continent s'est détaché l'île d'un texte), ne permet toutefois pas d'appréhender un objet anomal en contexte réaliste. Pour reprendre l'image d'Edgar Morin que nous venons de rencontrer, la pensée structuraliste est appelée à devenir une « province » de la méthode critique que nous allons envisager et adopter.

Ainsi, parce qu'elle envisage le dispositif de représentation comme un agencement, et non seulement comme une structure à deux dimensions portée par le langage et dont les éléments seraient à replacer dans le continuum de l'histoire des idées et des représentations, la théorie des dispositifs développée par l'« école de Toulouse¹⁹⁸ » nous paraît la mieux adaptée pour appréhender la représentation d'un phénomène temporel ; nous avons constaté que la seule approche sémantique tend elle-même à le situer et à le réduire dans les cloisonnements

¹⁹⁸ Nous reprenons le terme utilisé par Bernard Vouilloux lors du colloque de 2006 consacré aux dispositifs, et dont il se fait l'écho dans « La critique des dispositifs », revue *Critique*, n° 718, en ligne sur <http://www.cairn.info/revue-critique-2007-3-p-152.htm> (Consulté le 15 septembre 2012).

des axiologies binaires du vrai et du faux (alors qu'il convient peut-être de la penser en termes de probable ou qu'elle signifie autre chose qu'elle-même), du rationnel et de l'irrationnel (alors que notre conception moderne du temps a fait éclater les certitudes d'un temps universel). Ainsi cette manifestation échappe par elle-même à tout classement en catégories de cet ordre, car elle nous impose de penser en termes d'hypothèses ou en termes probabilistes ; la faire entrer dans des catégories normatives tend également à lui faire perdre sa dynamique interne ouverte sur le réel. Car l'enjeu est bien double : celui de la problématique du temps, et celui d'un temps problématique pour le sujet. Il s'avère ainsi qu'au-delà du constat de leur présence dans une représentation nous pouvons faire l'analyse de leur fonction dans l'économie des œuvres considérées — leur présence en soi ne garantit en rien leur réalité, mais est-il d'autres réalités que celles que nous imaginons en croyant les constater et que la littérature normative qu'est la science, parfois et souvent temporairement, « légitime » à nos yeux ? De ce fait, plutôt que de replacer les prémonitions dans une histoire générale de la représentation du temps, nous préférons nous placer au seul plan de l'objet lui-même, et considérer les agencements temporels comme relevant de la génétique (et à ce titre, les « gènes » considérés contiennent aussi bien des outils énonciatifs, grammaticaux, stylistiques, que des discours esthétiques, philosophiques, ou issus des sciences dures). Ainsi nous nous plaçons au cœur de l'agencement matriciel où s'assemble l'hétérogène et où s'exerce d'une part la respiration complexe entre le sujet créateur et le réel, et d'autre part, la non moins complexe expérience du récepteur et de l'œuvre dans la lecture.

Il nous appartient donc d'examiner cette théorie du dispositif et d'en définir les intérêts pour la question temporelle qui nous occupe. Repositionnons-la tout d'abord dans une histoire de la philosophie, des sciences humaines, et de la critique littéraire.

2.1.1. Les origines philosophiques du concept de dispositif

Décrire est déjà situer le lieu d'où nous pensons. Loin de tenter une archéologie exhaustive du concept de dispositif, antérieurement¹⁹⁹ et postérieurement à la pensée de Foucault qui a eu l'initiative conceptuelle²⁰⁰, nous ne voulons que repérer en ces lignes les grands jalons de l'émergence du concept qui nous permettent une meilleure intellection de son intérêt, et surtout de sa singularité, pour une approche littéraire, et plus particulièrement pour une étude de la temporalité.

¹⁹⁹ Agamben a fort bien établi la génétique du concept chez Foucault en le faisant remonter à l'*oikonomia* théologique et à l'étude des positivités chez Hegel. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* traduit de l'italien par Martin Rueff, Editions Payot et Rivages, Rivage poche/petite bibliothèque, 2007.

²⁰⁰ Pour cette question, nous renvoyons à Arnaud Rykner, « Approche du dispositif : continuum, interactions, et logique créatrice », à paraître en traduction espagnole chez Naque Editora (Ciudad Real), mais dont le manuscrit nous a été accessible.

En émergeant dans le champ des sciences humaines, le terme de dispositif trouve une définition relativement tardive dans l'œuvre de Michel Foucault. Dans *Dits et écrits*, il est décrit comme « [...] un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques ; bref, du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif²⁰¹ ». Ces éléments hétérogènes sont mis en relation selon un plan concerté afin de canaliser des forces que les structures existantes sont inaptes à appréhender, à tel point qu'on peut le comparer à un système d'écluse par rapport à un flux émergeant à contenir, ou à réorienter, mais des écluses qui agiraient de manière coordonnée par différents moyens sur le flux (matériel par l'infrastructure, symbolique par la loi, etc.). Ainsi en est-il, en théorie, avec la prison dont l'objectif est d'écarter la délinquance de la société en affirmant la « traiter », même si, paradoxalement, elle contribue à en produire peut-être davantage. Parce qu'il est concerté par la puissance politique « le dispositif a donc une fonction stratégique dominante [...] ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de force, d'une intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de force, soit pour les développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser. Le dispositif, donc, est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à des bornes de savoir, qui en naissent, mais, tout autant, le conditionnent. C'est ça le dispositif : des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir, et supportés par eux²⁰² ». Car, comme le rappelle Giorgio Agamben, le dispositif politique, qui hérite de l'*Oikonomia*, c'est-à-dire des pratiques religieuses liées, dans la Trinité, au fils et à la rédemption, n'a aucun fondement ontologique. Il correspondait ainsi initialement à la part non justifiée par la transcendance de la religion des pratiques religieuses et, par perte de son origine théologique, il est devenu le mode d'économie sociale d'un politique non transcendantal.

En même temps qu'il se généralise (pas une journée sans que le terme *dispositif* ne soit employé dans les médias), le concept de dispositif tend à se désémantiser, à perdre tout ou partie des sèmes qui lui donnaient sa spécificité dans la pensée de Foucault. Ainsi, Giorgio Agamben, prolonge de manière personnelle la pensée de Foucault sur le dispositif, après en avoir établi la genèse, dans son ouvrage de vulgarisation *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Il s'y place davantage du point de vue de la production ontologique, en déplorant la désubjectivation des dispositifs de l'ère capitaliste²⁰³, que de celui de la maîtrise politique des dispositifs par l'institution politique. Ainsi le concept se banalise-t-il : « j'appelle dispositif *tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants*²⁰⁴ ». Le dispositif ne répond plus à un instant de crise de la structure

²⁰¹ Michel Foucault, *Dits et écrits*, t 3, Paris, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 1994, p. 299.

²⁰² *Op. cit.*, p. 300.

²⁰³ *Qu'est-ce qu'un dispositif ? op. cit.*, p. 43-44.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 31. Par rapport aux exemples foucauldien (prisons, asiles, panoptikon, écoles, confession, usines, discipline), Agamben ouvre grandement la liste : stylo, écriture, littérature, philosophie, agriculture, cigarette, navigation, ordinateurs, téléphones portables, voire le langage. (Nous soulignons)

où elle serait débordée ponctuellement ou durablement, mais en tout cas de manière nouvelle, par des forces dont il s'agirait de canaliser le flux, comme Foucault le rappelle : « par dispositif, j'entends une sorte – disons – de formation qui, à un moment donné, a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence²⁰⁵ ». Il est le vecteur de productions ontologiques infiniment disséminées dont le foyer de cohérence est plus proche du flux économique que de la gouverne politique, une forme d'ecclésiastique économique de la même manière que Lyotard évoque la mise en scène dans le cinéma comme une « ecclésiastique de la laïcité²⁰⁶ ».

En se sécularisant, puis en se multipliant dans la dispersion des dispositifs de la production libérale (du moins, si l'on suit sur ce point la pensée d'Agamben), le dispositif a perdu sa dimension socialement et univoquement axiale (celle qu'il avait dans le religieux) pour se démultiplier en autant de processus de subjectivation par le biais du désir tour à tour généré et utilisé au service de l'économie capitaliste. Il s'agit davantage d'un mode de récupération du désir pour le faire entrer dans le flux de production de l'économie capitaliste, qu'une volonté de modifier le sujet lui-même, de le modeler selon un ethos politique. Il est vrai que cette évolution du concept de dispositif peut s'expliquer par l'effacement très net du politique au profit de l'économique dans la société contemporaine, état des forces qui n'était vraisemblablement pas aussi prégnant au moment où Foucault, en pleine ère des idéologies, s'interrogeait sur le pouvoir ontologique du politique. Donc, pour être plus exact, le concept de dispositif exposé par Agamben, vise à modifier le sujet dans son désir par des orientations symboliques pour le faire entrer « librement » dans le flux par lui-même non signifiant, non symbolisable de la production capitaliste : il s'agit d'une captation du désir et non plus d'une économie du symbolique dans un cadre politique. L'économie n'est qu'un flux acéphale ; elle est étrangère à toute symbolisation politique dans sa production de dispositifs ou, pour être plus exact, multicéphale, c'est-à-dire capable s'asservir au flux par des paradigmes symboliques au besoin contradictoires. Au-delà même de l'économie, les dispositifs ne visent à rien d'autre qu'à leur efficacité en tant que dispositifs et sont aveugles aux conséquences de leur propre production. Celles-ci peuvent être concurrentes, divergentes, humainement positives ou négatives — seules l'éthique et donc la politique en peuvent assurer des barrières par cet autre dispositif qu'est la loi — le dispositif, en tout cas tel que le décrit Agamben, continue à fonctionner autant qu'il articule le sujet et l'économie. Ainsi « le monde moderne n'est qu'une gigantesque accumulation de dispositifs²⁰⁷ » dont la dynamique semble être une accélération continue des flux de désir. Si le produit ontologique des dispositifs de pouvoir foucauldien était, selon Agamben, des sujets libres de consentir à leur assujettissement²⁰⁸, les dispositifs de l'économie capitaliste ne produiraient que de la désubjectivation, en l'espèce de la pleine liberté de ne plus être que des producteurs/consommateurs.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 299.

²⁰⁶ Jean-François. Lyotard, « L'acinéma » in *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, collections Débats, 1994, p. 65.

²⁰⁷ *Op. cit.*, p 35.

²⁰⁸ Le dispositif mixte de la mesure fiscale incitative est un intéressant point d'articulation du dispositif politique et économique et la preuve que la sphère politique réorganise son discours en le subordonnant à l'axe essentiel du désir individuel et du flux économique.

Mais il y a loin de ces processus de subjectivation économiques et politiques à la théorie littéraire. Comment peut-on passer d'une critique de la coercition, à une critique de l'objet d'art qui est la manifestation et sans doute la condition de la liberté humaine²⁰⁹ ?

2.1.2. Les modèles de la théorie esthétique du dispositif

C'est dans les années 70 du XXème siècle que le concept de dispositif a commencé à connaître des extensions dans le domaine esthétique. Jean-François Lyotard a l'insigne mérite d'avoir pensé, en particulier dans *L'Économie libidinale* et *Les Dispositifs pulsionnels*, qui s'inscrivent dans le prolongement de Foucault et de Deleuze, une économie de la représentation, et de l'avoir replacée dans l'hétérogène en l'articulant à la fois à une²¹⁰ dimension psychique du dispositif et à la dimension sociale du dispositif, en l'occurrence par le biais d'une analyse marxiste du processus économique comme un dispositif de subjectivation. L'ensemble matriciel social de subjectivation se trouve corrélé avec l'ensemble individuel de production artistique. Cette application a eu pour effet de décentrer la conception de l'objet esthétique par rapport aux modèles structuralistes, même si des tentatives (parfois hasardeuses) comme la psychocritique de Charles Mauron, ou la sociologie du texte littéraire de Pierre V. Zima, exploraient de manière épistémologiquement empirique des interactions de la structure avec d'autres niveaux. Jean-François Lyotard considère par exemple que « le cinématographe est l'inscription du mouvement²¹¹ ». Ce regard sur l'objet esthétique comme une économie des flux permet au philosophe d'expliquer la symétrie de forces de rationalisation avec le flux économique de production et de consommation. Croisant ce modèle avec l'économie freudienne des pulsions, Lyotard en déduit que les dispositifs peuvent tendre vers le pôle de la production (le revenu du mouvement au cinéma devenant l'équivalent de la pulsion de vie qui assure la continuité du système par la production du même alors que les déperditions qui menacent ce même système sont associées à la pulsion de mort perversément dissimulée sous le principe de plaisir). Cette modélisation des flux énergétiques légitime par contrecoup la vision traditionnellement véhiculée d'un artiste « romantique », marginal, improductif, bohème, en tout cas non assimilable par la structure sociale et économique. Il s'ensuit que l'objet esthétique s'appréhende comme un dispositif dans le double flux du sujet (le créateur comme le « consommateur ») et de la société régulée par le dispositif. Ainsi, pour le cinéma « la diégèse vient verrouiller la synthèse des

²⁰⁹ Nous proposerons une réponse à cette question en conclusion.

²¹⁰ Nous tendons à penser que l'économie matricielle dont parle Lyotard est différente de celle développée par l'école de Toulouse dans la mesure où le premier aborde prioritairement une dynamique des pulsions alors que les seconds s'axent sur la dynamique matricielle entre Réel et réalité de la représentation.

²¹¹ « Le cinématographe est l'inscription du mouvement. On y écrit en mouvements. Toutes sortes de mouvements ; par exemple pour le plan, ceux des acteurs et objets mobiles, des lumières, des couleurs, du cadrage, de la focale ; pour la séquence : de tout cela encore, et en plus des raccords (du montage) ; pour le film, du découpage lui-même. Et par-dessus ou à travers tous ces mouvements, celui du son et des mots, venant se combiner avec eux. » Jean-François Lyotard, « L'acinéma » in *Des Dispositifs pulsionnels*, op. cit. p. 57.

mouvements dans l'ordre des temps, la représentation perspectiviste dans l'ordre des espaces²¹² ». Des forces dynamiques informulées subsument les critères esthétiques, les projets conscients, la volonté de signifier dans le processus intentionnel du créateur qui aboutit à l'objet esthétique. Il appartient au critique littéraire de les retrouver.

Porté par cette forte cohérence économique tridimensionnelle (la pulsion du sujet, sa réalisation dans l'objet esthétique, la cohérence entre cette économie et l'économie comme modèle de production et d'organisation sociale), Lyotard envisage les manifestations esthétiques de la pulsion dans la représentation comme une manifestation de l'« économique du système psychique²¹³ » sous-jacente à l'ordre des représentations que la critique réfère à la sémiologie puisqu'elle a été produite dans cet ordre-là.

« L'œuvre à son tour pourrait être conçue comme un *analogue* énergétique de l'appareil psychique : l'objet pictural lui aussi peut se trouver bloqué dans des figures formelles immuables qui tantôt se prévalent du rationalisme et du réalisme (comme la perspective du Quattrocento), tantôt des profondeurs de l'âme. Cela veut dire que l'énergie des lignes, des valeurs, des couleurs se trouve *liée* dans un code et une syntaxe, ceux d'une école ou ceux d'un inconscient, et qu'elle ne peut plus circuler sur le support qu'en conformité avec cette matrice²¹⁴. »

Cependant, on est en droit de s'interroger sur l'uniformité du flux pulsionnel qui travaille la représentation, comme elle travaillerait — mais à présent avec les « écluses » d'une maîtrise consciente — le rêve. En d'autres termes, la pulsion travaille-t-elle seulement l'écran de la représentation, qui serait un dispositif pour la contenir tout en la portant « [...] comme feraient des barrages, des écluses et des canalisations²¹⁵ » afin de parvenir à la forme stable du dispositif, qui serait la structure, ou bien ce dispositif est-il là pour accueillir dans ses failles la pulsion dont il organise un parcours pour l'exhiber afin de permettre l'ouverture de la structure au Réel? Les deux possibilités n'ouvrent pas sur une même conception de la représentation et permettent la transition vers la théorie du dispositif telle qu'elle a été pensée et développée par l'école de Toulouse que nous envisagerons plus loin.

Dans tous les cas, l'opposition que pointe Bernard Vouilloux dans la théorie de Lyotard entre le dispositif et la structure²¹⁶, qui ne serait plus qu'un « dispositif réifié », cesse d'être pertinente dès lors qu'on ne questionne pas la structure, qui nous est transmise comme un objet médiatisant la communication, dans ses seuls rapports internes, mais qu'on la replace dans la double économie asymétrique de sa conception et de sa réception, c'est-à-dire de ce que Foucault désigne comme la stratégie et qui déplace le dispositif de l'axe synchronique pour le replacer dans le temps, dans un devenir. Or la stratégie se concerte essentiellement, en tout cas pour la plupart des objets esthétiques maîtrisés dans leur conception, au niveau

²¹² *Ibidem.*, p. 61

²¹³ Jean-François Lyotard, « Freud selon Cézanne » in *Des Dispositifs pulsionnels*, *op. cit.*, p. 79.

²¹⁴ *Op. cit.*, p. 86.

²¹⁵ Jean-François Lyotard, « Économie libidinale », in *Des Dispositifs pulsionnels*, *op. cit.*, p. 36.

²¹⁶ Bernard Vouilloux, « Du dispositif », in *Discours, image, dispositif*, p. 20. Reprise de l'article de *Critique* cité précédemment, lui-même issu de la communication de Bernard Vouilloux au colloque dont ce volume constitue les actes.

conscient de gestion des réalités, et non au niveau inconscient où la structure s'affronte, avec les moyens que le sujet convoque, au Réel non structurable²¹⁷. Cette stratégie est elle-même déplacée et dépassée par le Réel, et d'ailleurs partiellement illusoire par rapport à la réception de l'objet esthétique.

La pensée de Deleuze quant à elle nous paraît porter l'inscription de l'objet esthétique (Lyotard évoque déjà « l'objet cézannien²¹⁸ » en se proposant de le mettre à sa vraie place en dehors du seul sémiotique) dans l'hétérogène du monde à un point supérieur d'objectalité (point où, peut-être, le sujet lui-même finit par être perdu de vue). En effet, l'objet esthétique cesse de relever des modèles bi-dimensionnels que sont le « livre-racine », ou le « livre-rad icelle », toutes configurations qui relèvent du *calque*, alors que le modèle rhizomique postulé par Deleuze et Guattari relève de la *carte*. Deleuze et Guattari proposent un modèle de pensée qui ne serre pas d'aussi près que Lyotard la préoccupation esthétique, c'est-à-dire les critères de la représentation esthétique comme des dispositifs singuliers de l'économie psychique et sociale des flux pulsionnels. Cette conception philosophique (sans doute déjà en gestation lorsque Lyotard renverse le processus d'analyse en partant de l'objet esthétique – tragédie, peinture – pour effectuer une philogénèse de la conception psychanalytique chez Freud dans *Freud selon Cézanne*) tend à nous livrer à une dissémination-dilution des forces matricielles de la représentation dans les continuités ouvertes avec d'autres dimensions qui trouvent dans le livre un point d'intersection, mais une intersection parmi tant d'autres à l'échelle de la réalité examinée par la philosophie²¹⁹. Or, nous le montrerons, ces dimensions du rhizome, dans le cas de l'objet artistique, sont arbitrées par le désir, c'est-à-dire par l'humain.

Nous sommes à ce titre porté à nous interroger sur les choix lexicaux. Alors que Lyotard choisissait le terme de « dispositif », dans la lignée de Foucault, Deleuze semble préférer (en tout cas dans *Mille plateaux*) celui d'« agencement ». Quoique les deux mots puissent entretenir une synonymie assez exacte, il semble qu'ils ne réfèrent pas exactement au même processus : si Lyotard comme l'école de Toulouse (quoique avec un regard distinct) désignent par dispositif la « matrice d'interactions potentielles²²⁰ » singulière à une œuvre et sous-jacente aux codes esthétiques qu'elle adopte, il semble que Deleuze y lise surtout l'articulation avec l'hétérogène du monde se démarquant d'une logique du calque. Là où le dispositif apparaît comme un agencement matriciel, Deleuze pense l'agencement comme étant lui-même la résultante d'une dynamique des fluides :

²¹⁷ Nous nuancerons bien entendu fortement cette partition quand il sera question du surréalisme, le crible stratégique de la maîtrise y étant, selon les apparences, aboli.

²¹⁸ « Freud selon Cézanne », *op. cit.*, p. 89.

²¹⁹ L'apport de la philosophie à notre approche théorique réside en ce point. Plutôt que les modèles surplombants d'une philosophie à laquelle le pouvoir d'abstraction a donné l'illusion d'une capacité holiste, nous adopterons un principe épistémologique qui va chercher au carrefour du rhizome toutes les discontinuités qui y confluent. Ainsi nous tenterons de replacer, par toutes les possibilités transdisciplinaires, qui nous sont, à un degré où à un autre, ouvertes l'objet littéraire et sa représentation du temps dans toutes les discontinuités auquel il est lié afin de tendre vers sa place véritable, et de rétablir le continu du vivant sous le discontinu de l'hétérogène.

²²⁰ Philippe Ortel, « Avant-propos », in *Discours, image, dispositif : Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, Collection « Champs visuels » 2008, p. 6.

« Dans un livre comme dans toute chose, il y a des lignes d'articulation et de segmentarité, des strates, des territorialités ; mais aussi des lignes de fuite, des mouvements de déterritorialisation et de déstratification. Les vitesses comparées d'écoulement d'après ces lignes constituent des phénomènes de retard relatif, de viscosité, ou au contraire de précipitation et de rupture. Tous cela, les lignes et les vitesses mesurables, constitue un *agencement*.²²¹ »

La pensée de Deleuze, en décentrant le regard de l'objet sur le monde et en rapportant l'objet littéraire, « *machine abstraite* » (l'adjectif pouvant aussi bien référer à la nature de l'objet qu'à sa production), dans un continuum rhizomique présente l'intérêt de rapporter la textualité à un ordre qui la dépasse et, partant, de légitimer une transdisciplinarité qui nous intéressera tout particulièrement dans notre étude.

Mais le modèle deleuzien heurte la théorie du dispositif à laquelle nous nous référons dans la mesure où le modèle psychanalytique en particulier dans sa composante œdipienne est remis en question chez ce philosophe qui voudrait lui substituer le « réseau acentré » de la « schizo-analyse²²² ». Comme nous le verrons ultérieurement, le dispositif de représentation, en tout cas dans la culture occidentale moderne, ne peut se comprendre que comme un potentiel issu de manière ontogénique de la forclusion dans le complexe d'Œdipe. Qualifié de tyrannie, cette structuration métapsychologique issue des travaux de Freud est rejetée au profit de « la carte [qui] ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, [mais qui] le construit²²³ ». Par ailleurs, en affirmant que « la pensée n'est pas arborescente, et le cerveau n'est pas une matière enracinée ni ramifiée », Deleuze se réfère à des modèles neurobiologiques qui avaient cours à la fin des années 80 où l'on a commencé à envisager le cerveau comme pure plasticité, après l'avoir longtemps tenu pour un système fixe où des zones étaient attribuées à des fonctions spécifiques. Les découvertes ultérieures tendent à ancrer l'idée d'une semi-plasticité, de connexions neuronales certes constructibles mais par le biais de faisceaux neuronaux dont l'interruption (accidentelle ou chirurgicale) interrompt sans retour certaines fonctions²²⁴. Nous émettons l'hypothèse que, même pour des niveaux métapsychologiques, culturellement construits, existent des faisceaux sous-jacents qui portent d'autres fonctions peut-être vitales (en tout cas associées à des fonctions de tel ordre) de l'individu.

La distance que nous prenons avec Deleuze dans son rejet du modèle œdipien nous rapproche par voie de conséquence de Lacan, et ce que la théorie du dispositif reprend singulièrement de son apport dans la conception de l'articulation entre la structure et la conjoncture en son point nodal construit dans la dynamique œdipienne. Nous tenons en effet le nœud borroméen comme un *plateau* d'articulation d'un ordre singulier de l'hétérogène,

²²¹ *Op. cit.*, p 9-10.

²²² *Op. cit.*, p. 27.

²²³ *Op. cit.*, p. 20.

²²⁴ Le philosophe américain Peter Singer, en particulier, a rappelé que la conception d'un cerveau purement plastique devait être fortement nuancée. On se référera à son ouvrage *Une gauche darwinienne*, traduction de Michel Benguigui, Paris, Cassini, collection Le sel et le fer, 2002.

ainsi que l'envisage la « critique des dispositifs ». Celle-ci, que la critique contemporaine a désigné comme l'école de Toulouse, fédère plus particulièrement les travaux de Stéphane Lojkine, Arnaud Rykner, Philippe Ortel et Marie-Thérèse Mathet, et constitue une ambitieuse extension post structuraliste du modèle issu et repensé des sciences humaines à la littérature et aux arts plus généralement. Les travaux collectifs de ce groupe ont conduit au syncrétisme de l'apport psychanalytique et de la philosophie française des années 70 dont Foucault, Lyotard et Deleuze ont donné des développements subjectifs autour d'un modèle central.

La théorie du dispositif prend appui sur le modèle mécanique (c'est-à-dire, pour le coup, qui est celle d'une conception deleuzienne des objets en rhizome, comme nous l'avons vu plus haut). La représentation a historiquement partie liée avec l'agencement technique. Comme le rappelle Bernard Vouilloux, le dispositif tire du « modèle mécanique » son premier trait définitoire d'« agencement d'éléments à l'intérieur d'un ensemble²²⁵ » dont les appareils optiques (lunettes astronomiques, appareils photographiques) des exemples d'autant plus appropriés qu'ils servent eux-mêmes à la représentation et que, dispositifs représentés à l'intérieur de la représentation, au moment même où ils exhibent leur fonctionnement, ils peuvent participer à la structuration et à l'herméneutique de l'objet artistique qui les intègre²²⁶. Ainsi Philippe Ortel distingue-t-il « un état *primaire* et un état *secondaire*²²⁷ » du dispositif. *Les Fleurs du Mal* en offrent un bon exemple avec la *camera obscura*, que Baudelaire fait servir à la fois comme dispositif photographique et astronomique ; il en est ainsi dans ce dernier cas dans *Paysage*²²⁸. S'il emprunte au modèle de la machine, le dispositif de représentation, même s'il intègre des modèles canoniques ou fédère des composantes rhétoriques, reste une « servitude volontaire » que le sujet créateur s'impose à lui-même (ou qui s'impose à lui dans la mesure où il a partie liée avec son inconscient) et propose à son lecteur ou spectateur, quand bien même la machination se voudrait parfois mécanisme imparable, comme l'hypotypose du prédicateur, l'éloquence de Pascal, ou le « métro émotif²²⁹ » de Céline. Car s'il emprunte au modèle technique, le dispositif n'aboutit pas pour autant à une production mécanique : on le trouve souvent comparé à une machination à laquelle il est toujours possible d'échapper, voire qu'il est possible de retourner contre son instigateur dans le cas d'un dispositif détourné, et nous avons en ce cas affaire à un contre-dispositif. Mais, ne s'agit-il pas alors simplement d'un dispositif qui, dans un segment temporel postérieur, vient faire obstacle à la crise générée pour le sujet par le premier dispositif, lequel s'avère dès lors en régression vers la structure ? L'architecture des dispositifs et peut-être une partie de leur variété entre dans une question de *temps*.

²²⁵ Bernard Vouilloux, « Du Dispositif », in *Discours, image, dispositif. op. cit.*, p. 16-17.

²²⁶ Le modèle optique jouera un rôle capital dans la représentation du temps, comme nous le verrons dans le chapitre suivant (2.2.3.A. *Les dispositifs optiques et la représentation du temps*), et lors de l'analyse des dispositifs de temporalité rencontrés dans les textes.

²²⁷ Philippe Ortel, « Vers une poétique des dispositifs », *op. cit.*, p. 37.

²²⁸ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal. Tableaux parisiens*, LXXXVI, Paris, Gallimard, Poésie, 1972, p. 114-115.

²²⁹ Louis-Ferdinand Céline, *Entretiens avec le professeur Y.* (1955), Paris, Gallimard, 1983, p. 85.

Ainsi, nous fondant sur les arts plastiques, nous définirions volontiers le dispositif comme une installation du texte (le texte en tant qu'installation, et non plus comme seule structure, même avec son « épaisseur » polysémique ou sonore), c'est-à-dire le ou les points ou les frontières non homogènes où « la *structure* s'articul[e(nt) à] la *conjoncture* d'un réel immaîtrisable, autrement dit toute limite s'articulant à de l'illimité²³⁰ » que la structure est inapte à prendre en charge mais que par cette inaptitude-même elle peut paradoxalement aider à mieux comprendre. Ce dispositif ne fonctionne pas de manière univoque comme la résultante d'une subjectivité créatrice figée dans une représentation artistique. Il s'articule aussi avec son récepteur — lecteur, spectateur — dans un système de production non symétrique comme nous l'envisagerons plus loin. La théorie du dispositif ouvre sur cette dimensionnalité double du rapport au réel à travers la représentation qui le médiatise.

A ce titre, la postmodernité a semble-t-il conduit à une inversion dans l'appréhension du dispositif hérité de la positivité hégélienne. Foucault, comme le rappelle Agamben, a forgé le concept de dispositif sur celui de positivité, dont Hippolyte, son professeur de philosophie avait conduit l'étude chez Hegel. Mais dans l'œuvre de ce philosophe, la positivité est une « tâche dans la pureté de la raison ²³¹ ». Elle est le pôle négatif qui s'oppose à la liberté, et ainsi à la raison, elle-même vecteur de la liberté. Notre approche esthétique moderne a eu tendance à s'intéresser à l'en-deçà subjectif de la représentation non maîtrisé par le langage et la raison. La positivité de *l'oikonomia* s'oppose chez Hegel à la raison, alors que le dispositif de Foucault est le produit de la raison politique, à laquelle le réel échappe. Cette transmigration axiologique mérite explication.

Nul n'ignore le rôle joué par la psychanalyse et les sciences du langage dans la scission entre le support de la représentation et ce qu'elle représente en réalité, entre le signifiant et le signifié. Cette double méfiance se traduit chez le créateur et chez le récepteur par un rejet des modèles figés (rhétoriques et raisonnés) de représentation dont la matrice n'offrait qu'une plasticité limitée pour la représentation subjective, et dont l'accès au Réel ne pouvait être qu'occasionnel. Le surréalisme, mais aussi au même moment, et selon de tout autres modalités, Proust auront été fondateurs d'une représentation conçue en conscience de ce qu'elle voile, ou dévoile. Ainsi, Breton, dans les pages liminaires de *Nadja* qui lui servent, comme tout art poétique, de panthéon artistique et de manifeste esthétique, rappelle ce déplacement des polarités symboliques, exhaussant l'anodin voire l'ignoble subjectif en place du fini maîtrisé par la raison de/à l'œuvre : « Je ne porte pas de culte à Flaubert et cependant, si l'on m'assure que de son propre aveu il n'a voulu avec *Salammbô* que « donner l'impression de la couleur jaune », avec *Madame Bovary* que « faire quelque chose qui fût de la couleur de ces moisissures des coins où il y a des cloportes » et que le reste lui était bien égal, ces préoccupations somme toute extra-littéraires me disposent en sa faveur²³² ». De cet en-deçà authentiquement subjectif de l'œuvre que parviendra-t-il au lecteur ? où et comment le texte s'agence-t-il pour permettre cette échappatoire (ou ne s'organise pas, ce qui constitue aussi un dispositif) ? où répond-t-il à l'exigence de Breton d'une communication par l'ouvert

²³⁰ Philippe Ortel, « Les Dispositifs de l'incompréhensible », in *L'Incompréhensible : littérature, réel, visuel*.

²³¹ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, op. cit., p. 14-15.

²³² A.B., O.C. 1, p. 649.

non maîtrisé et non verrouillé du texte avec la subjectivité profonde de son auteur ? Ainsi que le rappelle Arnaud Rykner, Proust lui-même²³³ délègue cette rencontre avec le réel à la mise en scène de la mort du personnage de Bergotte dans *La Prisonnière*, devant le « petit pan de mur jaune » de la vue de Delft, de Vermeer. Ainsi, « si l'œuvre constitue comme un immense « souvenir-écran », c'est que non seulement elle est entièrement fondée sur un processus de remémoration mais surtout qu'elle vise à travers lui à masquer la lumière du pan sur laquelle s'est cristallisé le désir du narrateur²³⁴ ». « Une possible rédemption²³⁵ » face à cet écran de l'œuvre et du texte réside dans l'émergence de « la brutalité [qui] s'avère ainsi réparer la perte d'un réel enfoui sous l'épaisseur des signes, de ce « trop réel » que les mots eux-mêmes, peut-être, ont rendu inaccessible²³⁶ ».

Nous utilisons donc, avec l'école de Toulouse, une conception inversée du dispositif, fruit d'un renversement des polarités propre à la modernité. Le dispositif ne nous intéresse que parce qu'il réfère à la subjectivité en-deçà du pôle matriciel de la représentation, parce que cette dernière est travaillée de manière plastique par le sujet, ou parce que le Réel émerge dans ses failles — lesquelles failles sont singulières au sujet. Cette approche, au lieu de nous cantonner à la seule exégèse de la reconnaissance (des thèmes, des modèles, des esthétiques, des techniques)²³⁷ dans laquelle une pratique réductrice afini par appauvrir la démarche théorique structuraliste, nous permet d'aller chercher dans les œuvres cette loi intrinsèque mais singulièrement subjective (ou cette part de loi non réductible à des modèles) dont nous tendons à penser qu'elle confine à son authentique singularité dynamique, à cette évidence secrète que les œuvres « n'ont pas leur principe d'organisation et d'action en dehors d'elles-mêmes²³⁸ ».

Toute démarche théorique se rétracte de ses certitudes et meurt d'afficher une cohérence globale close. Edgar Morin rappelle que la pensée complexe « comporte la reconnaissance d'un principe d'incomplétude et d'incertitude²³⁹ ». Nous utiliserons la théorie du dispositif essentiellement comme une *tension*, avec deux orientations majeures et répondant à un unique point d'articulation épistémologique du texte dans l'immanence de son agencement : considérer le texte comme un dispositif de représentation en croisant les regards pluridisciplinaires²⁴⁰ pour appréhender cette matrice, et voir comment s'y inscrit la prémonition.

²³³ Proust dont il n'est pas anecdotique, comme nous le verrons en troisième partie, de rappeler qu'André Breton avait été le secrétaire.

²³⁴ A. Rykner, *Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, op. cit., p. 120.

²³⁵ Op. cit., p. 124.

²³⁶ Op. cit., p.127.

²³⁷ Il n'y a pas exclusion entre le modèle structuraliste et le modèle du dispositif. Le second réinvestit les apports du premier. Nous verrons par exemple que l'approche des prémonitions dans les dispositifs de temporalité maeterlinckiens, n'exclut pas une analyse des représentations thématiques et symboliques des prémonitions (lesquelles s'inscrivent dans un héritage recomposé par les dynamiques du dispositif).

²³⁸ Jean-François Lyotard, « Freud selon Cézanne », *Des Dispositifs pulsionnels*, op. cit., p. 86.

²³⁹ Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, collection Points Essais, 2005, p. 11.

²⁴⁰ La littérature comme rhizome induit telle pluridisciplinarité.

Toutefois la réflexion sur le dispositif s'étant essentiellement exercée sur le plan visuel, il nous appartient de tenter de donner une extension de la théorie sur le plan temporel. Et pour procéder à cette extension, peut-être tout d'abord envisager les éléments de réponse que la théorie du dispositif peut apporter à l'infigurable du temps, c'est-à-dire, pour l'essentiel, à dégager des textes la profondeur du temps inconnaissable que la structure ne peut qu'écraser dans le calque.

2.1.3. De l'irreprésentable du temps au dispositif de temporalité

Envisager la prémonition nous confronte à la question du temps, tout au moins à une manifestation repérable selon une inversion ou, a minima une anomalie sur l'axe temporel. Boucle temporelle, fracture rationnelle, illusion psychique ou autre qualification, elle forme, nous l'avons vu antérieurement²⁴¹, une fracture rationnelle dans le non visible du temps, là où la coupure sémiotique est inscrite dans la représentation, dans une œuvre picturale par exemple, par la coexistence de plans non continus dans l'espace du tableau (cf. supra, 1.2.2.B. *Pouvoir divin, le prophète*). Mais, à supposer que cette manifestation surgisse dans l'expérience psychique du temps, elle n'aura pas la même forme dans la temporalité, qui en est la représentation temporelle. Il importe donc de distinguer la spécificité de ces deux niveaux : le temps repérable de l'extérieur, dans la synchronie sociale ou la représentation, et le temps construit de l'intérieur, dans le cerveau

2.1.3.A. Temps et temporalité

Avouons ainsi que parler de *temps* est en soi une commodité. Un mot forme réalité appréhendable d'un réel qui réfère à l'intangible et dont la manifestation sur nos vies est pourtant imparable — l'implacable Chronos de la mythologie — puisqu'il enferme notre durée et règle la succession de nos instants et de nos actes. Il entre donc pleinement dans la définition que Philippe Ortel donne de l'incompréhensible : « *ce qui cadre sans être cadré*²⁴² ».

Parler de temps n'équivaut toutefois pas à parler de temporalité : le premier forme dispositif dans la réalité individuelle et sociale, le second dans la représentation. Dans le premier cas, c'est parce qu'il est transposé de l'absolu irreprésentable à l'universel décomposé et sémantisé que le temps entre ainsi dans un registre d'intelligibilité relative. Et c'est parce qu'il est référé à des repères universels de décompte (eux-mêmes tout relatifs comme peuvent

²⁴¹ À condition de ne pas procéder de l'illusion, du déjà vu, par exemple.

²⁴² Philippe Ortel, « Les Dispositifs de l'incompréhensible » in Marie-Thérèse Mathet (sous la direction de), *L'Incompréhensible : Littérature, réel, visuel*, Paris, L'Harmattan, 2003p. 383.

en convaincre les différences d'origine et de découpage calendaires d'une civilisation à une autre) que le temps connaît des déclinaisons distinctes (calendrier, agenda, etc.) de mode de l'organisation de l'action que l'on peut imaginer. Le dispositif se décline selon trois dimensions : *technique, pragmatique, symbolique*²⁴³. Ainsi en va-t-il du dispositif temporel. Montres, plannings, horaires constituent autant d'interfaces techniques entre le temps universel, social et individuel dont l'objectif est de produire des durées repérables par tous, d'obtenir des synchronies, de fixer des repères dans le présent, le futur et, par extension, dans le passé. A ce prétendu universel apparemment non négociable du dispositif temporel (ancré tacitement dans nos repères plurigénérationnels, mais dont certaines révolutions qui ont étendu leur révision systémique jusqu'au calendrier nous ont rendus sensibles au caractère tout relatif²⁴⁴) s'articulent des dispositifs secondaires qui ont des fonctions religieuses, sociales, sociopolitiques, esthétiques. Ainsi le temps de travail est-il une articulation entre l'universel et le particulier, qui scande des périodes sur la journée, la semaine, et la durée du travail sur une vie entière jusqu'à la retraite. S'oppose à ce temps professionnel, le temps « libre », qui lui-même peut avoir ses horaires, heure d'un rendez-vous, ou temps d'un concert ou d'un match de sport. Ces différents dispositifs temporels sont en effet associés à des valeurs symboliques liées à l'axiologie des activités qu'ils encadrent et canalisent. On sait les conflits syndicaux et politiques qui naissent autour de la négociation du temps de travail, et André Breton lui-même fut sans doute enclin à l'engagement politique qui lui paraissait en cohérence avec l'intérêt esthétique et subjectif d'être dégagé de la coercition du temps, en particulier du temps de travail²⁴⁵.

Avec des dispositifs universels et des dispositifs secondaires à l'intérieur de l'universel, le temps oriente tant les flux sociaux que les processus individuels de subjectivation. Si l'on considère les effets du temps du dehors, les flux sociaux s'en trouvent de fait orientés, comme le matérialisent les embouteillages aux heures de départ et de retour du travail ou durant les vacances. Le caractère simplement machinique de ces dispositifs sociaux est démontrable par la capacité toujours ouverte à chaque individu de les contourner par le retard, le contretemps, le temps mort ou la douce procrastination. Quelles sont les conséquences ontologiques du dispositif temporel ? Il est des réponses philosophiques à cette question, mais elle nous attire à la périphérie de notre sujet. Le temps dont nous parle la littérature est toujours recentré sur le sujet, qui y aménage sa place. Mais quelle place le temps a-t-il au cœur du sujet ? Comment « naît-il » dans l'esprit ? Tentons de poser cette question à un niveau psychiatrique et neurobiologique.

2.1.3.B. Quelques éléments sur le temps à l'échelle psychiatrique et neurobiologique

²⁴³ Philippe Ortel, « Vers une poétique des dispositifs », in *Penser la représentation II, op. cit.*, p. 39.

²⁴⁴ On pensera à la réforme calendaire de la Révolution Française.

²⁴⁵ « Rien ne sert d'être vivant, le temps qu'on travaille », A.B., *O.C.* 1, *Nadja*, p. 681.

Nous nous refusons à écarter les modèles psychiatriques voire neurobiologiques de la perception du temps — seraient-ils en l’occurrence, pour les derniers, au stade d’esquisse — au prétexte que ce serait entrer dans des explications « biologisantes » et qu’il n’y aurait pas de solution de continuité entre le temps dans la représentation esthétique et le temps vécu sur le plan neuronal²⁴⁶. L’intérêt d’une telle restitution des phénomènes psychiques premiers est de nous replacer aux deux extrêmes des productions analogico-symboliques des dispositifs temporels (dans la vie individuelle et sociale), que Paul Ricœur aborde, pour le seul récit, dans *Mimésis I*²⁴⁷, et des dispositifs de temporalité (lors de l’immersion dans la représentation abordée à l’autre extrême de la boucle de représentation par Ricœur dans *Mimésis 3*²⁴⁸) : dans la réception. Ainsi, a minima, pouvons-nous espérer obtenir, par un système unique de perceptions du temps, un point de référence afin de distinguer les deux expériences distinctes du temps et, par extension, des éléments théoriques pour redéfinir l’expérience esthétique du temps en dehors de la seule tradition culturelle et rhétorique qui a parfois posé en critère d’efficacité ce qui relevait de l’arbitraire, comme la règle dite des trois unités²⁴⁹. La modernité littéraire, avec sa propension à une immanence de la représentation manifestée sur un mode narratif par exemple par le flux de conscience, a d’ailleurs voulu approcher au mieux cette expérience du temps psychique pur. Mais le niveau que nous évoquons est en-deçà de la psychologie. Et penser le temps en termes psychiatriques et neurobiologiques nous place au demeurant (provisoirement) en-deçà du modèle du dispositif lui-même, que la psychiatrie classerait dans l’ordre de la cognition (encore que la conception d’une représentation narrative ou esthétique de ce temps psychique « pur » soit, elle, de l’ordre du dispositif, d’un autre niveau du dispositif), dont le schéma emprunte les partitions du nœud borroméen²⁵⁰ de la psychanalyse lacanienne. Rien n’assure, en l’état *actuel* des connaissances, que ces modèles scientifiques, qui ont chacun montré leur efficacité, s’excluent au nom de notre liberté cognitive face à la pure physiologie, s’imbriquent ou se complètent, auquel cas les modes hétérogènes de transduction restent à décrire. Nous tenterons simplement en ces lignes des passages, ou des juxtapositions en raison de leur caractère nodal dans l’hétérogène d’un dispositif, et parce que c’est réintégrer dans le continu humain la pathologie écartée par la frontière de la norme. Il importe de considérer en quoi elle constitue, parce qu’hors du langage et de la rationalité, une contestation des représentations signifiantes qui préservent du réel les individus dits normaux. Ce que nous cherchons est derrière le langage. Prendre en compte la pathologie nous amène à la réintroduction de l’hétérogène du continu rhizomique là où la structure sépare et exclut. À ce continu de l’expérience humaine sont aussi sensibles un Louis Aragon promettant aux pratiquants de l’imagination surréaliste de bien plus complets « plaisirs émerveillés » que « les miraculés et les convulsionnaires²⁵¹ », ou un André Breton qui exprime dans *Nadja* « le mépris qu’en général (il) porte à la psychiatrie », allant jusqu’aux

²⁴⁶ Cf. supra, 2.1.1. *Les modèles esthétiques du dispositif*.

²⁴⁷ Paul Ricoeur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*. Paris, Seuil, collection Points Essais, 1983, p. 108 et suivantes.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 136 et suivantes.

²⁴⁹ « Qu’en un lieu, qu’en un jour, un seul fait accompli
Tienne jusqu’à la fin le théâtre rempli. »

Boileau, *art poétique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, chant 3, v. 45-46, p. 99.

²⁵⁰ Marie-Thérèse Mathet, *Retour sur le Réel*. <http://www.univ-montp3.fr/pictura/Dispositifs/RetourReel.php>.

²⁵¹ Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*, Paris, Gallimard, Folio, p. 82.

proclamations fracassantes, en cas d'internement, de « profiter d'une *rémission* que (lui) laisserait (son) délire pour assassiner avec froideur un de ceux, le médecin de préférence, qui (lui) tomberaient sous la main²⁵² ». Les êtres transcendent ces limites purement structurelles, particulièrement parce qu'ils ne s'inscrivent pas, ou plus, dans ces codes. Ainsi Breton proclame : « L'essentiel est que pour Nadja je ne pense pas qu'il puisse y avoir une différence entre l'intérieur et l'extérieur d'un asile²⁵³ ».

Telle abolition de frontière entre la normalité et la pathologie, particulièrement sensible dans le surréalisme, nous pousse en effet à envisager le temps à l'échelle neuropsychiatrique (qui est elle-même un dispositif fonctionnel singulier où se croisent dans des proportions non déterminées des parcours neuronaux, voire des représentations topographiques innées, et la capacité du sujet à les construire et les organiser en usant de la latitude plastique du cerveau²⁵⁴). Or, de celles-ci, nous savons bien que les processus sont, en condition non pathologique, en-deçà (pour la conception) ou au-delà (pour la réception) des processus cognitifs engagés dans la représentation. La problématique de la mémoire ne se limite pas au simple exercice de notre liberté psychique face au temps ; celle-ci est conditionnée par des phénomènes d'élaboration et de perte de mémoire qui font qu'au cours d'une vie humaine, la prééminence de la mémoire courte et de la mémoire longue s'inverse, comme les psychologues l'ont démontré et comme le constate empiriquement tout individu confronté à une personne âgée. Or, non seulement la prépondérance de la mémoire à long terme est susceptible de favoriser notre mise en perspective dans une durée plus longue, mais notre sentiment du temps s'en trouve affecté. De ce fait, comme nous l'avons entrevu (cf. supra. 1.2.4.C. *Le sentiment de déjà-vu : la paramnésie ou « fausse reconnaissance »*), les phénomènes de déjà-vu ou de prémonitions ont été envisagés par Freud comme des manifestations psychopathologiques de la vie quotidienne, tandis que Janet, dans sa psychasthénie, les classait dans les symptômes de pathologies plus lourdes. Il semble donc que certains phénomènes prémonitoires soient, pour le moins et à des degrés divers, *borderlines* entre le fonctionnement attendu du psychisme et des symptômes pathologiques. Laquelle pathologie nous importe ici grandement.

Notre corpus nous confronte en effet à l'exemple de Léona Delcourt, alias Nadja, pour laquelle nous avons la chance insigne de posséder à la fois la représentation littéraire du rapport au temps, telle que proposée dans *Nadja* d'André Breton, et une partie du dossier médical²⁵⁵ de la jeune femme. Durant son internement psychiatrique entre 1928 et sa mort en

²⁵² A.B., *O.C.* 1, *Nadja*, p. 740.

²⁵³ *Op. Cit.* p. 736.

²⁵⁴ Antonio R Damasio décrit ainsi les « représentations neuronales topographiquement organisées », in *L'erreur de Descartes*, traduit de l'anglais (E-U) par Marcel Blanc, Paris, Odile Jacob, collection Poches, 1995.

²⁵⁵ Seul le « registre de la loi », document légal d'administration psychiatrique, où figure la page de suivi de Léona Camille Ghislaine Delcourt a pu être conservé par l'E.P.S.M. des Flandres et il figure sous forme d'extraits (pp 256 à 262 et 269 à 271), puis de fac-similé (pp. 258-259) de l'ouvrage d'Hesther Albach *Léona, héroïne du surréalisme*. Néanmoins le dossier médical susceptible de contenir des éléments cliniques plus précis et développés a disparu. Plusieurs hypothèses d'explication sont avancées à propos de ce manque : destruction des pièces archivées durant les bombardements de la fin de la seconde Guerre Mondiale, oubli, mauvais rangement ou destruction réglementaire — le temps d'archivage des dossiers post mortem n'étant plus que de 20 ans — (hypothèses de Valériane Dujardin, E.P.S.M. des Flandres), destruction du dossier par la propre fille de Léona qui avait gommé toute mention de sa mère dans la famille, ou un vol du dossier dans l'établissement

1941. Nadja, dont on sait à quel point la rencontre fut capitale pour le surréalisme²⁵⁶, est, dans le récit de Breton, sujette à des prémonitions, dont l'avènement est patent, comme celui d'une fenêtre qui s'allume avec la couleur rouge annoncée²⁵⁷, ou en instance, dans l'expectative d'une réalisation prophétisée²⁵⁸. Or, un certain nombre des manifestations du « génie libre » qu'est Nadja pour Breton seront diagnostiquées à partir de son internement, en 1928, comme des symptômes négatifs (« dépression, tristesse, inquiétude ») et des symptômes positifs (maniérisme, hallucinations surexcitation) de ce que, après examen de Léona Delcourt, le diagnostic du docteur Briche qualifiera en 1939 d'« état schizophrénique²⁵⁹ », diagnostic qu'une mise en perspective de la nosographie avec les plus récentes typologies de la schizophrénie²⁶⁰ semble confirmer. Ainsi la capacité prémonitoire de Nadja est-elle mise à distance par le docteur Logre, qui signe le 21 mars 1927 le placement d'office²⁶¹ à l'infirmerie spéciale du dépôt de police et qui consigne au style indirect libre « elle est « médium » » en rappelant la vision (« Voyait des individus suspects sur le toit de sa maison ») source du scandale fait par Nadja à l'hôtel Becquerel où elle séjournait. Cette mention²⁶², associée à des symptômes d'influence, revient encore à deux reprises sous la plume de psychiatres chargés d'examiner Léona Delcourt. On peut, bien entendu, mettre au compte de la rationalité étroite et butée que Breton dénonce dans la psychiatrie du temps cette distanciation pathologique du génie de Nadja. On peut aussi y voir le point d'intersection entre le champ cognitif, où s'exprime l'inattention totale de Nadja à la question du temps (le livre de Breton témoigne du peu d'aptitude de Nadja à se plier au temps social en l'espèce des rendez-vous), et de ce fait l'accès potentiel à une autre temporalité, et le champ neurobiologique où s'observent sur le plan clinique des perturbations, sans doute hâtées par l'usage de la cocaïne²⁶³, de la

psychiatrique par un adepte du surréalisme (hypothèses d'Hester Albach). L'absence de ce dossier constitue une lacune inestimable pour notre approche. Contactée, la petite-fille de Léona Delcourt n'a pas souhaité communiquer sur cette question.

²⁵⁶ Pour Breton, la rencontre de Nadja forme preuve : une vie sur un mode authentiquement surréaliste de déprise de la conscience sur soi existe.

²⁵⁷ « Le regard de Nadja fait maintenant le tour des maisons. « Vois-tu, là-bas, cette fenêtre ? Elle est noire, comme toutes les autres. Regarde bien. Dans une minute, elle va s'éclairer. Elle sera rouge. » La minute passe. La fenêtre s'éclaire. Il y a, en effet, des rideaux rouges. (Je regrette, mais je n'y puis rien, que ceci passe peut-être les limites de la crédibilité. Cependant, à pareil sujet, je m'en voudrais de prendre parti : je me borne à convenir que de noire, cette fenêtre est alors devenue rouge, c'est tout.) », A.B., *O.C. I, Nadja*, p. 695.

²⁵⁸ (Nadja vient d'explorer du regard une cour de commissariat) « Ce n'est pas là... Mais, dis-moi, pourquoi dois-tu aller en prison ? Qu'auras-tu fait ? [...] », A.B., *O.C. I, Nadja, O.C. I*, p. 697.

²⁵⁹ *Op. cit.*, p. 270.

²⁶⁰ Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux (DSM-IV-TR) publié par l'Association Américaine de Psychiatrie (APA)

²⁶¹ Document repris dans Hesther Albach, *Léona, héroïne du surréalisme*, traduit du néerlandais par Arlette Ounanian, Arles, Actes Sud, 2009, p. 234-235.

²⁶² « [...] elle lutte pour le droit, le bien et la liberté, on l'a hypnotisée, mais elle est médium. Les gagaméphitiques l'assaillent ainsi que l'électricité. », extrait des observations du docteur Marie lors du transfert de Léona Delcourt à l'hôpital Saint-Anne le 22 mars 1927, cité par H. Albach, *op. cit.*, p. 238 ; « Propos bizarres et peu cohérents. Sourire non motivé. Idées probables d'influence et de grandeur. Elle est médium du côté de l'estomac. », extrait des observations du docteur Maupaté lors de l'arrivée de Léona Delcourt à l'hôpital de Bailleul le 16 mai 1928, cité par H. Albach, *op. cit.*, p. 255.

²⁶³ Breton décrit Nadja comme lui ayant relaté trafic de la cocaïne entre La Haye et Paris au terme duquel elle aurait été arrêtée et le stupéfiant confisqué, sauf une petite quantité non découverte dont elle affirme « je l'ai gardé pour moi » (*O.C. I*, p. 702). E. Albach suggère que « les bonbons hollandais que cherche à se procurer Nadja sont « des carrés d'opium dont la forme rappelle les *hopjes*, des bonbons à goût de café, spécialité de La Haye » (*op. cit.* 155). L'usage de cette drogue est impliqué pour rendre plus précoce la manifestation d'une schizophrénie.

transmission par les récepteurs dopaminergiques des neurones. En effet ce sont ces ralentissements ou perturbations de l'économie psychique des informations (un défaut de séquençage neuronal dont le sujet n'a bien sûr pas conscience) qui, en dépit des divergences entre chercheurs, seraient impliquées dans les déphasages de l'horloge interne et/ou de la conscience du temps²⁶⁴. Des informations étant retardées dans le parcours neuronal par rapport à un parcours normal par lequel le sujet les identifierait tacitement comme émanant de lui-même, elles seraient appréhendées comme venant d'une instance tierce : d'où le sentiment d'être espionné par quelqu'un, d'entendre des voix, d'être guidé de l'intérieur par quelqu'un d'autre, ou d'avoir des capacités psychiques sur le monde, comme la médiumnité ou la prémonition.

Le fonctionnement asynchrone des neurones peut donc générer des perturbations que la psychiatrie classera par le crible nosographique au rang des symptômes positifs sur le même plan clinique que les déclarations d'un sujet qui déclare lutter « pour le droit, le bien et la liberté », mais que le « sens commun », y compris celui du sujet, interprètera comme des manifestations paranormales d'accès à des plans non visibles du passé comme du futur. En l'occurrence, Breton, qui par sa formation psychiatrique aurait pu être sensible à la causalité du rapport déformé de Nadja au temps, semble avoir amalgamé percées sur un temps autre et autres modalités intrapsychiques de l'insertion du sujet dans le temps, sans que l'on puisse préjuger de l'exacte frontière où les premières cèdent la place aux secondes, ni en quoi la déprise de soi, caractéristique de Nadja, peut générer les sentiments de déjà vu. Bergson, de son côté, impute ces derniers à un relâchement de l'attention à la vie, ou des processus attentionnels, si proches de l'expérience des rêves éveillés menés par les surréalistes. Reconnaissons à André Breton son ouverture au possible, tout en regrettant qu'il n'en ait pas distingué les voies.

Une transdisciplinarité qui relie littérature et neurobiologie permet ainsi un décloisonnement de ce que le regard normatif a pu scinder entre pathologie psychiatrique et normalité. Les relations entre les plans ne sont pas symétriques ni continues et, bien sûr, elles peuvent échapper au sujet lui-même même en conditions dites non pathologiques²⁶⁵, car elles tiennent de la différence qui existeraient entre deux milieux, deux dispositifs, l'un fonctionnel, l'autre cognitif, et dont une écorce, une enveloppe, un épiderme assureraient à la fois l'étanchéité et les échanges sur le mode de la perspiration²⁶⁶.

²⁶⁴ Martin Roy, *La Perception du temps chez les personnes schizophrènes*. thèse de doctorat de psychologie présentée à l'université Laval (Canada), 2010.

²⁶⁵ « Mon esprit, si malin soit-il, ignore tout du cerveau dont il dépend. Il ne peut pas deviner tout seul qu'il fonctionne à travers des interactions intersynaptiques entre des myriades de neurones. » Edgar Morin, *Épistémologie de la complexité*, in *Introduction à la pensée complexe*, op. cit. p. 146.

²⁶⁶ Nous pourrions prendre l'exemple de ces deux plans organisant le langage que sont la sémantique et l'informatique. Quand nous écrivons un courriel, c'est notre volonté de faire sens qui, en règle générale, préside au message, et elle passe par le respect d'un certain nombre de règles de communication, d'énonciation, de lexique et de grammaire. En même temps, ce message passe par le biais d'un système informatique qui fonctionne, lui, selon des modalités électriques, électromagnétiques exploitées par un autre langage lui-même organisé par des logiciels de traitement de texte. En temps normal, les deux systèmes fonctionnent de pair et en parallèle pour produire le message numérisé. Mais qu'un incident électrique, ou un virus informatique s'introduisent dans l'informatique, et le message produit n'aura peut-être par les qualités de celui que nous voulons produire, tout en ayant peut-être encore l'apparence du langage.

La vie au niveau neural, où se trouve le point d'articulation de notre pensée et du réel, ne connaît pas le passé ni le futur, ni le temps tel que nous le pensons au niveau cognitif : tout est sur un même plan temporel dans la simple succession des influx véhiculés par les neurotransmetteurs. Les expériences valent les anticipations. Réactiver des images du passé est équivalent à activer dans le présent une anticipation²⁶⁷ et les mêmes représentations topographiquement organisées convoquent, semble-t-il, des *images de rappel* tirées de la même mémoire du cortex visuel pour visualiser un lointain passé effectif et un futur que nous imaginons :

« Les images correspondant à des événements qui ne se sont pas encore produits et qui, peut-être, ne se produiront jamais, ne sont pas d'une nature différente de celles se rapportant à des événements qui ont déjà eu lieu. Elles constituent le souvenir d'un futur qui aurait pu être, au lieu d'un passé qui a été.²⁶⁸ »

Ainsi les processus psychiques qui amènent à avoir conscience d'une très longue durée, une vie humaine, ou un siècle, s'effectuent dans le cerveau par des processus cognitifs de même niveau. Ce qui peut être modifié, dans des circonstances pathologiques, est simplement la synchronisation des informations dans un processus psychique mais la désynchronisation neuronale ne produira pas des phénomènes homogènes rapportés à la perception ou à la conscience du temps, et peut-être cet aspect-là n'en sera-t-il pas affecté.

Tout au plus pourrait-on corrélérer, entre ces deux plateaux du rhizome, une forme de symétrie entre le sentiment de la durée au niveau psychologique et l'effort attentionnel par lequel un cerveau maintient le travail de la mémoire courte pour estimer une durée qui s'écoule. Sur ce plan-là la perception de l'écoulement du temps serait fonction de l'attention qu'on lui accorde.

Si les deux plans neurologiques et cognitifs sont, dans l'état actuel des connaissances sans solution de continuité établie, nous ne renonçons pas à cerner quelques effets de cette perspiration dans notre analyse de la représentation du temps. Nous postulons l'existence d'un phénomène de vertige dans certaines expériences temporelles dont les auteurs de notre corpus nous livrent le témoignage, quand ils n'organisent pas leur dispositif pour en reproduire l'expérience chez le spectateur ou le lecteur. Si l'on peut avancer qu'une intégration du cadre spatio-temporel dans des représentations topographiquement organisée de second niveau fonctionne en cohérence avec des représentations primaires (celles qui sont construites dans la partie du cerveau la plus ancienne au plan phylogénique et ontogénique) qu'elle entraîne, nous pourrions en déduire l'affectation d'émotions plus fortes, liées à l'angoisse de conservation lorsqu'est perturbée la logique du système de causalité dans la représentation. La conséquence esthétique serait la capacité à émouvoir des émotions qui mettent en cause le corps, telles que le rire, mais aussi le vertige devant l'inversion du rapport au futur, ou la perturbation de la temporalité (cf. infra, 4^{ème} partie. *Esthétiques du vertige*).

²⁶⁷ On se référera à Antonio R. Damasio, *L'Erreur de Descartes*, traduit de l'anglais (E-U) par Marcel Blanc, Paris, Odile Jacob, collection Poches, 1995, p. 322 et suivantes.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 140.

Après cette incursion à un autre niveau d'hétérogénéité du rhizome, revenons pourtant au niveau cognitif où les mécanismes de la vie psychiques nous paraissent plus clairement en résonance ou en miroir avec ceux de la représentation.

2.1.4. Du dispositif temporel au dispositif de temporalité

Les trois situations de production de la réalité temporelle, de représentation par des dispositifs de temporalité et de réception des mêmes dispositifs sont, pour un même objet littéraire, des expériences du temps dans la subjectivité, mais elles s'avèrent forcément asymétriques. L'expérience effective du temps — ou sa potentielle expérience imaginaire — implique le corps et l'être du sujet dans son devenir ; la représentation du temps en reconditionne le vécu et l'enferme dans une structure (parfois dans un dispositif)²⁶⁹ ; l'expérience du temps représenté par le récepteur (qu'il soit spectateur ou lecteur) est une mise entre parenthèses du temps de son devenir, qui est absenté²⁷⁰, tout en impliquant son esprit, qui fait l'expérience d'une durée représentée qui n'est plus celle de son temps propre de sujet — lequel s'est tout de même écoulé entre le moment où il ouvre et ferme son livre —, n'en emprunte pas les mêmes voies de symbolisation, et en modifie donc son expérience. En même temps, délimiter ces trois positions par rapport à la production du dispositif nous oblige à utiliser une partition et nous ne pouvons pas nous leurrer sur ses limites dans la réalité continue de la vie. L'expérience qui prévaut à la création du dispositif temporel n'est pas exclusivement sensorielle (à supposer que le sujet représente *sa* propre expérience du temps), comme elle pourrait l'être d'une émotion absolument nouvelle. Le moment de création du temps, comme toute pensée sur le temps d'un être adulte, est traversé par des schémas personnels et collectifs du temps. Il entre aussi en négociation avec les modèles esthétiques que se donne le créateur. Le moment de la réception n'est pas simple formatage de l'expérience du temps du récepteur par celui de l'objet esthétique : le devenir du sujet récepteur se poursuit singulièrement par rapport à l'expérience esthétique du temps, qu'il peut interrompre, par inattention, rêverie, distance critique, voire tout simplement parce que son temps physiologique se rappelle à lui à travers la faim ou le sommeil. Ces trois positions s'avèrent donc le fruit d'une distinction très théorique, et d'abord parce que l'éloignement physique, émotionnel ou historique entre la production et la réception d'un dispositif brouille et complexifie cette partition par trop symétrique.

Envisageons d'abord cette première posture même si elle repose sur une délimitation artificielle.

²⁶⁹ Nous verrons par exemple comment le temps vécu par Breton lors de sa rencontre avec Nadja est recomposé dans un livre à la fois structure (sur le mode du journal, pour partie) et dispositif.

²⁷⁰ À des degrés divers et les modèles les plus intrusifs de la représentation, comme l'hypotypose, ou les simulateurs vidéos, postulent de réduire cette absence pour une fusion de la représentation et du devenir.

2.1.4.A. Expérience première du temps (ou la construction de la réalité lors de l'expérience du temps)

C'est à juste titre que l'on évoque l'inscrutabilité du temps puisque le corps humain ne possède pas d'organe spécifique pour en mesurer le « passage », à la différence de l'espace que l'œil, voire l'ouïe, permettent d'appréhender. Maeterlinck a été particulièrement sensible à cette absence, et nous en trouvons mention dès *l'Agenda de 1888* : « Aucun de nos sens autant que le toucher n'apprécie la durée, quelle joie si quelque sens nouveau nous faisait éprouver le sentiment de la durée aussi clairement que celui de l'espace ?²⁷¹ » Ainsi, si nous voyons le temps²⁷², c'est parce que sa mesure passe par du mouvement naturel (le cours du soleil) ou analogique (le cheminement des aiguilles sur un cadran), des modifications visuelles sur les végétaux (le brunissement des feuilles à l'automne) les animaux et humains (les signes du vieillissement) et leur naissance ou disparition. Nous percevons le temps parce que nous pensons qu'il en est ainsi comme le rappelle le dialogue de *L'Oiseau bleu* de Maeterlinck : à la surprise de la grand-mère Tyl en entendant sonner une horloge toujours silencieuse, Grand-papa Tyl avance l'explication : « Parce que nous ne pensons plus à l'heure... Quelqu'un a-t-il pensé à l'heure ?...²⁷³ ». Tyltyl reconnâtra y avoir pensé. Le temps, en tout cas celui des montres et horloges, n'existe que parce qu'on s'y réfère. La plupart des « perceptions » du temps semblent ainsi être d'ordre purement cognitif et le fruit d'un apprentissage durant les premières années de la vie afin d'en faire appréhender progressivement la complexité. Françoise Pouëch fait référence à Piaget qui « [...] explique la construction de l'espace-temps chez l'enfant par l'assimilation représentative des schèmes sensori-moteurs relatifs à des objets proches, puis à des objets lointains dans le temps et dans l'action²⁷⁴ ». Ainsi apprend-on d'abord à l'enfant ce qu'est « plus loin de maintenant », des formes de distension à partir du présent qui anticipent un instant futur ou réfèrent à des instants passés — forts proches des concepts de protension et de rétention²⁷⁵ développés dans la phénoménologie de Husserl — tous schèmes que l'enfant, dans un second temps, serait amené à coordonner pour avoir accès à l'espace-temps. En passant de l'expérience empirique à l'intuition puis à un stade de symbolisation qui permet la réversibilité, l'enfant acquiert la coordination des schèmes de la temporalité et de la causalité (*de facto*, le temps est d'emblée corrélé au rapport cause-conséquence, et la rationalité narrative décrite par Ricoeur n'en est

²⁷¹ M.M., *CT II, Agenda de 1888*, p. 513.

²⁷² On pourrait certes nous rétorquer qu'il en est de même pour ce que nous nommons l'espace, dont l'appréhension passe par des clauses tacites de simultanéité très théoriques (que l'astrophysique dément quand nous croyons voir des étoiles à plat et en fonction de ce que nos lois empiriques de la profondeur et de la brillance nous font prendre pour de la distance). Mais le fait est que le temps n'est pas visible, ni perceptible par les sens.

²⁷³ M.M., *O III L'Oiseau bleu*, Acte 2, troisième tableau, p. 291.

²⁷⁴ Françoise Pouëch, *Effets des jeux langagiers de l'oral sur l'apprentissage de l'écrit*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 51.

²⁷⁵ Ces approximations didactiques « dans un moment d'ici » ou « là, tu viens de le faire » formulées face à l'enfant, organisent à travers une attention psychique à l'attente qui donne le sentiment de la durée. Le lexique garde la trace dans des mots composés (« bientôt », « tout à l'heure ») devenus des adverbes de temps pour marquer des nuances de durées en régime de discours (Benvéniste), de ce qui était originellement des périphrases pour marquer l'extension par rapport à l'instant présent de l'énonciation.

qu'une renégociation bien entendu plus complexe). S'opposant à Piaget, Françoise Pouëch soutient l'importance du langage, vecteur de « [...] l'intériorisation de l'ensemble des expériences physiques et psychiques de l'enfant », grâce auquel il va se penser comme un être unifié, avec un référent temporel pour le continuum émotionnel dans un temps universalisé. Cette abstraction par le langage, en créant un modèle second du temps par rapport à l'expérience immédiate, est l'accès à la représentation du temps (un temps imaginé, distinct du temps de l'expérience immédiate). Cette herméneutique initiale du temps dans le jeu expérimental se fait sous la forme du « mime et du récit²⁷⁶ ». Nous reviendrons plus loin sur le mime (qui correspond à la veine théâtrale, et à la position d'énonciation du discours), mais le récit nous intéresse déjà au plus haut point puisque l'expérience du temps confirme, dès le stade infantile, le rôle majeur du récit décrit par Paul Ricœur qui consiste à humaniser le temps. En effet, par le récit, l'enfant accède à la fois à un mode de représentation de l'irreprésentable dans lequel il peut se penser lui-même, et bénéficie de « la continuité symbolique de la narration dans le temps [qui] autorise la discontinuité dans le temps et dans l'espace²⁷⁷ ». Les interstices du récit sont une libération par rapport au continu spatio-temporel — et à ce titre, la pensée du temps n'organise pas avant tout l'informulable, elle nous libère d'un réel à la compacité sans forme. Proust en a empiriquement et magistralement développé la leçon dans les trois mille pages d'*À la recherche du temps perdu*.

Dès ce stade simple d'appréhension/apprentissage du temps, le récit donne donc accès à la double complexité de la sélection des durées, des instants, des référents temporels universels, et de l'intellection des causalités pour des actions et des êtres extraits sélectivement. Le récit assume le double rôle de manifester le temps dans sa complexité, et de préserver l'être par le temps raconté de la dilution dans le réel multiforme et infini du temps vécu. Le dispositif de temporalité trouve en ce processus son acte de naissance qui est la scission de l'être et de son immersion dans le réel, le point axial à partir duquel, « l'homme essaie de faire tourner à vide les comportements animaux qui se sont séparés de lui et de jouir ainsi de l'Ouvert comme tel, de l'être en tant qu'être²⁷⁸ ».

La mention du concept de dispositif — que nous exposerons et discuterons plus longuement plus loin dans son application à la temporalité — nous oblige à définir le point d'intersection métapsychologique, dans une approche sur la généalogie du temps, entre théorie psychologique et théorie psychanalytique. En effet, dans le dispositif s'articulent les trois dimensions lacaniennes du Réel²⁷⁹, de l'Imaginaire et du Symbolique. L'accès à la

²⁷⁶ *Op. cit.*, p. 53.

²⁷⁷ *Op. cit.*, p. 53.

²⁷⁸ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* *op. cit.*, p. 35.

²⁷⁹ Mettons au point une fois pour toutes, notre terminologie en la matière. Lorsque nous parlons de « réel », nous désignons ce qu'il est de coutume de nommer comme la réalité pleine et entière dans son infinie étendue et sa complexité dont les deux infinis de Pascal ne sont qu'une infime partie des modalités, c'est-à-dire le Réel déjà organisé par le symbolique du langage, mais irréductible à la pensée. Si nous utilisons le terme « Réel » avec une majuscule, c'est dans le sens lacanien que lui donne Marie-Thérèse Mathet dans *Retour sur le réel*, à savoir ce qui est « irreprésentable, impensable, non spécularisable », le « point aveugle de notre connaissance » (<http://www.univ-montp3.fr/pictura/Dispositifs/RetourReel.php>). Il s'agit en ce cas de l'en-deçà de la représentation sur la scène psychique où se produirait l'expérience du réel — s'il était soutenable qu'il émerge pur et entier à la conscience — mais aussi la brutalité de nos propres pulsions refoulées. Mais ce concept est

symbolisation correspond au stade phallique du complexe œdipien, stade qui coïncide globalement avec l'acquisition du langage écrit et l'apprentissage du temps par l'enfant. En psychanalyse, ce stade est d'autant plus important qu'il correspond à la forclusion du temps de la jouissance pleine et totale avec refoulement de *l'objet a* dans le Réel — le Ça de la deuxième topique freudienne. L'enfant²⁸⁰ accède au logos inhérent à la conscience mais perd le souvenir de ce temps de pleine et entière jouissance. L'accès au temps du sujet est ainsi marquée par la perte du temps de l'origine où le sujet était dans un autre rapport avec le Réel — le souvenir des premières années nous est ôté, ou plutôt voilé. Nous pouvons ainsi passer de la description du *fonctionnement* psychique à celle de la constitution psychique du *sens* du sujet car ce modèle métapsychologique entre en cohérence avec le rôle du récit par rapport au réel du temps vécu (cf supra, 2.1.4.A. *Expérience première du temps (ou la construction de la réalité lors de l'expérience du temps)*) : en effet *l'objet a* remplit le rôle dynamique à l'intérieur de la structure de symbolisation — le manque formant un trou, et ce trou permettant la circulation, le jeu du symbolique, mais aussi le retour du refoulé — qui permet d'animer la narration dont nous avons vu plus haut qu'elle se constitue, pour l'enfant (ou dès l'enfance) comme un espace de jeu par rapport au Réel diluant toute signification, car « absolument sans fissure » du temps vécu. Gardons pour l'instant à l'esprit que ce qu'il importe de penser, ce n'est pas le haut degré de symbolisation du temps (qui est celui du concept philosophique) par rapport auquel le sujet se référerait mais le degré élémentaire (ontogénique) de symbolisation, celui où le temps comme recherche de sens se détache du Réel qui est à la fois l'avèrs et la condition de sa représentation : en cela, la théorie des dispositifs induit aussi une approche qui se situe à la base matricielle des interactions hétérogènes, et non au sommet inhumain des universaux, ce qui légitimerait la pensée de Foucault, s'il en était besoin.

Sans nous éterniser dans une énumération des structures d'appréhension de la durée (sur lesquelles nous reviendrons avec le modèle critique de Gérard Genette), il importe néanmoins de scinder ce que nous nommerons la sensation du temps et le sentiment du temps. Ces deux catégories réfèrent en effet à la distinction établie par la sémiotique peircienne entre l'indice et le symbole (nous laisserons de côté certaines traces du temps, dont la sénescence des facultés psychiques et des manifestations psychiques qui en découlent pourrait être la manifestation). Ainsi les différentes modalités de la sensation du temps (cet objet d'apprentissage premier chez le jeune enfant à partir de son ressenti) que sont la durée, la succession (interface entre le temps et la logique), la fréquence, le rythme comme expérience d'intervalles nous semblent être, dans cette expérience première du temps, proche de l'indicialité²⁸¹ dans la mesure où l'esprit est confronté — une fois de plus, songeons que ce qui laisse indice est purement invisible — à ce qu'il perçoit comme du temps. Par un effort de la mémoire de travail, par exemple, nous pouvons avoir la sensation d'une durée (brève). Il

purement théorique et chaque représentation, singulière d'une époque et d'un auteur, est susceptible de désigner différemment cette arrière-scène dont elle est l'écran en même temps que l'écrin.

²⁸⁰ Notons à ce titre la géniale intuition de Maeterlinck antérieure à la psychanalyse elle-même, lorsqu'il fait de l'enfant, dans plusieurs de ses pièces celui qui, outre la ténuité de sa personnalité et de sa vaine capacité rationnelle, par sa proximité avec l'origine, le non-être — dont la mort est le pendant pour le vieillard — une figure de porosité au non-représentable du temps, une forme de passeur dans son dispositif.

²⁸¹ Nous utilisons ici « indicialité » en décalage avec Peirce, dans la mesure où la pensée, chez Peirce est déjà du sémiotique.

faut supposer que cette sensation du temps est induite à partir de l'intensité de l'attention (d'où une empirique sensation du temps subjectif étirée dans les circonstances où l'attention en question est fortement mobilisée). La notation n'est dès lors que la trace en creux, la déduction que fait le sujet de cet invisible du temps à partir d'une synthèse de son effort d'attention. Notre sensation phénoménologique du temps en l'espèce de la durée s'avère en quelque sorte un leurre. Mais c'est à ce leurre seul que peut se confronter le temps représenté en sa dimension mimétique. En revanche, dès lors qu'il se réfère à une chronologie objectivée, la représentation mentale du temps emprunte les voies de la symbolisation, de ce qui nous est un langage commun du temps intangible, quoique sujet à la modification diachronique. Le souvenir, ou l'anticipation du futur, ne sont, sur ce plan-là que des hybrides entre des impressions sensorielles, et la restitution, par un processus cognitif d'insertion dans une diachronie, des souvenirs. Ces deux postures ne sont au demeurant pas étanches puisque la première tend à être synthétisée dans la seconde (par exemple en référant une somme d'attente à un repère objectivé comme l'heure), et inversement, une durée objective peut donner lieu à une tentative de comparaison par du temps perçu pour l'évaluer (opération au demeurant souvent problématique telle le souhait de comprendre une durée supra humaine en la référant à une durée très limitée dont un homme peut avoir l'expérience sensorielle).

Reste à envisager ce que serait l'expérience d'un temps fictionnel, c'est-à-dire le processus par lequel un créateur instaure une durée et des successions dans lesquelles s'inscrit, après coup ou en contiguïté — les deux postures en permanence interactives et négociables lors de l'acte d'écriture — son imaginaire. On sait que certains romanciers fondent leur plan sur la trame chronologique, comme en attestent les brouillons qui ont pu nous parvenir, notamment des romans réalistes du XIX^{ème} siècle ; mais une infinité d'autres cadres d'organisation peuvent prévaloir à la narration, ou à la représentation dramatique. Quoiqu'il en soit, une telle expérience de création, qui préside à l'élaboration de la grande majorité des objets esthétiques, ne peut relever, sauf dans les cas d'autofictions ou de modèles qui en sont proches, que d'une expérience cognitive du temps, d'un temps perçu et figuré sur le plan symbolique même si, dans l'objet, le créateur ne peut représenter qu'une indicialité temporelle dont il a eu l'expérience, et que celle-ci est censée référer à un temps effectif mis en fiction. Simplement, le temps envisagé sur le plan de la cognition est libéré de tout ordre de succession puisque l'on peut, par le souvenir comme par l'imagination, tendre vers des moments *non successifs* d'une durée. Ceci est une manifestation de la libération de la pensée par rapport au temps dont nous parlons dans l'élaboration ontogénique du temps. Mais cette opération s'exerce en sens inverse dans les livres d'André Breton puisque, justement, un retrait s'opère par rapport au temps symbolisé, ou qu'il n'est plus qu'une notation par défaut, qui encadre une expérience du temps non symbolisée.

Mais cette perception du temps se modifie considérablement dans la phase où il est représenté. L'expérience et la représentation sont comme l'avert et l'obvers d'une même médaille par rapport au cours inscrutable du temps : une interface qui forme surface de translation dans l'hétérogène.

2.1.4.B. La représentation, ou l'expérience seconde du temps

Même s'il est invisible, le temps n'échappe pas au drame de la mimésis qui confronte à la scission de nature entre la représentation et son objet. Telle partition s'initie dans la vie psychique elle-même (puisqu'il ne saurait y avoir de représentation sans sujet pour représenter) en redoublant, sur un autre *plateau* du rhizome et selon d'autres procédés de transduction, la distinction entre l'échelle neurobiologique de gestion des informations neuronales et l'échelle cognitive de traitement de l'information temporelle. Plus exactement peut-on parler sur ce plateau de la vie psychologique d'une double scission. D'une part, la représentation se fait rarement dans le temps réel de la perception (seule la photographie, dans la mesure où elle peut porter le temps, nous rendrait apte à cette immédiateté de l'empreinte) et, d'autre part, la représentation emprunte des moyens seconds pour reproduire ce qui a été produit. Ainsi Bergson rappelle-t-il que « [...] la suggestion n'est à aucun degré ce qu'elle suggère, le souvenir pur d'une sensation ou d'une perception n'est à aucun degré la sensation ou la perception mêmes²⁸² ». Dès que le processus intrapsychique décrit par Bergson débouche sur une production artistique, cette double distinction s'applique tout particulièrement ; le temps dont la perception est tout à la fois sensation et cognition (la cognition se faisant déjà par une manipulation de concepts, donc par l'appréhension du réel structuré par le langage), divorce avec les moyens que la textualité offre à sa représentation. De ce fait, une durée perçue comme une sensation pourra être reproduite par une ellipse, comme par un sommaire à effet lyrique par exemple²⁸³, alors qu'une durée pensée pourra emprunter dans un flux de conscience la voix d'une parole qui en reproduit l'extension temporelle et en mime les successions d'images psychiques, ou d'une métaphore qui en est une forme tendant au mimétisme. Radicale transduction d'un plateau à un autre qui rend les assertions d'équivalence toujours sujettes à caution.

Le problème de la représentation du temps a occupé la plupart des écrivains majeurs, au nombre desquels compte Proust. Par de nombreux aspects, *À la recherche du temps perdu* dans son ensemble constitue une réponse au problème posé. Proust est allé chercher un modèle sensitif dans ce médium jugé supérieur qu'est la musique. Ainsi après l'audition du septuor de Vinteuil :

« Par exemple, cette musique me semblait quelque chose de plus vrai que tous les livres connus. Par instants je pensais que cela tenait à ce que ce qui est senti par nous dans la vie ne l'étant pas sous forme d'idées, sa traduction littéraire, c'est-à-dire intellectuelle, en rend compte, l'explique, l'analyse, mais ne la recompose pas comme la musique où les sons semblent prendre l'inflexion de l'être, reproduire cette pointe intérieure et extrême des sensations qui est la partie qui nous donne cette ivresse spécifique que nous retrouvons de temps en temps et que, quand nous disons : « Quel beau temps ! quel beau soleil ! » nous ne

²⁸² Henri Bergson, *L'Énergie spirituelle, Essais et conférences*, (1919) Paris / Genève, Presses universitaires de France / éditions Albert Skira, 1946, p. 74.

²⁸³ Ceci infirme les propositions d'équivalence formulées par Genette, comme nous le verrons plus loin.

faisons nullement connaître au prochain, en qui le même soleil et le même temps éveillent des sensations toutes différentes.²⁸⁴ »

La musique accomplit par des voies directes ce que la représentation littéraire ne peut prendre en charge que par le biais de la symbolisation. Néanmoins, cette distance entre l'expérience et la conception de la représentation loin d'être seulement une variation du drame de la mimésis, peut s'avérer, si l'on en croit Flaubert, une chance puisque la représentation n'est pas seulement une expérience seconde, mais une expérience seconde *et* esthétisée. La représentation tend à une efficacité dans l'ordre de l'esthétique. La fameuse lettre à Louise Colet des 5 et 6 juillet 1852 porte l'idéal flaubertien de la représentation dans une distance inversée au représenté : « *Moins on sent une chose, plus on est apte à l'exprimer comme elle est* (comme elle est *toujours* en elle-même, dans sa généralité et dégagée de tous ses contingents éphémères). Mais il faut avoir la faculté *de se la faire sentir*²⁸⁵ ». Géniale intelligence de Flaubert qui déjoue le drame potentiel de la mimésis en inversant le processus décrit par Bergson : se faire sentir (comme un préalable supposé à ce que la représentation ainsi générée fera sentir au lecteur), au lieu de dire ce que l'on sent. La représentation sera une trace en creux organisée par les codes rhétoriques de la textualité de ce qui a été vécu et ressenti, ou postulé tel. De la même façon, et quoique Maeterlinck ait fui dans sa poésie l'art prémédité de ceux « qui se font gloire de pouvoir dire exactement ce qu'ils ont voulu et où ils vont », parce que « la conscience est l'indice du mensonge et de la mort²⁸⁶ », son théâtre n'en témoigne pas moins de la maîtrise non pas de la rhétorique mais des dispositifs, parmi lesquels celui de la temporalité. Car la temporalité maeterlinckienne témoigne de l'évolution constante des dispositifs jusqu'à l'épure, avant le délitement bavard du second théâtre. Il faut donc fatalement qu'ait lieu ce processus de disposition du temps que la méthode flaubertienne s'auto-impose et dont l'objet littéraire qui nous est proposé est, dans les meilleurs des cas, l'agencement suggestif.

Ainsi, à supposer que le modèle temporel préexiste à la conception de la représentation, et quel que soit son statut (historique, fictionnel), son schéma (chronologie absolue, relative, légendaire ; durées ; rythmes) et son importance dans le projet de représentation (il se peut aussi que le temps n'ait aucune autre expression dans une diégèse, ce qui revient au demeurant à lui donner toute l'importance d'une absence explicite ou tacite), il est nécessaire que le créateur ait projeté une chronologie. Il lui est également nécessaire de s'interroger sur la stratégie (ordre des segments temporels, affichage des repères dans la textualité ou l'espace dramatique) avec laquelle il va produire la représentation du temps. Il faut alors supposer au moins l'horizon psychique l'esquisse d'un temps à représenter (celui qu'est censé retrouver le lecteur ou le spectateur à l'avant de la représentation). De ce fait, alors que le dispositif produit un effet de l'ordre de l'indicialité, l'indice peut très bien avoir été concerté, et non produire une représentation du temps mimétique, du temps, par exemple, vécu par l'auteur.

²⁸⁴ M.P., *À R III, La Prisonnière*, p. 876.

²⁸⁵ Gustave Flaubert, *Correspondance*, édition électronique par Danielle Girard et Yan Leclerc, <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/lettres1.html> . Consulté le 8 décembre 2011.

²⁸⁶ M.M., *O I, Confession de poète* (1890), p. 418.

L'effort de représentation semble d'ailleurs d'autant plus grand que le créateur s'écarte des formes de représentation du temps absolu (d'une chronologie absolue, ou relative) prises en charge par des moyens inhérents à la structure et qu'il doit inventer un dispositif spécifique éloigné des temporalités les plus conventionnelles. Inscrire une narration dans un flux de conscience, c'est à la fois abolir la validité des repères absolus, et relever le défi d'une représentation du temps propre en son immanence, c'est-à-dire potentiellement en son absence qui n'abolit pas cependant un ordre de causalité, serait-il celui de la simple continuité non cohérente de la parole. Paradoxalement, la forme la plus proche de l'expérience phénoménologique du temps est celle qui demande le plus grand effort d'agencement afin de suggérer un horizon temporel que la narration ne dira pas.

A l'intérieur de ce drame de la représentation, un certain nombre de tensions opposent un temps dit et un temps mimé (car, tout en sachant que l'original est imperceptible, la perception, elle, est singulière au sujet en sa vie psychique dans la sensation de la durée dont nous avons vu qu'elle se construit par des voies secondaires). Existente un pôle où la représentation se rapproche de l'empreinte (cette représentation n'est au demeurant pas homogène) et un autre où elle se reconstruit par l'usage de repères temporels liés à la chronologie relative ou absolue. L'objet esthétique (« modèle institué²⁸⁷ ») porte ainsi une économie singulière de la notation du temps qui n'est ni celle du modèle réel ou supposé (« modèle instituant »), ni celle du récepteur de l'objet. C'est le dispositif de temporalité en sa tension proprement esthétique. De ce fait, une dimension stratégique y co-opère avec une expérience singulière subjective (elle-même plus ou moins consciente) du temps pour viser à des effets où la temporalité est impliquée, voire sujet majeur de la représentation.

Entre ces deux polarités, le statut de l'objet par rapport à son auteur (témoignage, fiction, etc.) et les dimensions de l'énonciation, soit inhérentes au genre, soit choisies parmi la variation des possibles, constituent des paramètres de médiatisation du temps. Le mode du journal à l'intérieur d'un essai cadre, en ce qui concerne *Nadja*, constitue par exemple un choix délibéré de Breton qui a pour effet de reproduire un sentiment d'immanence temporelle, alors que, *de facto*, la partie journal de l'ouvrage est rédigée a posteriori, *mais* intègre en cours de route des éléments autobiographiques qui se sont produits entre le début du temps de la rédaction. L'agencement n'est pas simplement un choix dans les possibles de la figuration du temps, ou les possibles de l'économie diégétique (le sommaire, ou la prolepse, par exemple), mais des choix tout aussi stratégiques dans l'économie énonciative et dans la position du point d'énonciation par rapport au représenté. On sait par exemple qu'au traditionnel récit romanesque rétrospectif, dont le système des temps introduit une coupure avec l'énonciation, Camus préférera dans *L'Étranger* le mode du discours dont l'enjeu n'est pas simplement un effet de réel pour la position du narrateur mais de rapprocher le lecteur de la conscience (ou l'in-conscience) du personnage-narrateur en lui faisant partager un divorce avec des repères spatio-temporels. On sait que la coupure avec le monde passe à l'incipit par le temps, celui qui est censé synchroniser les hommes :

²⁸⁷ Philippe Ortel, « « Les Dispositifs de l'incompréhensible », in *L'Incompréhensible : littérature, réel, visuel*, *op. cit.*, P. 384

« Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas. J'ai reçu un télégramme de l'asile : « Mère décédée. Enterrement demain. Sentiments distingués. » Cela ne veut rien dire. C'était peut-être hier.²⁸⁸ »

Dans l'agencement de la temporalité, l'énonciation joue donc un rôle majeur : elle impose un *axe de perception* de la temporalité pour le récepteur. Le roman de Camus perdrait tout son sens si ce non-sens du temps, que le récit humanise, selon Ricœur, n'était d'emblée exprimé par l'énonciation.

Il est évident que, si la temporalité ne suit pas le biais de la représentation narrative, mais celui du mimétisme (ce qui est peu ou prou le cas au théâtre), l'écart entre temporalité présentée et expérience proposée par la représentation tend à s'abolir. A ce moment-là, l'impact sur le récepteur est d'autant plus grand que nous avons affaire à des dispositifs de premier degré (qui montrent). On constatera que le théâtre de Maeterlinck est à ce titre une perpétuelle expérimentation de la présentation et de la représentation avec une grande variabilité de dispositifs.

L'extrême variation de ces dispositifs ne doit cependant pas nous pousser à confondre leur subtilité et leur efficacité. Le dispositif de temporalité n'est que machinique ; ce que la didactique réduit parfois en terme de « contrat » de lecture suggère sans obliger.

2.1.4.C. La perception du temps représenté et sa dimension esthétique : production temporelle du dispositif

Quelle que soit la force normative d'une tradition culturelle dans l'esthétique du temps que porte le texte littéraire, et quelle que soit l'efficacité des modes de production d'effets esthétiques indéfectiblement attachés au texte, ce ne peut être qu'au point où est perçu le temps représenté que se joue véritablement l'expérience esthétique du temps d'un objet littéraire. C'est dans le temps de ce que les théories de la communication ont nommé le destinataire (lecteur ou spectateur en ce qui nous concerne) que nous allons à présent nous placer. Gérard Genette rappelle que le récit littéraire, « comme le récit oral ou filmique, [...] ne peut être « consommé », donc actualisé, que dans un *temps* qui est évidemment celui de la lecture²⁸⁹ ». Il importe ainsi de se pencher, quoique brièvement, sur la manière véritablement hétérogène dont le temps du lecteur entre *en composition* avec le temps proposé par la représentation.

Une grande partie de la littérature, en particulier romanesque, tend à fournir les repères temporels qui servent de cadre à l'action par une chronologie absolue ou relative et l'articulent (ou se refusent à l'articuler lorsqu'il s'agit de temps légendaire, merveilleux ou

²⁸⁸ Albert Camus, *L'Étranger*, Paris, Gallimard, Folio, 1957, p. 9.

²⁸⁹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 77-78.

utopique) par le statut de la représentation et son mode énonciatif avec le temps dans lequel le lecteur vit. Il s'agit d'une expérience guidée (mais transitoire) du temps. Non seulement ce mode temporel a conditionné nos habitudes de lecteurs, mais il constitue le plus souvent un cadre stable et rassurant. D'un côté l'action dans sa succession, de l'autre la co-représentation subjective de l'humain dans le temps qui participe à l'interprétation, au centre de l'axiologie : la chronologie. Ce type de consommation diégétique entre en dialogue direct avec les histoires que, comme nous avons vu plus haut, l'enfant se racontait dans ses premières années, dans une expérience scientifiquement ludique du réel, et que l'adulte continue, d'une certaine manière, à se raconter pour appréhender le réel de manière sans cesse plus fine et plus complexe. C'est un échange cognitif d'expériences temporelles pendant lequel le temps du sujet est absenté (mais jamais totalement, la physiologie, la communication, ou d'autres impératifs pouvant le rappeler à l'ordre du temps corporel ou social) pour se couler dans la temporalité qui lui est proposée. Remarquons que ce nous venons de décrire n'existe au demeurant pas à proprement parler, car n'existe pas de représentation qui réponde à une description aussi homogène et parce qu'en outre la négociation entre représentations littéraire et représentation du lecteur n'est jamais de vis-à-vis, mais partielle, et évolutive à partir du moment d'entrée dans la lecture, puis au-delà de sa fin, dans l'aire de la ré(ai)so(n)nance.

Si l'objectif majeur d'un objet esthétique est de représenter une expérience du temps (dont l'empreinte sera le sujet en tant que singularité sensible), il emploiera les moyens nécessaires (et dont nous avons vu qu'ils ne sont pas de l'ordre de la reproduction de l'expérience) pour produire telle *Weltanschauung*. Mais ces moyens sont hétérogènes : dates, successions, durées énoncées, mais aussi durées mimées sciemment ou non. À côté du temps à comprendre, le texte donne du temps à *saisir* : la sensation du temps, des précipitations, des attentes, des retards. L'œuvre de Maeterlinck joue des potentialités de cet étirement presque sans repères de chronologie objective, par les seules répliques qui s'affrontent à un terme prévu, ou prévisible. Ainsi en est-il aussi bien du dialogue romanesque que du texte dramatique (si l'on fait abstraction, dans les deux cas, du rythme et des pauses, ainsi que de la vitesse de lecture, qui n'est pas celle de la diction). Jean Ricardou proposait « une *espèce* d'égalité entre le segment narratif et le segment fictif²⁹⁰ » dans le dialogue. Il peut exister des durées mimétiques, mais toutes les durées textuelles ne le sont pas et les équivalences de Genette qui prennent en compte l'effet sur le lecteur ne sont que de l'ordre de l'impression. La somme des informations temporelles disparates dont dispose le lecteur lui permet de reconstruire une temporalité par des voies essentiellement dissymétriques à celles qui seraient une expérience première du temps, et a fortiori celles qui ont précédé l'œuvre d'imaginaire nécessaire à la représentation. Les processus de déduction à partir de la chronologie et d'induction à partir des durées et successions contribuent à établir une image globale du temps. Mais ce processus psychique de constitution du temps est absolument différent de celui de la vie effective, où la durée est permanente et inflexible, la chronologie aléatoire (elle s'impose au sujet, ou bien celui-ci la convoque), le mode temporel du souvenir organisé de manière aléatoire à partir du présent, et non déroulé d'une manière continue comme le propose un récit rétrospectif, mode romanesque le plus conventionnel.

²⁹⁰ Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, op. cit. p. 164.

En outre le modèle romanesque peut emprunter des formes particulières comme le journal ou le roman épistolaire qui, tout en conservant une chronologie absolue, dissolvent la continuité temporelle qui était restituée dans une narration plus classique. Dialogisme ou contiguïté de textes clos (qui ne sont pas pour autant fragmentaires) inscrivent dans des repères chronologiques strictement successifs des durées relatives (celle de la lecture de l'énoncé) à l'horizon desquelles le lecteur peut, ou ne peut pas, ou ne voudra pas, reconstruire une continuité temporelle qui, elle-même, pourrait être une expérience singulière du temps. Une part de la littérature s'est au fil des âges éloignée du modèle narratif standard pour rechercher, par « réalisme », des formes de plus en plus mimétiques de l'expérience phénoménologique du temps. Le modèle narratif du flux de conscience, qui se généralise dans une bonne partie de la littérature romanesque de la deuxième partie du XX^{ème} siècle, souhaite reproduire la succession des pensées dans la vie cognitive dont nous pourrions penser qu'il approche l'expérience effective du temps et que, partant, il la reproduit lors de la lecture, chez son lecteur, en calquant son propre mode d'expérience psychique. De fait, avec ses fractures, redites, aposiopèses, réorientations du propos, souvenirs et espoirs dans le même présent psychique, le flux de conscience semble approcher la vie cognitive effective. Il organise le temps dans la distension passée ou future par rapport à l'instant d'énonciation. Ainsi ce mode narratif infirme-t-il ce que Paul Ricœur pose comme « hypothèse de travail » qui « revient ainsi à *tenir le récit pour le gardien du temps*, dans la mesure où il ne serait de temps pensé que raconté²⁹¹. » Des modes narratifs a-rationnels comme l'écriture quantique décrite par Arnaud Rykner²⁹² dans l'œuvre de Marguerite Duras modélisent d'autres expériences du temps dans une temporalité singulière : cette écriture contient un temps tout autant qu'elle en conteste les repères et les causalités. Tout objet esthétique, et plus particulièrement tout objet littéraire peut assumer ce rôle de « gardien du temps », en figer ce qu'il convient de nommer comme une dynamique de restitution, de la même manière qu'un sillon de disque vinyl, ou à présent un encodage informatique binaire, est le soubassement de la musique qu'ils restituent. En effet, le flux de conscience nous paraît être aussi bien une forme aboutie de la génération du temps (là où le récit se pose comme un compte-rendu d'une expérience du temps dont les modèles les plus sophistiqués relèvent du discours philosophique sur le temps), car il peut être, grâce à l'absence qu'il laisse imaginer, entièrement ou partiellement et bien qu'imparfaitement, une forme *générationnelle* d'une expérience singulière du temps.

Une part de la littérature a voulu tendre vers le mimétisme de l'expérience phénoménologique du temps mais telle tension ne se confond pas avec une totale reproduction chez le récepteur. Car ce mode narratif ne constitue, dans le meilleur des cas, qu'une approximation de la vie psychique, laquelle est, en temps ordinaire en interaction avec le milieu. Le flux de conscience, qui est coupé de l'expérience sensorielle, et qui ne permet d'accéder à l'image qu'en l'énonçant éventuellement (alors qu'une expérience effective

²⁹¹ Paul Ricœur, *Temps et récit. Le Temps raconté*, tome 3, *op. cit.* p. 425.

²⁹² Arnaud Rykner, « L'univers quantique de Marguerite Duras et la critique des dispositifs », in *Marguerite Duras et la pensée contemporaine*, sous la direction d'Eva Ahlstedt et Catherine Bouthors-Paillart, Göteborg Universitet, « Romanica Gothoburgensia », LIX, 2008.

permet de voir un arbre, sans énoncer le mot arbre) modifie considérablement la sensation du temps qui ne peut s'appréhender que par rapport à l'espace, aux possibles qui s'y ouvrent et que le désir choisit pour son futur.

D'autre part, la littérature peut, en fonction des capacités du texte à générer davantage que lui-même (pouvoir de l'implicite, capacité à suggérer par des moyens détournés) imposer une temporalité qu'elle ne dit pas (ce qui correspond à notre expérience phénoménologique du temps où le ressenti ne se confronte à aucun repère tangible, sauf à les prendre dans des moyens analogiques de marquer le temps extérieurs à nous-mêmes). Une part de la littérature, l'efface en oblitérant ses notations, ou en suggérant des repères temporels (entre les deux possibilités, le lecteur toujours libre de le restituer ou de ne pas le restituer en fonction de son attention, de sa sensibilité, de l'importance qu'il donne de lui-même au temps pour l'intellection de l'expérience esthétique qu'il est en train d'accomplir). Mais pour que cet effacement face signe, et signe temporel, au récepteur, il convient que soit organisée une stratégie, celle d'un dispositif de temporalité.

Cependant l'expérience du temps subjective du lecteur se présente à ce titre comme une appréhension singulière de l'univers de représentation en général, et donc de la temporalité. Ainsi *Intérieur* de Maeterlinck ne sera pas lu de la même manière par une mère de famille qui a dû faire le deuil d'un enfant, un homme qui se sait en fin de vie et une personne plus jeune qui lit le texte dans le cadre de ses études universitaires. Notre lecteur récepteur temporel est donc un être tout théorique, un lecteur type ; étudier les infinies variantes de la réception de la temporalité chez les lecteurs serait aussi vain que de faire entrer le réel dans un texte.

Les variantes énonciatives et génériques du dispositif de temporalité représenté n'opéreront pas non plus de manière automatique quand l'objet esthétique entre en composition avec le temps du lecteur. Si l'on admet l'expérience d'un rêve supposé prémonitoire, le créateur peut soit en appréhender la dimension prophétique de manière déductive (le rêve en soi étant tenu pour prémonitoire) et il cherchera à reconnaître dans la réalité ce qu'il présuppose annoncée par le rêve, ou de manière inductive (il aura vécu une expérience dont les données lui paraîtront avoir été annoncées par un rêve dont il tendra à valider le caractère prémonitoire). Cette expérience pourra être totalement inversée dans le récit qui en est fait : le mode de représentation pourra tendre à valider l'expérience prémonitoire, dans le premier cas, par une narration inductive et, dans le deuxième cas, comme un élément constitutif de l'ironie tragique. Considérons à présent la représentation de la prémonition au moment de la réception selon, par exemple, qu'un dramaturge en use à des fins esthétiques, ou dans un récit construit selon le mode du flux de conscience ou de la focalisation interne. Dans le premier cas, elle se trouve énoncée par un personnage qui, devant des spectateurs qui ont la surprise puis l'assurance de cette fenêtre sur le futur, ne remet pas en question cette faculté dans un genre comme la tragédie qui, au contraire, la cautionne et en fait presque un passage obligé. Dans le second cas, selon un processus mimétique de connaissance du temps, le lecteur s'apercevrait progressivement et non linéairement que ledit rêve possédait un caractère prémonitoire, modifiant son appréhension de la durée et la conception du temps qui en est subsumée. Selon qu'il s'agit du premier ou du second cas, la

composition entre temps du sujet et temporalité de l'œuvre (qui est une stratégie de la représentation du temps) sera singulièrement différente et les émotions ressenties, la part de la surprise, différentes également. Il faut tout d'abord supposer le récepteur entrant dans la fiction neutre de toute attente (sur le genre, sur une conception du temps, sur l'esthétique de l'œuvre, etc.) et foncièrement en position initiale de découverte, ce qui ne peut être le cas. Il faut en outre le supposer disposé à se plier pleinement à l'expérience, alors qu'il peut aborder cette dernière avec une distance critique (supposons un lecteur de Freud qui lirait le rêve d'Athalie dans la pièce éponyme de Racine). La réception du temps par le lecteur sera donc conditionnée par cet ensemble de paramètres convergents par rapport au dispositif de temporalité proposé. Ainsi la qualité d'une œuvre littéraire passe par l'inventivité de son créateur pour mettre en place des dispositifs propres à générer une expérience esthétique du temps chez son lecteur. La dimension esthétique du temps est véritablement cette forme négociée entre le texte proposé par le créateur avec ses clauses d'appréhension d'un univers fictionnel, et l'expérience du récepteur dans sa liberté potentielle face à la machination abstraite²⁹³, expérience dont il a une capacité sans limite à renouveler l'expérience.

Nous avons envisagé la théorie du dispositif comme le modèle théorique le plus apte à approcher sans l'écraser l'authentique et singulière loi inhérente à la représentation littéraire dans son rapport au réel. Puis nous n'avons pu que constater la dimension infigurable du temps à laquelle la pensée humaine s'est toujours affrontée. Pourtant, la littérature, dans cette translation si hétérogène qui va de l'expérience du temps à celle du temps représenté, parvient non seulement à symboliser le temps, mais à en donner la sensation à des fins esthétiques — et la prémonition en est une d'un ordre éminemment singulier. Ne faut-il pas dès lors que l'analyse de cette représentation du temps échappe à des modèles critiques qui ont longtemps fait autorité en littérature ? et ne faut-il pas, par contrecoup, que nous élaborions un modèle critique singulier du dispositif de temporalité pour répondre à l'exigence d'intellection de cet objet anomal qu'est la prémonition ?

2.1.5. Quelques modèles critiques de l'esthétique littéraire du temps

L'œuvre critique de Georges Poulet, regroupée dans les quatre volumes d'*Études sur le temps humain*, tire de ses présupposés anti-formalistes le principe d'une approche singulière des œuvres et des auteurs. Ces ouvrages se présentent ainsi comme une série de chapitres monographiques qui ne peuvent entrer dans notre champ d'étude que s'ils croisent les auteurs que nous envisageons, ce qui ne pourra être le cas que pour Marcel Proust et, très ponctuellement, pour René Char. Issue d'une critique littéraire qui souhaitait s'éloigner de modèles théoriques structuraliste en revendiquant la singularité des consciences selon un

²⁹³ Nous préférons en l'occurrence écarter le terme *machine* abstraite utilisé par Deleuze.

modèle néo-humaniste, cette approche ne revendique pas à proprement parler une transversalité théorique. Lecteur hors-pair de la temporalité dans les textes dont il aborde finement les singularités chez chaque auteur, Georges Poulet croise aléatoirement l'essentiel comme le secondaire dans ce qui nous intéresse, c'est-à-dire une approche du dispositif de temporalité.

L'œuvre critique de Gérard Genette se situe aux antipodes de la précédente. Dans *Figures III*, Genette s'est particulièrement attaché à étudier la représentation du temps dans le récit qu'il considère comme « une séquence deux fois temporelle... : il y a le temps de la chose-racontée et le temps du récit (temps du signifié et temps du signifiant) . [...] une des fonctions du récit est de monnayer un temps dans un autre temps²⁹⁴. » Partant de cette dualité, Genette construit un modèle d'équivalence entre ce que, pour notre part, nous nommons temporalité et le temps de sa consommation, auquel il donne précisément le même nom. Le récit « [...] produit, comme toute chose, dans le temps, il existe dans l'espace et comme espace, et le temps qu'il faut pour le « consommer » est celui qu'il faut pour le *parcourir* ou le *traverser*, comme une route ou un champ. Le texte narratif, comme tout autre texte, n'a pas d'autre temporalité que celle qu'il emprunte, métonymiquement, à sa propre lecture²⁹⁵. »

A partir de cette distinction entre la représentation temporelle et son vecteur de représentation, Genette étudie trois déterminations essentielles : les rapports d'ordre entre la narration et la diégèse ; le rapport quantitatif entre la durée temporelle et la durée des segments diégétiques et, enfin, les rapports de fréquence entre ces deux pôles. L'étude des rapports entre l'ordre de succession temporelle dans la diégèse, et l'ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit débouche sur la mise en relief d'un certain nombre d'anachronies entre ordre du récit et ordre de la diégèse qui sont véritablement la manifestation de la libération de l'esprit par rapport à l'expérience du temps et de la domination quasi ludique qu'il exerce en l'occurrence dans les stratégies affirmées. Cet ordre et son caractère ludique ne sont révélés qu'au terme de la lecture première qui ouvre à la connaissance de la totalité de la diégèse. L'ordre du récit peut en effet produire des analepses ou des prolepses par rapport à la succession temporelle de la diégèse. Ces phénomènes nous intéressent dans la mesure où la prémonition possède une similitude *de surface* avec la prolepse, qui peut éventuellement servir à la suggérer — mais non être confondue avec elle. Car là où la prémonition peut à la fois apparaître au niveau diégétique et au niveau de l'ordre narratif, la prolepse n'est perceptible que par des observateurs de second niveau et elle échappe totalement à la perception des personnages engagés dans la diégèse. Concernant les rapports entre la durée variable de ces événements ou segments diégétiques, et la pseudo-durée (qui s'assimile à la longueur de texte) de leur relation dans le récit, les précautions de Genette ont souvent été oubliées dans la didactique de sa théorie qui a fait référence jusqu'à la fin du XX^e siècle et au-delà dans la pédagogie des lettres. En effet, Genette après être parti d'un modèle d'équivalence cinématographique (où la durée de lecture du récit est conforme aux séquences mimétiques, et stabilisée par le médium technique), prend ses distances envers une

²⁹⁴ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1968, p. 27, cité par Genette dans *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 77.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 78.

équivalence entre segment temporel et segment textuel : « En revanche, confronter la « durée » d'un récit à celle de l'histoire qu'il raconte est une opération plus scabreuse, pour cette simple raison que nul ne peut mesurer la durée d'un récit²⁹⁶. » Genette préfère identifier un isochronisme du récit ou sa vitesse propre à partir duquel il définit quatre types : la pause, la scène, le sommaire et l'ellipse. En ce qui concerne les rapports de fréquence, soit les capacités de répétition de l'histoire et celles du récit, Genette se montre particulièrement prudent sur le repérage de l'itération : « La « répétition » est en fait une construction de l'esprit, qui élimine de chaque occurrence ce qui lui appartient en propre pour n'en conserver que ce qu'elle partage avec toutes les autres de la même classe, et qui est une abstraction : « le soleil », « le matin », « se lever »²⁹⁷ ».

La rigueur théorique et les scrupules de Genette achoppent pour une part à nous aider à penser le temps dans les dimensions du dispositif. Son approche, d'ailleurs monogénérique, se cantonne dans l'entre-deux du temps (reconstruit) et de sa refiguration, entre une « diachronie réelle » et une « durée synthétique²⁹⁸ » dont les séries telles que le singulatif, l'anaphorique, le répétitif, l'itératif sont la manifestation : « On ne peut donc caractériser la tenue temporelle d'un récit qu'en considérant ensemble tous les rapports qu'il établit entre sa propre temporalité et celle de l'histoire qu'il raconte ». Ceci revient à replier une structure sur une autre, c'est-à-dire à enfermer doublement la temporalité. Mais, comme nous l'avons vu, la réalité (qu'elle soit saisie dans le monde effectif, ou dans notre imaginaire fictionnel) est déjà un dispositif qui nous est propre (nous seuls établissons une loi de la série par saisie de ressemblances sur une fréquence, pour prolonger l'exemple de ce critique) dans l'appréhension du réel. Certes le rapport au réel peut aussi passer par des phénomènes de plasticité du temps qui ont une manifestation intrastructurelle, de la même manière que le rêve, avec « de » l'espace, « du » temps, « des » images, recompose une autre image, et à ce titre, telle approche structuraliste peut alimenter notre étude, en tout cas nous offrir des cadres destinés à être dépassés ou désaxés. Mais on est en droit de se demander comment un phénomène généralement tenu comme non rationnel mais exprimé dans la textualité, tel que la prémonition, qui relève elle aussi de la série (puisqu'elle est un retour du même) peut être prise en compte dans un tel schéma puisqu'en elle-même, elle nie le temps.

L'approche de Genette ne concerne donc que les processus d'équivalence (si encore nous sommes à même de distinguer nettement le représenté de ce qu'il représente, ce qui nous paraît fort aléatoire pour une fiction), de codage d'une structure (notre saisie du temps) dans une autre structure (notre représentation du temps, avec les outils linguistiques (par exemple les valeurs aspectuelles des temps que possèdent dans un régime de récit le passé simple et l'imparfait) et narratifs qui nous appartiennent. Le risque existe d'une contraction asséchante de la critique sur le monde du texte et les seuls rapports du signifiant et du signifié. Ce travail rigoureux et considérable permet de comprendre comment le temps reste un mystère pour qui l'enferme dans la structure, peut-être parce que relève de la paranoïa la rationalisation qui « consiste à vouloir enfermer la réalité dans un système cohérent²⁹⁹ ». Malheureusement c'est

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 122.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 145.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 169

²⁹⁹ Edgar Morin, *Le Paradigme de complexité* in *Introduction à la pensée complexe*, op. cit., p. 94.

au moment où il pourrait éviter le leurre de cette rationalisation à tout crin et entrer dans le champ qui nous intéresse que Genette s'en écarte et disqualifie en « mystère ontologique » la claire conscience (mais non théorisée et non assignable à une théorie) que Proust peut avoir de l'inconnaissable du temps :

« On sait avec quelle ambiguïté, apparemment insoutenable, le héros proustien se voue à la recherche et à l' « adoration », à la fois de l' « extra-temporel » et du « temps à l'état pur » ; comment il se veut tout ensemble, et avec lui son œuvre à venir, « hors du temps » et « dans le Temps ». Quelle que soit la clef de ce mystère ontologique, nous voyons peut-être mieux maintenant comment cette visée contradictoire fonctionne et s'investit dans l'œuvre de Proust : interpolations, distorsions, condensations, le roman proustien est sans doute, comme il l'affiche, un roman du Temps perdu et retrouvé, mais il est aussi, plus sourdement peut-être, un roman du Temps dominé, captivé, ensorcelé, secrètement subverti, ou mieux : *perversi*.³⁰⁰ »

Malgré son intuition initiale du temps proustien dans cette analyse, Genette n'est pas sorti de l'église de Combray, comme nous le verrons ultérieurement. Limitée à une approche narratologique du seul récit, la théorie critique de Genette ne nous permet en outre ni de prendre en compte un corpus pluri-générique ni de l'appréhender dans l'hétérogène de ses relations avec le réel. Mais les distinctions qu'il définit entre temps intradiégétique, diégèse et temps de la réception, ainsi que sa définition de la métalepse seront fécondes si nous les replaçons dans l'ouverture de la structure sur la conjoncture.

Nous devons à Mikhaïl Bakhtine d'avoir pensé le temps comme une dimension de la représentation inséparable de l'espace, une quatrième dimension qui est un dérivé appliqué à la critique littéraire de l'espace de Minkowski à quatre dimensions, modèle ayant informé la théorie de la relativité d'Einstein³⁰¹. Le chronotope bakhtinien relève des archétypes historicisés de la représentation temporelle de l'homme dont il donne une définition rigoureuse :

« Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement, par « espace-temps » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature. Ce qui compte pour nous, c'est qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps (celui-ci comme quatrième dimension de l'espace). Nous entendrons *chronotope* comme catégorie littéraire de la forme et du contenu, sans toucher à son rôle dans d'autres sphères de la culture.³⁰² »

Explicite ou implicite, cet archétype définit un genre singulier et lui seul. Ce n'est que par un processus d'abstraction que Bakhtine parvient à extraire un chronotope inhérent à un genre, et historiquement daté. L'analyse comparée de plusieurs exemples textuels relevant du genre du roman d'aventure, par exemple, fait apparaître que l'espace et le temps ne sont que le cadre d'une succession de hasards, de rencontres, de signes divins, qui entravent l'action du

³⁰⁰ *Op. cit.*, p. 182.

³⁰¹ Albert Einstein, *La Relativité*, traduction Maurice Solovine, Gauthier-Villars, 1956, p. 66 et suivantes.

³⁰² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, (1975, Moscou), Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des Idées », 1978.

héros sans le modifier intrinsèquement : « [...] hommes et objets ont passé par quelque chose qui, il est vrai, ne les a pas transformés, mais en revanche les a confirmés, si l'on peut dire, les a vérifiés, a établi leur identité avec eux-mêmes, leur fermeté et leur constance³⁰³ ». Dans le roman d'aventure et de mœurs, au contraire, le temps est en interaction profonde avec l'être du personnage. Le chronotope définit ainsi, selon les grands genres considérés, un rapport entre l'action humaine et l'espace-temps qui peut être un simple bruit de fond où s'organise la succession, dans le cas du roman d'aventure grec, ou entrer dans des interactions plus complexes et décisives pour la diégèse.

Ce modèle constitue essentiellement une refondation du genre non plus par des critères esthétiques culturellement et esthétiquement transmis, mais par des modèles de représentation spatio-temporelle tacitement avalisés dans la forme. C'est l'axe singulier de la représentation : « tous les événements abstraits du roman — généralisation philosophiques et sociales, idées, analyse des causes et des effets, et ainsi de suite, gravitent autour du chronotope et, par son intermédiaire, prennent chair et sang et participent au caractère imagé de l'art littéraire³⁰⁴ ». Il tend ainsi à énoncer des stabilités formelles qui ne peuvent nous intéresser que lorsqu'elles sont déplacées, métamorphosées ou dépassées par des créations subjectives singulières qui les questionnent. Le chronotope bakhtinien peut nous être précieux quand il s'agit de cerner le régime de temporalité d'une époque considérée. En repensant le texte littéraire comme un objet auto-centré par sa propre représentation singulière du temps (le modèle à quatre dimensions de Minkowski dont il procède rapportant les coordonnées d'espace et de temps au point central de mesure et non à un point externe le plus souvent pensé dans le cadre universel newtonien) il lui donne une position d'immanence. Cette position pourrait être féconde si elle était amenée à son terme, c'est-à-dire à une confrontation entre la représentation du temps et l'irreprésentable du temps. Or la définition des chronotopes bakhtinien débouche sur leur confrontation. Ainsi, bien que le chronotope présente l'immense intérêt d'avoir associé le temps à l'espace — ce qui peut être une des conditions majeures de figuration de l'infigurable, et donc nous autoriser à sortir de l'universel et à penser un temps local spécifique à l'œuvre —, ce ne semble pas un hasard si l'étude de Bakhtine est essentiellement axée sur des modèles génériques antérieurs au XIX^e siècle où la rhétorique conditionne fortement le cadre spatio-temporel de représentation. Les chronotopes bakhtiniens retrouvent de manière objective, scientifique, les modèles latents de l'héritage des genres. Subsumer un modèle de chronotope³⁰⁵ est plus difficile quand on aborde des œuvres de la modernité qui se démarquent des critères rhétoriques et revendiquent une loi singulière de représentation. Les chronotopes continuent à s'y révéler et des modèles traditionnels parcourent la modernité,

³⁰³ *Ibidem*, p. 257.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 391.

³⁰⁵ Pour autant ce modèle du chronotope peut encore s'appliquer à des dimensions infrastructurelles de la représentation, à des fragments de chronologie, ou bien à des motifs, comme un « lieu de mémoire » (espace qui condense du temps) ou un motif comme la ruine (matrice de narrations potentielles, donc de temps). Ce n'est qu'au niveau global de la structure que la modernité s'émancipe de plus en plus de modèles narratifs (ou dramatiques) qui reçoivent le cadre spatio-temporel en héritage sans le questionner. Le corpus que nous allons parcourir correspond à une phase de désancrage où l'on commence à régler ses comptes avec le temps (cf. *infra*, 2.2.1. *Le temps relatif*). La littérature de cette tranche historique correspond bien au questionnement du temps relatif intermédiaire entre le temps newtonien, et le « temps » quantique. Nous devons replacer notre étude du temps dans une épistémè qui fonde entre 1880 et 1935 un régime de temporalité.

comme le chronotope du « *monde des merveilles dans le temps de l'aventure*³⁰⁶ » que l'on retrouve aussi bien dans le Romantisme, le Symbolisme que dans le Surréalisme et en particulier dans le lyrisme amoureux d'André Breton, mais sans doute de manière moins homogène et systématique que dans les genres traditionnels. Et pour aborder cette modernité pour ce qu'elle est, c'est-à-dire un ensemble de représentations qui tendent de plus en plus à s'émanciper d'un héritage formel pour s'auto-normer par l'invention de leur propre loi esthétique, seul un modèle théorique comme celui des dispositifs peut permettre et d'approcher cette loi et de montrer comment elle s'articule avec l'extériorité de la structure, c'est-à-dire le monde, et le lecteur.

L'intérêt du travail de Paul Ricœur est d'avoir dégagé le rôle du récit par rapport au temps, de faire de celui-ci le seul capable de refigurer ce temps, donc de l'humaniser. Nous ne pouvons nous livrer à un examen détaillé de sa somme monumentale que constitue *Temps et récit*. Portée par une réflexion philosophique diachronique, par la mise en perspective du récit historique et du récit fictionnel et par des questions de représentation du temps qui synthétisent un nombre considérable de théories et servent à l'examen de quelques œuvres majeures du début du XX^e siècle (Marcel Proust, Virginia Woolf, Thomas Mann), l'approche théorique de Ricœur nous offre des perspectives critiques majeures dans une étude de la temporalité et, à des titres divers, nous la convoquerons.

Cependant la méthode de Ricœur ressortit de l'histoire de la philosophie. Il cherche à retrouver dans la diachronie le fil conducteur de l'aporétique du temps qui oppose le modèle d'Aristote et celui de Saint Augustin, un temps du mouvement physique extérieur à l'être, et un temps de l'appréhension par l'âme. Ainsi il prend appui sur une antinomie qui n'en est peut-être pas une. Cette aporétique nous paraît de fait découler d'une question contestable. Car ces deux tensions contradictoires dans la conception du temps, et effectivement irréductibles l'une à l'autre, ne nous semblent pas pouvoir être considérées comme des concepts du temps, mais simplement des approximations du temps, à partir desquelles un positionnement de l'être (par l'énonciation) et une symbolisation sont possibles : dire « hier » pour l'appréhension de la durée, noter « un jour » pour le temps référé à du mouvement. L'inscrutabilité du temps nous fait prendre la symbolisation par laquelle nous l'approximons pour une pensée véritable et Bakhtine lui-même n'échappe pas à ce leurre quand il postule une vérité du temps : « Le processus qui a permis à la littérature de prendre conscience du temps et de l'espace historiques réels et de l'homme historique vrai qui s'y révèle, a été complexe et intermittent³⁰⁷ ». Une pensée en terme de dispositif, qui pose en-deçà de la représentation un réel irreprésentable, et qui fait de la représentation (au niveau de l'instituant comme de l'institué) une intellection *par défaut*, nous prévient de ce jeu de concepts où la philosophie s'affronte trop loin du réel. Comme nous l'avons vu plus haut, les deux formes d'appréhension du temps de l'aporie sont celles que le jeune enfant expérimente dans son apprentissage et desquelles il parvient à une intellection synthétique du temps par les récits et jeux de rôles dans lesquels il s'engage mentalement, voire physiquement, et dont la littérature

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 300-302.

³⁰⁷ *Op. cit.*, p. 237.

est le lointain et bien plus complexe avatar chez l'adulte. Les deux pôles de l'aporétique de Ricœur ne sont ni plus ni moins que les bases d'une appréhension par défaut du temps. Le temps est une construction aussi bien ontogénique que philogénique.

En tout état de cause, si cette perspective diachronique de l'aporétique présente un intérêt considérable pour l'histoire de la philosophie, elle accuse ses limites pour une étude de la représentation et comporte le risque de nous leurrer des mêmes « effets de surface » pour le temps que ceux de l'histoire des sciences à laquelle Foucault dans *Les Mots et les choses*³⁰⁸, préfère une approche « en termes de condition et d'a priori constitués dans le temps ». Elle relève ainsi d'un modèle généalogique, alors qu'une approche du texte en termes de dispositif s'inscrit dans une étude génétique, au sens que donne Deleuze à ce type d'approche³⁰⁹. Fort justement, Stéphane Lojkine « s'étonne que, sur le plan de la physique, Ricœur en reste à une conception aristotélicienne du temps, et revienne régulièrement à la notion de « temps cosmique²⁸ », que la théorie de la relativité, jamais évoquée, a définitivement balayée. Il n'y a pas (il n'y a plus en physique) de temps absolu, cosmique, et surtout le temps est désormais une dimension de l'espace, d'un espace qui, selon les développements de la physique la plus récente, serait doté de bien plus que de quatre dimensions.³¹⁰ ». L'approche généalogique peut ainsi avoir tendance à figer un questionnement par un concept en faisant abstraction du fait que ce concept n'est pas stable mais renouvelé au cours du temps. Ceci induit pour nous une exigence de méthode (et qui explique que nous ayons éconduit dans notre étude la philosophie comme modèle fondateur, tout en appelant sa contribution comme champ pour penser le temps issu de la représentation) : il ne s'agira pas de mettre en perspective diachronique le modèle temporel qui s'exerce dans un dispositif de temporalité particulier, mais au contraire d'analyser comment des modèles divers voire concurrents se conjuguent dans la « matrice d'interactions potentielles » d'un dispositif de temporalité singulier. Ainsi, nous serons amenés à retrouver la dualité du temps phénoménologique et du temps cosmique, ou monumental, décrite par Paul Ricœur, puisqu'il s'agit de la scission fondamentale où se fonde la *liberté* humaine par rapport au réel, et qu'il est naturel qu'elle apparaisse dans le dispositif de représentation du temps. Mais nous serons d'abord amenés à voir comment une épistémè³¹¹ singulière à une époque se conjugue avec des dispositifs techniques qui vont modéliser la représentation du temps.

³⁰⁸ « L'histoire du savoir ne peut être faite qu'à partir de ce qui lui a été contemporain, et non pas certes en termes d'influence réciproque, mais en termes de conditions et d'a priori constitués dans le temps. », Michel Foucault, *Les Mots et les choses, Une Archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, collection Tel, 1966, p. 221.

³⁰⁹ « Le rhizome est une antigénéalogie », Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « critique », 1980, p. 18.

³¹⁰ Stéphane Lojkine, « L'espace contre le temps de la littérature : *Fahrenheit 451* », *Enseigner la littérature à l'université aujourd'hui*, <http://www.univ-montp3.fr/pictura/Dispositifs/Fahrenheit451.php> . Consulté le 11 novembre 2011.

³¹¹ Ce concept foucauldien est fondamental pour décrire l'articulation d'un discours scientifique avec une pensée et une représentation, du temps en ce qui nous concerne. Nous l'emploierons souvent, et il importe de le définir. Il décrit un temps de transmutation et d'élaboration d'une représentation, une forme de métamorphose à l'échelle du discontinu rhizomique. L'épistémè ou champ épistémologique est l'ensemble des rapports entre les sciences qui rendent possible une représentation scientifique, la « positivité du savoir » — nous traduirions le *dispositif du*

Après avoir envisagé l'apport mais surtout les limites de la critique structuraliste de Genette et les avancées théoriques du modèle critique de Bakhtine, notre travail trouve donc son point de départ là où celui de Paul Ricœur s'arrête, avec la limitation au mode du récit, et avec cette *finis terrae* épistémologique qu'est « [...] la limite au-delà de laquelle la temporalité, échappant au quadrillage de la narrativité, retourne du problème au mystère³¹² ». Mais que ce soit au plan métapsychologique du Réel, ou au plan du réel non symbolisé par le discours conceptuel, nous ne pouvons avoir accès à cet absolu monstrueux du temps, et toute tentative pour le symboliser se heurte à l'appauvrissement par la représentation. Il importe de tenter de définir une démarche critique pour cerner un dispositif de temporalité, et plus particulièrement pour envisager par ce biais le phénomène temporel anomal de la prémonition qui nous occupe.

2.1.6. Le dispositif de la temporalité ou la représentation du temps face à son envers

À notre connaissance, le dispositif de la temporalité a été peu étudié. Philippe Ortel décrit le dispositif comme propre à « maîtriser à la fois l'espace et le temps³¹³ ». Néanmoins, la plupart des études, en particulier l'ouvrage collectif *La Scène*, ont porté sur des dispositifs visuels avec une organisation essentiellement spatiale. Dans le dispositif de la scène, le temps, en son équivalent textuel de la narration, s'arrête justement au moment où la scène fait basculer le texte de la succession à la simultanéité : « de l'efficacité narrative, on passe à l'efficacité scénique³¹⁴ ». Dans le dispositif, il y a matière à voir, ou à suggérer un visible aveuglant, un « soleil noir » (Nerval), un « éblouissement obscur » (Camus), tous oxymores qui référerait visuellement à l'aveuglant divin, ou à l'absolu ou au spleenétique réel, en témoignant par l'écartèlement des contraires l'incapacité du langage à le signifier, à le *cadrer*.

Pour la temporalité, en revanche, la perception de l'absolu n'est que conceptuelle. Nommer l'éternité dépasse notre entendement sans que ce dernier soit point ou menacé par la

savoir. Il est le but de son étude dans *Les Mots et les choses* : « Il ne sera pas question de connaissances décrites dans leur progrès vers une objectivité dans laquelle notre science d'aujourd'hui pourrait enfin se reconnaître ; ce qu'on voudrait mettre au jour, c'est le champ épistémologique, l'épistémè où les connaissances, envisagées hors de tout critère se référant à leur valeur rationnelle, ou à leurs formes objectives, enfoncent leur positivité et manifestent ainsi une histoire qui n'est pas celle de leur perfection croissante, mais plutôt celle de leurs conditions de possibilité ; en ce récit, ce qui doit apparaître, ce sont, dans l'espace du savoir, les configurations qui ont donné lieu aux formes diverses de la connaissance empirique. » *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, Tel, p. 13. Dans un entretien de 1972, Foucault précisera : « ce que j'ai appelé dans *Les Mots et les choses* épistémè n'a rien à voir avec les catégories historiques. J'entends tous les rapports qui ont existé à une certaine époque entre les différents domaines de la science [...] Ce sont tous ces phénomènes de rapport entre les sciences ou entre les différents discours dans les divers secteurs scientifiques qui constituent ce que j'appelle épistémè d'une époque ».

³¹² Paul Ricœur, *Temps et récit*, t. 3, op. cit., p. 449.

³¹³ Philippe Ortel, *La Littérature à l'ère de la photographie*, op. cit., p. 96.

³¹⁴ Stéphane Lojkine, *La Scène de roman, Méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 4.

perception sensorielle de cet au-delà de la représentation qui est signifié. Du temps, certes l'image, longtemps fixe, a tenté de donner des équivalents par les allégories, les régimes métaphoriques du cours de l'eau par exemple, ou d'ouvrir sur cet inconnaissable par la juxtaposition. Des artistes contemporains comme Roman Opalka ont dépassé la démarche mimétique de représentation du temps pour offrir des œuvres qui transmutent en espace la temporalité vécue, dont la manifestation forme un envers auquel s'affronte le temps dans son passage. Mais seule la littérature, parce qu'elle est « un art du temps » comme Lessing l'oppose, dans le *Laocoon* (1766) à la peinture, « art de l'espace » peut explorer pleinement, dans une profondeur complexe, cette quatrième dimension qu'est le temps. Cette spécialisation de la représentation que l'on retrouve dans la pensée de Paul Ricœur est dénoncée par Stéphane Lojkine comme un présupposé de sa démonstration :

« Car penser le temps comme une dimension de l'espace ramène le fait littéraire à une question de représentation, une question qui n'engage pas spécifiquement, exclusivement la littérature. Tandis que le paradigme spatial dissout la littérature comme champ séparé, le récit cesse d'être la forme nécessaire de la littérature, l'histoire cesse d'être le référent nécessaire qu'elle refigure, la refiguration cesse d'être le processus nécessaire de la création littéraire³¹⁵ ».

Si l'on fait abstraction de cette spécialisation abusive, il est possible que la faible perceptibilité de la dimension temporelle du réel explique qu'il ne soit parfois apparu que comme une dimension annexe du dispositif (et non comme une *dimension* fatalement structurée par la représentation) et, de ce fait, l'intérêt à ce jour marginal que lui a accordé la théorie du dispositif.

2.1.6.A. L'aporétique du dispositif de temporalité

Mais s'engager dans une étude du dispositif de temporalité ne va pas de soi et occulter l'aporétique du temps de Ricœur ouvre sur des apories bien plus redoutables encore. Car comment accéder à la notion de dispositif puisque la dimension de l'objet (la temporalité) s'affronte soit à l'inconnaissable du Réel, soit à la symbolisation normée, universelle et chronologique du temps ? Comment ainsi prendre en défaut la structure puisqu'elle s'auto-régit (dans le sens où elle se donne ses propres règles) et qu'en matière de temps, rien de perceptible ne lui est opposable à quoi on pourrait la confronter pour en montrer les limites ?

Ainsi, dès lors que l'on veut observer la temporalité comme un dispositif, l'inscrutabilité du temps accroît la possibilité d' « illusion herméneutique³¹⁶ » en inversant le processus décrit par Bernard Vouilloux. En effet, puisque le réel du temps ne peut être signifié que par la structure, tout dispositif qui tend à ouvrir sur cet inconnaissable tend à se confondre

³¹⁵ Stéphane Lojkine, *Critique de l'antimodernité*,

<http://www.univ-montp3.fr/pictura/Dispositifs/Fahrenheit451.php> . Consulté le 11 novembre 2011.

³¹⁶ Bernard Vouilloux, « Du dispositif », *Penser la Représentation II, Discours, image, dispositif, op. cit.*, P. 19.

avec une structure, ou plutôt avec une *figure* du temps. Nous pouvons ainsi percevoir comme un dispositif le seul effort de la structure pour signifier l'insignifiable (nous n'échapperons d'ailleurs pas totalement à cette illusion, mais au moins en connaissance de cause de son leurre), c'est-à-dire n'observer qu'un dispositif représenté là où nous croyons desceller un dispositif de représentation. Ainsi en va-t-il, nous semble-t-il des diverses représentations de montres fondues dans les tableaux de Dali qui traduisent une impuissance à représenter le temps au-delà de la métaphore. De cet écueil, le travail de Philippe Ortel peut nous prévenir quand il remarque qu'en se confrontant à l'incompréhensible, les dispositifs, au contraire de l'interprétation, « restent étroitement attachés à la part obscure des choses puisqu'ils « montrent » sans « expliquer »³¹⁷ ». Même à l'échelle de la temporalité, le dispositif est ouverture sur l'incernable.

Ainsi, le temps est-il ce double point où la capacité psychique (et a fortiori celle à représenter qui en découle) se trouve prise en défaut. Elle est soit parce que le point limite de la conception que nous permet de développer la logique du savoir est atteint (notre incapacité à penser l'éternité, ce pendant de l'infini, c'est-à-dire l'indénombrable, ou bien celle à percer l'inscrutabilité du temps, c'est-à-dire l'infigurable) et que nous sommes confrontés au réel, soit parce que cette expérience nous oppose aux divers modes de forclusion subjective du Réel, le temps subjectif des origines, voire d'en-deçà des origines ou des finitudes comme Maeterlinck voudra nous le suggérer. On sait à quel point le dramaturge sera sensible à ces figures d'enfants et de vieillards qui, par leur proximité avec le temps du non-être portent la prémonition de la mort, ou en portent la connaissance d'un en-deçà de la naissance. Il n'en reste pas moins que le réel et le Réel ne se confondent pas, et que pour Freud et une bonne part de la psychanalyse, l'inconscient ne connaît pas le temps. Il est de l'*inconnu de temps*, alors que le réel est l'*inconnaisable du temps*. Avec ou sans majuscule, le réel ne réfère pas ainsi au même inconnaisable : mouvement sans fin mais imperceptible d'un côté, atemporalité inaccessible de l'autre, les deux modes se trouveront manifestés voire intriqués dans les œuvres de notre corpus.

Une approche première de la temporalité en terme de dispositif est ainsi plus riche en apories et en possibilités de leurre qu'en perspectives critiques et autres grilles d'analyse fécondes. Cette difficulté appelle pourtant des réponses.

2.1.6.B. Le dispositif de temporalité : un modèle théorique irréductible aux grilles et systèmes

Notre première réponse sera qu'il vaut mieux nous en tenir à des définitions tendanciennes que de développer un modèle trop strictement catégorisé qui non seulement risque de se révéler peu fonctionnel, d'imploser en quelque sorte sur la seule dimension

³¹⁷ Philippe Ortel, « Les Dispositifs de l'incompréhensible », in *L'Incompréhensible : littérature, réel, visuel*, p. 402.

structurelle et de s'appauvrir dans sa mise en œuvre en nous appauvrissant. On pourrait donc établir une liste sans fin des modalités selon lesquelles la représentation est débordée par le réel du temps qu'elle entend cadrer. On pourrait en outre faire entrer ces listes dans des cadres. Mais ce serait commettre l'erreur d'enfermer le dispositif dans une structure ou de tendre vers une impossible exhaustivité puisque, justement, l'infini potentiel de la représentation offre à chaque créateur la capacité d'inventer à partir de combinaisons thématiques et stylistiques comme nous le verrons dans *À la recherche du temps perdu*, ou de mettre en œuvre le texte *pour* ses limites. Bornons-nous à considérer que le dispositif de temporalité est la manifestation d'une structure qui, s'ouvrant sur une conjoncture, peut être contestée de l'extérieur, ou de l'intérieur.

Ainsi, puisque le réel du temps est le point où le cadré s'articule avec le non-cadré, on ne peut en formuler par définition la dimension avec notre habitude de penser des systèmes holistes et des méthodologies surplombantes, mais simplement pointer les points limites avec l'incompréhensible du réel qui, même et surtout pour le chercheur, reste l'incompréhensible. Nous voici dès lors contraints à rechercher le point neutre de la représentation du temps par rapport auquel, par des décalages, le dispositif de temporalité considéré ouvrirait sur le réel ou le Réel.

Cette prudence initiale est d'autant plus nécessaire que nous sommes confronté à une deuxième difficulté inhérente à notre corpus. Celui-ci regroupe en effet des objets esthétiquement composites, non seulement issus d'influences esthétiques différentes (encore que dans un continuum temporel d'un peu plus d'un demi-siècle) où peuvent s'instaurer continuités et contrepoints directs), mais relevant de genres différents : théâtre, roman, récit, poésie. La plupart des modèles critiques envisagés (cf. infra, 2.1.5. *Quelques modèles critiques de l'esthétique littéraire du temps*) n'envisagent qu'un genre, la plupart du temps celui du récit. Comment dès lors penser le dispositif de temporalité sans être détourné de cet objectif par des contingences génériques qui, ne pouvant être discernées par confrontation avec un temps infigurable, nous feraient prendre le nécessaire pour le choix de représentation ?

2.1.6.C. Recherche du point neutre transgénérique

En matière de temps beaucoup d'auteurs disent ce qu'ils représentent, ou font entrer cette représentation du temps dans un héritage culturel qui nous la rend intelligible, d'autres, qui sont parfois les mêmes, plus habiles, nous la donnent à deviner³¹⁸. Ainsi, si l'œuvre

³¹⁸ Cette distinction majeure se traduit par le contraste qui parcourt, pour la représentation de l'inconnaissable du temps, à des degrés divers toutes les œuvres de notre corpus entre l'à-plat du dire, et la profondeur de la suggestion. Nous choisissons de parcourir les deux dimensions même si le dispositif de temporalité n'est pleinement en acte que dans la seconde. Le dire permet de mieux comprendre le non-dit. Ainsi la dramaturgie régressive de *L'Oiseau Bleu* permet-elle de mieux comprendre et la conception et l'efficacité des dispositifs de

considérée ne nous livre en elle-même les clefs de l'écart, la faille par laquelle le réel du temps viendrait à se présenter, nous sommes obligés de restituer — et tout l'art de l'auteur peut résider dans cette invite — un point neutre à confronter au dispositif de temporalité qui nous est présenté. Chercher un point neutre est d'autant plus hasardeux que, comme nous l'avons vu, il n'est nul absolu auquel on puisse le confronter pour en vérifier la pertinence. La tension vers ce point (purement théorique) ne peut donc se faire que par synthèse de l'existant selon une méthode de triangulation, en croisant les plans synchroniques et diachroniques.

A l'instar des *régimes de visibilité* étudiés par Marie-José Monzdain ou Philippe Ortel, il existe très vraisemblablement des *régimes de temporalité* dont les représentations artistiques nous sont le précieux condensé pour une époque. Ces régimes de temporalité sont stables, ou en décalage avec ceux qui les ont précédés et il convient de discerner ce qui a généré la crise³¹⁹. Ainsi, dans une approche du temps à l'échelle globale, peut-on dire que l'idée d'un temps cyclique caractérise la civilisation grecque antique, alors que le modèle eschatologique caractérise les civilisations chrétiennes. Des facettes symboliques de ces régimes de temporalité peuvent s'étendre sur des pans plus vastes de l'histoire des représentations, voire coexister de manière conflictuelle à certaines époques, comme « l'inversion historique³²⁰ » décrite par Bakhtine, qui place l'idéal aux origines des temps ou cette forme laïcisée de l'eschatologie qu'est le mythe du progrès. Plus près de nous, la narration romanesque contemporaine, voire le théâtre de Beckett, offrent d'évidentes symétries avec une époque qui pense le temps en termes phénoménologique, *de l'intérieur*. Ce régime de temporalité synthétise le mode de représentation d'une époque élaboré par l'interaction constante entre les réalités d'une doxa, les codes de représentation du temps d'un genre donné. Il est donc daté, et sujet à péremption épistémologique et esthétique jusqu'à être perçu éventuellement (et en fonction de la distance critique) ou dans un écart diachroniquement exotique, ou comme une simple convention, une défroque vide de la représentation. Ainsi André Breton refuse-t-il, comme Paul Valéry, d'avoir recours à des formules temporelles creuses comme « *La marquise sortit à cinq heures* » :

« Si le style d'information pure et simple, dont la phrase précitée offre un exemple, a cours presque seul dans les romans, c'est, il faut le reconnaître, que l'ambition des auteurs ne va pas très loin. Le caractère circonstanciel, inutilement particulier, de chacune de leurs notations, me donne à penser qu'ils s'amuse à mes dépens³²¹. »

L'accusation de gratuité de ces mentions chronologiques suggère que la représentation manque son projet de nous donner à lire la réalité du temps qui permettrait au texte d'être une interface significative entre le lecteur et le réel. Ce procès peut certes être orchestré par la virulence polémique qui préside à un renouvellement esthétique à travers un mouvement, un manifeste. Mais il peut transcender de tels clivages axiologiques si on déplace l'axiologie en la reportant sur la capacité de l'œuvre à rester vive en son dispositif de temporalité, critère qui

temporalité des pièces antérieures. Les faiblesses esthétiques d'un auteur peuvent être le contrepoint compensant l'absence

³¹⁹ Nous le ferons de manière synthétique dans la deuxième section de ce chapitre pour le régime de temporalité dans lequel s'inscrivent entre 1880 et 1935 les auteurs de notre corpus.

³²⁰ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 294.

³²¹ A.B., *O.C. I, Manifeste du surréalisme*, p. 314

peut fonder la sélection d'« œuvres culturellement valorisées » sur lesquelles Bernard Vouilloux reproche à la théorie des dispositifs de trop se focaliser³²². A contrario, il nous engage de la même manière à dissocier la conception de la représentation et celle de sa réception, c'est-à-dire de prendre en compte l'écart diachronique qui a pu se creuser entre les deux « dispositifs instituants » qui ont joué ou jouent chez le créateur et le récepteur de l'œuvre.

Ces régimes de temporalité ont leur pendant esthétique dont Bakhtine nous offre pour le roman— mais pour ce genre seulement et, à vrai dire, même si son étude est produite durant la première partie du XXème siècle, surtout pour les genres les plus figés par la rhétorique — les chronotopes (voir infra, 2.1.5. *Quelques modèles critiques de l'esthétique littéraire du temps*). La restitution de cet horizon chronotopique d'un genre à une époque donnée constitue *Mutatis mutandis* un élément de ce point neutre auquel nous pouvons nous référer pour analyser les écarts significatifs³²³ des dispositifs de temporalité dans un objet singulier.

Dans un deuxième temps, il nous appartient de nous référer aux principes reconnus comme absolus du temps, ceux-là mêmes qui nous font dire que l'universel du temps est contesté par des modèles post-newtoniens de la théorie de la relativité ou de la théorie quantique. Ainsi a-t-il fallu contester le caractère universel du temps en sciences physiques pour maintenir ces caractères fondamentaux et pour pouvoir continuer à parler de temps, c'est-à-dire avec le temps local d'Einstein et Poincaré, à parler d'un concept universel mais sans repère universel. Un certain nombre de lois sont inhérentes au concept de temps. Ainsi en va-t-il du principe de non-réversibilité (non-retour), de la non-élasticité de la durée ou du principe de causalité, et de la succession. Toute entorse à ces lois fondamentales est susceptible de nous orienter vers un point limite de la représentation du temps. Nous voyons que les entorses au temps entraînent des entorses à la loi de la logique. Cette solidarité sera bien entendu fondamentale pour le surréalisme, qui conteste de pair les deux modèles comme normatifs. Mais elle sera aussi capitale pour les impacts esthétiques de l'atteinte au modèle narratif de la représentation du temps que Paul Ricœur a décrit comme la « rationalité narrative ».

³²² Bernard Vouilloux, « Du Dispositif », in *Discours, image, dispositif, op. cit.*, p 28. Ce à quoi l'on peut toutefois opposer les très nombreux travaux des auteurs évoqués dans l'article consacrés soit à des genres mineurs sous-valorisés (pantomime, tableau vivant, séries télévisées, etc.) soit à des formes à la périphérie des arts (publicité, etc.). Voir notamment Stéphane Lojkine « La Théorie du flan, flan de la théorie », « Flan de la théorie, théorie du flan », *Utopictura 18, théorie des dispositifs*, revue en ligne, <http://sites.univ-provence.fr/pictura/Dispositifs/Flan.php> . Consulté le 10 juin 2012.

³²³ Il n'y a en effet pas de lisibilité ni d'interprétation possible si un objet ne peut pas se mesurer explicitement ou tacitement à un modèle de référence effectif ou reconstruit par la pensée. Ainsi sommes-nous quasiment aveugles devant, par exemple, la peinture pariétale préhistorique ou autres mains négatives, malgré tout notre fabuleux savoir scientifique sur l'objet.

2.1.6.D. Modalités de transgression

Comment le dispositif de temporalité affronte-t-il au problème de la représentation neutre (mais intégrant les lois fondamentales reçues par une époque donnée) du temps ? Même si Paul Ricoeur n'envisage que le cas du récit, il apporte une piste de réponse à « l'anomalie de la question » du sens possible à l'entreprise de « refigurer l'inscrutable » : « C'est dans la manière dont la narrativité est portée vers ses limites que réside le secret de sa réplique à l'inscrutabilité du temps³²⁴. » Ainsi notre approche tend ainsi à investiguer les limites de la structure dans la représentation, ceux où quelque chose du réel point sans être dit. Dire, c'est être assimilé par la structure et, de ce fait, manquer un objet par essence indicible, celui sur lequel Maurice Maeterlinck a renouvelé le regard et déplacé la représentation à l'envers du connu :

« C'est notre mort qui garde notre vie et notre vie n'a d'autre but que notre mort. Notre mort est le moule où se coule notre vie et c'est elle qui a formé notre visage. Il ne faudrait faire que le portrait des morts, car eux seuls sont eux-mêmes et se montrent tels qu'ils sont. Et quelle vie ne s'éclaire dans la pure, froide et simple lumière qui tombe sur l'oreiller des dernières heures ? ».

La déclaration ne s'inscrit pas seulement dans une poétique centrée sur la mort que Maeterlinck a initialement partagé avec Van Lerberghe³²⁵, elle constitue une véritable révolution métaphysique de la représentation.

Le dispositif de temporalité est en effet une constante qui postule l'horizon d'un temps représenté (cf. supra, 2.1.4.A. *Expérience première du temps (ou la construction de la réalité lors de l'expérience première du temps)*), à la fois développé en raison de l'énonciation spécifique au genre et à l'œuvre, des choix (parfois par défaut) faits pour la représentation de ce temps dans l'objet esthétique et du rapport au réel qui vient contester « du dedans », ou « du dehors » le cadre de représentation temporelle. Car pour reprendre la distinction opérée par Philippe Ortel, on peut distinguer aussi bien chez les penseurs que chez les esthètes « ceux qui explorent les systèmes « du dedans », en réduisant au minimum l'obscurité des choses, et ceux qui, penseurs de la totalité, les considèrent au contraire « du dehors », en articulant l'analyse de leur fonctionnement interne au hors-cadre incompréhensible enveloppant tout phénomène³²⁶ ». Trois modalités de la temporalité peuvent ainsi témoigner de son insuffisance à cadrer le réel du temps ou à en être débordé : contestation de l'ordre structurel (de l'intérieur), contestation de la capacité de l'ensemble de la structure à transformer le réel

³²⁴ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, t. 3, *op. cit.*, p. 482.

³²⁵ Pour ce dernier le thème de la mort « est un curieux effet de mes vingt ans et un caractéristique souvenir de mon éducation par les corbeaux » *Lettres à Fernand Séverin*, p. 291, cité par Jeremy Whistle dans Charles Van Leberghe, *Les Flaireurs*, (deux pièces symbolistes, avec *La Fille aux mains coupées* de Pierre Quillard), Exeter, University of Exeter, 1976.

³²⁶ Philippe Ortel, « Les Dispositifs de l'incompréhensible », in *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel. op. cit.*, p. 380.

en réalité (de l'extérieur), création d'une structure a-réaliste dont la focale s'ente dans la réalité et représente le réel (démarche hybride).

Le premier mode de débordement de la structure peut se révéler le plus difficile à repérer puisque, par définition, la structure est plastique au temps qu'elle représente, elle est pure plasticité temporelle. En matière de temps, ce qui est exprimé s'adapte parfaitement au temps représenté. A partir de ce point aporétique, on peut supposer que l'anomalie vient contester le double repère du régime de temporalité (qui peut être le point neutre) et des lois fondamentales du temps, pour faire émerger le réel. Ainsi, dans *Axolotl*, nouvelle de Julio Cortázar, dont il a déjà été question (cf. supra, 1.2.6.B. *L'univers quantique*), l'ordre narratif, exact en son déroulement chronologique, et rigoureux dans sa causalité apparente, se double d'un phénomène irrationnel de transmigration d'une conscience du personnage observateur à l'axolotl de l'aquarium : la causalité inhérente au temps est prise à défaut et la représentation ouvre sur un autre ordre du temps, voire une négation de ce que nous désignons communément par ce terme. L'énonciation d'*Axolotl* est restée stable, mais non la causalité inhérente au temps. Parce que qu'il répond aux codes de la rationalité narrative, le récit est lui-même la loi intradiégétique de causalité-succession du temps que l'anticipation viendra fracturer : le roman *Détours* d'André Crevel, qui adopte un mode narratif relativement classique, est interrogé de l'intérieur par un phénomène de métalepse³²⁷ qui conteste la pertinence du cadre de la rationalité narrative. Ainsi ces altérations d'un modèle stable du temps ne peuvent s'appréhender que lorsque la néo-représentation se démarque d'une représentation antérieure. Dans le chronotope médiéval du *monde des merveilles dans le temps de l'aventure*, Bakhtine décrit « une hypertrophie fabuleuse du temps : les heures s'étirent, les jours se rétrécissent, deviennent des instants ; on peut ensorceler le temps lui-même³²⁸ ». Mais ces déformations non réalistes ne peuvent s'appréhender qu'en regard de l'expérience réelle du temps, et de son expérience esthétique par des chronotopes plus conformes aux lois conventionnelles du temps.

Tous les arts de/dans la représentation fixe se sont heurtés à l'incapacité à représenter le temps et ont parfois répondu par la mise en question de leur capacité de représentation pour atteindre à un ordre non représentable. On sait les tentatives de photodynamisme des frères Bragaglia pour faire entrer la temporalité dans la représentation photographique de l'espace, mais cet ajout d'une nouvelle dimension se fait « au prix » de la perte de netteté qui est l'objectif de ce médium dans la mise au point : il n'y aura plus de net si l'on prend en compte toutes les dimensions, dont le temps et par contrecoup en infèrera-t-on que le réel est irréductible à toute structuration dans la représentation, seraient-elles tenues empiriquement comme les plus réalistes et indicielles, telle que la photographie. Le romancier et cinéaste Gérard Mordillat pointe le caractère positif de cette insuffisance : « Ce qui, dans le cinéma, dit le cinéma, c'est ce qui échappe à la dramaturgie, à la machinerie ; c'est l'imprévu, le vague, le flou³²⁹ ». Telle définition est transposable pour la représentation de la temporalité qui elle aussi permet *reversus* « de s'interroger sur le réel, sur l'image, la société qui la produit, le

³²⁷ L'analyse structurale peut nous être précieuse si on ne la tient pas comme une fin, mais comme un moyen dans l'articulation de la représentation avec l'ouvert de la conjoncture.

³²⁸ Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 301.

³²⁹ Gérard Mordillat, *Éloge du flou*, in *Le Monde diplomatique*, septembre 2011, p. 27.

monde qui l'expose³³⁰ ». La représentation du réel du temps pourra donc passer par le paradoxe du refus de la représentation du temps, en tout cas de ce temps rassurant de régularité dont la chronologie scande les moments et les dates. Mise en péril, tout ou partie de la représentation du temps peut aussi être absente, ou réduite à la portion congrue qui révèle son insignifiance. Ainsi la dramaturgie de Maeterlinck pose-t-elle une question : comment penser le temps en univers symboliste ? Les repères chronologiques sont rares ou effacés. L'espace lui-même est souvent représenté pour sa potentialité symbolique et non pour la précision et la netteté référentielles d'un univers réaliste ; de même, les repères temporels sont souvent très secondaires. À plusieurs reprises, dans les pièces de Maeterlinck le temps se réduit à la seule scansion midi, minuit³³¹ qui sont des points culminants, ou des termes au plan symbolique. Et pourtant, dans cet univers aussi le temps existe, ne serait-ce que parce qu'il y a devenir, donc succession d'instant qui, s'ils ne déterminent pas prioritairement une suite d'actions par lesquelles les personnages auraient en tout état de cause peu de prise sur leur destin, organisent une suite de paroles sur un fond temporel qui se joue sans eux, mais où ils touchent aux limites de la vie par la naissance et par la mort. Le personnage y est tenu entre un réel dont l'angoisse le poigne et une parole qui, comme l'a montré Arnaud Rykner³³², lui échappe ou ne lui ouvre aucune autonomie sur son destin : il n'en reste pas moins que, dans cet entre-rien qui lui est tout, le personnage symboliste reste un devenir et une finitude, et qu'il importe donc d'observer le temps en son apparente absence.

La représentation symboliste ouvre donc à des dispositifs hybrides qui reprennent à la fois les éléments du réalisme pour l'économie diégétique, aussi bien avec des successions entées dans le cadre de journées, et avec des horloges ou sonneries de cloches qui sont très présentes dans les pièces de Maeterlinck, mais qui, par leur dimension symbolique que nous venons d'entrevoir, ouvrent à une autre dimension de l'espace-temps. Cet inconnaissable du réel temporel, éternité du temps de l'avant naissance et de la mort comme durée du non-être est décrite par Maeterlinck dans l'*Agenda de 1889* :

« Nous sommes comme des mites sur le temps, qui est le grand rideau de l'éternité, et quand nous y avons percé nos petits trous, qui deviennent peut-être des étoiles aux yeux des autres, nous tombons de l'autre côté, nul ne sait où —³³³ ».

L'évolution constatable entre les premières pièces comme *Intérieur* ou *L'Intruse* et des pièces ultérieures comme *Alladine et Palomides* et, surtout, *La Mort de Tintagiles* illustre parfaitement ce passage d'un dispositif spatio-temporel réaliste à un modèle hybride dont l'irréel réalisme des *Aveugles* était une étape. Maeterlinck semble s'être attaché à générer l'insuffisance de la représentation par rapport à la question du temps par des dispositifs spatiaux : celui d'*Intérieur*, par exemple, distingue deux espaces contigus, mais qui ne sont pas dans le même temps en raison de leur connaissance différente de la nouvelle tragique qui chemine en même temps que le corps de la fille défunte. La synchronie des espaces distincts se fracture sur la différence dramatique. Il semble que le génial inventeur de dispositifs

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ Et encore l'aveugle de *L'Intruse* ou ceux des *Aveugles* ne parviennent-ils plus à distinguer minuit et midi.

³³² En particulier dans *L'Envers du théâtre. Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck.*, Paris, José Corti, Les Essais, 1996.

³³³ M.M., *CT II, Agenda de 1889*, p. 1009.

qu'était Maeterlinck ait voulu ensuite en explorer les potentialités en englobant dans un espace continu unique non réaliste (à quoi bon le réalisme si la raison et le langage sont en défaut dans cette vision du monde ?) des temps différents. Ainsi, *La Mort de Tintagiles* figure-t-elle par l'espace ce point limite, ce point où va s'exacerber jusqu'à l'insoutenable la limite de la vie qui s'éteint, par la porte en fer implacable d'une tour où la reine invisible et insatiable happe le jeune Tintagiles. Réel à la fois circonscrit et non visible, le temps de la mort se nimbe à la fois de familiarité et d'irréductible altérité. Le symbolisme peut s'autoriser cette spatialisation non réaliste du temps et représenter ce qu'une temporalité réaliste ne pourrait figurer, en hybridant le temps de la parole et de l'action des sœurs protectrices, et celui matériellement irréversible de la mort.

Bien sûr la manifestation de la contestation interne, externe, ou hybride peut revêtir des formes moins globales, davantage circonscrites voire ténues à l'échelle de la représentation considérée. Le temps réel dans sa totalité peut se dissimuler derrière le seul instant vécu, un simple point : le présent. Concernant la conception du présent chez Claudel, Georges Poulet cite *Le Soulier de satin*: « Jointure à ce qui n'est point temps du temps exprimé par le langage. ». De ce fait, « c'est dans le moment présent que Dieu *est*, et qu'il est avec tout et avec moi. Immanence de la Divinité en chaque moment actuel, mais transcendance aussi de chacun de ces moments, soulevés pour ainsi dire et portés au-dessus d'eux-mêmes par la présence qui s'y manifeste.³³⁴ ». Ce réel peut aussi être suggéré par des indices métaphoriques, ou symboliques d'une contestation du temps. Ainsi, même s'il s'agit a priori d'un simple constat visuel à l'intérieur d'un récit, l'« horloge sans cadran³³⁵ », dont André Breton évoque la vision assortie de malaise à proximité d'un cimetière, et en laquelle nous tendons à lire un analogue du thermomètre sans chiffre de *La Montagne magique* analysé par Ricœur³³⁶, ne peut que faire image de ce Réel du temps qu'est la mort. Philippe Ortel rappelle que, pour les dispositifs de l'irreprésentable, il ne faut pas tant attendre une représentation mimétique de l'irreprésentable qu'une forme d'« équivalence de système à système³³⁷ ». La tâche du lecteur et du critique est donc de repérer ces équivalences multiformes.

La structure s'ouvrant sur la conjoncture dans le dispositif (Philippe Ortel), ce sont deux infinis de représentation qui se multiplient. Il n'est ni possible, ni souhaitable de faire la liste de toutes les modalités par lesquelles l'intelligence créative des auteurs explore les propriétés du langage et de la représentation pour ouvrir sur leur propre faillite – laquelle plutôt que l'échec d'un terminus ad quem est le point sensoriel et vif entre l'être et le monde (ou le monde en l'être dans le cas du Réel) — dont la modernité nous a appris qu'elle était

³³⁴ Georges Poulet, *Études sur le temps humain, III Le Point de départ*, op. cit., p. 18-19.

³³⁵ A.B., *O.C.2, L'Amour fou*, p. 686.

³³⁶ « Il n'est pas sans importance, pour l'éducation de notre héros, qu'une première et soudaine illumination, sur ce que le temps peut véritablement être, lui soit donnée en *rêve*. Comment le temps lui-même s'annonce-t-il ? Comme « une sœur muette, tout simplement une colonne de mercure sans chiffre pour ceux qui voulaient tricher » [p. 98] (I, p. 139). La scène du thermomètre est à la fois reprise et abolie : les chiffres ont disparu, comme sur une montre qui ne dirait plus l'heure. », Paul Ricœur, *Temps et récit 2. La Configuration du temps dans le récit de fiction*, op. cit., p. 227.

³³⁷ Philippe Ortel, « Les Dispositifs de l'incompréhensible », in *L'Incompréhensible : littérature, réel, visuel*, op. cit., p. 398.

l'authentique réussite de la représentation. Il faut et il suffit qu'une distorsion locale ou générale soit repérable par rapport au modèle stable de la représentation du temps, au régime de temporalité interne ou externe à l'œuvre.

A ce point, l'écart dans la temporalité doit aussi être croisée avec l'étude des techniques et discours hétérogènes qui s'intriquent et informent la représentation. En effet, « le livre n'est pas l'image du monde suivant une croyance enracinée. Il fait rhizome avec le monde, il y a une évolution parallèle du livre et du monde³³⁸ », comme le notent Deleuze et Guattari. Il est l'heure de nous souvenir que le dispositif ne peut se penser que dans le temps, comme l'écluse singulière d'une économie du désir qui fait suite à une autre écluse devenue insuffisante. Le dispositif de temporalité entre dans un temps du temps, c'est-à-dire dans un ensemble de dispositifs d'ordre non temporel (les dispositifs de mesure du temps étant stables, et visant à l'extrême stabilité prétendument atomique) qui modifient la conception du temps à une époque donnée et peuvent en porter la représentation en étant intégrée à l'objet esthétique. Comment pourrait-on envisager la conception purement coercitive du temps chez Breton si on ne se référait à des expériences collectives du temps comme les implacables montres ayant rythmé, quatre ans durant, le moment de la sortie des tranchées pour l'assaut, ou aux discours collectifs sur ce temps désormais devenu mesure de la production pour un écrivain qui, au-delà de son engagement problématique au parti communiste, vit dans une époque occupée du temps de travail entre *Metropolis* et *Les Temps modernes* ? Comment penserait-on le récit surréaliste, voire plus tardivement les flux de conscience, sans tenir compte de l'influence de l'épistémé du début du XXème siècle qui, en niant la physique newtonienne et les repères spatio-temporels universels qui en découlaient, a proposé une vision relativiste d'un temps local ? Breton le premier est conscient du caractère matriciel de ces savoirs scientifiques et il le déclare dans *Les Enfers artificiels* :

« Surréalisme, psycho-analyse, principe de relativité doivent nous mener à la construction d'appareils aussi précis, aussi bien adaptés à nos besoins pratiques, que la télégraphie sans fil. Je dis « construction d'appareils » à tout hasard, naturellement, et en n'accordant à ces mots qu'une valeur d'images.³³⁹ »

Comment penserait-on dès lors les représentations du réel du temps si, de Maeterlinck à Breton, et au-delà, un glissement n'avait eu lieu déplaçant l'inconnaissable transcendant en inconnaissable de l'arrière-scène inconsciente ou gît, inerte dans son atemporalité, mais manifesté par la pulsion, le Réel ? Cet hétérogène de l'ensemble matriciel est ainsi constitué d'éléments techniques (les horloges dans le théâtre de Maeterlinck) et de constituants narratologiques (la rationalité narrative décrite par Paul Ricoeur), d'impératifs pragmatiques diégétiques ou extradiégétiques, de discours divers (théories littéraires, esthétiques, mais aussi philosophiques, médicales, physiques) dont le syncrétisme s'opère ou se distend dans le dispositif afin de faire entrer le récepteur dans une expérience singulière du temps et de mettre en action la *machine abstraite* dans des continuités hétérogènes avec le monde.

³³⁸ Gilles Deleuze, Alain Guattari, *Mille plateaux*, op. cit., p. 18.

³³⁹ A.B., OC I, *Les Enfers artificiels*, p. 625.

Le deuxième mode de débordement de la structure (qui n'est pas exclusif du précédent) consiste à poser le dispositif de temporalité en son insuffisance, le représenter mais comme incapable de circonscrire un réel qui le dépasse, et faire de la mise en œuvre ou mise en scène, une « mise hors scène³⁴⁰ ». Le plus souvent l'auteur conçoit dès lors une installation qui, par exemple, met en abyme une expérience du temps, et nous la livre dans son caractère dérisoire par un biais en quelque sorte distancié. Le théâtre de Maeterlinck est à ce titre génialement créatif en matière de variation dans les dispositifs (cf. infra, 3.1 *La prémonition maeterlinckienne : Vue oblique sur le réel*) afin de faire percevoir l'irreprésentable du temps. Le décentrement qui conduit de *L'Intruse* aux *Aveugles* consiste en un rapprochement des spectateurs qui endossent, dans la deuxième pièce la position de l'aïeul aveugle de la première, tout en croyant avoir le spectacle de l'aveuglement des personnages face au réel. Cette modalité de la représentation en son insuffisance conduit à des figurations parfois hybrides dont l'entre-deux, non figuré, et qui n'en est ni l'interstice ni l'horizon, est suggéré comme réel infigurable. Ainsi, *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec est-il formé de l'entrelacement d'un récit autobiographique, d'un récit fictionnel romanesque et d'un récit contre-utopique qui n'ont pas d'autres solutions de continuité que l'invisible d'une ligne de fuite où est suggéré l'infigurable angoissant du réel du temps forclos par la mémoire et/ou l'insoutenable. L'alternative indécidable « Rester caché, être découvert³⁴¹ » livre la motivation d'un projet de représentation qui, développé, ne renvoie qu'à ce qu'il ne montre pas. Le dispositif de temporalité est ainsi placé dans une dynamique du paradoxe où en faisant écran, il forme écran.

La recherche de *configuration* qui en découle impose de ce fait d'être particulièrement attentif à la disposition énonciative et narrative envisagée. Ces recherches de transgressions ne peuvent aboutir que si l'on prend en compte tout ce qui, dans le dispositif, relève de la pragmatique de la représentation à la fois dans son économie interne (par exemple récit rétrospectif ou journal, ou représentation mimétique du temps dans le théâtre en particulier) et dans son économie communicationnelle, c'est-à-dire dans la transmission par un objet littéraire d'une représentation du temps vers un récepteur dont, comme nous l'avons vu, il n'est point sûr qu'il se colle dans les pré-supposés temporels véhiculés par l'objet esthétique. Non seulement ces dimensions se pondèrent l'une l'autre, mais il peut exister de profondes cohérences entre le temps représenté et la modalité ou le genre choisis pour la représentation. Ainsi c'est parce qu'André Breton porte une contestation du temps comme incarnation coercitive de la rationalité dans une vie humaine, que cette position philosophique se double d'une contestation de la temporalité comme vecteur de la vaine construction d'un univers fictionnel. Breton renonce définitivement à un genre (le roman) et pose le cadre d'une narrativité différente à la croisée circonstancielle du devenir où se réalise le temps du sujet, et du journal qui en est son compte-rendu pour le lecteur son contemporain. Le recadrage n'est ainsi pas produit par la représentation, mais manifesté dans une forme qui ne répond plus aux cadrages antérieurs.

³⁴⁰ Jean-François Lyotard, « l'acinéma », in *Des Dispositifs pulsionnels*, op. cit., p. 65.

³⁴¹ Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1975, p. 18.

2.1.6.E. La prémonition comme une transgression du temps

Notre corpus nous pousse à émettre l'hypothèse que, même si référant à du non-visible, se jouent au niveau de la temporalité les mêmes phénomènes qui se jouent avec l'arrière-pays, l'autre scène —appelons-la comme on voudra — sur le plan du visible. En d'autres termes la structure, dans sa quatrième dimension temporelle, est travaillée de phénomènes de déformation, de fracture qui ouvrent sur le réel en le trahissant, voire qui s'articulent avec les dimensions spatiales du dispositif. Cette effraction est l'équivalent dans la rationalité narrative des ruptures avec les lois de la perspective dans la représentation spatiale en peinture et nous avons tout intérêt à penser une représentation à quatre dimensions, comme nous y invite Bakhtine, et comme les dispositifs de temporalités maeterlinckiens ou le vaste édifice d'*À la recherche du temps perdu* en sont l'approche intuitive ou concertée.

Ainsi quelle place le phénomène singulier de la prémonition peut-il prendre dans cette approche du dispositif de temporalité ? Étrangereté que de multiples représentations réfèrent à des modèles différents d'explication, de la religion à la psychologie, de la science des quantas à l'inconscient comme champ atemporel (cf. supra, I. *À la recherche de la prémonition*), la prémonition constitue tout autant une anomalie repérable (mais nécessitant parfois l'intervention d'un processus herméneutique ou d'une symbolisation par le langage pour se livrer en tant que message et s'imposer pour ce qu'elle se veut) de la structure temporelle immédiate, qu'un passage de la réalité au réel du temps. C'est ainsi que Maeterlinck, dans *Confession de poète*, fait du pressentiment une des voies à explorer vers l'inconnaissable :

« Je voudrais me pencher sur l'instinct, en son sens de lumière, sur les pressentiments, sur les facultés et les notions inexplicées, négligées ou éteintes, sur les mobiles irraisonnés, sur les merveilles de la mort, sur les mystères du sommeil, où malgré la trop puissante influence des souvenirs diurnes, il nous est donné d'entrevoir, par moment, une lueur de l'être énigmatique, réel et primitif [...] »³⁴².

Le pressentiment, cette ouverture vers le futur à l'échelle de l'homme, est donc bien une porte vers « l'autre côté de la pensée humaine »³⁴³ où réside l'inconnaissable.

Il faut penser que le temps nous affronte au réel (l'éternel, le compact), et au Réel (la mort par exemple – mort³⁴⁴ en tant qu'éternel non-être chez Maeterlinck), mais cette distinction s'effondre avec une vision en termes de dispositif, car le temps ne peut être appréhendé que du point de vue du sujet qui forme la représentation, et de celui qui la consomme. Le réel et le Réel ne sont de ce fait que deux dimensions du temps perçu, le premier prétendant à l'objectivité, mais restant pensé par la conscience, le second perçu comme subjectif.

³⁴² M.M., OI, *Confession de poète*, p. 420.

³⁴³ M.M., CTI, *Agenda de 1886*, p. 281.

³⁴⁴ « La mort est peut-être la seule chose primitive, totale et réelle qui nous reste [...] en cet artifice de la grande déception, » note Maeterlinck en son *Agenda de 1889*, CT II, p. 938.

La prise en compte de la prémonition comme une effraction du réel dans le dispositif de temporalité nous ouvre par voie de conséquence sur un autre champ de questionnements qui occupera le troisième temps de ce travail avec la *dimension active* de cette représentation : la production esthétique. Comme nous l'avons vu plus haut, cette production ne se réfère pas seulement à une intention esthétique (celle qui serait modélisée par les critères, parfois arbitraires, consciemment mis en œuvre par le créateur), mais elle s'impute à la co-création qu'effectue le récepteur. Le dispositif de temporalité *joue* le lecteur.

L'intérêt de cette partie de l'étude de la temporalité sera d'abord de montrer la palette des possibles dans la représentation du temps en fonction de l'expérience initiale souvent théorisée dans l'œuvre réflexive de Maeterlinck, appréhendée en cours de route chez Breton, mais avec de forts partis pris esthétiques et philosophiques pour l'in-former. Les dispositifs institués de Maeterlinck tendent à donner une représentation d'un homme fragilisé face à l'inconnaissable, en suspens au-dessus d'un vertigineux et angoissant néant, non-être qu'intuitivement perçoivent ceux qui en sont le plus proche par leur naissance, ou leur mort. Mais l'expérience singulière de la temporalité qu'offre la prémonition témoigne surtout d'une hyperesthésie de l'être jugé authentique dans le surréalisme. Les « stupéfiants » que quête ce dernier se trouvent dans l'épiphanie de l'être profond, et la littérature en libérant les états d'inconscience (ou plutôt les tensions entre état d'inconscience et rationalité consciente qui décuplent les perceptions d'être) ouvre un tout autre rapport au réel du temps, et de ce fait, au lecteur lui-même.

Ces vertiges varient dans la réception en fonction des degrés d'immersion du lecteur dans des dispositifs qui vont d'une perception cognitive du temps (où le temps est symbolisé) à une perception cénesthésique ou immersive (plutôt d'ordre mimétique). Avant d'atteindre à la conception du temps comme un horizon permis du fait de la réflexion engendrée par l'objet littéraire, le dispositif propose ainsi à son lecteur une expérience sensible du temps. C'est la rencontre entre deux expériences existentielles du temps, médiatisée par un objet qui en propose une expérience esthétique (mais expérience qui se fond avec, ou *occupe*, tout ou partie de l'expérience existentielle du récepteur le temps de la lecture, ou de la représentation). Cet état dernier de l'expérience, nous ne pouvons d'ailleurs le recomposer qu'à partir de notre propre expérience de lecteur ou de spectateur croisée avec des projections théoriques. Par ces biais existent, en fonction des modes de représentation de la prémonition choisis (vertiges de l'annonce faite, de l'épiphanie, du trou logique dans le continuum narratif, etc.) plusieurs formes d'expériences du vertige qui redoublent la nature singulière de ceux-ci.

À la fois parce que l'expérience du temps du lecteur est intrinsèquement différente du temps représenté et parce que cette représentation peut tendre à lui refuser sciemment une identification rassurante sur ce plan-là, cette expérience esthétique, partagée à des degrés divers par le lecteur, nous semble donc de nature à engendrer des vertiges variés, en tout cas à lui faire partager une expérience dynamique du réel temporel. Le quatrième temps de notre étude abordera ces *esthétiques du vertige*.

Résumons nos interrogations. Lorsqu'elle attende à l'ordre du temps, la prémonition joue à l'intérieur du dispositif de temporalité comme une anomalie au sein de la causalité et

de la succession. Or la représentation du temps, en tout cas dans le récit, passe par une rationalité narrative. Nonobstant la prolepse décrite par Genette, qui n'est qu'un moyen de l'économie narrative distincte de l'ordre de succession intradiégétique lui-même, et qui est le fruit d'une maîtrise du récit par le narrateur-écrivain, par quelle perturbation l'émergence de la prémonition (en sa manifestation première, ou en sa révélation épiphanique) se manifeste-t-elle dans l'économie temporelle de la narration ? Quelles hypothèses interprétatives, décrites ou suggérées par le texte, ou reconstruites à l'aide de la démarche conceptuelle des auteurs permettent de décrypter son sens, son origine et de ce fait d'inférer un au-delà de la structure ?

Comme porte d'accès au réel, la prémonition n'est repérable et n'ouvre sur lui que par la mise en place d'un agencement spécifique qui révèle son caractère prophétique et l'ordre non représentable d'où elle émane. Nous avons vu qu'à ce titre les représentations picturales traditionnelles tendent à la spatialiser par une coupure sémiotique qui réfère à des ordres, des espaces distincts de symbolisation, ou au hors-cadre (cf. supra, 1.2.2.B. *Pouvoir divin : le prophète*). La représentation visuelle doit fracturer sa continuité et mettre en place un dispositif pour représenter la discontinuité temporelle. Par induction d'un mode de représentation à l'autre, quelle profondeur doit se donner la représentation littéraire pour donner à lire cet invisible ? par quels agencements, ou quelles installations du texte en tant que signifiant ou en tant que signifié, y parvient-elle ? Ainsi, par voie de conséquence, sur quel autre ordre suggéré par le texte ouvre la prémonition ? comment entre-t-elle dans la mise en scène d'une confrontation avec l'ouvert du temps, ou avec l'émergence de l'être profond ?

Ainsi avons-nous tenté de répondre dans ce chapitre à ce qui nous est apparu comme une nécessité théorique et critique, et d'apporter des éléments de réponse à l'aporie de la non figurabilité du temps, tout au moins des moyens de la contourner. Parce qu'elle apporte une perspective féconde dans l'appréhension du texte en sa loi intime, la théorie du dispositif s'est imposée comme la plus apte à aborder des textes littéraires en particulier ceux relevant de la modernité, ce qui est le cas des textes de notre corpus. Mais la question de la représentation du temps est complexe ; le meilleur moyen de l'appréhender est de replacer le texte dans cet axe où sa structure ouvre sur des conjonctures, à la fois celle qui relie un créateur à son texte, et celle qui se joue dans la réception du texte, dans la lecture, ou la représentation théâtrale. Le texte arbitre la représentation du temps sur cet axe où se placent les enjeux esthétiques. Mais il est aussi l'arbitrage par un créateur à cette fin esthétique des héritages culturels que nous avons collectés et décrits en première partie (cf. supra, I. *À la recherche de la prémonition*) et d'un régime de temporalité singulier qui se construit en amont du texte dans la représentation du temps de son créateur, et dans le texte lui-même dont les dispositifs techniques peuvent devenir, et deviennent dans une certaine mesure, matriciels. C'est à ce point que nous sommes à présent portés : comment une révolution épistémologique et des révolutions technologiques ont pu modifier radicalement un régime de temporalité entre 1880 et 1935 ? en d'autres termes, comment cette révolution donne à la fois un principe de cohérence temporel et esthétique à l'ensemble des textes de notre corpus, et comment

épistémè et dispositifs technologiques ont-ils bouleversé la représentation du temps tout particulièrement chez Maeterlinck, Proust et Breton ?

2.2. De Maeterlinck au surréalisme, l'étrange similitude des contraires ou les influences du renouvellement de l'épistémè et des découvertes technologiques sur les dispositifs de temporalité.

Une époque construit un régime de temporalité collectif à partir des avancées épistémiques et technologiques qui viennent bousculer des régimes antérieurs. Parce qu'il invente de nouvelles représentations, l'écrivain se trouve ainsi placé en première ligne de cette renégociation qui doit s'opérer entre l'être et le nouveau régime de temporalité où doit s'inventer une place nouvelle, et si possible viable, pour l'être. Il n'est ainsi pas étonnant que ces grands romans sur le temps que sont les œuvres de Virginia Woolf, Thomas Mann ou Marcel Proust émergent à une époque véritablement charnière de l'histoire des sciences et techniques, et de ce qui a longtemps été désigné du nom de « sensibilité »³⁴⁵. Tout en s'inscrivant dans les problématiques philosophiques majeures du temps, et en particulier son aporétique que Paul Ricœur a si bien discernée, les œuvres de notre corpus traduisent l'impact et, pourrait-on dire, portent l'empreinte des évolutions épistémiques et technologiques. Ce sont ces processus complexes qui vont avant tout nous occuper. La littérature, si elle n'ignore pas la philosophie — et chacun des auteurs de notre corpus négocie, voire renégocie en ce qui concerne Breton, des positions philosophiques avec l'impact d'une réalité en devenir—, se trouve avant tout à l'interface du sensible et du réel. Il nous importe donc d'explorer à la fois le contrecoup complexe des évolutions épistémiques et techniques sur la conception du temps des écrivains mais aussi leur rôle matriciel dans la représentation du temps. Ainsi pourrions-nous résoudre — en tout cas pour partie — l'aporie herméneutique liée à l'infigurable du temps dans la représentation, qui en est à la fois l'équivalent et la seule manifestation perceptible : nous sommes restés en quête de repères par défaut pour confronter cette représentation du temps à un contrepoint tangible qui nous permette de penser le dispositif de représentation de la temporalité. Par leurs systèmes ou par leur matérialité, et parce qu'ils ont joué un rôle matriciel dans les représentations du temps de nos auteurs, sciences et techniques viennent nous en proposer.

³⁴⁵ Michel Foucault place la deuxième révolution épistémologique au début du XIX^{ème} siècle (*Les Mots et les choses, op. cit.*, p. 13). Pour ce qui concerne la question du temps, nous serions plutôt tenté de la placer à la fin du même siècle.

Notre corpus couvre une période où l'arrière-plan épistémique offre des changements majeurs dans la conception du temps qui interviennent, pour la plupart, au tournant du siècle. Penser en termes de dispositifs nous conduit à traquer comment ce renouvellement travaille la représentation et, plus particulièrement, le dispositif de représentation de la temporalité. Ces modifications de l'épistémè sont le fait de découvertes scientifiques dans des domaines très différents mais dont les représentations de certains auteurs de notre corpus vont se trouver modifiées ou, a minima, qui va les rendre possibles en se croisant avec le renouvellement des représentations qui leur sont propres et qu'ils explorent. Il ne tient parfois pas tant à la découverte scientifique que l'on pense d'une manière nouvelle que l'on ne puisse plus penser d'une ancienne : il devient nécessaire « non seulement d'assimiler des contenus nouveaux mais de procéder à une modification de la structure même de la pensée³⁴⁶ » proclame le physicien Heisenberg. Et la question du temps, hautement structurante pour la pensée, ainsi que nous l'avons vu en première partie, va se trouver principalement remise en question par les avancées dans le domaine des sciences physiques et par l'élaboration de la théorie psychanalytique. Elle se trouvera aussi considérablement modifiée par les nouvelles découvertes scientifiques parmi lesquelles deux jouent un rôle capital : la découverte de la théorie de la relativité en sciences physiques, et l'émergence ou plutôt la théorisation de l'inconscient, avec sa spécificité temporelle. Ces deux bouleversements modifient la manière dont l'être humain peut se penser dans le monde, et donc penser le monde, que ce soit par la littérature scientifique, ou la littérature tout court. Ils instaurent un nouveau régime de temporalité à partir de la fin du XIX^{ème} siècle.

2.2.1. Le temps relatif

L'idée d'un temps relatif était apparue tardivement dans l'œuvre de Maurice Maeterlinck, et en tous les cas bien postérieurement à l'élaboration des œuvres dramatiques les plus importantes. Ce n'est qu'en 1934 que le dramaturge prend en compte cette révolution conceptuelle du temps venue de la théorie de la relativité, donc des sciences physiques :

« Les relativistes disent que le temps absolu n'existe pas parce qu'il n'est pas le même pour un observateur immobile que pour un observateur en mouvement. Mais l'espace non plus n'est pas le même pour deux observateurs du même genre. / Donc, il n'y aurait pas d'espace ni de temps absolus. Si bien que deux infirmes, placés dans une situation extrêmement précaire, changeraient la nature des seules réalités de l'Univers ?³⁴⁷ ».

Or cette idée, dans l'air du temps, et qui a été développée parallèlement et séparément, par Albert Einstein et Raymond Poincaré, a exercé une influence notable au sortir de la première Guerre Mondiale. La pensée de Maeterlinck a ainsi évolué dès les années 1930 vers un émiettement de l'universel, vers une impossibilité du holisme qui restait nécessaire à un

³⁴⁶ Cité par G. Photini-Castellanou dans *Mélusine* n° XXVII, p. 176.

³⁴⁷ Maurice Maeterlinck, *Avant le grand Silence*, (1934), Montréal, éditions Transatlantiques, 2002, p. 15.

quadrillage spatio-temporel newtonien. En découle un renoncement à la connaissance totale sur la base d'un développement systémique :

« Ne perdons pas de vue que dans l'infini, beaucoup de phénomènes se localisent et restent probablement localisés durant des temps qui échappent à toute évaluation.

Infini ne veut pas dire également universelle dispersion instantanée et totale.³⁴⁸ »

Mais cet apport tardif à l'échelle de la vie de Maeterlinck n'a pu alimenter les conceptions de son premier théâtre sur lesquelles nous nous pencherons pour l'essentiel.

En revanche, même si les occurrences sont diffuses, le lecteur trouve dans *À la recherche du temps perdu*, certaines résurgences ponctuelles des sciences physiques. En effet, l'église de Combray est décrite en empruntant (de manière tout à fait déformée) le modèle de l'espace à quatre dimensions d'Hermann Minkowski, qui avait été publié en 1907, et qui servit de modèle théorique à Einstein pour la théorie de la relativité générale :

« Tout cela et plus encore dans les objets précieux venus à l'église de personnages qui étaient pour moi presque des personnages de légende (la croix d'or travaillée disait-on par saint Éloi et donnée par Dagobert, le tombeau des fils de Louis le Germanique, en porphyre et en cuivre émaillé) à cause de quoi je m'avançais dans l'église, quand nous gagnions nos chaises, comme dans une vallée visitée des fées, où le paysan s'émerveille de voir dans un rocher, dans un arbre, dans une mare, la trace palpable de leur passage surnaturel, tout cela faisait d'elle pour moi quelque chose d'entièrement différent du reste de la ville ; un édifice occupant, si l'on peut dire, un espace à quatre dimensions — la quatrième étant celle du Temps —, déployant à travers les siècles son vaisseau qui, de travée en travée, de chapelle en chapelle, semblait vaincre et franchir non pas seulement quelques mètres, mais des époques successives d'où il sortait victorieux ;[...]»³⁴⁹

La description proustienne n'est pas à proprement parler un espace de Minkowski et le romancier use du concept comme d'une métaphore ; car l'église dans sa géométrie décrite dans les trois dimensions s'y révèle un édifice qui contient aussi toute une Histoire, mirifique aux yeux de l'enfant et sans doute modélisatrice déjà du rapport de l'art et du temps, que semblent avoir vaincu et l'édifice et les objets liturgiques précieux. L'intérêt de telle application du modèle temporel des sciences physiques à cet édifice est de creuser une profondeur là où l'espace était rabattu dans la planéité des images successives. Or nous verrons que cette profondeur temporelle est essentielle lors des expériences de pressentiment dans l'œuvre de Proust. Aussi la référence au système de Minkowski est-elle fondamentale dans la description de l'église de Combray : le temps inscrit une profondeur dans tous les objets qui y apparaissent simultanément alors qu'ils y ont été ajoutés successivement. Le temps s'organise par rapport à la seule position centrale du regard : nous sommes dans une position d'immanence. Ainsi l'espace de Minkowski est-il matriciel du temps proustien dans l'immanence de l'être. L'objet à quatre dimensions qu'est l'église est *déjà* remarqué et exhaussé du reste de la ville par Marcel enfant : il y fait une entrée qui a un rôle fondateur du régime de temporalité qui va être celui de Proust et d'*À la recherche du temps perdu*. Il est

³⁴⁸ *Ibidem*, p. 62.

³⁴⁹ M.P., *AR I, Du Côté de chez Swann*, I, II, p. 60.

fort probable que le modèle de Minkowski, qui est celui de la relativité du temps d'Einstein, ou du temps local de Poincaré, entre en concordance avec le modèle de Bergson³⁵⁰, pour légitimer la plasticité du temps phénoménologique du sujet :

« Le temps dont nous disposons chaque jour est élastique ; les passions que nous ressentons le dilatent, celles que nous inspirons le rétrécissent, et l'habitude le remplit.³⁵¹ »

À travers l'espace à quatre dimensions de Minkowski, les sciences physiques sont venues alimenter la représentation proustienne du temps. Si le dispositif est appliqué à un espace singulier, l'église de Combray, auquel le roman ne réserve qu'une place ponctuelle, c'est à toute *la Recherche* que cet agencement spatio-temporel offre sa matrice. Offert à la formation de l'esprit de l'enfant pour configurer le temps dans un objet artistique *et* spirituel, il a aussi été formateur des conceptions et du regard par lesquels le personnage-narrateur devenu écrivain agencera le temps dans le roman.

En dépit de l'idée généralement reçue selon laquelle les surréalistes se sont désintéressés des sciences, et des attaques contre « la rêverie scientifique, si malséante en fin de compte, à tous égards³⁵² », lancées dans le *Manifeste du surréalisme*, un esprit curieux comme celui d'André Breton ne pouvait qu'être sensible à l'évolution scientifique — et l'intérêt pour la psychanalyse en forme preuve éclatante — quitte, ensuite, à se démarquer de la démarche scientifique, sauf à y trouver la caution paradoxale de l'irrationnel. Chez André Breton, a contrario de Maeterlinck, la réflexion sur le temps intégrant les conclusions révolutionnaires des sciences physiques a précédé l'écriture de la plupart des livres majeurs. On peut de ce fait supposer que telle épistémè a informé les représentations. S'il n'est pas sûr qu'elle ait modelé les nouvelles représentations, tout au moins peut-on penser, comme Schrödinger, qu'elles ont rendu caduques, ou qu'elles ont délégitimé des certitudes antérieures en particulier sur le temps.

Et comment Breton serait-il passé à côté des théories sur la relativité qui, dans les années 20, se vulgarisent voire deviennent à la mode par leurs conclusions déroutantes et merveilleuses pour l'esprit ? De telles théories pouvaient d'autant mieux retenir l'intérêt des surréalistes que, dans leur première appréhension, elles allaient à l'encontre d'une certaine rationalité³⁵³ à la fois empirique et ancrée par des décennies d'enseignement empreint de positivisme et du modèle universaliste newtonien.

Breton n'a certes pas entretenu avec la théorie de la relativité la même passion que Dali, mais il la connaît fort bien. Le numéro 1, paru le 1^{er} mars 1919, de la revue *Littérature*,

³⁵⁰ On se réfèrera à la note 1 de la page 601. M.P., *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, I, p. 1417.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 601.

³⁵² A.B., *OC I, Manifeste du surréalisme*, p. 345.

³⁵³ L'atteinte à la rationalité est, en l'occurrence, une simple erreur à penser les conditions de l'expérience avec le manque de certains paramètres qui en modifient les conclusions. La relativité ne fait donc pas entorse à la rationalité. Les paradoxes, les apories ne sont le plus souvent que des continuités qui s'ignorent. On peut gager qu'il en est de même pour la fracture entre la physique à l'échelle macroscopique de la relativité et celle, à l'échelle microscopique, de la physique quantique, ou bien, à un autre niveau de complexité, le fossé entre le parl'être de la psychanalyse et la vie neurale décrite par les neurosciences.

qu'il vient de fonder avec Soupault et Aragon, comportait un article de Georges Ribemont-Dessaignes, *Charles Nordmann. Einstein et l'univers*. Si l'astronome français Nordmann vulgarisait les théories d'Einstein au début des années 20, la relativité avait fait l'objet de conférences dans les milieux scientifiques dès 1916³⁵⁴ et Einstein lui-même prononça une conférence au Collège de France le 31 mars 1922. On sait que Breton avait lu les ouvrages de vulgarisation de Lucien Fabre, et la traduction d'un texte d'Einstein par Paul Valéry. Il fait d'ailleurs des références directes au travail d'Einstein en 1924 dans *Les Pas perdus* : « "un événement ne peut être la cause d'un autre que si on peut les réaliser tous deux au même point de l'espace" nous apprend Einstein³⁵⁵ ». Bien avant Einstein, la relativité était une question dans l'air du temps puisque, dès le début du siècle, Henri Poincaré en avait lancé les prémisses³⁵⁶ avec la théorie du temps local que celle de la relativité devait supplanter, entraînant en même temps que le nom celui de son inventeur Einstein vers la notoriété. Poincaré s'était attaché à développer un modèle physique complexe faisant place au temps local à l'intérieur de l'universel. Il semble que Breton ne l'ignorait pas puisque, dans ses écrits, concurremment au nom d'Einstein et à la « relativité », il emploie l'expression « temps local » comme nous serons amené à le voir. Il en tire surtout cette conclusion majeure dès 1921 : « La croyance en un temps et un espace absolu semble prête à disparaître³⁵⁷ ».

André Breton s'est aussi attaché à étudier les phénomènes physiques dérivés de la relativité qui pourraient infirmer la succession chronologique inhérente au temps et qui ont alimenté les modèles temporels de la science-fiction. Ainsi, dans le *Carnet 1920-21*, il consigne ces remarques de Jacques Rigaut :

« Rigaut sur le temps : il pense qu'en allant assez vite dans le sens opposé au mouvement de la terre, on pourrait revenir en arrière, arriver au temps de César, de la Genèse. Il en tire toutes sortes de conséquences merveilleuses : dans un lieu où l'on est déjà passé, on se retrouverait à un autre âge, aux pieds de la même femme par exemple, et que l'on pourrait devenir jaloux de soi-même. Qu'arriverait-il si on tirait un coup de revolver sur celui qu'on était autrefois ? Mourrait-on du même coup ?³⁵⁸ »

Certes amusantes, ces perspectives anecdotiques de boucles rétroactives n'en constituent pas moins une exploration des potentialités d'un temps réversible qui nie la clause de non-retour temporelle comme pourront ensuite le faire les positions sur la voyance ou l'imaginaire prophétique. Mais la dimension philosophique du temps relatif trouve aussi une manifestation en esthétique, et c'est un médium, le cinéma, qui en donne à Breton la révélation :

³⁵⁴ Malgré le silence patriotique sur les découvertes scientifiques du camp adverse qui retarda aussi la diffusion de la psychanalyse en France.

³⁵⁵ A.B., *OC I, La Confession dédaigneuse*, in *Les Pas perdus*, p. 195.

³⁵⁶ Précurseur de la relativité qui se présente comme un temps local où se contracte les conditions spatio-temporelles universelles, tout en gardant l'idée d'un temps et d'un éther absolus, Poincaré avait fait paraître *La Science et l'hypothèse* en 1902. En 1905, il présentait à l'Académie des Sciences les équations des transformations de Lorentz qui opèrent dans l'espace-temps à quatre dimensions dont Minkowski réclama la paternité. La théorie de la relativité restreinte d'Einstein ne fut publiée qu'en 1905, et la théorie de la relativité générale en 1915.

³⁵⁷ A.B., *OC I, Max Ernst, Les Pas perdus*, p. 245. Il s'agit du texte produit pour le catalogue de l'exposition Max Ernst de 1921 à Paris.

³⁵⁸ *Ibidem, Carnet 1920-1921*, p. 615.

« Il nous reste encore à faire justice de plusieurs règles semblables à la règle des trois unités. On sait aujourd'hui, au cinéma, le moyen de faire *arriver* une locomotive sur un tableau³⁵⁹. A mesure que se généralise l'emploi des appareils ralentisseurs et accélérateurs, qu'on s'habitue à voir jaillir des chênes et planer des antilopes, on pressent avec une énergie extrême ce que peuvent être ces temps locaux dont on entend parler. Bientôt l'expression « à vue d'œil » nous paraîtra dénuée de sens, c'est-à-dire que nous percevrons sans le moindre battement de paupières le passage de la naissance à la mort, de même que nous prendrons conscience de variations infimes.³⁶⁰ »

Si Breton n'a pas directement produit une réflexion théorique pour légitimer sa représentation du temps, ces apports scientifiques ont assurément opéré sur ses propres représentations sur le mode de la perspiration et alimenté un imaginaire du temps que l'on retrouve dans ses livres³⁶¹. Les « temps locaux » permettent de repenser le temps non plus sur la base de l'universel, mais sur celle du particulier, et par voie de conséquence sur celle du sujet. Par principe — puisque *de facto* les perturbations de la relativité n'engendrent que des modifications infinitésimales du temps à l'échelle humaine —, le sujet pourrait ainsi avoir son temps qui n'obéirait plus à l'universel : un temps propre qui ne dépendrait que de lui-même, un temps de l'*immanence* du sujet. La prémonition, l'imaginaire prophétique découlent vraisemblablement de cette négation de l'universel, et en tout cas de l'aptitude de la science à déconstruire l'apparente rationalité sur laquelle se fondait la logique étendue à l'universel. Telle démarche où la science semblait nier son propre principe fondateur ne pouvait qu'intéresser au plus haut point un esprit surréaliste comme celui de Breton, et il y était d'autant plus sensible que l'ébranlement se portait sur le modèle temporel.

Le concept de temps est en outre remis en question par les surréalistes en fonction d'un retournement de l'axiologie qui va les pousser (en tout cas les encourager) à prendre des distances avec toutes les manifestations de la conscience. Ce rejet du temps est déjà latent dans l'œuvre de Maeterlinck, pour qui il représente un « résultat vulgarisé », et donc déformé, de notre connaissance instinctive, inconsciente de « la notion exacte du temps, c'est-à-dire que quelque chose en nous se meut sur le rythme exact des astres, des sphères³⁶² ». Le temps humain déforme la perception du temps cosmique et rend l'homme étranger au monde. Il

³⁵⁹ Les trains ont beaucoup servi aux démonstrations de la relativité restreinte, en particulier dans les écrits d'Einstein. Magritte se souviendra de cette dualité dans le tableau « Le temps traversé » en 1939, bien après que Breton ait fait du paradoxe mobilité-immobilité le socle de son esthétique, en particulier avec le « train qui bondit sans cesse dans la gare de *Lyon* et dont je sais qu'il ne va pas partir, qu'il n'est pas parti » mentionné à la dernière page de *Nadja*, ou la « locomotive de grande allure qui eût été abandonné durant des années au délire de la forêt vierge » dont il est question dans le premier chapitre de *L'Amour fou*. L'imaginaire scientifique a peut-être informé la représentation en même temps que les principes découverts.

³⁶⁰ *Ibidem*, Max Ernst, *Les Pas perdus*, p. 246.

³⁶¹ Comme nous le verrons plus loin, les dispositifs techniques et optiques jouent un rôle majeur dans l'imaginaire de Breton. Ainsi la réflexion sur le temps au cinéma va-t-elle générer une réflexion sur la captation du temps par le médium photographique dont ses livres sont l'exact équivalent (cf. infra, 4.3.1.C. *Le livre comme une captation photographique*). De même, l'image de la locomotive qui surgit sur un écran immobile — image saisissante dont s'étaient emparés les frères Lumière dès leurs premiers essais cinématographiques en tournant l'arrivée d'une locomotive en gare — va se retrouver à plusieurs reprises sous la plume de Breton, dans *Nadja* ou dans *L'Amour fou*, avec la locomotive qui part et qui ne part pas, ou la locomotive immobilisée en pleine jungle. La réflexion sur le temps et le mouvement engendrée par le médium et la théorie de la relativité engendre une analogie à valeur esthétique.

³⁶² M.M., *CT II, Agenda de 1889*, p. 937.

faudrait donc rétablir, en tout cas pour les surréalistes, ce rapport authentique au monde qui est venu à faire défaut quand nous nous inscrivons dans le temps universel de la raison scientifique. Un autre bouleversement de l'épistémè, déjà en gestation quand Maeterlinck crée son œuvre, va légitimer ce projet.

2.2.2. Découverte de la psychanalyse : l'atemporalité de l'inconscient

À ce tournant des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, l'autre grande découverte scientifique qui va modifier considérablement *l'épistémè* et les représentations, en particulier celle du temps, dans les livres des auteurs de notre corpus, est celle de la psychanalyse. Conçue par Freud comme le troisième « démenti »³⁶³ infligée à l'anthropocentrisme, ou à ce que nous nommerions aujourd'hui la conception supranaturelle de l'homme héritée des modèles religieux, elle est d'emblée perçue par son auteur comme une modification épistémique à l'échelle anthropologique.

L'œuvre de Maurice Maeterlinck préfigure ce démenti et, parfois, le revendique. Même si le travail de Freud est essentiellement postérieur à l'œuvre du dramaturge, le concept d'inconscient ne lui est pas totalement étranger, et la dualité entre ces deux états de l'esprit humain forme filigrane de certaines de ses représentations. Une conception embryonnaire de l'inconscient existe chez Maeterlinck, dans laquelle se pose la question de son temps propre.

La pensée sur la temporalité de l'inconscient a évolué au cours de l'existence et de l'œuvre de Maeterlinck. En 1889, plusieurs notes de *l'agenda* consignées en vue d'un ouvrage qui se serait intitulé *L'Éducation des rêves* ou *Le Rêve avertisseur* montrent l'intérêt de Maeterlinck pour la question. Partant du constat, appuyé par la lecture de *Tit Bits* du 3 août 1889, qu'une computation de l'heure continue lors de notre sommeil, puisque nous serions aptes à nous réveiller à heure dite à condition de l'avoir fixée avant l'endormissement, l'écrivain postule « que nous avons d'instinct en nous la notion exacte du temps, c'est-à-dire que quelque chose en nous se meut sur le rythme exact des astres, des sphères, dont notre temps n'est que le résultat vulgarisé — et mis à la portée des basses intelligences diurnes [...] »³⁶⁴. Dans le sommeil l'âme, cette fenêtre sur l'inconnaissable, est en symbiose avec le temps cosmique. Il s'ensuit que notre temporalité consciente est non naturelle, le fruit d'une perversion de notre éducation qui a créé dans la conscience une instance pervertie « qui étouffe toutes nos facultés les plus étonnantes ». Maeterlinck voit dans les modèles théogoniques, comme celui de la chute, un indice qu'a existé une époque où la conscience humaine n'avait pas encore opéré la séparation avec le temps primordial, et il en tire une règle de conduite : « [...] pour retrouver l'homme parfait et admirable il faut toujours remonter à

³⁶³ Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse*, (1916), traduction Serge Jankélévitch, Paris, Payot, petite bibliothèque Payot, 1978, p. 266-267.

³⁶⁴ M.M., *CT II, Agenda de 1889*, p. 937.

l'état d'inconscience et le surprendre en cet état — on nous trompe et nous avons reçu depuis des milliers d'années une éducation qui doit être méphitique et mauvaise³⁶⁵ ». Étrange sentiment de découvrir sous la plume de Maeterlinck des propos contre la perversion de l'éducation et la coercition de la raison que l'on croirait issus de celle d'André Breton. Le projet de nouvelle sur « le rêve avertisseur » devait être l'occasion d'ancrer cette conception de l'atemporalité :

« [...] insister à ce propos sur l'inexistence du passé et de l'avenir et qu'il n'y a rien d'extraordinaire à découvrir l'avenir puisque ce n'est que le présent qui nous est caché par quelque inconcevable accident (comme quelqu'un en prison ne verrait pas une fête sur la place) — il est au contraire extraordinaire que nous ne sachions pas exactement et absolument l'avenir et il y a une faculté de notre âme qui doit avoir existé dans le temps (à preuve les nombreux prophètes des religions anciennes et de plus en plus / rares aujourd'hui) et qui voyait et concevait distinctement le futur, atrophiée aujourd'hui et à développer.³⁶⁶ »

De là l'admiration de Maeterlinck pour les mystiques, en particulier pour Ruysbroek dont « l'ignorance merveilleuse retrouve la sagesse de siècles ensevelis et prévoit la science de siècles qui ne sont pas nés³⁶⁷ ». Le mystique, par son accès à l'atemporalité, peut se faire prophète. Curieusement, Breton admirera aussi une figure de l'atemporalité à la capacité de prémonition en la personne purement séculaire de Nadja.

Maeterlinck a plus tard précisé sa pensée sur le temps en le présentant comme un arrière-plan constant, une forme informe, stable et préalable à toute organisation. « Ce n'est pas le temps mais les hommes qui passent. Le temps, lui, ne bouge pas ; il est immobile comme l'espace et l'éternité. Il est l'espace et l'éternité³⁶⁸ », affirme l'auteur d'*Avant le grand Silence*. Le temps est présenté comme extérieur à la vie humaine, qui s'y superpose de manière transitoire et précaire. Il existe ainsi une volonté de fragilisation de la vie face au réel monumental du temps immobile que nous ne retrouverons pas dans le surréalisme. Telle atemporalité est a priori extérieure au temps phénoménologique. Reste à y avoir accès³⁶⁹. Et Maeterlinck a pensé des interférences entre les deux temporalités, parfois en faisant de minuit l'heure du rêve³⁷⁰. « Moi, je ne vois que quand je rêve... » : le dramaturge place dans la bouche du vieil aveugle — dont la sagesse prémonitoire est la plus grande — cette réplique ambivalente. Elle peut à la fois se lire d'une manière pragmatique, si la capacité visuelle perdue dans le handicap est restaurée dans la vie nocturne du psychisme, mais aussi, par un sens symbolique qui échapperait à l'aveugle lui-même, ou qu'il laisserait à deviner³⁷¹, celui d'un mode de communication par le rêve avec la vérité et le réel. La représentation que Maeterlinck donne du rêve présente aussi d'autres spécificités héritées de conceptions

³⁶⁵ *Ibidem*, p. 938.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 944.

³⁶⁷ Maurice Maeterlinck, « Ruysbroek l'admirable » in *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Labor, 1986, p. 68.

³⁶⁸ Maurice Maeterlinck, *Avant le grand Silence*, (1934), Montréal, éditions Transatlantiques, 2002, p. 41.

³⁶⁹ Nous voici ainsi placé au cœur de l'aporie du temps décrite par Paul Ricœur entre temps cosmique et temps phénoménologique.

³⁷⁰ « Je ne rêve, d'ordinaire, qu'à minuit », M.M., *O II, Les Aveugles*, p.321.

³⁷¹ Les points de suspension qui termine les répliques sans les clore peuvent avoir cette fonction de suggestion.

anciennes³⁷² d'une forme de mystérieuse porosité entre l'univers onirique et le contexte duquel le rêveur devrait être coupé. Maeterlinck a imaginé pour *La Princesse Maleine* « des apparitions » durant le sommeil de la princesse qui « enlèvent ou font tomber quelque chose, qu'à son réveil, Maleine voit réellement tombé³⁷³ ». Cette interpénétration de la vie et du songe ouvre à l'effacement de l'univers onirique sur la réalité, les apparitions ayant en quelque sorte anticipé un phénomène qui sera manifeste dans la vie éveillée.

Cette porte d'accès fut aussi explorée dès *Onirologie*, et sous l'influence de la lecture la *Confession d'un mangeur d'opium* de Quincey³⁷⁴. Fabrice Van de Kherckhove rappelle qu'à cette occasion-là, Maeterlinck a commencé à envisager d'aller retrouver les souvenirs antérieurs à ce que la psychanalyse nommera l'âge de la forclusion, voire des « souvenirs » de l'âge prénatal, grâce à un travail d'« éducation et direction des rêves jusqu'à la période embryonnaire et recherche de paternité³⁷⁵ ». Cette tension du rêve est réaffirmée et précisée dans l'agenda de 1888 à la date du 21 juillet : « Le miroir de la vie antérieure presque vide sauf un coin de scène, une lumière, du noir et d'autres souvenirs tellement embryonnaires que je ne saurais les exprimer³⁷⁶ ». Parce qu'un passage existe entre ces deux temporalités, peut-être ouvert par la prémonition, Maeterlinck s'est aussi intéressé aux questions de synchronie entre rêve et éveil³⁷⁷. Même si, comme nous l'avons vu plus haut, l'homme est capable d'une forme de computation du temps pendant son sommeil qui le verra se réveiller à heure dite, il est incapable pendant l'endormissement d'apprécier le temps, en particulier la durée du rêve. Ainsi le rêve échappe à la logique temporelle de l'éveil conscient et Maeterlinck stipule dans *Onirologie* que le temps du rêve est le strict présent du dormeur :

« [...] cet égoïsme est tellement intense, aveugle et convergent, qu'il annule le passé et l'avenir au profit du moment où il règne sur l'horizon du cerveau.

En d'autres termes, tout s'actualise dans la conscience du dormeur, et il n'y a pas de rêve que l'on sache *prospectif* ou *rétrospectif* au moment où il a lieu.³⁷⁸»

De ce fait, le rêve se rapproche de l'éternel présent qui est celui de Dieu, et l'état de veille que nous assimilons à la vie s'avère une mutilation de l'âme ainsi que Maeterlinck en consigne l'idée dans l'*Agenda de 1890* : « En entrant dans la vie, nous semblons avoir subi

³⁷²Le modèle de Maeterlinck est *L'Acteur romain*, pièce de 1626 de Massinger. *Ibidem*, tome 2, note 569, pp 880-881.

³⁷³ *Ibidem*, p. 880.

³⁷⁴ « Une proche parente m'a conté une fois qu'étant tombé dans une rivière au temps de son enfance, avant d'être sauvée de la mort par un secours survenu au moment décisif, elle avait vu en un instant toute sa vie, dans les plus menus détails, défiler simultanément devant elle comme un miroir, et elle avait eu la faculté soudaine d'en embrasser l'ensemble et chacune des parties. » (trad. Leyris, p. 135-136). De Quincey vient d'évoquer la reviviscence, dans les rêves faits sous l'influence de l'opium, des « plus menus incidents de l'enfance ». Fabrice Van de Kerckhove, in M.M., *CTI*, note 195, p. 549.

³⁷⁵ *Ibidem*.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 572.

³⁷⁷ « à noter la présence d'esprit du rêve — expression assez ambiguë) ou le pressentiment d'un événement à venir — par exemple, j'entends dans la maison un cri qui m'éveille et il se fait que ce cri est tout juste la conclusion logique et inévitable

(I-V) d'un long rêve précédent — Ce rêve s'est-il formé, avec tous ses détails et l'apparence d'une longue durée, à la minute même de ce cri, afin de l'utiliser pour ainsi dire au confluent de deux mondes, ou bien le rêve existait-il avant le cri et l'avait-il exactement prévu — ? — », M.M., *CTII*, *Agenda de 1889*, p. 1196.

³⁷⁸ M.M., *O I*, *Onirologie*, p. 123.

l'ablation d'un sens qui nous donnerait la perception du présent, nous ne / pouvons apprécier que le passé et l'avenir — c'est peut-être la différence essentielle entre Dieu et nous³⁷⁹ ». Ce que, dans notre première partie, nous avons décrit comme une construction de la pensée du temps dans l'enfance et notre libération psychique par rapport à la compacité du réel est considéré par l'écrivain comme une aliénation de l'âme³⁸⁰.

Même si l'écrivain n'a pu bénéficier des travaux de Freud sur le rêve qui ont informé le surréalisme, il possédait, grâce aux travaux du docteur Dechambre³⁸¹ —qui en préfigurent une forme de socle synthétique —des connaissances sur le rêve de la fin du XIX^{ème} siècle. Il connaissait ainsi la capacité du rêve à ramener sur un même plan temporel, aussi bien les souvenirs récents³⁸² — dont Freud fera le matériel fantasmatique du rêve manifeste — qu'anciens.

Vers cette atemporalité, *L'Oiseau bleu* organise le passage, sur un mode certes amusant mais non dépourvu de sérieux³⁸³. La pièce repose sur le parcours des enfants Tytyl et Mytyl, accompagnés d'animaux et d'éléments familiers, dans un rêve. Cependant le spectateur ignore la dimension onirique et doit attendre le 11^{ème} tableau de l'acte VI pour que s'impose la certitude qu'il s'agissait d'un parcours onirique. Les éléments du songe apparaissent alors comme tirés de l'univers familier des enfants et soumis à une déformation plastique conforme à la théorie du rêve de Freud, la fée Bérylune du songe s'avérant la voisine Berlingot, la Lumière sa fille, l'oiseau bleu la tourterelle de Tytyl. La pièce donne ainsi accès à ce hors-temps qui ouvre à la fois sur le passé — Tytyl y rencontrera ses aïeux et ses frères et sœurs morts — mais aussi sur l'avenir. Le royaume de l'avenir permettra à Tytyl de rencontrer par anticipation ce frère à naître, et déjà programmé pour la mort. La dimension prémonitoire semble en ce cas venir du rêve, ce qui est bien sûr en contradiction avec les théories de Freud. La pièce met en œuvre une conception du temps que Maeterlinck avait envisagée pour les animaux dans *l'Agenda de 1889* en imaginant que les pressentiments des animaux proviennent de ce que « l'avenir est peut-être très clairement le présent pour eux³⁸⁴ », et cela ne semble pas un hasard si Maeterlinck fait accompagner les enfants dans le rêve par des animaux. Mais, avec le rêve de Tytyl (qui est aussi celui de Mytyl, qui a parcouru dans la nuit le même espace onirique et qui en conserve le même souvenir), Maeterlinck fait surtout du rêve l'accès à ce temps monumental immobile où gît tout le passé et où s'avance tout l'avenir, en l'espèce de cette période prénatale qui l'a depuis toujours

³⁷⁹ M.M., CT II, *Agenda de 1890*, p. 1220.

³⁸⁰ D'où aussi, dans une logique néo-platonicienne et l'héritage de Novalis, le rêve dans l'œuvre de Maeterlinck, qui apparaît comme le médiateur de la communication avec la permanence de l'âme. Davantage qu'un trait hyperbolique, c'est la communion des âmes qui fait dire à Méléandre : « Je crois rêver quand je te vois, je crois rêver quand je t'entends, je crois avoir rêvé quand je ne te vois plus [...] ». Le temps n'existe que du côté de l'éveil. M.M., O II, *Aglavaine et Sélysette*, acte II, p. 599. Sélysette respectera d'ailleurs ce temps de communication de l'âme en refusant d'éveiller Aglavaine : « nous irons l'éveiller tout à l'heure, car elle pleure dans son rêve... » *Ibidem*, Acte III, sc. 1, p. 621.

³⁸¹ Article « Songe » du *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales* (p. 411), cité par Fabrice Van de Kerckhove in M.M., CT I, note 239, p. 561. Dans le même agenda de 1888, Maeterlinck avait noté d'une manière plus générale, et en dehors de l'expérience onirique que « Passé et avenir / sont une même absurdité, comme de se souvenir qu'un paysage est bleu parce que vu à travers des lunettes indigo », p. 551.

³⁸² *Ibidem*, p. 544, note 182.

³⁸³ Maeterlinck considérait la pièce comme une synthèse de sa philosophie.

³⁸⁴ *Ibidem*, tome 2, p. 942.

fasciné, en tout cas dès la rédaction d'*Onirologie*. Le rêve, comme nous l'avons vu en deuxième partie, avait toujours été la porte d'entrée potentielle vers une autre dimension de la connaissance qui échappe à l'intelligence humaine délibérée. Maeterlinck a ainsi pu songer à les diriger à la manière des rêves éveillés que pratiqueront les surréalistes, en espérant un « contrôle de son rêve entre un état de rêve et de sommeil³⁸⁵ ».

Il n'est pas anodin que, dans *L'Oiseau bleu*, cet accès à l'atemporalité se fasse d'abord par une rencontre des morts qui va bien au-delà du simple souvenir. Ceux-ci sont en effet présentés, dans l'œuvre théorique, comme des médiateurs avec un autre état de l'être qui perdure après la mort, ce dernier mot n'ayant d'ailleurs pas cours dans les paroles des grands-parents défunts de *L'Oiseau bleu*. Pour légitimer cette communication, Maeterlinck s'empare de la notion d'atavisme, ou de souvenirs ataviques qui décrivent une influence complémentaire et différente de l'hérédité directe et, en tous les cas, du simple souvenir par lequel les jeunes personnages de *L'Oiseau bleu* pouvaient revivifier leurs ancêtres morts et dialoguer avec eux. La pensée de Maeterlinck, dans son oscillation perpétuelle entre spiritualisme et matérialisme, a intégré un modèle explicatif de type matérialiste à la présence continuée des morts en nous qui « ne vivent pas seulement en nous à cause des souvenirs qu'ils ont laissés dans notre mémoire et qui périront avec nous ». Car la véritable vie des morts, « leur vie peut-être immortelle, c'est la vie qu'eux et tous ceux qui les ont précédés ont accumulé dans nos cellules invisibles, qu'ils nous ont transmise, que nous portons en nous, et qu'à notre tour, nous transmettons à nos enfants³⁸⁶ ». Ainsi, l'atemporalité, l'éternel présent de la vie et des morts se perpétue dans des formes ténues de la vie biologique que sont les cellules. Et ces « souvenirs ataviques, prolongés par leur anticipation de l'avenir, contenues dans les mêmes cellules spermatophores (car il y a en nous autant d'avenir que de passé, et l'avenir, pour l'être relativement immortel que nous sommes, existe déjà dans le présent), sont le tout de l'homme³⁸⁷ ». Cette modification constitue pour le moins une évolution dans la pensée du dramaturge, mais aussi un retour à l'hérédité du naturalisme sur et contre lequel s'est érigé le symbolisme. Mais que le point de passage se fasse par la vie onirique ou par la transmission héréditaire du chromosome, le réel en toile de fond conserve le même patron atemporel. Cette atemporalité profonde se présente dès lors comme une porte d'accès à l'inconnaissable dont l'homme s'est en quelque sorte départi, mais dont il conserve en lui des médiateurs du passage, par le rêve, mais aussi par ces permanences liées à l'hérédité et, nous le verrons, par des tensions prémonitoires.

Breton, pour sa part, eut assez tôt³⁸⁸ une connaissance partielle des travaux de Freud, mais suffisante pour appréhender la topique du psychisme et quelques uns des mécanismes décrits

³⁸⁵ *Ibidem*, tome 1, p. 574.

³⁸⁶ Maurice Maeterlinck, *Avant le grand Silence*, (1934), Montréal, éditions Transatlantiques, 2002, p. 121.

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 130.

³⁸⁸ Le carnet de 1924 témoigne que Breton avait lu *La Psychopathologie de la vie quotidienne* dans sa traduction par S. Jankélévitch parue en 1923 aux éditions Payot. Mais Marguerite Bonnet rappelle qu'on trouvait dans la bibliothèque de Breton les ouvrages de Freud suivants dans leur traduction française : *La Psychanalyse* paru en 1921, *Cinq Leçons sur la psychanalyse*, 1922, *Introduction à la psychanalyse*, 1923, *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, 1923, *Totem et tabou*, 1923, *Essais de psychanalyse appliquée*, 1923, *Psychologie collective et analyse du moi*, 1924. Marguerite Bonnet, *Notice et variantes*, in A.B., *OC I, Manifeste du surréalisme*, p. 1347.

par la psychanalyse. Elle fut déterminante au-delà de toute autre³⁸⁹ pour offrir au surréalisme davantage qu'une caution : un cadre de représentation de la vie psychique et l'assise d'une métaphysique, en d'autres termes toute l'architecture du dispositif de temporalité. Cette lecture, bien que détournée (comme nous le verrons) est fondatrice d'une pensée sur la vie profonde, inconsciente, et légitime l'imaginaire³⁹⁰. Elle oppose, dans un premier temps l'état de rêve³⁹¹ à celui d'éveil, simple « interférence³⁹² » dans la continuité de l'être. Avec le surréalisme, en tout cas jusqu'en 1930, c'est dans l'intériorité qu'est inscrite l'atemporalité (à l'instar des grands-parents Tyl du rêve de Tytyl qui ne pensent plus à l'heure³⁹³ s'ils ne sont pas visités en pensée par les vivants pour en réactiver la pensée). Nous passons véritablement du réel où le rêve permettait d'avoir accès dans l'œuvre de Maeterlinck au Réel de l'inconscient, et en tout cas du rêve dans un premier temps. Si l'homme confinait au néant dans la représentation maeterlinckienne, il devient un tout chez les surréalistes.

Une étape intermédiaire dans la conception de ces deux temporalités apparaît dans le premier *Manifeste du surréalisme* à l'appui du refus d'une capacité prophétique. La parole prophétique, confondue — hors de toute transcendance — avec la voix surréaliste relève d'un autre plan temporel que la réalité éveillée : « Mon *temps* ne doit pas être le sien³⁹⁴ » proclame Breton. Cet écart ôte toute légitimité à sa puissance prophétique. Mais entre le premier et le *Second Manifeste du surréalisme*, la position de Breton a largement évolué sur la question de la temporalité : « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement³⁹⁵ ». Ce « point de l'esprit » tend vers l'inconscient dont l'atemporalité exclut les concepts de passé et de futur. Le psychanalyste Jean-Bertrand Pontalis rappelle l'importance de la découverte de l'atemporalité du rêve pour Freud :

³⁸⁹ Il a été beaucoup débattu pour savoir si la lecture des travaux de Janet, sur *L'Automatisme psychique*, ou ceux de Myers, sur le moi subliminal, avaient pu prélever à l'invention par Breton de l'écriture automatique. Mais, s'ils peuvent avoir été connus de Breton de manière diffuse — comme toute la littérature clinique psychiatrique qui suit une formation de médecin auxiliaire et versé comme externe dans le service psychiatrique du professeur Babinski en 1919, après avoir souhaité embrasser la carrière de médecin psychiatrique en 1918 —, c'est notablement de Freud que Breton est occupé et dont il découvre en 1916 les travaux par des documents de seconde main, comme le *Précis de psychiatrie* du docteur Régis et *La Psychoanalyse* des docteurs Régis et Hesnard.

³⁹⁰ « Il faut rendre grâce aux découvertes de Freud. Sur la foi de ces découvertes, un courant d'opinion se dessine enfin, à la faveur duquel l'explorateur humain pourra pousser plus loin ses investigations, autorisé qu'il sera à ne plus seulement tenir compte des réalités sommaires. L'imagination est peut-être sur le point de reprendre ses droits. » A.B., *OC I, Manifeste du surréalisme*, p. 316.

³⁹¹ Si Breton évoque « les profondeurs de notre esprit [qui] recèle d'étranges forces » dans le premier *Manifeste*, ce n'est que plus tard qu'il abordera les phénomènes transitionnels entre l'inconscient et le rêve, ou l'imaginaire, correspondant

³⁹² *Ibidem*, p. 318.

³⁹³ « Parce que nous ne pensons plus à l'heure... quelqu'un a-t-il pensé à l'heure?... » lance grand-papa Tyl dans *L'Oiseau bleu*, in *O I*, acte II, troisième tableau, p. 291.

³⁹⁴ A.B., *OC I, Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, p. 345.

³⁹⁵ A.B., *OC II, Second Manifeste du surréalisme*, p.781. Dans le prière d'insérer des *Vases communicants*, Breton reprendra cette formule en prétendant la résoudre, mais les premiers livres tendent à exposer une scission « D'un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve » (Baudelaire). Cf. Notice, p. 1350 dans A.B., *OC II, Les Vases communicants*.

« Le rêve, déjà, avait appris à Freud que le temps n'est pas ce qu'on dit de lui. Il n'est pas irréversible, il ne suit pas son cours, lent tel le fleuve, comme le veut la tradition, ou à toute allure, telle une flèche qui traverse l'espace, les deux images ayant en commun d'assigner une direction au temps. Le rêve, lui, tout à la fois régresse vers l'amont et galope vers l'aval. Il mêle les temps, les parcourt en tous sens, fait advenir des simultanités étranges, coexister des rythmes différents – il procède en accéléré ou dans un ralenti qui peut glacer d'effroi ou combler de beauté, [...], il donne vie aux morts, fait apparaître le disparu. Pour « délier » les représentations — ou disjoindre le signifiant du signifié —, il faut d'abord que la déliaison s'exerce sur le temps. Oui, le rêve délie le temps.³⁹⁶ »

C'est parce que le rêve, qui émane de l'inconscient, s'oppose au fractionnement de la pensée dans les états de veille, qu'il constituera pour Breton la véritable loi de continuité temporelle. Breton s'est attaché à ses continuités nocturnes et à celles qui se poursuivent d'une nuit à l'autre³⁹⁷. Ainsi « le rêve est continu et porte trace d'organisation. Seule la mémoire s'arroge le droit d'y faire des coupures, de ne pas tenir compte des transitions et de nous présenter plutôt une série de rêves que *le rêve*³⁹⁸ ». Mais au-delà, le « rêve de la dernière nuit, peut-être poursuit-il le rêve de la nuit précédente, et sera-t-il poursuivi la nuit suivante, avec une rigueur méritoire³⁹⁹ ». Le rêve se poursuit comme un film auquel la veille consciente viendrait par intervalle chaque jour faire écran. Cette temporalité onirique spécifique n'est peut-être pas très différente de celle des aliénés, dont Breton, à la suite de Freud, relie les symptômes aux processus plastiques à l'œuvre dans le rêve. La folie fait-elle entrer l'individu dans un autre temps, ou plutôt un non-temps ? On notera la perplexité de Breton quant au temps tel qu'il s'inscrit dans le corps de l'aliéné : « [...] j'ai fait part à Georges Sadoul [...] de l'étrange impression de non-vieillesse que m'avait produite les démentes précoces, lors de ma dernière visite à Sainte-Anne, il y a quelques mois⁴⁰⁰ ». Mais il n'élucidera pas cette problématique.

Selon cette logique, pour retrouver le continu du rêve, il faudrait écarter l'instance qui, dans les états de veille, lui fait écran : cette libération du contrôle psychique sera réalisée lors de l'expérience dite des sommeils. L'accès à l'atemporalité semble en effet réalisé par l'expérience des rêves hypnotiques de 1922, dont André Breton gardera trace dans *Entrée des médiums*. Une lettre de Simone Breton, qui assiste aux séances en atteste : « [...] nous vivons en même temps le présent, le passé et l'avenir⁴⁰¹ ». Les surréalistes ont eu à cœur d'accéder à la temporalité profonde et Nadja sera la preuve vivante non seulement de la possibilité de cet accès mais de la possibilité de vivre en permanence dans l'atemporel. L'esprit, dans ses forces profondes prend le pouvoir sur le temps.

³⁹⁶ Jean-Bertrand Pontalis, *Ce Temps qui ne passe pas*, Paris, Editions Gallimard, Collection « Tracés », « Connaissance de l'inconscient », 1997, p. 14-15.

³⁹⁷ Breton reviendra sur cette position en réfutant les thèses d'Hervey de Saint-Denis en 1932, en les imputant à une hyper attention à la vie onirique jusqu'à donner l'illusion de la continuité des rêves : «[il] conclut à la continuité parfaite de l'activité psychique durant le sommeil et aux seules éclipses par suite de la mémoire. » A.B., *OC II, Les Vases communicants*, p. 113.

³⁹⁸ A.B., *OC I, Manifeste du surréalisme*, p. 317.

³⁹⁹ *Ibidem*, p. 318.

⁴⁰⁰ A.B., *OC II, Les Vases communicants*, p. 122.

⁴⁰¹ Marguerite Bonnet, *Notice et variantes*, in A.B., *OC I, Entrée des médiums*, p. 1303.

La représentation de la temporalité onirique connaît cependant un tournant radical dans les livres de Breton à partir de 1932 et la publication des *Vases communicants*. La publication de cet ouvrage intervient à un moment où Breton et les surréalistes tentent de se rapprocher du parti communiste — tentative qui se soldera par un échec, consommé lors du Congrès des écrivains de juin 1935 — et les lectures et idées de Breton sont de plus en plus informées par les théoriciens du matérialisme historique. Sur le plan politique, Breton souhaite que le mouvement apporte son eau au moulin anticlérical alors activé par le parti communiste⁴⁰² ; telle démarche peut en outre avoir un rôle fédérateur au sein du groupe surréaliste à la recherche d'un second souffle après les défections entérinées par le *Second Manifeste*. Rejetant de ce fait l'idéalisme, Breton se rapproche presque jusqu'au calque, comme l'analyse finement Marguerite Bonnet, des thèses de Lénine dans *Matérialisme et empiriocriticisme* : « Reconnaissons l'existence de la réalité objective, [...] le matérialisme est inévitablement amené à reconnaître au même titre la réalité objective de l'espace et du temps et ainsi diffère, d'abord, du kantisme pour lequel, comme pour l'idéalisme, l'espace et le temps sont des formes de la contemplation humaine et non des réalités objectives⁴⁰³ ». En faisant sienne cette position, Breton s'écarte de l'idéalisme qui a originellement alimenté son modèle, en particulier les conceptions de Novalis⁴⁰⁴. Il rejette aussi, à la suite de Marx, « le dédoublement de la base temporelle du monde religieux ». De ce fait, revenant à la perception psychique du temps, il rejette désormais la thèse d'Haffner qui donne « pour première caractéristique du rêve l'absence de temps et d'espace⁴⁰⁵ » et tance Freud pour ne pas avoir assez fermement écarté la perspective spiritualiste en annonçant que « la « réalité psychique » est une forme particulière *qu'il ne faut pas confondre* avec la « réalité matérielle »⁴⁰⁶ ». Certes, Breton maintient l'hypothèse antérieure d'une « activité psychique s'exerçant dans le sommeil d'une façon continue⁴⁰⁷ » mais il l'adosse à présent à cette « moralité générale : le rêve pour [lui] à cette époque presque indiscernable de la veille⁴⁰⁸ ». De fait, il offre dans *Les Vases communicants* un exemple d'une même plasticité temporelle dans le rêve et dans

⁴⁰² Les 12, 13, 14, 16 et 19 avril 1931, au moment où Breton mûrit le projet des *Vases communicants*, *L'Humanité* publie une série d'articles sur la religion, opium du peuple.

⁴⁰³ Lénine, *Matérialisme et empiriocriticisme*, Paris, éditions sociales, 1928, p. 144, cité par Marguerite Bonnet dans A.B., OC II, *Les Vases communicants*, note 1, p. 1377.

⁴⁰⁴ Dans la deuxième partie intitulée « L'accomplissement » d'*Henri d'Ofterdingen*, Novalis évoque le « monde nouveau où « Le monde devient rêve, le rêve se fait monde / et ce que l'on prenait pour un fait révolu, / on peut le voir s'annoncer au loin seulement. » Dans ce monde, il n'y a « Plus de séparation dans l'espace et le temps / car ici l'avenir est mêlé au passé. » Novalis, *Henri d'Ofterdingen*, traduit de l'allemand par Marcel Camus, Paris, GF-Flammarion, 1992, p. 219 et 218.

⁴⁰⁵ A.B., OC II, *Les Vases communicants*, p. 109.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 111. Breton modifie sensiblement la pensée de Freud en déformant sa citation.

⁴⁰⁷ « J'estime, en effet, *primo*, qu'une détermination arbitraire de cette espèce peut seule contribuer à faire, un jour, rentrer le rêve dans son véritable cadre qui ne saurait être que la vie de l'homme et, *secundo*, que cette manière de penser est plus conforme que toute autre à ce que nous pouvons savoir du fonctionnement général de l'esprit. Je ne vois ni avantage théorique ni avantage pratique à supposer quotidiennement l'interruption et la reprise de courant que nécessiterait, entre temps, l'admission d'un repos complet et de son seuil à franchir, on ne sait comment, dans les deux sens. Un inconvenient grave me paraîtrait en résulter touchant à ce très singulier exil de l'homme, rejeté chaque nuit hors de sa conscience et invité à spiritualiser dangereusement cette dernière. » A.B., OC II, *Les Vases communicants*, p. 114.

⁴⁰⁸ Note manuscrite d'André Breton du 27 avril 1931, préliminaire au projet de l'ouvrage, citée par Marguerite Bonnet, A.B., OC II, *Les Vases communicants*, notice, p. 1353.

l'éveil⁴⁰⁹. La restauration de ce lien entre rêve et réalité s'avère liée au projet de lier la démarche individuelle du surréalisme au projet révolutionnaire collectif, et de faire du désir qui s'exprime dans le rêve un mode de l'action et de la transformation du monde pour le sujet, mais aussi au service collectif de la révolution. Telle évolution est cruciale pour déplacer le temps de la transcendance vers l'immanence.

Par voie de conséquence, le rêve perd son caractère d'atemporalité. Les phénomènes de rencontres dans le champ onirique d'êtres et de réalités qui appartiennent à des époques diverses de l'histoire objective ou du sujet, s'y trouvent justifiés par le concept de *condensation* puisé dans la théorie freudienne dont *Les Vases communicants* opèrent le rapprochement avec la dialectique et le matérialisme historique. Le rêve se servirait de cette condensation à des fins dramatiques⁴¹⁰. Le même phénomène ayant aussi ses manifestations durant l'éveil⁴¹¹, Breton en déduit que « Le temps et l'espace ne sont pas à considérer ici et là mais *pareillement ici et là*, que sous leur aspect dialectique, qui limite toute possibilité de mensuration absolue et vivante au mètre et à l'horloge⁴¹² ». Faut-il croire que Breton ait ensuite replacé l'atemporalité dans l'inconscient ? Des hésitations en la matière ne sont pas exclues. Un passage de *L'Amour fou*, écrit à une époque où Breton se montre moins soucieux de matérialisme historique par désir d'adhésion au parti communiste, le laisse penser : « La pierre incandescente de l'inconscient sexuel, départicularisée au possible, tenue à l'abri de toute possession immédiate, se reconstitue à cette profondeur comme nulle autre, tout se perd dans les dernières qui sont aussi les premières modulations du phénix inoui⁴¹³ ». Première ou dernière modulation dans l'avènement soumis au cycle du temps, l'inconscient relève du non temps.

Il existe en outre un autre niveau d'atemporalité qui subsume le sujet et qui trouve sa manifestation dans des phénomènes qui relèvent de la métempsychose. Cette hypothèse est clairement avancée par André Breton au début de *Nadja* lorsqu'il évoque les fantômes, dont la rencontre, en miroir, révélera l'identité du sujet : « Il se peut que ma vie ne soit qu'une image de ce genre et que je sois condamné à revenir sur mes pas tout en croyant que j'explore, à essayer de connaître ce que je devrais fort bien reconnaître, à apprendre une faible partie de ce que j'ai oublié⁴¹⁴ ». Et effectivement, la rencontre de Nadja (voir plus loin) va attester d'un esprit qui semble vivre sur un mode atemporel dont l'extension est supérieure à une vie humaine, et qui trouve à se manifester à des âges divers de l'Histoire. En cela l'écrivain avait

⁴⁰⁹ « Alors qu'en général je me montre capable, ayant consulté, je suppose, pour la dernière fois ma montre à 1 heure de l'après-midi, de dire, avec assez peu de chance de me tromper d'une minute : « il est à cette même montre 5 h 23 » (j'ai maintes fois vérifié cette expérience qui vaut surtout pour les jours où je me trouve lucide, tout en m'ennuyant), j'avais constaté que le taxi qui m'avait conduit à la porte du coiffeur allait beaucoup trop lentement, j'avais dû même en faire l'observation au chauffeur, de même que maintenant je trouvais que l'autobus où j'avais pris place et qui suivait les boulevards particulièrement encombrés à cette époque et à cette heure allait trop vite. » *Ibidem*, p. 169.

⁴¹⁰ Nous aurons souvent l'occasion de voir que Breton détourne des mécanismes décrits par la psychanalyse pour en faire des éléments des mécanismes esthétiques. Ainsi se construit peu à peu l'esthétique surréaliste.

⁴¹¹ Inversant le rapport de causalité entre temporalité et émotion, Breton prend appui sur une citation de Havelock Ellis sur les déformations temporelles liées à l'émotion : « Il a toujours été entendu que, aussi bien à l'état de veille que dans le rêve, une émotion intense implique la perte de la notion de temps. » *Ibidem*, p.137.

⁴¹² *Ibidem*.

⁴¹³ A.B. OC II, *L'Amour fou*, p. 737.

⁴¹⁴ A.B. OC I, *Nadja*, p. 647.

pu être influencé par la lecture de Rimbaud, et en particulier du lyrisme aux airs de fresque temporelle de *Mauvais sang*, qu'il connaissait⁴¹⁵, et des évocations subjectivées d'âges divers sur le modèle « Qui étais-je au siècle dernier⁴¹⁶ ». Mais le modèle de la métépsychose n'est pas scientifique et nous ne le citons que parce qu'il se trouve amalgamé à une pensée d'origine plus scientifique sur l'atemporalité. Telle est la difficulté avec André Breton que son refus du critère de la raison le conduit à mettre sur un même plan, voire à synthétiser des idées venues des sciences exactes comme de l'alchimie.

Enfin, Breton, à ses dires peu enclin au contact avec la nature, en est venu, à partir de *L'Amour fou*, à scruter les formes naturelles pour proposer une forme de mythe matérialiste de l'origine⁴¹⁷. La permanence dans le temps de ce mythe va de pair avec « l'illusion de recréer le monde d'un seul coup » qu'il connaît au cours de l'ascension du pic de Teide à Ténérife. Une perspective spatiale sur la végétation de l'île de Ténérife lui offre la possibilité d'imaginer avec la flore démesurée « ces ombres encore vivantes parmi nous qui sont celles des rois de la faune jurassique dont on retrouve les traces dès que l'on scrute la libido humaine ». Existe ainsi une forme de permanence du désir non plus originel mais matérialiste qui parcourt l'esprit l'humain et semble lui donner une forme de familiarité avec les formes végétales et minérales. Cet ordre de causalité caché⁴¹⁸ — *parce qu'il est caché* — peut expliquer des manifestations de sympathie avec des formes hors de la continuité causale du temps objectif. L'inscription de ce niveau d'atemporalité se rapproche sensiblement — sans que l'on puisse noter d'influence ou d'intertextualité — de la symbiose universelle, de l'unité vivante du monde que Maeterlinck va explorer dans la dernière partie de son œuvre de penseur, et dont on trouve trace dans *L'Intelligence des fleurs*⁴¹⁹. Même si les voies sont différentes, dans les deux cas, les écrivains cherchent à réinvestir, depuis un point d'immanence, et en s'appuyant sur le discours scientifique un sens de la forme dans le temps, dans de longues périodes de temps à l'échelle de l'évolution des espèces. Mais nous n'explorerons pas la tension épistémique sous-jacente qui n'apparaît que tardivement dans les productions des deux écrivains.

Si nous n'évoquons que plus brièvement le modèle temporel proustien, c'est qu'il doit sans doute moins à l'émergence d'un temps de l'inconscient que celui des deux précédents auteurs, et en tout cas que celui d'André Breton. L'« extra-temporel⁴²⁰ » qu'a défini Proust ne se recoupe pas avec ce que nous avons nommé *atemporalité* et *Le Temps retrouvé* permet fort clairement d'en prendre conscience. Nous sommes bien loin du modèle de Breton dérivé de la psychanalyse. En effet, c'est lors de l'accès à cet en dehors du temps qu'est l'extra-temporel,

⁴¹⁵ Breton cite une phrase de *Mauvais sang* (« C'est oracle ce que je dis ») dans le *Manifeste du surréalisme*, OC I, p. 344.

⁴¹⁶ Arthur Rimbaud, *Mauvais sang*, in *Poésies. Une Saison en enfer, Illuminations*, Paris, Gallimard, poésie, 1973, p. 125.

⁴¹⁷ Nous pouvons considérer que la recherche alchimique n'était que le parcours en négatif dans cette cohérence de sens dans la matière.

⁴¹⁸ André Breton souhaite l'explorer dès *Les Vases communicants* :

⁴¹⁹ M.M. O IV, *L'Intelligence des fleurs*, p. 177.

⁴²⁰ M.P., *À R I, Le Temps retrouvé*, p. 445.

qui fait « empiéter le passé sur le présent », que le temps en tant que succession — celle dans laquelle le père avait fait entrer le jeune Marcel — se trouve aboli. Alors le narrateur se trouve dans l'espace du souvenir ou, avec davantage de difficulté à en devenir conscient, dans le pressentiment. L'être prend pouvoir sur le temps, mais à l'intérieur de l'être seulement, car le réel menaçant existe au dehors de lui, et les prémonitions (différentes des pressentiments) permettent d'en avoir une expérience douloureuse pour la sensibilité. Mais le rêve proustien est éloigné de fournir les conditions de l'« extra-temporel », tout au plus participe-t-il à la réflexion sur le Temps en se constituant en accélérateur d'expérience, une forme de serre ou d'éprouvette où, « en compensant la durée par la puissance », « avec une vitesse prodigieuse⁴²¹ », les expériences sensibles, au premier rang desquelles l'amour, parviendraient plus rapidement à leur conclusion. Il a semblé un *moyen* dans la lutte contre l'œuvre du temps :

« N'avais-je pas vu souvent en une nuit, en une minute d'une nuit, des temps bien lointains, relégués à des distances énormes où nous ne pouvons plus rien distinguer des sentiments que nous y éprouvions, fondre à toute vitesse sur nous, nous aveuglant de leur clarté, comme s'ils avaient été des avions géants au lieu des pâles étoiles que nous croyions, nous faire revoir tout ce qu'ils avaient contenu pour nous, nous donnant l'émotion, le choc, la clarté de leur voisinage immédiat [...]»⁴²² »

Dans le rêve tel que Proust le décrit, le réel arrive frontalement, de manière inhumaine. Il n'est pas médiatisé par le sujet et ne permet pas d'accéder à l'extra-temporel. S'il fait « un jeu formidable avec le Temps », le rêve fait croire, à tort d'ailleurs, que « [les expériences oniriques] étaient un des modes pour retrouver le Temps perdu ». À la différence des représentations de Breton ou de Maeterlinck, le rêve proustien, s'il est la porte d'accès au réel du temps, livre l'être à une expérience qui le dépasse, alors que l'accès à l'extra-temporel transformera l'homme en Dieu en le faisant sortir de sa contingence. « Aveuglement », « choc », le lexique dit assez que le rêve offre une expérience frontale et surhumaine et ce seront d'autres régimes de lumière qui accompagneront le narrateur vers une maîtrise progressive du temps. Tout au plus le rêve aura-t-il donné à l'être l'illusion d'une plasticité temporelle dont il pouvait se rendre maître et bousculé le rapport à l'espace et au temps dont les dispositifs techniques de communication⁴²³, auxquels le présent rêve est au demeurant relié, ont modifié, chez Proust, les modalités, ainsi que nous le verrons plus loin. Mais la victoire sur le Temps ne sera possible que par une lente découverte des processus de la sensibilité, et par la création. Le rapport au réel est infiniment plus douloureux que chez Maeterlinck, et le pessimisme métaphysique ne trouvera un remède que dans l'écran de la création romanesque.

Si l'épistémè joue ainsi un rôle considérable dans la configuration du temps des livres de notre corpus, les dispositifs techniques, qui d'ailleurs lui sont associés dans les exemples

⁴²¹ *Ibidem*, p. 490.

⁴²² *Ibidem*, p. 490-491.

⁴²³ En l'occurrence l'avion dont la vitesse, même celle très modeste qu'atteignent les « aéroplanes » au temps de Proust, modifie le sentiment de la distance.

vus chez Proust et Breton, ont aussi modelé les conceptions et les représentations, parfois de manière tout à fait insolite.

2.2.3. Les dispositifs techniques

La représentation du temps des écrivains de notre corpus a aussi été fortement influencée par des dispositifs techniques de leur temps ou émergents. Maurice Maeterlinck, en particulier, a été fasciné par les dispositifs optiques en cette période où foisonnent les inventions de restitution de l'image fixe ou animée, et il a profondément réfléchi à qu'il pouvait tirer dans son théâtre de leur utilisation, ou de leur principe de fonctionnement. Mais l'émergence de ces dispositifs a aussi une répercussion fondamentale dans la représentation du temps de Marcel Proust, et dans la représentation en elle-même dans les livres d'André Breton.

2.2.3.A. Les dispositifs optiques et la représentation du temps

La fin du XIX^{ème} siècle s'est passionnée pour les dispositifs optiques, en particulier ceux qui permettaient de créer des illusions et des simulacres d'images, dont un des lieux de production était les foires. Maeterlinck fut très attentif à ceux qu'il observa à la foire de Gand en particulier, et qui devaient alimenter sa créativité. Dans *Les Visions typhoïdes*, l'âme est comparée à une « lentille » qui agit comme une « loupe », et la mort est un « miroir ». La déformation optique a partie liée avec le dispositif de représentation du registre fantastique, en particulier pour *L'Homme au sable* d'Hoffmann analysé par Freud dans *L'inquiétante Étrangeté*⁴²⁴. On sait que Maeterlinck a été très occupé par ce type de dispositif oculaire, en particulier lors de la rédaction en 1886 de *Dans la Serre*, aussi intitulé *Sous Verre*. La nouvelle, fort influencée par les images de chairs et de végétations délétères post-naturalistes, décadentes et huysmansiennes, mais d'où se démarque déjà l'orientation symboliste, multiplie les angles, les surfaces, les transparences et les miroirs que lui offrent les parois vitrées de la serre, mais aussi d'autres dispositifs oculaires comme l'ocillon par lequel la kermesse est observée. Métamorphoses oniriques, angularités déformantes, prismes fantasmagoriques à production symbolique sont autant de tensions oculaires sur la réalité par lesquelles la serre

⁴²⁴ « Mais au fur et à mesure que se déroule le récit de Hoffmann, ce doute se dissipe, nous nous apercevons que l'auteur veut nous faire regarder nous-mêmes par les lunettes ou la longue-vue de l'opticien démoniaque, qu'il a peut-être même lorgné en personne à travers un tel instrument. En effet, la conclusion du récit révèle clairement que l'opticien Coppola est bien l'avocat Coppélius et donc du même coup l'Homme au sable. », Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, (1919), traduction Bertrand Féron, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1985, p. 230.

devient un prototype des dispositifs scéniques de pièces comme *Les Sept Princesses* ou *Intérieur*. Mais le dispositif optique influence, bien au-delà, l'ensemble de la dramaturgie. Il s'agit de donner à voir l'invisible — jusqu'à l'apparent paradoxe du recours à la figure de l'aveugle dans la pièce éponyme — et toutes les capacités de monstration de la représentation sont explorées pour donner accès à la dimension symbolique « puisque l'idée est plus réelle que l'action⁴²⁵ ». Car l'homme est dépourvu du langage pour dire ce « qui ne peut pas se voir de ce côté de la mort⁴²⁶ » et l'obliquité des dispositifs est donc un biais nécessaire au dramaturge pour donner à voir, ou à sentir, cet inconnaissable du temps. « Il habite un monde dont l'écliptique n'a pas la même inclinaison que le nôtre⁴²⁷ », note Maeterlinck parmi ses esquisses de *L'Intruse*.

Le dispositif optique a aussi joué un rôle majeur dans l'œuvre de Proust même s'il n'est que rarement mis au service direct de la représentation de la temporalité. Outre la dioptrique, dont le principe est mainte fois mis en œuvre dans la décomposition de la lumière en couleurs, et qui participe en particulier au dépliage des éléments colorés du souvenir dans l'épisode de la madeleine ainsi qu'à ceux liés au pressentiment, l'auteur de *la Recherche* a beaucoup exploré la stéréoscopie, qui est l'objet de nombreuses recherches, voire de dispositifs techniques à fonction ludique à la fin du XIX^{ème} siècle. Le procédé est intéressant car il restitue de la profondeur dans la planéité — c'est-à-dire, rapporté à la textualité, un potentiel dispositif dans la structure. On pourrait croire que le procédé technique a un intérêt exclusif pour le traitement de l'espace. En réalité, quand l'espace est ainsi creusé par la stéréoscopie — comme nous le verrons en particulier avec l'épisode des clochers de Martinville — c'est qu'émerge pour le personnage une question temporelle. L'épisode des clochers correspond en effet à une occurrence du pressentiment.

Proust a en outre pensé le dispositif optique au point de vue de la réception des œuvres littéraires :

« Mais pour en revenir à moi-même, je pensais plus modestement à mon livre, et ce serait même inexact de dire en pensant à ceux qui le liraient, à mes lecteurs. Car ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray ; mon livre grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes.⁴²⁸ »

L'idée est d'une grande modernité et n'est pas sans évoquer l'explication qu'Arnaud Rykner donne de « l'expérience Arnolfini », soit de la vision du tableau de Van Eick, *Les Époux Arnolfini*, dont le miroir se constitue « comme un œil immense au cœur du tableau, œil qui nous regarde et qui nous interroge, suspendant notre propre capacité à la questionner — au point qu'à trop le regarder on finit par perdre pied⁴²⁹ ». De cette expérience troublante d'une bonne focale sur le réel qui transmueraient l'être du narrateur, et celui du lecteur du roman, Proust a fait la quête majeure d'*À la recherche du temps perdu*.

⁴²⁵ M.M., CTI, *Agenda de 1886*, p. 279.

⁴²⁶ M.M., O I, *Les Visions typhoïdes*, p. 112.

⁴²⁷ M.M., CTI, *Agenda de 1886*, p. 987.

⁴²⁸ M.P., *À R I, Le Temps retrouvé*, p. 610. L'idée était déjà glissée à la page 490 du même ouvrage.

⁴²⁹ Arnaud Rykner, *Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, Paris, José Corti, Les Essais, 2004, p. 82.

Proust a aussi, comme Baudelaire, été beaucoup marqué par l'émergence du média photographique. Cette fois-ci, ce n'est pas la *camera obscura* qui l'intéresse, comme elle a pu intéresser Baudelaire, qui utilise parfois le dispositif, dans sa fonction originelle astronomique, dans *Paysage*. Mais, comme Baudelaire, il manifeste à l'égard du média photographique une grande réticence d'artiste et, en partie, nous le verrons, parce que la fixation de l'image sur le support photographique est a-subjective, qu'elle est une simple image-indice. La place importante donnée à la photographie, et en particulier à la photographie de la grand-mère avant sa mort prise par Saint-Loup ne doit pas nous leurrer. Proust n'enchâsse le média photographique dans *À la recherche du temps perdu*, que pour mieux le tenir à distance. Car c'est dans sa distance temporelle, justement, qu'elle échappe à l'immédiateté a-subjective de son prélèvement machinique sur la réalité. Comme dans le cas du téléphone, que nous verrons plus loin, Proust a réfléchi sur les objets technologiques nouveaux, ou plutôt ils ont réfléchi en lui une profondeur temporelle. Le romancier préfigure bien des analyses de Barthes dans *La Chambre claire*. Est-il étonnant qu'un artiste d'esprit ouvert ait voulu réfléchir sur la modernité, et en particulier sur les capacités qu'elle offrait, ou retirait, à la représentation artistique pour la question cruciale en littérature du temps ?

Manifestement les évolutions technologiques contemporaines ont fortement influencé la conception que les surréalistes pouvaient avoir du temps. André Breton a été marqué en particulier par les procédés d'enregistrement optique. Photographie, cinéma vont trouver une caution philosophique dans une immanence qui impose une littérature circonstancielle en cohérence avec le principe esthétique dual « magique-circonstancielle⁴³⁰ ». On serait donc tenté de dire que la première incidence de l'émergence des dispositifs optiques d'enregistrement est d'avoir livré la conception que Breton se fait de la littérature à un principe d'instantanéité et à une fixation de la trace. De même que l'écriture automatique constitue « une photographie de la pensée », l'objet-livre fixe un instant singulier : le livre ne peut capter le désir et l'enfermer dans un agencement⁴³¹ qu'au moment où il existe — nous en voulons pour preuve que le sentiment que Breton énonce lorsqu'il veut aller photographier a posteriori certains lieux clés de *Nadja* : « Pourville morte et désillusionnante comme aucune ville de France⁴³² ». Le cliché doit être pris dans l'instant du cliché, et l'objet esthétique se trouve par contrecoup sujet à la péremption. Mais ce rapport au temps (et de l'objet-livre dans le temps) qui entre dans la cohérence métaphysico-esthétique de Breton, se trouve orienté par deux modes singuliers de captation photographique qui avait fait l'objet de recherches à la fin du XIXème siècle concurremment avec le modèle cinématographique, dont la prévalence a un peu estompé a posteriori le souvenir.

Ces deux modèles ont un rapport au mouvement et à l'image fixe : ils enregistrent tout deux du temps, mais de manière différente, et avec des buts dissemblables. Le premier, dont le principe a été inventé par Eadweard Muybridge aux États-Unis en 1878, et développé en France par Étienne-Jules Marey qui lui donne le nom de chronophotographie, consiste à

⁴³⁰ A.B., *OC II, L'Amour fou*, p. 687.

⁴³¹ Dans lequel la photographie joue au demeurant un rôle, ainsi que nous le verrons en quatrième partie.

⁴³² A.B., *OC I, Nadja*, p. 746.

prendre des clichés suffisamment rapprochés dans le temps — en dessous du seuil de la seconde — pour décomposer le mouvement d'un animal, ou d'un humain. On doit ainsi à Muybridge la compréhension du galop du cheval. Marey a développé ce procédé optique en inventant en 1882 le *fusil photographique*, instrument semblable au fusil, mais dont le barillet déclenche avec une extrême rapidité dans la succession. Notons que ces principes, assez proches du cinéma dans le processus de cliché, ne visent pas à la restitution du mouvement dans l'image animée, mais offrent des images fixes successives. Or, comme nous aurons l'occasion de le voir avec plus de précision, ce modèle d'enregistrement correspond au modèle choisi par Breton de « livres qu'on laisse battant comme des portes⁴³³ ». Breton trouve un modèle d'enregistrement de son livre (et de fait, y « entrent » successivement et sans solution de continuité dans la succession, Paul Éluard, Benjamin Peret, Robert Desnos, etc.) à la limite du symbole et de l'indice selon le sens que Pierce donne à ces concepts.

Le second procédé inverse les rapports de temps et de trace dans l'enregistrement. Le photodynamisme est développé par les frères Bragaglia au début du XX^{ème} siècle à des fins cette fois esthétiques. Il s'agit d'augmenter le temps d'exposition de la photographie pour obtenir ce que l'on a toujours donné comme un contre-modèle aux photographes en herbe : une photo floue. Mais le floutage ne concerne que l'objet ou a partie du corps en mouvement sur ce document. Une partie de la photographie porte une forme intelligible, l'autre un mouvement flou. On comprend que les frères Bragaglia offrent ainsi une démonstration de la puissance de la vie moderne, en particulier de sa rapidité, conforme au paradigme du mouvement futuriste. Mais Breton réoriente les valeurs symboliques du procédé. Il en fait l'icône de la dualité « explosante-fixe » de son esthétique, en particulier avec le cliché de Man Ray⁴³⁴ glissé dans *L'Amour fou* qui, comme nous le verrons, reprend le même procédé technique pour une danseuse en plein mouvement.

Chronophotographie et photodynamisme tentent de manière différente de visualiser le temps mais nourrissent l'obsession qui habite Breton d'échapper à la fixité qui nierait la vie dans la représentation artistique. Au contraire, à partir d'un point fixe — qui est celui de l'immanence du sujet — existe ainsi deux tensions du temps : la répétition et l'explosion.

En ce qui concerne le modèle cinématographique, il est indéniable qu'il a participé à la réflexion des surréalistes sur le temps. Concurrément avec l'influence épistémique de la relativité, il a contribué à saper le modèle d'un temps universel intangible comme nous l'avons observé antérieurement (cf. supra, 2.2.1. *Le temps relatif*). Les repères newtoniens perdaient ainsi leur validité en même temps que le modèle d'un temps narratif comme base d'organisation de la représentation.

La prédilection pour le modèle optique trouve une explication à la fois dans la dynamique sensible de Breton et dans l'objet caché qu'il s'agit de révéler. Il existe ainsi une grande tension chez Breton vers la révélation (avec toute la polysémie du terme), le choix des « éclairs qui feraient voir s'ils n'étaient plus rapides que les autres⁴³⁵ ». Révéler, c'est mettre à

⁴³³ *Ibidem*, p. 651.

⁴³⁴ A.B., OC II, *L'Amour fou*, p. 683.

⁴³⁵ A.B., OC I, *Nadja*, p. 651.

jour (comme un révélateur photographique), mais c'est aussi partager un secret sensible. Ces dispositifs optiques jouent un rôle matriciel tellement fondamental pour le surréalisme que nous les analyserons plus amplement dans notre quatrième partie consacrée à l'esthétique.

2.2.3.B. Les dispositifs de télécommunication

Outre les dispositifs optiques et les représentations renouvelées de la réalité qu'ils proposent, de nouvelles découvertes techniques en matière de télécommunication ont pu légitimer, peut-être par ricochet et en particulier par analogie entre espace et temps, ces passages directs dans la linéarité inviolable du temps que sont prémonitions et pressentiments. La capacité de communication instantanée à distance qui est pour nous une évidence, a été un choc pour l'homme de la fin du XIX^{ème} siècle : il impliquait à la fois le concept de temps (l'instantanéité abolissant la distance) et la conception de la communication avec un être non visible. D'ailleurs le mot « médium » au tournant du XIX^{ème} siècle tend à se scinder dans la même partition irrationnel/rationnel que l'avait fait le mot « astrologue » au XVII^{ème} siècle. Breton évoque dans *l'Introduction au discours sur le peu de réalité* l'expression « sans fil » que l'invention de la télégraphie sans fil en 1898 a mis au goût du jour. Reprenant une expression de Marinetti, il opère le parallèle qui témoigne de l'influence des techniques sur les dispositifs de représentation : « Télégraphie sans fil, téléphonie sans fil, imagination sans fil, a-t-on dit. L'induction est facile mais selon moi elle est permise, aussi⁴³⁶ ». Le parallèle dépasse l'image de Marinetti et il s'agit bien d'une induction, c'est-à-dire d'une matrice de l'agencement. L'imagination, dans l'expression que lui donne l'écriture automatique et de ses mots reliés dans l'image par une force invisible, sont une manifestation du « sans fil » au cœur du langage. Le « sans fil » qui crée du lien dans le discontinu du langage peut sembler procéder du même invisible que celui que l'inventivité technique a rendu possible dans le discontinu de l'espace. Et le temps alors ? Il est remarquable que Breton profite du rapprochement qui illumine un moment de l'histoire de la connaissance et des représentations humaines en leur intrication pour proclamer « je cherche l'or du temps » dans le même essai. Quelle est l'alchimie recherchée ? Un « sans fil » de la puissance psychique sous-tendrait-il aussi le discontinu du temps ?

S'il n'utilise pas la technologie sans fil, le dispositif du téléphone, qui commence à se répandre au tournant des siècles, a aussi alimenté l'imaginaire et modifié la représentation du temps. Ainsi, dans *À la recherche du temps perdu*, le téléphone, dans sa relative nouveauté crée-t-il une partition sociale entre ceux qui l'utilise et ceux qui s'y refusent, comme Françoise. Il génère surtout la réflexion du narrateur dans *Le Côté de Guermantes I* :

« Présence réelle que cette voix si proche — dans la séparation effective ! Mais anticipation aussi d'une séparation éternelle ! Bien souvent, écoutant de la sorte, sans voir celle qui me parlait de si loin, il m'a semblé que cette voix clamait des profondeurs d'où l'on ne remonte

⁴³⁶ A.B., *OC II, Point du jour*, p. 140.

pas, et j'ai connu l'anxiété qui allait m'étreindre un jour, quand une voix reviendrait ainsi (seule, et ne tenant pas à un corps que je ne devais jamais revoir) murmurer à mon oreille des paroles que j'aurais voulu embrasser au passage sur des lèvres à jamais en poussière.⁴³⁷ »

De manière tout à fait symptomatique un dispositif technique a ouvert une conception jusqu'alors inaperçue de la réalité sensible sans avoir initialement cette fonction au plan pragmatique puisqu'il crée au contraire de la présence : la communication avec l'au-delà très rationnel de l'espace réel a débouché sur la communication potentiellement moins rationnelle avec l'au-delà du temps, avec les morts. Mais ce sont morts à venir : le téléphone a d'abord donné le pressentiment de ce manque. En même temps, il en suggère le remède, ce « sans fil » qui parcourt les espaces pour rapporter la voix et qui, rapporté au temps, comme y invite cette réflexion proustienne, donne à la mémoire ce rôle de médium miraculeux. Le téléphone a creusé une profondeur dans le temps subjectif proustien.

2.2.3.C. Les dispositifs de transport

Les dispositifs de transport dans *À la recherche du temps perdu* permettent de s'assurer que Marcel Proust fut un précurseur d'une théorie du dispositif. Même si le mot — mot technique qui l'aurait peut-être rebuté — lui est étranger, il a su envisager les modifications que les dispositifs techniques généraient dans les représentations, celles d'abord que l'on se fait du monde, avant de les reproduire dans l'agencement de l'objet esthétique. Et il le fit en conscience de cause. Parmi les dispositifs qui modifient la vie et la vision des hommes du début du XX^e siècle, l'automobile eut une place prépondérante et Proust s'est attaché dans *Sodome et Gomorrhe II* à déduire l'impact que son émergence avait eu sur les représentations spatio-temporelles.

L'automobile a, selon Proust modifié ou plutôt introduit la notion de l'espace dans l'empirisme géographique des hommes où cette notion ne jouait pas antérieurement un grand rôle dans leurs distinctions. Comme dans le cas du téléphone, le dispositif qui est censé relier, sépare en réalité dans la conscience qu'il donne de la distance. Un lien est fait d'emblée entre distance spatiale et distance temporelle par le biais d'un développement : « Certains lieux que nous voyons toujours isolés nous semblent sans commune mesure avec le reste, presque hors du monde, comme ces gens que nous avons connus dans des périodes à part de notre vie, au régiment, dans notre enfance, et que nous ne relions à rien⁴³⁸ ». Proust y associe l'exemple de promenades en voiture (à cheval) à Beaumont avec Mme de Villeparisis, qui avaient frappé ce lieu d'« exterritorialité⁴³⁹ », en l'isolant du monde. Inversement, les voyages en automobile vont relier les points de l'espace, ne serait-ce que parce qu'on emprunte la route de telle ville pour se rendre dans une autre, voire parce qu'on découvre Beaumont de la vitre. L'automobile

⁴³⁷ M.P., *ÀR I, Le Côté de Guermantes I*, p. 432.

⁴³⁸ M.P., *ÀR III, Sodome et Gomorrhe II, III*, p. 393.

⁴³⁹ M.P., *ÀR I, Le Côté de Guermantes I*, p. 432.

a établi une conscience du *lien* par la mise en réseau des points isolés dans l'espace. Proust modifie donc le parallèle initial avec les êtres en établissant des liens de parentés entre eux : « comme un officier de mon régiment qui m'eût semblé un être spécial, trop bienveillant et simple pour être de grande famille, trop humain et mystérieux déjà pour être de famille quelconque, et dont j'aurais appris qu'il était beau-frère, cousin de telles ou telles personnes avec qui je dînais en ville [...] »⁴⁴⁰. On comprend bien que l'imaginaire proustien s'en trouve modifié car conduit à une plus grande continuité dans l'espace, voire dans le temps. L'envers imaginaire, à la fois inverse et négatif, de l'« exterritorialité » ce sera l'entrée dans le règne de l'« extra-temporel » qui fait fi des partitions dans l'espace et dans le temps pour rétablir une continuité de l'être dans le discontinu de l'expérience spatio-temporelle, par le souvenir, et par le pressentiment.

L'automobile génère ou plutôt accentue les sensations de mobilité dans et de l'espace par rapport au déplacement hippomobile ou à la linéarité contrainte du train sur ses rails. Le passager y observe « les chassés-croisés de la perspective faisant jouer un château aux quatre coins avec une colline, une église et la mer, pendant qu'on se rapproche de lui, bien qu'il se blottisse vainement sous sa feuillée séculaire »⁴⁴¹. Ce type de mouvement qui semble rendre mobile l'immobile sera au cœur de l'imaginaire proustien du pressentiment, en particulier lors de l'épisode des clochers de Martinville dans *Du Côté de chez Swann I*.

De cet espace, outre l'automobile, l'avion découvre à la fois la profondeur et la vitesse. On est en droit de penser qu'il a joué un rôle matriciel dans l'imaginaire proustien, y compris dans celui des expériences du temps, comme la prémonition puisque, comme nous allons le voir, Proust relie là encore profondeur dans l'espace et dans le temps. « L'aéroplane » exerce la même fascination sur Albertine et sur Marcel lors des visites aux tout nouveaux aérodromes : « Puis le moteur était mis en marche, l'appareil courait, prenait son élan, enfin tout à coup, à angle droit, il s'élevait, lentement, dans l'extase raidie, comme immobilisée, d'une vitesse horizontale soudain transformée en majestueuse et verticale ascension »⁴⁴². Grâce à lui est découverte *in vivo* une nouvelle dimension de l'espace, la verticalité, qui était pour l'essentiel interdite à l'homme sans lien au sol. La dimension supra-humaine de l'avion et de son pilote est sans cesse rappelée au demeurant par des connotations divines, en l'occurrence l'« extase ». Proust avait souhaité lui donner une place plus grande encore dans *La Prisonnière*, comme permet d'en juger l'esquisse XI qui est précédée de la mention « capital ». Il semble, en fonction des fragments qui nous sont parvenus, que Proust ait d'abord voulu créer une opposition entre l'uniformité d'un ciel « tout entier en ce bleu radieux et si pâle comme un promeneur couché dans un champ le voit parfois au-dessus de sa tête, mais tellement uni, tellement profond, qu'on sent que le bleu dont il est fait a été employé sans aucun alliage et avec une si inépuisable richesse qu'on pourrait approfondir de plus en plus sa substance sans rencontrer un atome d'autre chose que de ce même bleu »⁴⁴³, et l'irruption d'un aéroplane, « ce petit insecte » qui va modifier cette texture uniforme et donner la conscience de l'espace et de sa modification par la rapidité des moyens de transport qui le

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 432.

⁴⁴¹ *Ibidem*, p. 433.

⁴⁴² M.P., AR III, *La Prisonnière*, 1988, p. 613.

⁴⁴³ *Ibidem*, *Esquisse XI*, p. 1134.

traversent. Parce qu'il parcourt un réel dont il brise la compacité uniforme, l'avion permet d'inventer l'espace et la capacité de l'être à s'y mouvoir. Dans le fragment, Proust fait de l'aéroplane un avatar des émotions de la grand-mère face au clocher de Saint-Hilaire qui monte dans le ciel, comme, nous permettons-nous d'ajouter, monteront dans le ciel et se déplaceront dans l'espace les clochers d'Hudimesnil lors de la scène prémonitoire de la vocation. Or, dans un remarquable syncrétisme, le troisième fragment de la même *Esquisse XI*, met en parallèle temps et espace tout en les soumettant au régime de modification d'un dispositif optique :

« *Ajouter aux aéroplanes.* »

Et à cette distance avec la longue vue dans le point noir bougeant je distinguais la bonne figure d'un homme avec cette émotion que nous avons quand à la distance de tant de siècles en lisant nous voyons des pensées si pareilles à celles que les meilleurs d'entre nous pourraient avoir dans cet Homère qui s'est peut-être trompé en donnant une figure humaine aux Dieux, mais qui nous donne pourtant à admirer un prodige plus grand et indiscutable celui-là, c'est que lui-même, plus loin de nous que s'il était dans l'Olympe, nous offre, quand nous lisons le serment d'Hector caressant son fils, notre parfaite ressemblance.⁴⁴⁴ »

Même si la pensée proustienne a fonctionné en l'occurrence sur le principe de l'analogie, et est alimenté par des valeurs humanistes d'une permanence de l'homme, on observe combien les nouveaux dispositifs de communication ont modifié son imaginaire de l'espace et du temps, nous verrons à quel point cette modification est fondamentale pour la scénographie des instants prémonitoires.

Même si les représentations du temps et des phénomènes prémonitoires ne sauraient être réduites aux bouleversements de l'épistémè, ni à l'émergence de nouveaux dispositifs techniques, force est de constater que sciences et techniques les ont, chez la plupart des auteurs sur lesquels nous allons nous pencher à présent, pour le moins travaillées et, parfois, rendues possibles. Ils ont modifié leurs représentations, mais aussi leur manière d'en rendre compte dans leurs œuvres ou livres comme nous le verrons troisième partie. Les dispositifs techniques ont aussi modifié les agencements textuels à des fins esthétiques, en particulier dans les modes de représentation temporelle correspondant à une position d'immanence qui n'est pas sans rappeler la légitimation que constitue le « temps local » et dont, à leur échelle, les représentations du temps de nos auteurs sont les manifestations.

Dotés d'une définition à spectre large de la prémonition qui ne la circonscrit pas mais qui lui donne une généalogie, et d'un outil théorique qui nous permet de penser le temps depuis un point nodal, ayant aperçu l'influence d'une révolution épistémique et technologique dans la conception et la représentation du temps, entrons à présent dans l'analyse des

⁴⁴⁴ Le choix de l'esquisse par rapport au texte définitif rend plus sensible l'intention de Proust dans la scénographie. *Ibidem*, p. 1135-1136.

dispositifs de temporalité que nous proposent les auteurs, et voyons comment s'y inscrivent les phénomènes prémonitoires.

3^{ème} partie

La prémonition : de l'imminence à l'immanence

3.1. La prémonition maeterlinckienne : Vue oblique⁴⁴⁵ sur le réel

« [...] également étudier l'instinct, les pressentiments, les notions inexplicables, les mouvements irraisonnés, toutes les lézardes de cette enveloppe de ténébreuse tromperie à travers lesquelles on aperçoit les indices des flammes de notre être⁴⁴⁶ »

Maurice Maeterlinck a donné une place quantitativement importante et qualitativement singulière à la prémonition dans son œuvre. Loin d'être un phénomène irrationnel — qui dans la « logique » littéraire placerait ses pièces dans le registre du merveilleux —, elle s'ancre dans les manifestations de la vie profonde et authentique dont la raison issue des Lumières, et systématisée par le Positivisme, pouvait manquer l'existence et achopper à comprendre le phénomène.

La diversité de son théâtre offre une grande variété de phénomènes prémonitoires, pressentiments, signes et présages dont une typologie pourrait nous sembler nécessaire. Mais, au moment de l'établir, plutôt que de reproduire l'erreur des naturalistes du XVIII^{ème} siècle qui, en figeant les catégories *de surface* des espèces ont pu passer à côté de la dynamique qui les unit dans une même évolution, nous préférons les replacer dans leur milieu temporel où elles prennent plus pleinement et plus clairement sens. Chaque pièce de Maeterlinck est un milieu en soi, une représentation de l'espace-temps, un univers aux règles esthétiques singulières. L'intelligence profondément plastique de Maeterlinck se refuse aux grilles et aux systèmes, à l'à-plat des structures. La théorie du dispositif nous permet de le faire avec une

⁴⁴⁵ Il convient de rappeler que le dieu Apollon, dont les attributions comportent la divination, était parfois surnommé Loxias, « l'oblique », en raison de l'obscurité de ses oracles.

⁴⁴⁶ M.M., *C.T. II, Agenda de 1889*, p. 939.

méthode sans abdiquer la complexité ni la *vie* de l'œuvre. Ainsi nous proposons-nous d'aborder d'abord la grande variété des dispositifs de temporalité dans l'évolution diachronique du théâtre de Maeterlinck, avant d'esquisser une typologie de la prémonition dans l'œuvre dramatique de Maeterlinck et de la replacer dans sa dynamique syncrétique et singulière en regard d'une *épistémè*.

3.1.1. Les dispositifs de temporalité du théâtre de Maeterlinck

Maeterlinck a exploré de multiples dispositifs, en particulier pour l'inscription de la temporalité. Ce sont, autant de « masque[s] provisoire[s] sous le[s]quel[s] nous intrigue l'inconnu sans visage⁴⁴⁷ » ainsi qu'il le dit de l'art. Ce n'est plus le masque de l'acteur antique, mais le dispositif de représentation qui voile et livre en même temps le réel.

Dans les premières pièces de Maeterlinck, la temporalité s'inscrit encore d'une manière relativement réaliste avec les modes analogiques d'indication temporelle. Ainsi une « grande horloge flamande⁴⁴⁸ » est stipulée dans la didascalie initiale de *L'Intruse*, et les références au temps sont multiples, ne serait-ce que parce que les visites du médecin et de la sœur sont espérées. La surface dramatique repose sur un temps humain de l'espoir. Cependant, dès les notes préparatoires, le dramaturge évoque « l'horloge de la mort dans les boiseries⁴⁴⁹ ». Il est conscient du rôle symbolique et tragique qu'il va faire jouer à cet objet. Maeterlinck avait initialement envisagé, comme dans *La Princesse Maleine*⁴⁵⁰, de faire sonner le glas. Il s'agit bien de cette « horloge qui est le cœur du temps⁴⁵¹ » évoquée dans l'*Agenda* du 18 février 1890. En 1886, Maeterlinck avait déjà imaginé « une horloge qui sonne XIII coups à minuit⁴⁵² ». Ce treizième coup nous fait basculer hors du temps des hommes : il est le trou, ou plutôt le trop-plein dans la structure des douze heures, ce qui ne peut être symbolisé. Ainsi sous le temps réaliste des hommes une autre temporalité existe.

Et Maeterlinck a mis en scène des personnages qui assurent le passage entre ces deux temporalités comme l'aïeul aveugle de *L'Intruse*. Celui-ci semble ainsi hors du temps, ou dans un temps autre, comme le soulignent successivement le père (« Ils ont trop de temps à perdre. »), puis l'oncle (« Ils n'ont pas autre chose à faire. » ; « Ne pas savoir où l'on est, ne pas savoir d'où l'on vient, ne pas savoir où l'on va, ne plus distinguer midi de minuit, ni l'été de l'hiver... [...]»⁴⁵³) : lucides sans le savoir, le père et l'oncle prononcent ainsi des

⁴⁴⁷ M.M., *OI*, *Menus propos*, p. 421.

⁴⁴⁸ Op. cit., *L'Intruse*, p. 259.

⁴⁴⁹ M.M., *CT II*, p. 1035.

⁴⁵⁰ *Ibidem*, p. 987.

⁴⁵¹ M.M., *CT II*, p. 1122.

⁴⁵² M.M., *CT I*, *Agenda de 1886*, p. 270.

⁴⁵³ Op. cit., *L'Intruse*, p. 272.

périphrases qui décrivent l'éternité⁴⁵⁴. L'aïeul devient de plus en plus attentif au bruit de la pendule (« Il me semble que l'horloge fait bien du bruit ») qui le tire de ce temps éternel au moment où, très symboliquement, la lumière vacille et que les personnages se taisent, par empathie avec sa condition.

L'AÏEUL

Je voudrais entendre un peu de bruit. Quelle heure est-il, Ursule ?

LA FILLE

Minuit bientôt, grand-père⁴⁵⁵.

À l'approche de minuit, l'aïeul semble obnubilé progressivement par le temps humain, comme si se scandait le compte à rebours d'un rendez-vous pressenti avec le réel. Cette prise de conscience du temps humain l'écarte de l'atemporalité à laquelle il semblait participer : mais, par contrecoup, conscience lui est donnée de participer au temps de la finitude et de la mort. Il refait ainsi l'expérience adamique⁴⁵⁶. L'angoisse ne cesse de croître même si l'issue innommée est habilement tenue à distance par Maeterlinck par l'implicite des répliques telles « je voudrais être ailleurs !⁴⁵⁷ » ou « J'ai peur aussi, mes filles⁴⁵⁸ ».

Ces heures de midi, et surtout de minuit symboliquement cruciales dans le théâtre de Maeterlinck, gardent cette portée dans le second théâtre⁴⁵⁹, puisque Tylyl demandera à Mytyl de patienter jusqu'à minuit, dans le cimetière, pour tourner le diamant qui doit permettre aux morts de revenir sur terre :

MYTYL

Quand tourneras-tu le Diamant ?...

TYLTYL

Tu sais bien que la Lumière a dit d'attendre à minuit, parce qu'on les dérange moins...

MYTYL

Pourquoi qu'on les dérange moins ?...

TYLTYL

Parce que c'est l'heure où ils sortent prendre l'air.

MYTYL

⁴⁵⁴ Maeterlinck imaginera plus tard ce passage du temps des hommes à l'éternité cosmique : « une scène de drame où une horloge s'arrête et on ne sait plus le temps écoulé — il faudrait pouvoir donner ici une sensation d'éternité. » M.M., *CT II, Agenda de 1890*, p. 1130.

⁴⁵⁵ Op. cit., *L'Intruse*, p. 292.

⁴⁵⁶ « Tu pourras manger de tout arbre du jardin, mais tu ne mangeras pas de l'arbre de la connaissance du bonheur et du malheur car, le jour où tu en mangeras, tu devras mourir », *Ancien Testament, Genèse, 2, 17*, (TOB), p. 5.

⁴⁵⁷ Op. cit., *L'Intruse*, p. 293.

⁴⁵⁸ Op. cit., *L'Intruse*, p. 295.

⁴⁵⁹ Notons que Maeterlinck avait aussi envisagé de leur faire jouer ce rôle dans les esquisses de *Maleine* et des *Sept Princesses*. Cf. M.M., *CT II, Agenda de 1886*, note 226, p. 775.

Il n'est pas minuit ?...

TYLTYL

Vois-tu le cadran de l'église ?...

MYTYL

Oui, je vois même la petite aiguille...

TYLTYL

Et bien ! minuit va sonner... Là !... Tout juste... Entends-tu ?...

*On entend sonner les douze coups de minuit.*⁴⁶⁰

Mais, au-delà de cette constante des heures à portée symbolique, Maeterlinck recompose ses dispositifs temporels en fonction de paramètres spatiaux qui donnent à voir d'autres perspectives sur l'univers représenté en augmentant la force dramatique. Au plus concret du quotidien réaliste doivent émerger les forces de l'inconnaissable⁴⁶¹. Il semble s'attacher à matérialiser le principe que la mère énonce dans *Les Flaireurs* de Van Leberghe : « Ce que l'un ne sait pas, l'autre le sait, ce que l'un ne voit pas, l'autre le voit [...] »⁴⁶². Donner à voir l'inconnaissable sans le montrer est le crédo. La dimension spéculaire et optique est en effet très forte chez Maeterlinck dès certains textes tels que *Les Visions typhoïdes*, que nous considérons comme fondateurs car lieu d'expérimentation des matrices optiques et donc temporelles (cf. 2.2.3.A. *Les dispositifs optiques*). Par l'oblique du miroir on accède à l'inconnaissable d'une autre temporalité : le miroir permet ainsi d'avoir une prémonition de la mort à venir. Cette obliquité joue un rôle tout à fait notable dès *La Princesse Maleine* avec le miroir qu'Uglyane reproche à Maleine de pencher :

« Mais ne penchez pas ainsi ce miroir !— J'y vois tous les saules pleureurs du jardin, ils ont l'air de pleurer sur votre visage. »⁴⁶³

Ce dispositif optique bien singulier amalgame puissance symbolique et fonctionnement du prisme. Dans l'*Agenda de 1887* la puissance symbolique du miroir à figurer la mort était contenue dans la formule jouant sur l'assonance « Mourir dans un miroir »⁴⁶⁴. Quant à la capacité du miroir à former prisme ouvrant par l'obliquité sur une autre dimension, Maeterlinck avait pu en trouver l'idée dans des modèles de foire à effet de

⁴⁶⁰ M.M., O III, *L'Oiseau bleu*, acte 4, septième tableau, p. 339.

⁴⁶¹ Principe que Maeterlinck énonce dans « Un Théâtre d'Androïdes », p. 24 : « Je suppose que le poète ait dégagé de l'accidentel, ce que contient d'éternité une scène qui se passe aux profondeurs d'un château [*sic*], sous les feuillages d'un parc, dans l'isolement d'une pauvre petite chambre ». Cité par Fabrice Van de Kerckhove dans M.M., CT II, *Agenda de 1890*, p. 1119.

⁴⁶² Charles Van Leberghe, *Les Flaireurs— La Fille aux mains coupées, Deux pièces symbolistes*, édition de Jeremy Whistle, Exeter (Royaume Uni), University of Exeter, 1976,

⁴⁶³ M.M., O II, *La Princesse Maleine*, acte II, scène 4, p. 404. Ce présage était concerté dans l'*Agenda de 1889* : « Uglyane parlant de mort —prochaine — de présages très tristes — métaphores funèbres

un bois de saules pleureurs reflétés dans la glace d'Uglyane »

⁴⁶⁴ M.M., CT I, *Agenda de 1887*, p. 396.

leurre⁴⁶⁵. Dans cette occurrence néanmoins, le dispositif a perdu sa fonction de *trompe-l'œil* pour devenir au contraire révélateur de l'invisible.

Rapportée à l'échelle temporelle, la prémonition est bien une ouverture fulgurante sur le réel. Le dispositif du miroir dans *La Princesse Maleine* préfigure un théâtre où l'intégralité des pièces est fondé sur un dispositif optique et ce dans la double dimension de l'espace et du temps. Dans son théâtre, Maeterlinck semble s'être attaché à pallier l'absence d'une science qui serait pour le temps l'équivalent de ce qu'est la géométrie pour l'espace⁴⁶⁶. Ainsi la vie, qui est représentée, en tant qu'opposé quantitatif et qualitatif de la mort, entretient avec celle-ci un rapport d'opposition spatialisé mais aussi d'ordre temporel. Car, ainsi que nous l'avons vu précédemment (cf. supra, 2.1.4.A. *Expérience première du temps (ou la construction de la réalité lors de l'expérience première du temps)*), « [...] quelle joie si quelque sens nouveau nous faisait éprouver la sensation de la durée aussi clairement que celle de l'espace ». La réflexion de Maeterlinck s'est ainsi attachée à tenter de combler ce manque et à analyser l'inscription lexicale du rapport entre le temps et l'espace et la réciprocité des deux dimensions :

« Nous disons en parlant du temps : c'est un long espace de temps. Nous pourrions tout aussi bien dire, en parlant de l'espace, « un long temps d'espace », mariant une fois de plus le couple indissoluble.⁴⁶⁷ »

Telle réversibilité permet de mieux envisager les dispositifs spatio-temporels de Maeterlinck comme des ensembles cohérents, des prismes aux paramètres modifiés d'une pièce à l'autre, dont l'évolution tiendrait à la perception des limites dramatiques d'un modèle antérieur.

Ce tableau d'ensemble souffre néanmoins des nuances en fonction de chacune des pièces. *Intérieur*, sous l'apparence d'un dispositif optique plausible, bien que non réaliste d'aquarium⁴⁶⁸ scinde deux espaces et spécifie leur inégale porosité à la communication. Nous retrouverons ce dispositif avec un angle spéculaire inversé dans *Les Sept Princesses*. Il dispose la temporalité, ou plutôt deux temporalités en vis-à-vis. D'une part, la famille dans la maison, rivée à l'instant, bercée par l'horloge qui marque neuf heures dans son coin, et de l'autre, comme par un effet de lentille qui décomposerait cet instant en son passé et son futur, le vieillard et l'étranger, forme de narrateurs omniscients qui ont à la fois la connaissance du passé (une analepse du vieillard rappelle les dernières heures de la morte) et celle de l'avenir, c'est-à-dire la nouvelle terrible qui va s'abattre sur la famille. *Intérieur* donne une puissance temporelle aux personnages d'observateurs de premier plan dont l'intercession offre au spectateur une avance temporelle sur le reste des personnages.

⁴⁶⁵ Dans les documents iconographiques rapportés en fin du tome 1 des *Carnets de travail* de Maeterlinck, Fabrice Van de Kerckhove rapporte une vue de la « Pepper's Ghost illusion », d'après *L'Optique* de Fulgence Marion, « auquel Maeterlinck songe à recourir dans les esquisses de *La Princesse Maleine* (16 IV 89) et dans une « Note pour la mise en scène de *L'Intruse* » (18 I 90), *Ibidem*, planche 32, bas.

⁴⁶⁶ « Ne pourrait-il pas y avoir une science qui serait au Temps ce que la géométrie est à l'Espace ? », *Menus propos*, in *O I*, p. 187.

⁴⁶⁷ Maurice Maeterlinck, *Avant le grand Silence*, (1934), Montréal, éditions Transatlantiques, 2002, p.

⁴⁶⁸ Le modèle de l'aquarium a très tôt fasciné Maeterlinck. Dès 1888, il prend des notes dans son *Agenda*, utilisant ce motif, d'inspiration Laforguienne, ainsi que le rappelle Fabrice Van de Kerckhove, dans *Onirologie* et prévoyant une scène de sirène dans *La Princesse Maleine*. M.M., *CTI, Agenda de 1888*, note 300, p. 579-580.

On est en droit de se demander comment Maeterlinck a pu ainsi articuler la mobilité du temps humain et l'immobilité du temps que Paul Ricoeur qualifie de cosmique, et qui est le temps du réel. Dans l'*Agenda de 1890*, après avoir évoqué l'art comme « masque provisoire de l'éternité », Maeterlinck imagine « une scène de drame où une horloge s'arrête et on ne sait plus le temps écoulé —il faudrait pouvoir donner ici une sensation d'éternité⁴⁶⁹ ». Cette sensation sera créée par le dispositif optique des *Sept Princesses* pour la chambre vitrée où elles sont allongées. Nous constatons ainsi que le dispositif spéculaire joue un rôle central : il offre la représentation du discontinu temporel dans le continu de la scène. C'est un prisme dont les reflets angulaires renverraient à deux dimensions du temps. Ce rôle est sans doute d'autant plus fort en ce cas que le temps du réel relève intrinsèquement de l'irreprésentable. Maeterlinck vient en effet, au moment où il va se lancer dans la composition d'*Intérieur*, de trouver des éléments de réponse à la problématique du temps comme dimension de l'espace au terme de sa lecture de Novalis et de Coleridge. Il emprunte au second l'idée d'un sens singulier pour le percevoir : « Plusieurs de nos sens perçoivent l'Espace, aucun de nos sens ne perçoit le Temps, le Temps n'est-il qu'une modalité de l'Espace, ou bien n'existe-t-il pas ?⁴⁷⁰ ». Faire sentir le temps là où il n'y a pas de science pour le décrire. Cette volonté de Maeterlinck s'avère matricielle au-delà de l'apparente évolution de registre, du réalisme au symbolisme que nous avons décrite.

Le dispositif des *Aveugles*⁴⁷¹ constitue ainsi un intéressant intermédiaire entre les pièces à la mimésis réaliste et celles où l'espace symbolique s'impose au détriment du réalisme. Si *Intérieur* ou *L'Intruse* faisaient appel à l'espace réaliste comme décor où se construit l'agencement entre l'univers intramondain et l'au-delà inconnaissable, cette pièce postérieure va le construire par la parole sur une toile de fond quasi neutre. La figure de l'aïeul dans *L'Intruse* était certes déjà un prototype en contexte réaliste⁴⁷² des aveugles symboliques des *Aveugles*. Il ne s'agit pas seulement dans *Les Aveugles* d'une sobriété allant dans le sens de l'épure, pour laisser toute sa place à la parole, mais d'une forme de suspension de la parole au-dessus d'un néant auquel les personnages sont concrètement mais aussi symboliquement aveugles et qui fait que le « théâtre n'est qu'un trompe-l'œil⁴⁷³ » car le spectateur s'y trouve apte à voir « de l'autre côté de la mort⁴⁷⁴ » où gisent déjà les personnages aveugles qui ne peuvent plus se raccrocher au trompe-l'œil de la réalité. Les notes préparatoires de Maeterlinck indiquent la conception de l'espace-temps symbolique

⁴⁶⁹ M.M., CT II, *Agenda de 1889*, p. 1130.

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p. 1144.

⁴⁷¹ La première mention du projet des *Aveugles*, qui ne comportait initialement qu'un aveugle, apparaît le 3 décembre 1889, alors que Maeterlinck rédige *L'Intruse*, dont peu après Maeterlinck voudra faire de l'aïeul un aveugle. *Ibidem*, p. 1023 et 1026.

⁴⁷² Maeterlinck décrit ainsi son intention au moment où il crée la figure de l'aïeul de *L'Intruse* dans laquelle perce déjà l'insularité par rapport à l'inconnaissable : « Il faudrait que l'aïeul insiste un peu sur son aveuglement symbolique — sur le malheur de ne rien voir de ce qui se passe autour de soi, de ce qui arrive — sur l'obscurité éternelle où l'on est — sur tout ce qu'il y a autour de soi et qu'on ne voit pas — on ne sait pas qui vient s'asseoir à côté de vous — on ne sait pas ce qui arrive à 2 pas de vous on ne sait / pas ce qui arrive à vous-même [...] », M.M., CT II, *Agenda de 1890*, p. 1079.

⁴⁷³ M.M., CT II, *Agenda de 1890*, p. 1132.

⁴⁷⁴ M.M., O I, *Les Visions typhoïdes*, p. 112.

qu'il souhaitait suggérer : « on entend dans le lointain le bruit d'un fleuve (l'hospice est sur l'autre rive du temps)⁴⁷⁵ ». L'utilisation par Denis Marleau lorsqu'il met en scène la pièce en 2002 d'un dispositif hybridant masques blancs en scène et projection vidéo sur ceux-ci des visages des acteurs jouant la pièce dans un enregistrement antérieur, met en évidence à la fois cette dimension semi-réaliste du dispositif et la participation à deux ordres : réalité et réel. Le corps inerte du masque reçoit l'image mobile d'un temps autre : la dualité temporelle de la pièce a été déplacée par le dispositif de mise en scène. À propos de cette scission, Olivier Ausselin remarque qu'elle se situe au point de partage entre les deux dimensions sémiologiques de l'iconique et l'indiciel, puisqu'« elles *représentent* quelque référent, comme tout signe, mais elles le *présentent* aussi, elles lui donnent une présence réelle, par une sorte de transsubstantiation⁴⁷⁶ », et crée ainsi une « nouvelle *aura* ». Schize de l'être (qui ne recoupe pas le traditionnel dualisme) : objectalité inerte du masque, mais comme support, et mouvement cinématographique projeté, mais comme un leurre. La mise en scène exhause la spécificité de cette pièce, celle du réel médiatisé. Alors que les personnages sont dans l'attente du prêtre qui les guide, et dont le spectateur, lui, voit la présence : ce dernier seul est médiateur entre l'être et le néant dont l'objectalité du cadavre est le témoin. Ainsi si le théâtre de Maeterlinck cherche bien à « Donner à voir ce qui ne se voit pas, dans des espaces clos », on ne peut suivre Maryse Petit quand elle ajoute que ce sont des espaces où « le temps n'existe pas⁴⁷⁷ ». Il y a au contraire deux temporalités superposées et sans solution de continuité dans *Les Aveugles* : le temps inerte de l'objectalité dans laquelle le prêtre a déjà été pris, et le temps fragilement animé des aveugles qui s'y superpose sans s'y voir. Le génie de Maeterlinck est d'avoir représenté l'invisible par le manque à voir des aveugles qu'il est donné, pour un temps seulement, au spectateur, de scruter.

Le mécanisme de la pièce consiste dans l'affrontement de ces deux temporalités⁴⁷⁸, où le temps humain est sans cesse plus fragile et tenu par rapport au réel du temps qui englobe le groupe et va l'engloutir. Cette éternité est déjà menaçante en regard d'un temps humain dont les repères se diluent :

PREMIER AVEUGLE

Nous ne pouvons pas attendre éternellement !

Une horloge très lointaine sonne douze coups très lents.

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE

Oh ! comme nous sommes loin de l'hospice !

LE PLUS VIEIL AVEUGLE

⁴⁷⁵ M.M., *CT II, Agenda de 1890*, p. 1151.

⁴⁷⁶ Olivier Ausselin, « Du fantôme et de l'automate. De la reproductibilité technique sur la scène. », in *Modernité de Maeterlinck. Denis Marleau / Alternatives théâtrales 73-74*, Bruxelles, juillet 2002, p. 26.

⁴⁷⁷ Maryse Petit, « Ce qu'il ne faut pas voir » dans le théâtre de Maurice Maeterlinck. *Image [&] Narrative* [e-journal], Vol.X, issue 1 (2009). http://www.imageandnarrative.be/Images_de_l_invisible/Petit.htm

⁴⁷⁸ Dans ses notes préparatoires, Maeterlinck avait souhaité que « les heures sonnent et augmentent l'insupportable inquiétude », sans doute sur le modèle de *L'Intruse*, mais il ne gardera que les douze coups de minuit. M.M., *CT II, Agenda de 1890*, p. 1134.

Il est minuit !

DEUXIEME AVEUGLE-NÉ

Il est midi ! — Quelqu'un le sait-il ? — Parlez !⁴⁷⁹

[...]

DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ

Y a-t-il longtemps que nous sommes ici ?

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE

Il me semble que je suis ici depuis des siècles.

Le temps se dilue et s'étire dans l'indéfini. Ont perdu toute pertinence les éléments sensoriels par lesquels les aveugles, dans la pièce, se rattachent au monde pour procéder, avec des repères restreints par rapport aux voyants, à un mouvement d'analyse et de synthèse qui les raccrocherait au repère universel du temps :

PREMIER AVEUGLE-NÉ

Moi je sais qu'il est tard quand j'ai faim, et j'ai faim.

TROISIÈME AVEUGLE-NÉ

Mais regardez le ciel ; vous y verrez peut-être quelque chose !

Tous lèvent la tête vers le ciel, à l'exception des trois aveugles-nés qui continuent à regarder la terre.

SIXIÈME AVEUGLE

Je ne sais pas si nous sommes sous le ciel.

PREMIER AVEUGLE-NÉ

La voix résonne comme si nous étions dans une grotte.

LE PLUS VIEIL AVEUGLE

Je crois plutôt qu'elle résonne ainsi parce que c'est le soir.

LA PLUS JEUNE AVEUGLE

Il me semble que je sens le clair de lune sur mes mains.⁴⁸⁰

La perte du temps est un drame phénoménologique qui laisse les aveugles s'enliser dans la compacité d'un réel qu'ils ne parviennent plus à symboliser. Ils ont perdu des repères au lointain de l'hospice familial et le sentiment d'un temps indéfini. Ils ne peuvent donc plus

⁴⁷⁹ *Les Aveugles, Op. cit.*, p. 315.

⁴⁸⁰ M.M., O II, *Les Aveugles*, p. 311.

inscrire et dire le temps, même si tous n'ont pas le même rapport à la temporalité⁴⁸¹. Ce n'est pas avec l'au-delà du divin, comme Tirésias, que les aveugles de Maeterlinck ont communication, mais avec l'en-deçà du réel duquel ils n'émergent que par quelques paroles et qui les tient déjà englués dans un présent qui amalgame le passé et le futur.

Le dispositif d'une pièce comme *Les Aveugles* rend quasiment imperceptible la prémonition des personnages qui se cache sous le biais de l'inquiétude. Ce n'est qu'en mettant celle-ci en regard d'autres pièces au mécanisme plus visible, ou avec la connaissance des symboles de Maeterlinck, ou dans l'implicite des propos du prêtre mort sur les risques d'engloutissement par les eaux que les paroles désignant la mer du premier aveugle-né (« Il a eu tort de nous mener ici ; je n'aime pas à entendre ce bruit.⁴⁸² ») et du troisième aveugle-né (« Il me semble qu'elle est à côté de nous aujourd'hui ; je n'aime pas à l'entendre de près.⁴⁸³ ») prennent une dimension prémonitoire. Car les espaces intérieurs et sécurisants de *L'Intruse* ou d'*Intérieur* font ici défaut. C'est « une très ancienne forêt septentrionale » où « de grands arbres funéraires, des ifs, des saules pleureurs, des cyprès couvrent [les aveugles] de leurs ombres fidèles⁴⁸⁴ ». Les aveugles symboliques des deux pièces précédentes sont devenus d'authentiques aveugles enfermés dans leur cécité et affrontés au royaume de la mort qui les environne, où le spectateur voit que le prêtre les a précédés, et que les signes des arbres « funéraires » enveloppent déjà de leur ombre.

Les inquiétudes des aveugles entretiennent de ce fait avec la prémonition un rapport particulier. Le spectateur perçoit le versant de la mort, de ce temps voué à l'engloutissement, dont la présence du cadavre du prêtre témoigne. Il observe ainsi la *réactivité* des personnages aux signes à valeur prémonitoire : la partition scénique fonctionne comme structure d'accueil à l'imaginaire du spectateur. Les personnages les plus proches du réel sont ceux qui entretiennent une proximité avec les signes du monde extérieur à leur insularité intrapsychique – vieil aveugle qui perçoit le mouvement des oiseaux, asphodèles⁴⁸⁵ senties et nouées en couronne pour la jeune aveugle —. Cette proximité vaut prémonition car elle anticipe sur l'engloutissement dans le réel. La compréhension de la dynamique de la prémonition est ainsi intimement liée à la configuration du dispositif de représentation de la temporalité inhérent à chacune des pièces.

Tous les personnages de Maeterlinck ont un rapport différent au temps, non pas à celui qui relie les hommes dans une synchronie, mais à celui d'où ils émergent, et auquel ils retournent. « Soit il faut être enfant sans parole, vieillard sans regard, pour toucher du bout de la crainte au pressentiment de ce qui se passe, de ce qui passe : le temps, le flux du temps, et

⁴⁸¹ Maeterlinck a créé des degrés dans la perception du temps, distinguant aveugles et aveugles-nés. Si la jeune aveugle a des souvenirs, donc une identité dans le temps, le premier aveugle-né affirme « Moi, je n'ai pas de souvenirs... ». La durée temporelle de la mémoire suppose d'avoir vu. Capacité de vision et perception du temps sont clairement liés.

⁴⁸² M.M., *O II, Les Aveugles*, p. 309.

⁴⁸³ *Ibidem*.

⁴⁸⁴ *Ibidem*, p. 301.

⁴⁸⁵ Ce sont les fleurs de la mort.

avec lui l'inévitable chemin vers la mort⁴⁸⁶ », rappelle Maryse Petit. Et l'œuvre créatrice du dramaturge est de rendre perceptible, cet imperceptible, voire cet indicible du temps en sa fracture.

Ce faisant Maeterlinck s'écarte sans cesse davantage du réalisme relatif de certaines pièces afin de représenter les frontières avec l'inconnaissable. Le temps lui-même, que le tout premier théâtre représentait par des horloges dont la dimension symboliste des heures était rapidement patente, tend à s'effacer en cours de représentation dans *Les Aveugles* : « Je ne sais jamais si je me promène à midi ou à minuit⁴⁸⁷ », dira le troisième aveugle-né à qui Maeterlinck fait reprendre les propos de l'oncle sur l'aïeul dans *L'Intruse*. Il est transposé dans la représentation sous d'autres formes pour des pièces ultérieures.

La spatialisation du temps dans certaines pièces ultérieures modifie notablement l'inscription de la prémonition dans le dispositif de temporalité. La mort n'y apparaît plus seulement un non-temps qui serait au terme du temps humain ou un espace réaliste à valeur symbolique (l'île qui entoure les aveugles de la pièce éponyme). Il s'agit désormais d'un lieu inaccessible dans un espace essentiellement symbolique auquel le cheminement par l'action dans l'espace aboutira. Dans ces dispositifs a-réalistes de temporalité, l'inconnaissable du réel est matérialisé pour *La Mort de Tintagiles* par la porte infranchissable de la mort. Le motif de la porte a rapport au temps comme l'indiquait déjà la note lapidaire du 17 juin 1886 : « La porte mue par un poids d'horloge⁴⁸⁸ ». Il semble que, dans cette pièce, Maeterlinck ait déplacé son prisme pour donner à voir ce qui ne peut que s'« entendre par les yeux, l'instinct, l'intuition, la communion psychique [...] » dans la vie effective. L'espace dramatique donne à voir les liens qui se nouent entre les êtres en effaçant les identités dans leur apparence sociale, ou leur psychologie, c'est-à-dire tous les éléments réalistes qui pouvaient encore détourner l'attention et l'émotion de l'essentiel dans *L'Intruse* ou *Intérieur*. Dans *La Mort de Tintagiles*, la reine invisible et jalouse qui condense la puissance de mort de la reine Anne dans *La Princesse Maleine* est désignée par les périphrases de la sœur Ygraine. On ne sait si elle édulcore l'innommable pour l'enfant sous forme de devinettes ou si elle craint elle-même à le désigner en utilisant l'euphémisme :

YGRAINE

On dit qu'elle n'est pas belle et qu'elle devient énorme... Mais ceux qui l'ont vue n'osent plus en parler... Mais qui sait s'ils l'ont vue ? ... Elle a une puissance que l'on ne comprend pas ; et nous vivons ici avec un grand poids sans merci sur notre âme... [...]⁴⁸⁹

⁴⁸⁶ Maryse Petit, « Ce qu'il ne faut pas voir » dans le théâtre de Maurice Maeterlinck. *Image [&] Narrative* [e-journal], Vol.X, issue 1 (2009). http://www.imageandnarrative.be/Images_de_l_invisible/Petit.htm . Consulté le 8 septembre 2011.

⁴⁸⁷ Op. cit. *Les Aveugles*, p. 314.

⁴⁸⁸ M.M., *CTI*, *Agenda de 1886*, p. 238.

⁴⁸⁹ Op. cit. *La Mort de Tintagiles*, I, p. 551.

Avec cette reine à la toute puissance obscure la pièce campe une dimension symbolique du temps, en son passage crucial de la vie au néant. La force abstraite à laquelle s'affronte vainement le personnage des tragédies se mue en personnage invisible et implacable selon le déplacement du tragique vers le quotidien voulu par le dramaturge. Ygraine accepte ce combat là où pas une prière n'a pu aboutir : « Elle est là depuis des années dans son énorme tour, à dévorer les nôtres, sans qu'un seul ait osé la frapper au visage... Elle est là sur notre âme comme la pierre d'un tombeau et pas un n'ose étendre le bras...⁴⁹⁰ ». Le point spéculaire du dispositif réaliste de temporalité de *L'Intruse*, ou encore d'*Intérieur*, se trouve à présent décentré à la limite de cet inconnaissable certes invisible, mais dont les trois servantes émanent comme trois parques (ainsi l'une d'elle *coupera* les cheveux auxquels la main de Tintagiles s'est agrippée pour ne pas être emporté par la mort durant son sommeil). De ce fait, ce qui était de l'ordre du temps dans les pièces que nous qualifions de réalistes, se verbalise et se matérialise dans certaines pièces postérieures car l'inconnaissable est manifesté et parce que les personnages, comme les trois servantes de *La Mort de Tintagiles*, peuvent entrer en communication avec les instances personnifiées qui en émanent, même si cette communication est unilatérale. Aux seuls indices ténus (bruits, souffles, etc.) ce type de dispositif permet d'ajouter la voix qui passe par porosité de l'au-delà inconnaissable. Ainsi Bellangère a surpris les conversations des servantes de la reine, dont elle n'a su si elles pleuraient ou riaient :

BELLANGÈRE

Je n'ose pas dire ce que je sais... et je ne suis pas sûre de savoir quelque chose... et cependant j'ai entendu ce que l'on ne pouvait pas entendre...⁴⁹¹

L'inquiétude potentiellement prémonitoire de certains personnages des pièces réalistes est verbalisée par ce decrescendo du silence à l'indicible en passant par la perplexité devant un autre ordre de réalité. La porosité avec l'inconnaissable temporel est *spatialisée* par la porte entrouverte sur les corridors de la Tour qui laissent entendre « les paroles venues du plus loin où les voix ne s'entendent plus⁴⁹² ». Or, très tôt, Maeterlinck a pensé le modèle de la tour comme espace symbolique de l'âme⁴⁹³. Dès lors le caractère vague qui caractérisait la prescience prend dans les répliques de Bellangère l'informe de « voix de quelqu'un qu'on étouffe » à peine audibles, de propos dont l'audition est mal assurée, d'assertions modalisées (« Il devait y avoir plus d'une porte entre nous » ; « je ne suis sûre de rien mais je crois » ; « elles semblaient rire » ; « oui je crois qu'elles riaient... à moins qu'elles ne pleurassent » ; « elles monteront probablement ce soir »). L'identité de Tintagiles n'est pas nommément déclinée dans les propos que rapporte Bellangère, mais Ygraine déduira qu'il est le seul enfant au château, et que c'est donc bien lui qui est sous la menace. Si les enfants et les vieillards des autres pièces bénéficiaient par leur proximité avec le néant antérieur ou postérieur à la vie d'une porosité à cet inconnaissable traduit sous la forme de l'inquiétude vague, elle devient chez Tintagiles une inquiétude tout à fait ciblée :

⁴⁹⁰ *Ibidem*, p. 556.

⁴⁹¹ Op. cit. *La Mort de Tintagiles*, II, p. 553.

⁴⁹² M.M., CT I, *Agenda de 1887*, p. 315.

⁴⁹³ Dans l'*Agenda de 1889*, Maeterlinck esquisse le projet d'un « poème symphonique sur [*sic*] princesse mourant de faim dans une tour — symbolisant l'âme — », M.M., CT II, *Agenda de 1887*, p. 976.

TINTAGILES

J'ai entendu !...Elles... elles viennent !

YGRAINE

Mais qui donc ?... qu'as-tu donc ?...

TINTAGILES

La porte ! la porte ! Elles y étaient !

*Il tombe à la renverse sur les genoux d'Ygraine.*⁴⁹⁴

Nous sommes placés en ce cas à la limite du réel, celle qu'occupent le vieillard et l'étranger d'*Intérieur*. Nous voyons ainsi que le dispositif préfigure celui d'*Intérieur*. Les deux témoins extérieurs, dans ce réel qui n'a plus les allures macabres des *Aveugles*, perçoivent de légers mouvements d'inquiétude — ou de ce qui pourrait être tel— chez les personnages de la famille assemblée. Notons préalablement que le dispositif optique permet de placer les personnages à une distance qui constitue un point focal intermédiaire entre l'intérieur, l'extérieur scénique, et cette deuxième extériorité où se trouve le spectateur. Ainsi la subjectivité des propos qu'ils tiennent sur ce qu'ils discernent à l'intérieur est passée au filtre — au sens optique — d'une subjectivité. Ainsi s'accomplit dans un espace réaliste le temps nimbé d'irréalité de la didascalie initial⁴⁹⁵.

Dans cette pièce, où le spectateur perçoit la réalité depuis le réel, la temporalité de la prémonition s'est inversée. Elle est incarnée par le personnage de l'étranger, qui voudrait sans cesse faire des signes afin que l'annonce de la nouvelle tragique à la famille soit moins abrupte. À l'inverse le vieillard voudrait éviter des signes annonciateurs qui édulcoreraient la conscience lucide de la mort :

L'ÉTRANGER

Si l'on pouvait attirer l'attention du père et lui faire quelque signe ? Il a tourné la tête de ce côté. Voulez-vous que je frappe à l'une de ces fenêtres ? Il faut bien que l'un d'eux l'apprenne avant les autres...

LE VIEILLARD

Je ne sais qui choisir... Il faut prendre de grandes précautions... Le père est vieux et maladif... La mère aussi ; et les sœurs sont trop jeunes...[...]⁴⁹⁶

⁴⁹⁴ *Op. cit. La Mort de Tintagiles*, III, pp 563-564.

⁴⁹⁵ « Il semble que lorsque l'un d'eux se lève, marche ou fait un geste, ses mouvements soient graves, lents, rares et comme spiritualisés par la distance, la lumière et le voile indécis des fenêtres. », M.M., *O II, Intérieur*, didascalie initiale, p. 325.

⁴⁹⁶ *Ibidem*, p. 526.

Par rapport à *La Mort de Tintagiles*, les processus d'a-synchronie se sont renversés. Même si l'étranger et le vieillard ne sont pas ceux qui vont appeler la mort, comme la reine invisible, mais simplement l'annoncer, et ils divergent dans leurs intentions. Les inquiétudes des sœurs, du vieillard, de l'enfant qui formaient le crescendo dramatique dans *La Mort de Tintagiles* émergeaient à des stades divers. Ils sont dans *Intérieur* à présent en partie visibles par les seuls signes d'inquiétude des corps de la pantomime en arrière-plan, alors que les personnages spéculaires ont inversé le motif du crescendo dramatique : la préfiguration de la mort est déjà chez eux une certitude, et seules importent les modalités de l'annonce. Les signes à l'intérieur sont particulièrement ténus, mais signifiants par rapport au lexique symbolique propre à Maeterlinck (Cf. infra, 3.1.5.A. *Le corps comme une annonce : signes du corps et de l'âme*). Ainsi, lorsque l'étranger évoque la morte noyée dont la « chevelure [...] s'était élevée presque en cercle, au-dessus de sa tête, et [...] tournoyait ainsi, selon le courant », la didascalie indique que « dans la chambre, les deux jeunes filles tournent la tête vers la fenêtre », alors que le vieillard fait observer « Avez-vous vu trembler sur leurs épaules la chevelure de ses deux sœurs ?⁴⁹⁷ ». Motif symbolique de la chevelure et communication ténue entre les deux plans scéniques : quelque chose d'imperceptible vient de se jouer que l'on peut sans peine nommer prémonition. Ainsi à plusieurs reprises, les personnages qui se croient à l'abri dans la rassurante matérialité de leur intérieur, semblent parcourus par une inquiétude qui les amène à la lisière de l'obscurité impénétrable que délimitent les fenêtres :

L'ÉTRANGER

Prenez garde, j'ai vu tressaillir les deux sœurs...

LE VIEILLARD

Elles se lèvent...

L'ÉTRANGER

Je crois qu'elles viennent vers les fenêtres...

L'une des deux sœurs dont ils parlent s'approche en ce moment de la première fenêtre, l'autre, de la troisième ; et, appuyant les mains sur les vitres, regardent longuement dans l'obscurité.

LE VIEILLARD

Personne ne vient à la fenêtre du milieu...

MARTHE

Elles regardent... Elles écoutent...

LE VIEILLARD

L'aîné sourit à ce qu'elle ne voit pas...

L'ÉTRANGER

⁴⁹⁷ *Ibidem*, p. 528.

Et la seconde a les yeux pleins de craintes...

LE VIEILLARD

Prenez garde ; on ne sait pas jusqu' où l'âme s'étend autour des hommes...⁴⁹⁸

Dans ce passage, Maeterlinck donne à voir au spectateur l'envers du temps humain où l'inquiétude confine à la prémonition. Ce qui est représenté est bien l'indicible point de contact entre deux temporalités : la prémonition s'inscrit dans le décor. La fenêtre, dans la dramaturgie de Maeterlinck, a un rôle fondamental — pensons à celle de *Pelléas et Mélisande* par laquelle Golaud essaie de surprendre les amants — : elle rejoue sur l'espace scénique le quatrième mur du théâtre. Dans *Intérieur*, le vieillard et l'étranger sont les témoins (dans toutes les acceptions du terme) du degré d'accès au réel des personnages de la famille, c'est-à-dire à ce temps étendu au passé et au futur que seuls les deux témoins possèdent. Car le vieillard et l'étranger connaissent, pour cette famille, et pour l'essentiel de ce qui peut alors la préoccuper, à la fois le futur et le passé. Ainsi le dialogue des deux personnages témoigne de leur libre voyage dans le temps. Par exemple, le retour vers le passé dans la réplique du vieillard révèle le pressentiment qu'il a eu du futur de la noyée. L'analepse narrative renvoie vers le passé où le futur germait déjà. Ainsi, rabattue dans le temps de la mémoire, c'est si l'on peut dire une prémonition à retardement :

LE VIEILLARD

Elle vivait ce matin !... Je l'avais rencontrée au sortir de l'église... Elle m'a dit qu'elle partait ; elle allait voir son aïeule de l'autre côté de ce fleuve où vous l'avez trouvée... Elle ne savait pas quand je la reverrais... Elle doit avoir été sur le point de me demander quelque chose ; puis elle n'a pas osé et elle m'a quitté brusquement. Mais j'y songe à présent... Et je n'avais rien vu !... Elle a souri comme sourient ceux qui veulent se taire ou qui ont peur qu'on ne comprenne pas... Elle semblait n'espérer qu'avec peine... ses yeux n'étaient pas clairs et ne m'ont presque pas regardé...⁴⁹⁹

Ainsi les personnages du premier plan se trouvent-ils dans ce temps du réel où passé et avenir se confondent, et que nous avons désigné comme l'atemporalité.

L'évolution des dispositifs de temporalité dans les pièces de Maeterlinck finit d'éradiquer les chronologies en ce qu'elles pouvaient encore avoir de réaliste. Peut-être le dramaturge trouva-t-il dans la lecture de Coleridge une formule qui entérinait définitivement les pathétiques tentatives des aveugles de se raccrocher au temps réaliste du monde où ils ne retourneront pas : « La Lune marquait une heure inadmissible sur le cadran solaire⁵⁰⁰ ». En basculant dans l'inconnaissable un changement de *régime temporel* s'est produit ; nous entrons dans une temporalité plus uniment symboliste. Ce changement est avéré dans *Les Sept Princesses* et les notes préparatoires de Maeterlinck rendent compte de la conscience que ce dernier a du basculement qui s'est opéré :

⁴⁹⁸ *Ibidem*, p. 532-533.

⁴⁹⁹ *Ibidem*, p. 528.

⁵⁰⁰ M.M., *CT II, Agenda de 1889*, p. 1205.

« Pendant ce temps les vieillards parleraient au-dehors.

—

Une horloge arrêtée — un demanderait au-dehors :

Quelle heure est-il ? Je ne

sais pas, les horloges ne vont plus — Je ne sais pas ce qui est arrivé.⁵⁰¹ »

Le motif de l'horloge arrêtée, avec sa tradition symbolique liée aux rites funéraires, fait bien entendu ici signe. En effet, il « peut avoir la fonction de l'oracle en se présentant comme la confirmation objective d'une prémonition⁵⁰² », ainsi que le rappelle Tiphaine Samoyault. Nous sommes bien devant « le signe absolu de la mort ; d'autant plus absolu qu'en lui s'unissent deux temps radicalement contraires, celui de l'événement et la temporalité que cet événement vient déchirer sans l'abolir⁵⁰³ ». Mais le motif reçoit en l'occurrence une dimension plus profondément métaphysique : la scène représentée se trouve à présent du côté de l'atemporalité de l'inconnaissable. Maeterlinck retrouve le concept d'Herbert Spencer⁵⁰⁴. Le lent délitement du temps humain qui s'opérait de pièce et pièce atteint son apogée.

À présent, la représentation, travaillée par le dispositif optique dont *Sous Verre* avait lancé l'expérience, scinde deux espaces à la temporalité discontinue, le dehors où s'agitent les personnages et le dedans, avec son jeu de transparence et de miroir, où le silence et l'immobilité règnent. Au fil des métamorphoses des dispositifs on observe une tension vers l'onirisme qui constitue une des formes du « temple du rêve⁵⁰⁵ » très tôt au cœur des ambitions de Maeterlinck. S'accomplit la vision de l'homme du dramaturge : « Nous ne sommes probablement que les reflets de nous-mêmes⁵⁰⁶ ». La scène des *Sept Princesses* manifeste des espaces à la fois symboliques et intérieurs — au sens d'intra-psychique, et plus seulement sur le modèle de la serre et de la pièce *Intérieur* héritière des dispositifs optiques à fonction esthétique de la serre —. La pièce *Ariane et Barbe-Bleue* a de longue date été précédée par l'assertion de *Confession d'un poète* : « Il y a dans notre âme, une chambre de Barbe-Bleue, qu'il ne faut pas ouvrir⁵⁰⁷ ». Cette pièce, Maeterlinck a voulu l'ouvrir.

Cependant, en même temps qu'il poursuit d'une certaine manière cette œuvre de déréalisation, le théâtre ultérieur s'attache à donner une image plus optimiste de l'homme et de sa condition. Il déplacera encore davantage la représentation de la temporalité, et la faculté que les personnages ont d'accéder à l'inconnaissable, mais au prix d'une rupture avec les

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 1292.

⁵⁰² Tiphaine Samoyault, *La Montre cassée*, Lagrasse, Verdier, collection « Chaoïd », 2004, p. 217.

⁵⁰³ *Ibidem*.

⁵⁰⁴ Herbert Spencer, *Les premiers Principes : l'inconnaissable*, Paris, F. Alcan, 1935.

⁵⁰⁵ Rapporté à la question de la temporalité, le théâtre comme « temple du rêve » (*O I, Menus propos (1890), le théâtre*, p. 421) met en scène ce point transitionnel où le temps chronologique, de ce que nous nommons la réalité, se trouve en prise et en négociation avec l'atemporalité du réel.

⁵⁰⁶ M.M., *CTI*, p. 532.

⁵⁰⁷ M.M., *O I Confession de poète*, p. 419.

dispositifs originels par lesquels Maeterlinck avait inauguré une modernité dramatique. Dans *L'Oiseau bleu*, c'est un diamant qui forme dispositif⁵⁰⁸ et ouvre aux dimensions de la temporalité⁵⁰⁹. On comprend que la seule évocation du diamant renvoie à la pierre taillée, et non brute, et que l'aspect prismatique de l'objet, que d'ailleurs Tytyl est invité à faire tourner, entre aussi dans la série des dispositifs optiques par l'ensemble des facettes qui le composent. Maeterlinck *expose* le mécanisme du dispositif temporel de sa pièce, un avatar du télescope de la pièce idéale évoqué dans l'*Agenda de 1890* alors qu'il rédige *Menus Propos*⁵¹⁰. Le dispositif de temporalité du diamant se justifie par la féerie d'un basculement dans le monde onirique discrètement amorcé par le dramaturge en début de pièce :

LA FÉE

[...] Ah ! j'allais oublier... *Montrant le Diamant*. Quand on le tient ainsi, tu vois... un petit tour de plus, on revoit le Passé... Encore un petit tour, et l'on voit l'Avenir... C'est curieux et pratique et ça ne fait pas de bruit...

[...] À peine Tytyl a-t-il tourné le Diamant, qu'un changement soudain et prodigieux s'opère en toutes choses [...] *le cadran de l'horloge cligne de l'œil et sourit avec aménité, tandis que la porte derrière quoi va et vient le balancier s'entr'ouvre et laisse s'échapper les Heures, qui, se tenant les mains et riant aux éclats, se mettent à danser aux sons d'une musique délicieuse. Effarement légitime de Tytyl qui s'écrie en montrant les Heures.*

TYLTYL

Qu'est-ce que c'est que toutes ces belles dames ?...

LA FÉE

N'aie pas peur ; ce sont les Heures de ta vie qui sont heureuses d'être libres et visibles un instant...⁵¹¹

Ce dispositif va en fait *inverser* le rapport au temps, donnant aux personnages enfantins pouvoir de considérer le temps depuis son envers, le temps des disparus, celui des morts du cimetière et, comme nous l'avons entraperçu, celui de l'avenir. La fonction du diamant est explicitée par l'Amour maternel quand il explique à Tytyl sa propre rencontre : « Tu n'es venu ici que pour te rendre compte et pour apprendre enfin comment il faut me voir quand tu me vois là-bas... ». Le diamant est un dispositif d'inversion temporelle qui rend visible le non-visible oblitéré par les pièces antérieures. Il permet à Maeterlinck de justifier un espace où il va faire incarner l'infigurable par des personnages. En outre, il fonctionne comme

⁵⁰⁸ Même si l'on peut, à plus d'un titre, le considérer comme un trompe-l'œil puisque le véritable point de basculement dans l'envers du temps est le rêve des enfants.

⁵⁰⁹ De longue date, le dispositif optique a été associé par Maeterlinck, dans une conception qui fait du rêve le lieu où le temps des vivants s'efface dans l'atemporalité, à la temporalité. Ainsi, dans l'*Agenda de 1887*, il projetait d'utiliser la lune dans cet effet : « Par la Lune, comme par une loupe, il voit la vie antérieure et à venir (ici rien que de subjectif) », M.M., *CT I, Agenda de 1887*, p. 374.

⁵¹⁰ M.M., *CT II, Agenda de 1890*, p.1115. L'écrivain déplore la perte du « télescope » que constituait la pièce lors de la représentation qui en fait « un tube de carton ou de cuivre à l'aide duquel vous ne voyez plus rien dans l'infini ».

⁵¹¹ M.M., *O III, L'Oiseau bleu*, I, pp 263/264.

un dispositif prismatique dans un univers semi-allégorique. La représentation des forces symboliques, comme la Lumière ou la Nuit, ou des sentiments comme l'Amour maternel, donne visibilité à l'invisible. Le but est d'exposer tout ce qui peut être matière à apprentissage dans ce parcours initiatique de Tytyl et de sa troupe. Et le voyage dans le temps, aussi bien le passé que le futur, qui est autorisé par le diamant au cœur du rêve, est aussi matière à initiation. Il rétablit une origine et un devenir pour l'enfant, qui va croiser ancêtres ou fratrie morte comme à naître. Ainsi est réinstaurée une continuité là où le temps humain de la finitude formait coupure. Maeterlinck rétablit un sens du devenir et de la condition humaine. Mais cet optimisme se fait au prix d'une perte de la puissance dramatique.

Ce que, en tant que modernes, nous tendons à considérer comme une régression au plan artistique trouve une explication dans la distinction faite par Philippe Ortel entre deux positions herméneutiques : « le dispositif « productif » et le dispositif « interprété », ou le dispositif utilisé et le dispositif représenté. Alors que l'interprétation réduit ou abolit l'incompréhensible auquel s'affronte le texte (en nommant cet incompréhensible, comme la double contrainte, le surnaturel, l'insignifiance, etc., elle en fait la vérité claire du texte), les dispositifs mis au point par l'auteur restent étroitement attachés à la part obscure des choses puisqu'ils « montrent » sans « expliquer »⁵¹² ». *L'Oiseau bleu*, même si on ne réduit pas la pièce à la dimension didactique d'une œuvre pour enfants, fait du temps la « vérité claire » de la pièce. A l'issue de ce changement, la dramaturgie réside dans l'économie de la parole, d'une parole dont l'effet est souvent confiné au pittoresque, qui dit et circonscrit des dimensions du temps, et non plus dans la mise en abîme de sa fragilité par les dispositifs du premier théâtre.

Maeterlinck joue, dans *L'Oiseau bleu*, à inverser le rapport réalité/réel en injectant du réalisme temporel dans l'espace de l'irréel. On peut donc dire qu'il crée des *espaces temporels* qui sont l'envers de la réalité spatio-temporelle puisqu'il donne à voir le passage du réel à la réalité, en sens inverse du dispositif de *La Mort de Tintagiles*. Évidemment, ce dispositif de temporalité traité sur le mode onirique et fantaisiste abdique toute cohérence et tout mimétisme par rapport au temps de la représentation.

L'avancée dans le temps dramatique est à la fois retour vers le souvenir où des presciences pointent, et visite de l'avenir où les enfants bleus déclinent les prémisses d'un futur en gestation. Ainsi *Le Pays du souvenir* qui constitue le troisième tableau de l'acte 2 expose-t-il une horloge qui était l'élément récurrent des premières pièces réalistes. Mais cette horloge est arrêtée ou, plus exactement, elle a été privée d'aiguilles par Tytyl enfant : « Voilà l'horloge avec la grande aiguille dont j'ai cassé la pointe... ». Elle est l'indice symbolique de la fracture des temporalités. Cette horloge sans heure matérialise sans doute le projet d'« une scène de drame où une horloge s'arrête et on ne sait plus le temps écoulé —il faudrait pouvoir donner ici une sensation d'éternité⁵¹³ », projet qui était nourri dans l'*Agenda de 1889*. Cet espace temporel nous introduit à un temps immobile, ou plutôt immobilisé où les sept frères et sœurs morts n'ont absolument pas grandi, et que seule réactive la pensée de Tytyl. Celui qui

⁵¹² Philippe Ortel, « Les Dispositifs de l'incompréhensible », in *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 402.

⁵¹³ M.M., *CTII, Agenda de 1889*, p. 1130.

avait cassé les aiguilles, ranime le temps par sa « visite » aux défunts. Or cette visite, nous l'apprendrons, est purement psychique puisque Tyltyl a en fait rêvé, comme Maeterlinck en réserve la révélation au spectateur pour le dénouement. Ainsi, en deçà du dispositif du diamant qui ne relève que du rêve, c'est ce dernier qui joue le rôle effectif de pivot temporel comme nous le verrons par ailleurs (cf. infra, 3.1.2.A. *Le rêve prémonitoire*) :

Dans la maison, l'horloge sonne huit heures.

GRAND-MAMAN TYL, *stupéfaite*

Qu'est-ce que c'est ?...

GRAND-PAPA TYL

Ma foi, je ne sais pas... Ce doit être l'horloge...

GRAND-MAMAN TYL

Ce n'est pas possible... Elle ne sonne jamais...

GRAND-PAPA TYL

Parce que nous ne pensons plus à l'heure... Quelqu'un a-t-il pensé à l'heure ?...

TYLTYL

Oui, c'est moi... Quelle heure est-il ?...

GRAND-PAPA TYL

Ma foi, je ne sais plus... J'ai perdu l'habitude... Elle a sonné huit coups, ce doit être ce que, là-haut, ils appellent huit heures.

TYLTYL

La Lumière m'attend à neuf heures moins le quart... C'est à cause de la Fée... C'est extrêmement important... Je me sauve...⁵¹⁴

Le temps des vivants vient réactiver le temps des morts et, l'espace d'une visite, une synchronie s'instaure entre les deux. Toutefois la cohérence du dispositif ne l'emporte pas sur celle du temps dramatique dont le déroulement ne peut échapper au temps de la représentation (cf. infra, 4.1. *Maeterlinck : que la raison chavire !*). Grâce au voyage de la troupe de Tyltyl, le spectateur est invité à se situer dans cet envers du temps humain — dimension à laquelle les autres pièces ne permettaient pas totalement au regard d'entrer, et qu'elles gardaient justement dans une proximité inquiétante —. Cette inversion nous permet de comprendre parfaitement la modification radicale du regard de Maeterlinck : alors que les premières pièces fragilisaient les figures humaines face à un réel qui les englobe et nie tout espoir, *L'Oiseau bleu* puise dans l'envers de la réalité, et plus particulièrement dans ces figures transitionnelles que sont les vieillards et les enfants bleus, à la fois un ton familier et léger, et le schème d'une permanence au-delà de la fracture. Mais elle fait d'eux une réalité. En plaquant une réalité sur le réel, la

⁵¹⁴ M.M., *O III, L'Oiseau bleu*, acte 2, troisième tableau, p. 291.

pièce a aboli l'angoisse. Les figures d'enfants et de vieillards poreuses à la mort sont dans un au-delà qui les rend au contraire proches de la vie et rassurantes. Les forces du dispositif entrent alors en cohérence avec la quête de Tytyl qui doit lui livrer cet oiseau bleu qui guérira la fille malade de la fée, qui donc *aide à vivre*.

On ne saurait réduire l'œuvre d'un dramaturge à une seule loi, mais s'il en était une pour Maeterlinck, on pourrait la formuler comme une propension à une imagination prismatique dont, bien au-delà de *L'Oiseau Bleu* les différents dispositifs de temporalité seraient les facettes. Le diamant constitue une synthèse et comme un méta-dispositif de tous les agencements antérieurs portant la temporalité. Sur les principes fondateurs initiaux d'une double temporalité — celle des hommes et celle de l'inconnaissable — le dramaturge explore, avec la synthèse partielle tirée des œuvres successives et, sans doute, une double veine d'évolution selon que les pièces dérivent d'une forme initiale de réalisme simple⁵¹⁵ ou de la rupture référentielle des pièces à cadre légendaire⁵¹⁶, des variations du *point focal* entre ces deux échelles irréductibles du temps.

Les dispositifs maeterlinckiens peuvent ainsi s'avérer trompeurs. En effet, en spatialisant de manière de plus en plus nette la temporalité, ils tendent à inscrire les personnages dans le temps cosmique et à donner au lecteur le sentiment d'un affrontement avec le réel, plutôt qu'avec le Réel qui leur est intérieur. Avec l'inquiétude latente des premières pièces d'apparence réaliste, c'est le frémissement de l'angoisse profonde qui forme interface subjective entre l'être et la réalité indifférence, mais les pièces plus nettement symbolistes font du rêve le pivot de communication avec le réel. Ainsi rien n'assure que ces étranges phénomènes prémonitoires témoignent, chez Maeterlinck, d'une communication avec le réel du monde, et ne soient pas des phénomènes psychiques de cet inconscient dont l'œuvre de Freud n'a pas encore généralisé le concept et dont, dans le rêve, se trouve une porte d'entrée. Il s'ensuit que les phénomènes prémonitoires ne peuvent pas s'appréhender à l'aune univoque d'une typologie structurée, mais qu'ils se manifestent en fonction de la spécificité d'une représentation du temps en perpétuelle métamorphose. De ce fait, plutôt qu'une grille stérile et stérilisante qui proposerait une cartographie exhaustive des prémonitions, nous proposons d'en lire de manière transversale dans l'œuvre les tensions, les personnages porteurs et les motifs.

⁵¹⁵ Ainsi en va-t-il de *L'Intruse*, d'*Intérieur*, des *Aveugles*.

⁵¹⁶ Dans la lignée de *La Princesse Maleine*.

3.1.2. Tensions prémonitoires dans le théâtre de Maeterlinck : de la faille au gouffre

Le théâtre de Maeterlinck voit évoluer les manifestations de la prémonition dans le sens d'une utilisation de plus en plus subtile des procédés qui l'inscrivent dans la dramaturgie jusqu'à ce que le second théâtre, en énonçant l'indicible, ne lui fasse perdre une grande part de sa puissance dramatique. Entre les deux pôles que sont *La Princesse Maleine* et *L'Oiseau Bleu* existe un théâtre dans lequel Maeterlinck a atteint une véritable perfection de la dramaturgie de la prémonition.

3.1.2.A. Angoisse d'un univers en désagrégation : *La Princesse Maleine*

Encore largement influencées par la lecture du théâtre élisabéthain, et plus précisément par celle d'*Hamlet* de Shakespeare, le tout premier théâtre est lourd de symboles à valeur augurale de toutes formes possibles. Les *Carnets de travail* et *Agendas* de Maeterlinck nous renseignent utilement sur l'accumulation des signes dès le stade du projet de *La Princesse Maleine*. Ainsi le dramaturge a sciemment prévu la tension générale qui organise les effets dans la pièce : « 5^w Pendant ce repas rendre l'effet de pressentiment de mort qui doit flotter dans le château depuis deux jours que la princesse est morte⁵¹⁷ ». Il intègre successivement au projet par la suite des phénomènes liés aux météores comme les « comètes » (dont le passage est encore jugé comme un présage à l'époque élisabéthaine) en précisant dans ses notes que « quand les étoiles ont des cheveux elles menacent la tête des grands », un « orage — tempête éclairs — au moment où elle prend la coupe — une fenêtre s'ouvre — entre le vent et une averse de grêle — », des « éclipses — étoiles filantes ». Puis c'est la puissance symbolique à la fois d'un animal et de son nom qui l'intéresse : c'est le chien Pluton rivé à la porte de Maleine dont les inquiétudes se communiquent à la princesse : « Une scène avec un chien, corbeau ou tout autre animal qui a des pressentiments »⁵¹⁸. Souhaitant exprimer les influences délétères du réel en jouant avec les frontières du réalisme naturaliste et du symbolisme⁵¹⁹, il avait aussi pensé glisser « la peste dans le village —/ ou la fièvre des marais⁵²⁰ ». De ce dernier projet, il ne retiendra que la seconde possibilité pour la placer comme à la limite de l'augure et de la menace dans la bouche de la reine Anne⁵²¹. Plus tard, Maeterlinck

⁵¹⁷ M.M., CT II, *Agenda de 1889*, p. 767.

⁵¹⁸ *Ibidem*, successivement aux pages 720, 752, 743, 745, 752 puis 778 et 779. Notons que le chien devait initialement hurler à la mort simultanément à la mort de la princesse (« pendant le meurtre hurlement d'un chien dans la cour » *ibidem*, p. 768), ce qui le ferait entrer dans la catégorie des êtres susceptibles de télépathie, proche des phénomènes suggérés dans *Onirologie*.

⁵¹⁹ On retrouvera dans *Les Aveugles* des traces plus mesurées de ce réalisme symbolique avec la menace d'engloutissement de l'île par les eaux.

⁵²⁰ *Ibidem*, p. 852.

⁵²¹ Dans l'*Agenda de 1889*, Maeterlinck consigne un projet de réplique : « Et ne craignez-vous pas l'air des marais Maleine », *ibidem*, p. 859. Dans la pièce, l'échange sera plus développé et moins directement menaçant :

ANNE

complètera son projet par d'autres signes : « dans le bois du parc présages — flammes entre les arbres » ou « entr'autres un jet d'eau qui s'arrête exceptionnellement⁵²² » qui seront respectivement repris dans la pièce à la scène 6 de l'acte II par les propos de Hjalmar ou la didascalie « *Ici le jet d'eau sanglote étrangement et meurt* ». Un cyprès⁵²³ formera à plusieurs reprises présage en heurtant le château (acte III, scène 5), pour le roi (acte III, scène 5), pour Maleine (acte IV, scène 3). Pour les symboles végétaux, la chute du pot contenant le lys dans la chambre, lors de la scène 4 de l'acte IV est interprété par Fabrice Van de Kerckhove⁵²⁴ comme un augure tout à fait ciblé — sans doute du fait de la symbolique royale du lys — de la mort de la princesse. Enfin, à la date du 18 mars 1889, *l'Agenda* porte mention d'un « jet d'eau agité par le vent » qui « s'abat [...] comme une froide main de mort⁵²⁵ » sur le prince et Maleine au moment où ils s'embrassent. Ce signe apparaîtra dans la didascalie « *le jet d'eau, agité par le vent, se penche et vient retomber sur eux*⁵²⁶ » alors que la réaction de Maleine suggère une autre portée de l'acte et de l'instant, une possible prescience de son destin fatal désormais scellé. Cette rapide esquisse de la genèse des signes prémonitoires dans l'élaboration de la pièce nous convainc qu'elle a été conçue selon une esthétique baroque — au sens de l'histoire esthétique comme au sens général.

En dépit du nombre des occurrences conservées, le travail de conception de Maeterlinck semble s'orienter vers un allègement des signes et symboles qu'il consigne dans ses carnets, et qu'il dissémine dans les dialogues ou les didascalies, mais aussi dans des mentions plus ténues, indirectes, simplement suggestives, car la puissance symbolique s'effondre de sa trop grande exposition. Fabrice Van de Kerckhove rappelle que Maeterlinck a dû emprunter à Tolstoï le principe d'une obliquité de la représentation pour « la survie du symbole⁵²⁷ ». La scène de l'idylle est ainsi sursaturée de signes que l'on pourrait classer dans le régime des symboles nocturnes (« un <ou des> hiboux dans le bois — ~~qui~~ vols de velours autour d'eux / — || aussi des corbeaux, des cris, une pullulation d'autres bêtes — des exhalaisons entre les arbres des feuilles qui tombent etc.⁵²⁸ ») alors que la princesse est gagnée par l'ombre de laquelle le prince lui demande de sortir pour l'apercevoir. Cette idée de l'ombre comme signe, que Maeterlinck semble avoir été puisée chez Hans Christian

Il vaut mieux cependant ne pas sortir ce soir. Il faut que Maleine soit prudente. Elle me semble un peu pâle déjà. L'air des marais est très pernicieux.

MALEINE

On me l'a dit, Madame.

ANNE

Oh ! c'est un véritable poison !

M.M., *O II, La Princesse Maleine*, p. 154.

⁵²² M.M., *CT II, Agenda de 1889*, p. 784.

⁵²³ Dans *l'Agenda*, Maeterlinck note « un cyprès qui fait signe », *ibidem*, p. 860.

⁵²⁴ Emprunté à la pièce élisabéthaine de John Webster, *The White Devil*, V, 4. Fabrice Van de Kerckhove note cependant une nuance moins positive puisque « le spectre de Brachiano porte un pot où fleurit un lys lorsqu'il apparaît à Flamineo, mais un crâne place sous le signe de la vanité ce symbole de pureté. » *Ibidem*, note 291, p. 792.

⁵²⁵ M.M., *CT II, Agenda de 1889*, p. 794.

⁵²⁶ M.M., *O II, La Princesse Maleine*, acte II, scène 6, p. 136.

⁵²⁷ *Op. cit.* note 299, p. 796.

⁵²⁸ Maurice Maeterlinck, *Agenda de 1889, Carnets de travail (1881-1890)*, tome 2, Bruxelles, Labor, 2002, note 138, p. 795.

Andersen⁵²⁹ indique le glissement d'une syntaxe du symbolique à une dramaturgie du dispositif symbolique. La rédaction finale de la pièce gomme la tension vers la signification et renforce la mystérieuse puissance de l'inconnaissable. Les ébauches consignées dans *l'Agenda de 1889* révèlent la volonté de Maeterlinck d'inclure des signes plus suggestifs en jouant avec le caractère annonciateur des formes spectrales, « une ombre étrange sur le mur⁵³⁰ » qui génère l'inquiétude de Maleine durant son monologue de la scène 3 de l'acte IV, ou des mentions explicites :

« Ce sont les arbres du cimetière qui formeraient ces ombres dans la chambre de Maleine. Elle dirait : je ne veux plus habiter cette chambre. Le roi en voulant refermer la fenêtre verrait aussi quelque chose d'extraordinaire dans le cimetière ! et reculerait épouvanté sans la fermer. La reine dirait : laissez-là ouverte ! — Conservé !—⁵³¹ »

Le travail de Maeterlinck consiste donc souvent à effacer ce qui serait trop visible ou lisible dans le symbole annonciateur, conservant davantage la puissance connotative que la dénotation directe qui en ferait un langage limpide. L'esthétique des voiles répond de ce fait à la préoccupation du dramaturge de la suggestion, de la révélation et du masque dans le même temps, de la forme et de l'informe en une même surface frontière. Il consigne cette orientation de travail le 29 avril 1889 : « étudier la manière dont les personnages doivent s'entendre par les yeux, l'instinct, l'intuition, la communion psychique à travers les voiles (presque toujours frauduleux) des mots qu'ils se disent⁵³² ». Ce processus de gommage s'observe dans le passage du projet à la version finale de la pièce. Maeterlinck avait envisagé d'ultimes présages avant la mort de Maleine :

« En la chambre de Maleine, avant l'étranglement, il faudrait quelques apparitions ou présages de mort, par exemple dans les plis de vêtements blancs sur une chaise (il y ferait obscur), agités par le vent qui vient de la cheminée — un voile de soie jaune ayant la forme d'une

tête de mort, l'ombre d'un arbre s'agitant un peu comme une ombre d'homme dans un coin où il y a un rayon de lune — etc.⁵³³ »

Dans la version définitive, Maeterlinck abolira les signes trop limpides comme la tête de mort, ce qui aura pour effet de rendre les signes (le crucifix, l'ombre, le rideau, etc.) encore plus inquiétants d'être à la fois ininterprétables par la princesse en tant que tels, et coupés de toute causalité. Le dramaturge *aveugle* la princesse tout en saturant son espace de signes, ou d'une inquiétude qui transforme en signes les éléments discontinus et aléatoires du contexte. Ainsi nous restons chez Maeterlinck dans cette perpétuelle ambivalence entre transcendance et immanence, à la frontière ténue entre la forme et l'informe qui fait signe. Cette dramaturgie

⁵²⁹ Hans Christian Andersen, « L'Ombre » (1847), in Hans Christian Andersen, *Œuvres*, éd. Régis Boyer, vol. 1, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 344-355, cité par Fabrice Van de Kerchove, in M.M., *CT* II, *Agenda de 1889*, note 138, p. 740.

⁵³⁰ *Op. cit.*, p. 828.

⁵³¹ *Op. cit.*, p. 842.

⁵³² *Ibidem*, p. 842.

⁵³³ *Ibidem*, p. 836. Les deux paragraphes sont barrés d'un trait par Maeterlinck.

suggestive sera particulièrement prégnante dans les pièces suivantes, surtout à partir de *La Mort de Tintagiles*⁵³⁴.

Dans *La Princesse Maleine*, la multiplication des signes tous polarisés vers l'issue tragique ne peut qu'alourdir l'atmosphère et contribuer à fragiliser encore la figure de la princesse placée dans un château qui lui est hostile⁵³⁵. Ces signes culmineront dans l'évocation de l'apocalypse, que Maeterlinck avait initialement imaginée avec des cataclysmes divers⁵³⁶, auquel il substitua la découverte, sous la tapisserie du *Massacre des innocents*⁵³⁷, de celle du *Jugement dernier*⁵³⁸. L'économie de la prémonition passe au niveau second. Ce n'est plus le monde qui ouvre sur le réel, mais sa représentation. Mais la pièce reste dans l'influence du modèle shakespearien, et de la dramaturgie baroque qui avait promu le théâtre dans le théâtre, avec une fonction de révélation, ou d'annonce. Maeterlinck avait ainsi un temps projeté l'insertion d'un théâtre de marionnettes avec, lors de l'entrée en scène de Maleine, un personnage qui « ramasse les ossements⁵³⁹ ». Au-delà de l'évidente filiation baroque, ce procédé témoigne d'une faculté de l'imaginaire, en l'espèce d'artefacts picturaux ou dramatiques, à anticiper l'avenir. Les signes ne relèvent ainsi plus seulement d'une transcendance où s'émouvrait toute la nature mais, sur le modèle de la représentation et à l'intérieur de la représentation (qu'il s'agisse d'une forme dramatique ou picturale), d'une mise à distance de la réalité par l'œuvre, qui porterait davantage de vérité. Voici l'amorce des perspectives surréalistes, que nous aborderons plus loin, de l'œuvre imaginaire comme percée sur l'inconscient et un autre ordre de réalité, avec la nuance de taille que cette œuvre émane du sujet lui-même dans ce dernier cas.

Maeterlinck fait sien un héritage des représentations symboliques qui sont dans l'écart signifiant avec la réalité dépeinte : soit le macrocosme qui fait écho au microcosme avec les météores qui annoncent le devenir des êtres, soit les signes portés par les représentations artistiques qui forment un écran de signification à distance de la réalité. Ce symbolisme va nettement évoluer dans les pièces ultérieures où Maeterlinck élabore une représentation plus singulière et syncrétique de la prémonition avec un symbolisme plus personnel (cf. 3.1.3. *Passages : modes d'accès au futur dans la dramaturgie maeterlinckienne*) des signes plus ténus, estompés dans l'allusion et moins nombreux. Et, avant tout, c'est au cœur du langage, dans ses ambiguïtés, que va résider la puissance prémonitoire.

Dans *L'Intruse*, les présages s'inscrivent dans l'évocation de bruits extérieurs, comme celui de la faux du jardinier à l'activité étrangement nocturne, qui forme filigrane, dans cette attente inquiète, de l'allégorie de la mort. À ces symboles allusivement allégoriques s'ajoute

⁵³⁴ Même si cette pièce s'ouvre dans ambiance délétère : mer qui hurle, arbres qui se plaignent, peupliers qui étouffent le palais évoqués dans la première réplique de la pièce prononcée par Ygraine. La menace n'y est plus dans le visible, mais dans l'invisible suggéré. M.M., O II, *La Mort de Tintagiles*, p. 547.

⁵³⁵ Alladine aura ce même sentiment d'inadéquation avec le palais : « On dirait que je n'ai pas été faite pour l'habiter ou qu'il n'a pas été bâti pour moi... », M.M., O II, *Alladine et Palomides*, acte I, p. 485.

⁵³⁶ *Op. cit.*, p. 785

⁵³⁷ Maeterlinck avait initialement pensé à une première tapisserie figurant « le martyr de Ste Agnès » mais la figuration pouvait lui sembler trop directe, comme le note Fabrice Van de Kerckhove, *Ibidem*, *Agenda de 1889*, p. 801.

⁵³⁸ M.M., O II, *La Princesse Maleine*, acte V, scène 2, p. 231.

⁵³⁹ « NOTES DIVERSES [III] » cité par Fabrice Van de Kerckhove, M.M., CT II, note 556, p. 878.

la série des « intersignes » dont Maeterlinck a trouvé l'exemple chez Villiers de l'Isle Adam⁵⁴⁰, ils peuvent s'expliquer par des phénomènes de télépathie non pas entre vivants à distance, ou avec les morts, mais avec les mourants. L'aïeul aveugle aurait été en communication avec la mourante — ce qu'en un sens, la simultanéité de la mort et du cri du nourrisson dans la pièce opposée tend à accréditer —, alors que le symbole du bruit de fauche semble le placer en relation avec la mort elle-même. C'est ainsi que Max Deauville⁵⁴¹ rappelle qu'il peut s'agir d'un phénomène dans la lignée de ceux dont Maeterlinck aurait puisé l'existence dans *Phantasms of the living*, d'Edmond Gurney, Frederik M. H. Myers et Frank Podmore.

Par ailleurs, des paroles d'apparence anodines comme « est-ce que le menuisier vient demain ?⁵⁴² » de l'aïeul, simplement liées à la réparation de la porte, prennent une autre résonance sachant que le menuisier est aussi celui qui fabrique les cercueils. Or, dans *Les Flaireurs*, sur lequel Maeterlinck reconnaît avoir pris modèle, il était question d'un « homme avec le cercueil ⁵⁴³ », périphrase qui peut aisément désigner le menuisier. Le cercueil que l'on ouvre, dans *La Princesse Maleine* (cercueil qui sert apparemment à transporter le cadavre avant de l'ensevelir en pleine terre) constitue une autre préfiguration de cette occurrence augurale. On reconnaît alors le travail pour rendre les allusions plus subtiles qu'effectue Maeterlinck à partir de la pièce source afin d'estomper le symbole dans un apparent anodin sans perdre sa charge menaçante, tout au contraire.

Les Sept Princesses instaure une ambiance grave et l'inquiétude là encore pèse dans les propos des personnages par rapport à une menace latente dont on ignore encore si elle surgira de l'extérieur ou de l'intérieur. Dans cet espace épuré et symbolique, des éléments réalistes comme la pluie et le vent prennent la puissance du symbole :

LE PRINCE

On dirait qu'on pleure autour du château...

LA REINE

On dirait qu'on pleure dans le ciel...⁵⁴⁴

L'indétermination du pronom personnel indéfini « on » fait balancer du réalisme d'une tristesse humaine hors scène au symbolique d'une transcendance : les pleurs deviennent une métaphore du paysage et, à l'échelle de la tragédie, une annonce de la tristesse à venir. Le contexte du début de *La Mort de Tintagiles* offre aussi ces présages symboliques : ils sont portés de la même manière par un paysage en souffrance de mer qui hurle, d'arbres qui se plaignent, de peupliers qui étouffent le palais. L'espace n'a aucune dimension réaliste et l'on

⁵⁴⁰ M.M., *CTI*, note 253, p. 567.

⁵⁴¹ Cité par Fabrice Van der Kerckhove, *ibidem*.

⁵⁴² M.M., *O II*, *L'Intruse*, p. 269.

⁵⁴³ Charles Van Leberghe, *Les Flaireurs*, (deux pièces symbolistes, avec *La Fille aux mains coupées* de Pierre Quillard), textes établis et annotés par Jeremy Whistle, Exeter, University of Exeter, 1976, acte 3, p. 27.

⁵⁴⁴ M.M., *O II*, *Les Sept Princesses*, p. 363.

comprendra que le « château malade⁵⁴⁵ » où Ygraine entraîne Tintagiles par la main n'est qu'une forme d'antichambre douloureuse où la mort est en débat.

Avec *Pelléas et Mélisande*, les symboles propres à Maeterlinck sont déjà largement définis. La mer en particulier y point comme menace d'engloutissement latent : « C'est le bruit de la nuit ou le bruit du silence... Entendez-vous la mer derrière nous ? — Elle ne semble pas heureuse cette nuit... Ah ! voici la clarté !⁵⁴⁶ » explique Pelléas à Mélisande entraînée au fond de la grotte.

C'est la même menace d'engloutissement sur laquelle Golaud met l'accent quand il entraîne Pelléas dans les souterrains du château. Les perspectives qu'il trace, avec une dimension comminatoire, portent à deux reprises sur la fragilité des voûtes souterraines (« Il y a ici un travail caché qu'on ne soupçonne pas ; et tout le château s'engloutira une de ces nuits si l'on n'y prend pas garde. ») les odeurs mortifères du lac souterrain qui « empoisonnent le château » et dont il invite Pelléas à sentir « l'odeur mortelle qui règne » en ces lieux ou « l'odeur de mort qui monte ? » :

GOLAUD

[...] Sentez-vous l'odeur de mort qui monte ? — Allez jusqu'au bout de ce rocher qui surplombe et penchez-vous un peu. Elle viendra vous frapper au visage.

PELLÉAS

Je la sens déjà... On dirait une odeur de tombeau.⁵⁴⁷

Les propos insistants de Golaud finissent par conditionner la perception de Pelléas : la parole est aussi contagieuse que les germes du destin véhiculés par le symbole. Ce même thème de la grotte et du château à l'influence délétère se fait plus explicite encore dans les propos d'Arkël :

« Et vraiment j'avais pitié de toi, Mélisande... Tu arrivais ici, toute joyeuse, comme un enfant à la recherche d'une fête, et au moment où tu entrais dans le vestibule, je t'ai vue changer de visage, et probablement d'âme, comme on change de visage, malgré soi, lorsqu'on entre à midi, dans une grotte trop sombre et trop froide... Et depuis, à cause de tout cela, souvent, je ne te comprenais plus... Je t'observais, tu étais là, insouciant peut-être, mais avec l'air étrange et égaré de quelqu'un qui attendrait toujours un grand malheur, au soleil, dans un beau jardin... Je ne puis pas expliquer... Mais j'étais triste de te voir ainsi ; car tu es trop jeune et trop belle pour vivre déjà, jour et nuit, sous l'haleine de la mort...⁵⁴⁸ »

L'oppression est plus diffuse et plus insidieuse encore que dans *La Princesse Maleine* et il y a une forme de délitement de la joie de vivre de la jeune femme dans ce château. Une

⁵⁴⁵ M.M., *O II, La Mort de Tintagiles*, p. 552.

⁵⁴⁶ M.M., *O II, Pelléas et Mélisande*, acte II, scène 3, p. 414.

⁵⁴⁷ *Ibidem*, acte III, scène 2, p. 427. On notera l'usage très singulier de la ponctuation à la fin de ces deux répliques. Alors que l'immense majorité des phrases des personnages de Maeterlinck se terminent par des points de suspension, comme pour indiquer le vide autour de la parole, le dramaturge met un point après « visage » et « tombeau » comme si les deux mots faisaient déjà entrer dans la certitude de la mort.

⁵⁴⁸ *Ibidem*, acte IV, scène 2, p. 442.

atmosphère mortifère s'exhale de ce qu'Arkël décrit comme une bouche délétère. Ce ne sont plus les lieux qui sont en instance d'effondrement mais les êtres eux-mêmes qui sont emportés dans la désagrégation qui leur était prédite.

L'élaboration progressive de la première veine de représentation de la prémonition dont Maeterlinck reprend l'héritage conduit à la fois à une fusion mieux finie dans la représentation. Il tend aussi peu à peu à éloigner l'arbitraire du signe issu d'une invisible transcendance pour en faire une émanation de l'être, par sa parole. L'immanence nous place à la lisière du réel, et du futur qui en est une manifestation. C'est vers le psychisme comme espace que Maeterlinck progresse. Ainsi, il se rapproche d'un autre héritage culturel, dont nous trouvons trace dans son théâtre : celui du rêve prémonitoire.

3.1.2.B. Le rêve prémonitoire

Le rêve peut être investi d'une puissance prémonitoire dans l'œuvre de Maeterlinck. L'écrivain avait exploré en effet la voie du rêve prémonitoire dans ses gammes littéraires de jeune écrivain, si proches en un sens de l'exercice d'appropriation/autonomisation des *Pastiches et mélanges* de Proust : le conte fantastique *Onirologie*, où perce l'influence de Poe et de Quincey, expose le rêve prémonitoire du narrateur. Maeterlinck avait un temps projeté une nouvelle sur « un rêve avertisseur⁵⁴⁹ », *L'Avertissement*, qui aurait formé une trilogie avec *Onirologie* et *L'Éducation des remords*. Par la suite, le théâtre de Maeterlinck n'a pas totalement abdiqué les formes, que nous qualifierons pour l'instant de traditionnelles, d'expression de la prémonition, comme le rêve. Dans *Aglavaine et Sélysette*, la rivalité amoureuse prend les formes d'une surenchère sublime dans la générosité du sacrifice. Mais le cœur de l'amant n'a qu'une place. Aglavaine a « fait un mauvais rêve où [l'oiseau vert] était mêlé⁵⁵⁰ », oiseau pour lequel Sélysette se penchait du phare. La logique prémonitoire du rêve est transparente. Le « mauvais rêve » d'où Alladine est tirée par Ablamore est suivi par l'anticipation de l'arrivée d'un cavalier, prédiction qui se verra confirmée par l'arrivée de Palomides : toute la tragédie est déjà installée dans ce rêve et cette prémonition.

Ainsi le rêve prémonitoire participe à l'action dramatique et on doit tenir compte de la présence des rêves : au cours de l'acte IV de *La Mort de Tintagiles*, la première servante adresse à ses deux comparses une mise en garde : « Prenez garde ; ils savent quelque chose... Ils luttent tous trois contre un mauvais rêve...⁵⁵¹ ». C'est du déclenchement de cette même

⁵⁴⁹ Les indications de scénario font mention de la noyade d'un jeune couple un jour d'orage alors que la narrateur aurait écrit une lettre de mise en garde qui n'aurait pas été prise en compte car non lue, non parvenue au destinataire, erronée sur l'endroit des faits, ou bien trop évasive, trop timide pour être comprise, ou prise pour un trait de folie. Il est intéressant de noter que nous avons là les archétypes des propos chargés d'ironie tragique tels que Maeterlinck en fera usage dans sa démarche de mise en question du pouvoir de la parole. M.M., *CT II, Agenda de 1889*, pp 943-944.

⁵⁵⁰ M.M. *O II, Aglavaine et Sélysette*, p. 568.

⁵⁵¹ M.M., *O II, La Mort de Tintagiles*, p. 568.

capacité onirique que se méfie la Reine des *Sept Princesses* alors que le Prince veut éveiller les princesses : « Non, non ; pas encore, pas encore... Ne les regardons plus, ne les regardez plus ; elles auraient tout à coup de mauvais rêves...⁵⁵² ». Si cette occurrence de rêve est mise en parallèle avec la précédente, il apparaît que l'orientation prémonitoire est possible depuis le monde de la réalité éveillée : nous n'avons donc pas affaire à l'onirisme prémonitoire antique dans l'expérience duquel une instance transcendante adressait un message au rêveur.

Ce rêve ne prend ainsi pas les formes des rêves cryptés, ou à message clair, de l'oniologie traditionnelle et Maeterlinck a assez tôt clarifié l'origine non transcendante du rêve surgissant dans le sommeil où « nous nous rapprochons davantage de l'état naturel et primitif » et « ainsi retrouvons en nous la trace et les restes comme les racines d'une foule de facultés [...] »⁵⁵³. Il semble mettre les personnages en contact avec un élément inquiétant dont la tournure du rêve serait plus révélatrice que la teneur. Il en sera de même avec les apparitions perçues par Maleine durant son monologue de l'acte IV. Avec le rêve, le personnage semble plus proche de l'inconnaissable du futur — et Maeterlinck donnera une représentation féerique de ce pouvoir dans *L'Oiseau bleu*. L'absence de rêve confirme par contrecoup cette fonction de connaissance ; la même servante affirmera à propos d'Aglovale : « Il ne sait rien ; il ne rêve pas... »⁵⁵⁴. Le personnage –narrateur *d'Oniologie* à la sensibilité malade, ou *Ygraine* et *Bellangère*, qui incarnent l'inquiétude d'un amour sans borne qui rend poreux à l'inconnaissable, sont de grands rêveurs. Et cette sensibilité que la raison ignore se révèle la seule forme de contact avec un autre ordre que la réalité. Davantage qu'une fragilité, l'inquiétude est une faculté, et Maeterlinck l'a prêtée à divers degrés à de nombreux personnages de son théâtre.

3.1.2.C. L'inquiétude, une prémonition qui s'ignore

Maeterlinck a fait de l'inquiétude la forme élémentaire et sensible de la capacité prémonitoire. Peut-être cette émotion ténue lui a-t-elle paru la plus apte à traduire l'à peine perceptible du futur tel qu'il le note dans *Menus Propos* (1890) : « Les pressentiments passent comme une pluie invisible sur la semence du Temps »⁵⁵⁵. Dans son théâtre, l'intelligence et la raison, comme nous l'avons vu, n'assurent plus la maîtrise de l'essentiel et elles ne rassurent que ceux qui l'investissent vainement de leur confiance. À l'opposé de ces émules du positivisme, d'autres personnages sont conçus pour s'exposer au monde dans leur fragilité et leur nature inquiète. Dans leur inquiétude perce une capacité latente de prémonition. Le personnage de l'aïeul de *L'Intruse* apparaît sans cesse dans l'inquiétude, dès sa deuxième réplique qui est lourde de sous-entendus : « Il vaut mieux rester ici, on ne sait pas

⁵⁵² M.M., *O II, Les Sept Princesses*, p. 361.

⁵⁵³ M.M., *CT II, Agenda de 1889*, p. 944.

⁵⁵⁴ Op. cit., p. 571.

⁵⁵⁵ M.M., *O I, Menus Propos* (1890), p. 181.

ce qui peut arriver⁵⁵⁶ » ou bien en affirmant bien avant l'issue fatale « Je crois qu'elle ne va pas bien⁵⁵⁷ ». Le temps est chez l'aïeul à la fois le vecteur de l'inquiétude — c'est un combat *contre* l'horloge, l'adversaire qui, nous l'avons vu, rappelle à la loi de la finitude :

L'AÏEUL

Je ne sais pas ce que j'ai ; je ne suis pas tranquille. Je voudrais que votre sœur fût ici.

L'ONCLE

Elle viendra ; elle l'a promis.

L'AÏEUL

Je voudrais que cette soirée fût passée !

De cette inquiétude à laquelle le spectateur peut trouver une motivation d'ordre réaliste, on glisse vers une projection de l'anxiété sur des perceptions anodines. L'aïeul s'inquiète pour un simple souffle de vent :

LA FILLE

Un peu de vent s'élève dans l'avenue.

L'AÏEUL

Un peu de vent dans l'avenue ?⁵⁵⁸

Maeterlinck a transformé son personnage : fondé initialement sur une psychologie réaliste, l'aïeul devient l'interface avec l'imperceptible, et lui seul sent l'imminence de la mort. Son inquiétude hyper-réactive, son hyperesthésie sonore d'aveugle le placent aux frontières d'un inconnaissable et les autres personnages voudraient le ridiculiser au nom de la raison qui les en sépare. Il est celui qui, selon l'oncle « [...] s'inquiète toujours outre mesure. Il y a des moments où il ne veut pas entendre raison⁵⁵⁹ ». Renouvelant la figure de Cassandre, l'aïeul incarne celui qui est dans la vérité en dépit des jugements que la raison déformante et impuissante lui assène. Ce refus du bon sens du vieil aveugle se poursuit tout au long de la pièce par le recoupement des discours du père et de l'oncle qui tendent à le décrédibiliser. Mais l'issue fatale donnera raison à sa déraison.

Dans *Aglavaine et Sélysette*, le traitement a posteriori de la prémonition débouche sur le remords. Il y a une vérité qu'Aglavaine n'a pas voulu entendre : « [...] Et pour la première fois peut-être j'ai fui comme une enfant devant la vérité !...[...] J'entendais jour et nuit que tu cherchais ta mort...⁵⁶⁰ ». Mais cette évidence ne vient qu'après le suicide de la jeune fille, car prescience n'est pas conscience mais vague intuition : « je regardais sans rien voir en voyant

⁵⁵⁶ *Op. cit.*, *L'Intruse*, p. 259.

⁵⁵⁷ *Ibidem*, p. 260.

⁵⁵⁸ *Op. cit.*, p. 265.

⁵⁵⁹ *Op. cit.*, *L'Intruse*, p. 271

⁵⁶⁰ M.M., O II, *Aglavaine et Sélysette*, acte V, scène 2, p. 672.

malgré tout !... ». Agalavaine ressemble par ces propos aux sœurs de la morte dans *Intérieur*, qui ont scruté l'obscurité sans rien voir, et qui y voyaient peut-être déjà.

Le théâtre de Maeterlinck nous donne à voir sans voir, à écouter sans entendre : l'erreur et la vérité se trouvent dans les mêmes paroles. Ainsi, alors que l'une des servantes de *Pelléas et Mélisande* promet de « grandes fêtes » dans le château où elle souhaite pénétrer, l'autre annonce « de grands événements⁵⁶¹ » et l'indétermination sur la nature de ceux-ci vaut pour annonce de la tragédie à venir. L'ambivalence de la parole communique au spectateur cette fébrilité au monde.

L'Intruse inaugure, par rapport à l'univers sursaturé de signes de *La Princesse Maleine*, une dramaturgie de la présence-absence dont la prémonition va être une clef de voûte. Certes, la pièce continue à jouer sur des signes allégoriques⁵⁶² comme le bruit de la faux, la lampe qui s'éteint, mais ces signes font l'objet d'une médiation à implicite symbolique par la figure de l'aïeul qui, par exemple, pose des questions sur l'état de la lumière dans la lampe. Ne pas voir, pour mieux voir. Car l'essentiel est bien ailleurs, dans la porosité sensible à la présence-absence de la mort, dont tous les personnages ont une perception inégale. La prémonition n'est plus alors qu'un degré de perception de l'inconnaissable qui se manifeste plus ou moins tôt avant l'échéance fatale. Figure prophétique, l'aïeul partage la faculté prémonitoire avec le personnage de la fille : Maeterlinck a voulu qu'il existât des « sympathies mystérieuses⁵⁶³ » entre les deux, confirmant ainsi le don de certains êtres — femmes, vieillards — pour accéder à l'inconnaissable (cf. infra, 2.1.4.A. *Enfants, aïeux, malades et femmes* ainsi que 2.1.3.E. *Les « avertis »*). Les inquiétudes prémonitoires ont pour fonction de « montrer l'ombre de la mort s'allongeant de plus en plus sur leur conversation avec les / inutiles soubresauts du dialogue qui veut sauter / hors de cette ombre⁵⁶⁴ ». Le dialogue se construit autour de ce trou omniprésent et invisible, innommé car innommable, qui ouvre à l'inconnaissable de la mort.

Cette ombre pèsera constamment sur la princesse morte des *Sept Princesses*. Par leurs inquiétudes, très tôt, les personnages observateurs désignent son sort fatal :

LA REINE

Je ne veux plus la voir dormir ainsi... Je n'ai pas encore vu dormir ainsi... Ce n'est pas un bon signe... Ce n'est pas un bon signe !... Elle ne pourra plus remuer la main...

LE ROI

Il n'y a pas de quoi s'inquiéter ainsi...⁵⁶⁵

⁵⁶¹ M.M., *O III, Pelléas et Mélisande*, acte I, scène 1, p. 390.

⁵⁶² Nous verrons par ailleurs que Maeterlinck se démarquera en 1891 de l'allégorie au profit du seul symbole.

⁵⁶³ M.M., *CT II, Agenda de 1889*, p. 1020.

⁵⁶⁴ *Ibidem*, p. 1020.

⁵⁶⁵ M.M., *O II, Les Sept Princesses*, acte 1, premier tableau, p. 368.

On trouve un schéma un peu différent dans *La Mort de Tintagiles* lié à la spécificité du dispositif temporel qui spatialise l'inconnaissable de la mort dans la tour et confère aux personnages une forme de lutte *in absentia* entre les sœurs soutenues par Aglovale, et la reine et ses servantes d'autre part. La prémonition passe ainsi par une conversation surprise entre les servantes, et l'inquiétude qu'elle génère chez les personnages :

BELLANGÈRE

Elles élevaient un peu la voix en ce moment, parce que l'une d'elle disait que le jour ne semblait pas venu...

YGRAINE

Je sais ce que cela veut dire, et ce n'est pas la première fois qu'elles sortent de la tour... Je savais bien pourquoi elle l'avait fait venir... mais je ne pouvais pas croire qu'elle aurait hâte ainsi !...⁵⁶⁶

Comme dans le cas des sœurs du prologue de *l'Antigone* de Brecht, l'inquiétude d'Ygraine est inversement proportionnelle à son courage ; ses sous-entendus suggèrent une menace indicible et participent de cette « substance du théâtre maeterlinckien⁵⁶⁷ » décrite par Paul Gorceix. « Ils le savent toujours ; mais ils ne comprennent pas...⁵⁶⁸ » dit l'une des servantes. L'inquiétude se communique ainsi au-delà de ce que les personnages disent — et les propos se veulent d'autant plus rassurants que l'inquiétude est vive — ; ils deviennent des caisses de résonance du réel à venir que la raison ignore et qui se communique peu à peu à Tintagiles. Pour l'enfant sensible à la tristesse d'Aglovale, celle d'Ygraine, de Bellangère, le fait qu'on lui fait mal quand on l'embrasse, le cœur qui bat trop fort deviennent un signe de l'innommé : « Oh ! oh ! il bat, comme s'il voulait...⁵⁶⁹ ». Quelque chose s'est communiqué que ne disaient pas les paroles et qu'elles ont du mal à dire. La prémonition est véritablement vibration sensible par rapport au drame métaphysique de l'homme.

La modification du dispositif de temporalité dans *Intérieur* explique le changement de régime de la prémonition. Cette même inquiétude latente est présentée dans cette pièce comme coupée de la cause effective connue du seul spectateur que le dispositif de temporalité place du côté du réel, donc à présent du côté de l'axe focal qui était celui de la reine invisible de *La Mort de Tintagiles*. Lui seul est dans cet avant-temps prémonitoire à observer les signes des corps muets qui ne parviennent pas à se raccrocher à l'implacable signification. L'étranger voudrait faire un signe au père pour que quelqu'un à l'intérieur sache la nouvelle avant les autres et qu'elle n'arrive pas de manière trop abrupte, mais le vieillard s'y oppose

⁵⁶⁶ M.M., *O II, La Mort de Tintagiles*, acte II, p 555.

⁵⁶⁷ « Vie secrète et silence. Sous-entendus et connotations ; duplicité du langage ordinaire et quotidien ; économie des mots, dialogue du second degré. On tient là la substance même du théâtre maeterlinckien, foncièrement symboliste », Paul Gorceix, « Introduction sur le théâtre », in M.M., *O I, Le Réveil de l'âme*, p. 403.

⁵⁶⁸ M.M., *O I, La Mort de Tintagiles*, acte IV, p. 568.

⁵⁶⁹ M.M., *O I, La Mort de Tintagiles*, acte III, p 563.

car « un malheur qu'on n'apporte pas seul est moins net et moins lourd...⁵⁷⁰ ». Il met en œuvre le principe exposé dans « À propos de *La Damnation de l'artiste*, d'Iwan Gilkin » : « la cruauté est le spasme suprême de la pitié⁵⁷¹ ». Maeterlinck a retenu là les potentialités de la pantomime : le langage (que l'on devine seulement) est dérisoire dans cette frêle agitation des corps par rapport à la nouvelle qui n'a pas encore gagné l'intérieur de la maisonnée. La prémonition œuvre sur deux plans dans la pièce qui scinde un espace de premier plan où le vieillard et l'étranger commentent ce qu'ils voient au second plan scénique, dans une maison dont les fenêtres allumées laissent apparaître les membres assemblés d'une famille. Le caractère prémonitoire⁵⁷² est construit du côté des spectateurs que l'avant temps du premier plan place dans la certitude tragique. Mais elle est aussi dans ces signes ténus des corps lointains et inaudibles que nous observons en connaissance de cause, en reliant les signes à la mort qui doit être annoncée, relayés en cela par les orientations spéculaires des personnages de premier plan :

LE VIEILLARD

L'ainée sourit à ce qu'elle ne voit pas...

L'ÉTRANGER

Et la seconde a les yeux pleins de crainte...

LE VIEILLARD

Prenez garde ; on ne sait jamais jusqu'où l'âme s'étend autour des hommes...⁵⁷³

Intérieur porte ainsi à un de ses points les plus vifs le tragique quotidien que Maeterlinck met au centre de son théâtre. La tragédie s'inscrit à la lisière du dicible, où l'issue fatale s'impose dans son informulable évidence. Mais le tragique maeterlinckien ne se limite pas à cette économie ténue et dramatiquement puissante du non-dit.

3.1.2.D. Les inquiétudes à fonction plus explicitement prophétique

La latence de l'inquiétude peut aussi déboucher sur la formulation de la prémonition. Ainsi, dans *Les Aveugles*, un degré est franchi. Là où l'inquiétude ne parvenait pas à mettre de mots précis sur un motif de crainte, soit par méconnaissance, soit par sensibilité portée à l'euphémisme face au réel, la parole de certains personnages pointe la fin. Le plus vieil

⁵⁷⁰ M.M., *O II*, *Intérieur*, acte III, p 526.

⁵⁷¹ Cité par Paul Gorceix dans « Introduction sur le théâtre », *Ibidem*, p. 408.

⁵⁷² Encore qu'il serait plus approprié de parler de certitude ou d'anticipation dans l'a-synchronie entre les deux plans représentés.

⁵⁷³ *Ibidem*, p. 533.

aveugle explicitera la crainte encore latente de l'aïeul aveugle de *L'Intruse* : « Je crois que nous allons mourir ici...⁵⁷⁴ ».

L'évolution du théâtre de Maeterlinck semble liée à l'exposition de plus en plus nette de capacités prémonitoires des personnages, au point que ce qui était d'abord une fenêtre incertaine sur le réel et le temps devient l'objet d'une certitude autour de laquelle les dispositifs explorent les possibles dramaturgiques. Telle certitude donne aux prémonitions de Golaud une toute autre dimension. Alors qu'il a entraîné Pelléas dans les souterrains du château, il ne cesse de lui asséner ses craintes sur la solidité des voûtes sur lesquelles repose le château et sur les odeurs mortifères qui s'élèvent du souterrain, jusqu'à l'en convaincre :

GOLAUD

[...] Oh ! voici... sentez-vous l'odeur de mort qui s'élève ?

PELLEAS

Oui, il y a une odeur de mort qui monte autour de nous...⁵⁷⁵

Les apparentes inquiétudes de Golaud sur les fondements du château se sont muées en sensations sur la mort potentielle. Les craintes de Golaud, par leur excessive insistance, finissent par apparaître pour ce qu'elles sont : des menaces à l'endroit de Pelléas, que Golaud a entraîné à la lisière du réel et face au gouffre qui peut l'engloutir.

Après avoir joué de l'ambiguïté comminatoire de ces signes prémonitoires, Maeterlinck va créer l'incertitude par leur trop grande évidence apparente. Ainsi Pelléas rapporte sa visite à son père que l'on croit mourant : « Ce matin j'avais le pressentiment que cette journée finirait mal. J'ai depuis quelque temps un bruit de malheur dans les oreilles... Puis, il y eut tout à coup un grand revirement ». Alors les médecins annoncent la guérison du père sur lequel l'implicite des prémonitions de Pelléas semblait porter. La parole porte des indices contradictoires. Or, dans la même réplique, Pelléas cite les paroles de son père durant la visite : « Est-ce toi, Pelléas ? Tiens, tiens, je ne l'avais jamais remarqué, mais tu as le visage grave et amical de ceux qui ne vivront pas longtemps... Il faut voyager ; il faut voyager...⁵⁷⁶ ». La figure du mourant — malades et mourants sont plus proches du réel, comme nous l'avons vu par ailleurs — forme ici miroir de la prémonition et la renvoie à celui qui la lui avait indûment appliquée. Le jeu subtil du dialogue a réorienté de manière quasi dialectique la prémonition fatale vers celui qui s'égarait initialement sur la cible de la mort.

Maeterlinck s'est ainsi attaché à déjouer, tout au moins dans son premier théâtre, ce que la prémonition aurait pu offrir comme pouvoir aux hommes. Le pouvoir prémonitoire n'est pas — sauf exception que nous verrons plus loin — domesticable par l'homme. Il va au contraire à l'encontre de ses certitudes sur le monde. Il échappe en cela à la maîtrise, ou en devient la faculté suprême dans le deuxième théâtre. Envisageons cette dualité, et les constantes qui la sous-tendent.

⁵⁷⁴ M.M., *O II, Les Aveugles*, p. 337.

⁵⁷⁵ M.M. *O II, Pelléas et Mélisande*, acte III, scène 3, p. 427-428.

⁵⁷⁶ *Ibidem*, acte IV, scène 1, p. 440.

3.1.3. Passages : modes d'accès au futur dans la dramaturgie maeterlinckienne

En dehors des figures inégalement poreuses à l'avenir, c'est-à-dire à l'avènement du réel, l'œuvre dramatique de Maeterlinck semble avoir organisé les modes d'accès au futur autour de deux pôles qui sont aux extrêmes de la raison : la folie et la sagesse. Les deux voies permettent l'accès à ce que le réel, qui est la condition de l'homme, ou la prédestination qui l'accompagne, dictent de son futur.

3.1.3.A. La folie comme prescience⁵⁷⁷

Maeterlinck a confié assez tôt les signes prémonitoires à des figures particulières. Là encore, il s'inscrit tout d'abord dans un héritage puisé dans le théâtre élisabéthain, avec la figure baroque du fou clairvoyant qui conforte la position de Maeterlinck sur l'inanité de la raison. Dans *La Princesse Maleine*, la rencontre avec le fou, que le dramaturge avait initialement prévu de développer davantage, et qui forme parenthèse entre l'évocation des morts au village et celle des noces à venir, amène un présage par une voie humaine. Privé de son entendement, proche du royaume des morts — il s'est voué à l'inhumation des morts du village comme les fossoyeurs rencontrés par Hamlet au cimetière⁵⁷⁸ —, tout comme le chien du nom de Pluton, il jette sur les vivants un regard marqué par le savoir indicible de l'inconnaissable. Pour Maleine, ce sera un doigt pointé, un signe de croix et son « air épouvanté » qui se communique par empathie à l'héroïne. Il est venu du royaume de la mort désigner le prochain corps à inhumer. Il constitue un personnage angoissant qui génère l'inquiétante étrangeté (cf. *infra*, 3.1.5. L'inquiétante étrangeté métaphysique du théâtre de Maeterlinck) et incarne cette figure de la prescience occulte qu'évoque Freud : « c'est le pressentiment de telles forces occultes [*Geheimkräfte*] qui rend Méphisto si étrangement inquiétant aux yeux de la pieuse Gretchen⁵⁷⁹ ». D'ailleurs, l'apparition de la figure du fou devait initialement elle-même donner lieu à des signes de croix comme l'indique l'*Agenda de 1889* aux dates des 18 et 19 mai⁵⁸⁰. Ce personnage transitionnel est en communication avec le monde des morts, le monde chthonien. Dans la vision maeterlinckienne, la rencontre de

⁵⁷⁷ Ce paradoxe a son origine dans la pensée antique dont trouve trace dans le *Phèdre* de Platon : « Mais en réalité, les plus grands biens nous adviennent par la folie, tout au moins lorsqu'elle est le fruit d'un don divin. Ainsi, c'est dans leur délire que la prophétesse de Delphes et les prêtresses de Dodone ont procuré à la Grèce beaucoup de biens, aux particuliers comme à l'État, tandis que dans leur état normal elles en ont procuré fort peu, ou même aucun. ». Platon, *Phèdre*, traduction Daniel Babut, Paris, Librairie Générale Française, collection « Les Classiques de la Philosophie », 2007, 244 a et 244b, p. 233.

⁵⁷⁸ Shakespeare, *Hamlet*, traduction F.-V. Hugo, Paris, Librairie générale française, 1972, acte V, scène 1.

⁵⁷⁹ Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, traduction de Bertrand Féron, Paris, Gallimard, 1985, p. 249.

⁵⁸⁰ « Chaque fois que paraît le fou ils font tous le signe de croix » ; « 4 — 2 bis Le fou passant près de la cuisine (il va tourner / les meules, la nuit, tout nu) — toutes, signes de croix — présages — », in M.M., *CT I*, p. 858 et 859.

l'inconnaissable se fait par empathie ou proximité avec la mort. Le fonctionnement indiciel de la prémonition redouble sa symbolisation.

En même temps, le fou, en tant que simple, fait partie de ces figures que Maeterlinck privilégie pour la porosité au réel et il en fait une figure privilégiée dans l'ordre de valeur inversé où la proximité avec l'inconnaissable devient vertu suprême : « Il se peut que le dernier idiot de l'asile, s'il meurt en un âge avancé, éprouve au moment de la mort, un étonnement immense en s'apercevant subitement qu'il possède une âme plus admirable et plus haute que celle du plus grand poète mort avant la vieillesse⁵⁸¹ ». Peu après la rédaction de *La Princesse Maleine*, Maeterlinck trouve confirmation dans la lecture d'Hoffmann et la prédilection de Cyprian à fréquenter les fous que « c'est précisément dans l'anormal que la nature laisse le mieux entrevoir ses secrets les plus effrayants⁵⁸² ». Se fondant sur « la familiarité plus grande des animaux avec les simples », l'écrivain explique cette empathie par « quelque sens secret que les simples ont conservé, quelque communication d'origine, quelque attraction que nous avons perdue, comme nous perdons en nos civilisations graduellement nos poils et nos cheveux et toutes les marques de nos origines⁵⁸³ ». Figure presque rousseauiste du bon sauvage resté proche de la nature, ce fou se mâtime de l'héritage naturaliste et préfigure déjà l'apologie de la folie en liberté des surréalistes, et celle de Nadja, « génie libre ».

Dans *Les Aveugles*, Maeterlinck reprendra cette figure de la folie dans le personnage de l'aveugle folle qui atteint le degré absolu d'insularité psychique puisqu'elle ne peut ni être comptée parmi les fous, ni entrer en communication avec eux. Fabrice Van de Kerchove avance que l'écrivain aurait voulu lui attribuer certaines des répliques que les notes préparatoires de la pièce attribuent à un aveugle fou et dans lesquelles il assurait que le prêtre disparu était « au milieu », « au milieu de tout⁵⁸⁴ ». Ce fou aurait eu connaissance du réel.

Enfin, avec *La Princesse Isabelle*, Maeterlinck perpétue cette relation de la folie et de la mort avec l'héroïne éponyme :

ISABELLE

Tous les morts sont heureux.

GABRIEL

Qu'en sais-tu ?

ISABELLE

Je vois les morts comme si j'étais morte.

GABRIEL

⁵⁸¹ *Menus propos*, paru dans *La Jeune Belgique* de janvier 1891, in Maurice Maeterlinck, *Introduction à la psychologie des songes et autres écrits 1886-1896*, édités par S. Gross, Bruxelles, Labor, 1985, p. 59.

⁵⁸² Hoffman, *Les Frères Sérapion*, cité par Fabrice Van de Kerckhove dans M.M., *CT II, Agenda de 1889*, note 1098, p. 1040.

⁵⁸³ *Ibidem*, p. 949.

⁵⁸⁴ M.M., *CT II, Agenda de 1890*, p. 1150-1151.

Mais tu viens de dire que tu n'en avais jamais vu...

ISABELLE

Je n'ai pas besoin de les voir.⁵⁸⁵

L'interne Gabriel qui incarne dans la pièce une figure de la raison scientifique tempérée par l'amour et la bienveillance reste déroutée par l'apparente déraison d'Isabelle. L'antanaclase imperceptible (avoir connaissance/discerner par le sens de la vue) portant sur le verbe *voir* nous renvoie une fois de plus à une forme d'envers du langage, pointant le régime de l'invisible, et mettant en doute les pouvoirs de la raison comme champ univoque du langage. Il faut perdre la raison pour voir. L'envers de l'apparition surnaturelle en régime symboliste c'est un fruit possible de ce que Rimbaud avait recherché « par un dérèglement de tous les sens » et qui est traditionnellement un symptôme de la folie : l'hallucination.

3.1.3.B. Les hallucinations avatars symbolistes des apparitions

Le théâtre élisabéthain a sans doute livré à Maeterlinck l'idée des formes spectrales, revenants d'un au-delà chargés de leurs plaies non refermées, annonciateurs de vérités cachées et porteurs de visions prémonitoires. *Hamlet* de Shakespeare fait appel au procédé. Elles doivent aussi sans doute à la tradition de la tragédie classique française, et à ce songe d'Athalie où le personnage voit apparaître sa mère au milieu des ombres (cf. supra, 1.2.2.D. *Puissance du destin : la tragédie*). Pour *La Princesse Maleine*, le dramaturge a un temps songé à faire apparaître à Maleine ses propres parents :

« 4) apparition à Maleine — son père et sa mère, l'un couvert de blessures, l'autre comme une noyée, gonflée et verte — ils entrent dans la chambre — se penchent sur elle et en s'en allant font tomber une chaise où sont ses vêtements nuptiaux — le chien couché à son chevet, se réveille et aboie, Maleine s'éveille aussi.

—

Ils secouent la tête, et la mère, avec un immense effort, dit : « Nous ne pouvons rien dire ! » (si bas qu'on l'entend à peine)⁵⁸⁶ »

En fin de compte, Maeterlinck supprimera ces figures spectrales, d'ailleurs réduites au quasi-silence, tout en gardant dans le monologue⁵⁸⁷ halluciné de Maleine la plupart des manifestations (vêtements blancs tombés à terre, hurlements du chien) et en accumulant d'autres signes étranges (tremblements du chien ou des meubles, sentiment d'une présence, rideaux qui bougent⁵⁸⁸, ombres, crucifix qui se balance). Maeterlinck semble attaché à créer

⁵⁸⁵ M.M., O III, *La Princesse Isabelle*, douzième tableau, p. 644.

⁵⁸⁶ M.M., CT II, *Agenda de 1889*, p. 881.

⁵⁸⁷ M.M., O II, *La Princesse Maleine*, Acte IV, scène 3, pp 180-181.

⁵⁸⁸ Maeterlinck cite ses sources dans son *Agenda de 1889* en l'espèce de la nouvelle de Poe, *La Dormeuse*. M.M., CT II, *Agenda de 1888*, p. 883.

une atmosphère *étrange*⁵⁸⁹ en suggérant une mystérieuse et inquiétante présence. Il y a signe, mais signes qui ne font pas signes, comme si était conservé le principe de la mère spectrale « nous ne pouvons rien dire ». Coupée des signes qui la condamnent et réduite à sa seule peur, Maleine contient déjà la figure de l'aveugle. Maeterlinck explorera la voie de l'hallucination comme passage possible vers l'inconnaissable avec la lecture de l'ouvrage d'Alexandre Brierre de Boismont, *Des hallucinations ou Histoire raisonnée des apparitions, des visions*, ainsi que l'*Agenda de 1889* en garde la mention à la date du 25 septembre⁵⁹⁰.

Ces apparitions sont parfois traitées sur le mode de l'indécision fantastique, qui ajoute de l'étrangeté à la crainte. Ainsi les pas entendus par les veilleurs de *L'intruse* sont-ils potentiellement imputables à l'entrée de la servante, ou à l'arrivée de la sœur, alors qu'ils symbolisent l'arrivée de la mort que l'on a par ailleurs entendu faucher dans la nuit. « On entend les pieds de la mort⁵⁹¹ », avait noté Maeterlinck dans son *Agenda de 1889* pour cette scène à la limite de l'hallucination auditive, du réalisme et du symbole. Il reprendra le procédé dans *Les Aveugles* où le bruit des pas entre en indétermination avec le vent dans les feuillages au moment où les aveugles sont le plus déroutés. Quant aux bruits de la faux en pleine nuit dans le jardin de *L'Intruse*, l'explication oscille entre l'heure insolite à laquelle le jardinier couperait la prairie et la trop évidente allusion — selon Mockel⁵⁹² — à l'allégorie de la mort. Maeterlinck s'attachera d'ailleurs à distinguer symboles et allégories et à fuir ces dernières⁵⁹³.

La perception des signes et spectres est aussi rendue à la scène par des gestes anodins, qui pourraient passer pour ce que l'on n'appelle pas encore des actes manqués — qui deviendront *réussis* à l'heure du surréalisme. Le dramaturge avait envisagé, sur le modèle des « Twelve Dancing Princesses » de Grimm, une réplique où Ursule aurait demandé pardon alors qu'« elle n'a heurté personne cependant⁵⁹⁴ » en allant fermer la fenêtre. Le spectateur serait resté dans l'indécision entre fantôme et hallucination. Maeterlinck a hésité sur la ténuité de ces signes prémonitoires comme en témoignent la « note pour la mise en scène de *L'Intruse* » de l'*Agenda de 1890* où, sans aller jusqu'à « introduire une apparition fixe et déterminée de la mort », il trouve « utile pour préciser l'intention aux yeux moins clairvoyants, d'éveiller à l'aide de quelque artifice d'optique quelque entrevision interrompue, vague, suspecte et même multiforme aux principales étapes de son intrusion⁵⁹⁵ ». L'obliquité

⁵⁸⁹ « 5/2 Il arrive d'étranges choses depuis quelque temps ». Le mot « étrange » revient à de multiples reprises ; Fabrice Van de Kerckhove en dénombre pas moins de douze occurrences dans les dialogues de *La Princesse Maleine*. *Op. cit.*, note 823, p. 936.

⁵⁹⁰ M.M., *CT II*, *Agenda de 1889*, p. 962.

⁵⁹¹ *Ibidem*, p. 985.

⁵⁹² *Ibidem*, p. 997.

⁵⁹³ « Le Symbole est l'Allégorie organique et intérieure ; il a ses racines dans les ténèbres. L'Allégorie est le Symbole extérieur ; elle a ses racines dans la lumière, mais sa cime est stérile et flétrie. L'Allégorie est un grand arbre mort ; il empoisonne le paysage. », *Menus propos*, paru dans *La Jeune Belgique* de janvier 1891, in M.M., *O I, Le Réveil de l'âme*, pp 185-186.

⁵⁹⁴ M.M., *CT II, Agenda de 1890*, p. 1081 et note 25.

⁵⁹⁵ M.M., *CT II, Agenda de 1890*, p. 1092. Les mots ont été barrés par Maeterlinck. Fabrice Van de Kerckhove indique dans la note 58 que le dispositif optique considéré est celui de la « Pepper's Ghost illusion » dont est donné une illustration dans le tome 1 du même ouvrage, figure 33 du cahier d'illustration.

visuelle concrète du dispositif⁵⁹⁶ forme palliatif au regard obtus du spectateur naïf. Doit-on y voir une forme de doute quant à la visibilité des procédés pour tous les spectateurs, « à l'exception d'une douzaine de personnes par peuple⁵⁹⁷ » ? ou n'est-ce que la préfiguration de l'avènement du « *temple du rêve* » espéré dans *Menus Propos (1891)*, où le dramaturge aurait dématérialisé la personne physique de l'acteur dans un jeu fantasmagorique mettant en œuvre ombres chinoises et artifices optiques⁵⁹⁸ ?

À l'opposé de la raison qui s'égare et voit, celle qui, dans le deuxième théâtre essentiellement, domine le futur.

3.1.3.C. La clairvoyance comme manifestation de la sagesse : le mage Merlin

Nous aurions tendance à penser qu'une pièce du second théâtre, comme *Joyzelle*, relève de dispositifs où la prémonition est mise en mots plutôt que mise en œuvre. Tel est en effet le cas, puisque Merlin, dès la scène 1 de l'acte I, explique qu'il est « celui à qui l'avenir dévoile par moments quelques-uns de ses traits⁵⁹⁹ ». En vérité, Merlin n'est pas un de ces magiciens qui posséderait des pouvoirs surnaturels, mais un homme avec une connaissance plus étendue et plus profonde qui lui procure une puissance. S'« il est probable que l'âme de tout homme se développe également dans la vie, la différence entre le sage et les autres, c'est que chez le sage, ce développement n'a pas lieu complètement à son insu [...]»⁶⁰⁰. Merlin incarne cette figure et porte dans l'espace intra-dramatique la figure de Maeterlinck en tant que penseur. De cette puissance, le magicien affirme « c'est en moi qu'elle est comme elle réside en eux⁶⁰¹ », écartant ainsi tout privilège divinatoire. Peut-être est-il anticipé par cette autre figure de la connaissance qu'est le médecin de *La Princesse Maleine* ? Car lui seul semblait mettre des mots et des causes (c'est-à-dire rationaliser) sur l'irrationnel des signes prémonitoires⁶⁰². Maeterlinck avait aussi songé à substituer à l'aïeul de *L'Intruse* un personnage de prêtre qui aurait amené la discussion sur « [...] ce qu'on ne voit pas, et [...] ce qu'on verrait peut-être si l'on avait des sens plus parfaits, ou d'autres sens si l'on parvenait à

⁵⁹⁶ Nous avons vu par ailleurs que cet intérêt de Maeterlinck pour les dispositifs optiques a informé son imaginaire de créateur et qu'ils jouent un rôle manifeste dans sa représentation du temps. Le dispositif de représentation est à la fois appareil technique et matrice d'organisation de la représentation

⁵⁹⁷ M.M., *CT II, Agenda de 1890*, p. 1115. Ceci peut expliquer la dimension plus didactique du second théâtre, où le dispositif optique est plus visible.

⁵⁹⁸ Cf note 109, in M.M., *CT II, Agenda de 1890*, p.1116.

⁵⁹⁹ M.M., *O III, Joyzelle*, acte I, scène 1, p. 171.

⁶⁰⁰ M.M., *CT II, Agenda de 1890*, note 2, p. 1281.

⁶⁰¹ *Ibidem*.

⁶⁰² « Il y a déjà d'étranges rumeurs autour de nous ; et il me semble que de l'autre côté de ce monde on commence à s'inquiéter un peu de l'adultère. » M.M., *O II, La Princesse Maleine*, acte III, scène 4, p. 160.

développer la clarté de certains pressentiments⁶⁰³ ». La déjà bavarde Aglavaine en est sans doute l'avatar. Merlin est celui qui a acquis cette sagesse et cette puissance sur le monde.

Cette sagesse de Merlin incomprise des esprits de moindre intelligence est un lieu assez commun de la pensée médiévale et de la Renaissance. Kepler l'emploie dans *Le Songe ou astronomie lunaire* comme une clause de défense face aux accusations de sorcellerie, dont il eut indirectement à souffrir avec le procès engagé contre sa mère par le tribunal de l'Inquisition. Maeterlinck en trouva sans doute le modèle dans la figure d'Albert le Grand sur laquelle il se documente début 1888⁶⁰⁴. Dans cette pièce, composée postérieurement à la période d'influence des grands mages Stanislas Guaita, Péladan et Papus, Maeterlinck prend ses distances avec une forme de divination d'ordre occulte qui a pu ouvrir des possibles pour les facultés de l'âme, mais à laquelle il ne veut pas limiter sa soif de connaissance profonde. Merlin ne passe pour magicien au don de prophétie que parce que les autres hommes n'ont pas pu ou su avoir accès à son degré de connaissance. Arielle, personnage allégorique de ce pouvoir dont la didascalie initiale révèle qu'elle est invisible aux autres personnages, permet à Maeterlinck d'extérioriser le monologue intérieur de Merlin déclinant ses facultés. Le dispositif conduit ainsi au même à-plat dramatique que *L'Oiseau Bleu*. Dès lors, nous pouvons comprendre que c'est par rapport à sa propre intuition de l'avenir que Merlin-Joyzelle dresse le protocole d'une épreuve. Nous retrouvons un patron dramaturgique bien connu, dont *La Vie est un songe*, de Calderón, a jeté l'épure : celui d'une prédestination mise à l'épreuve mais avec une marge d'inconnu qui peut en faire radicalement basculer l'orientation. Les moments les plus intenses au point de vue dramatique sont aussi ceux où les personnages de Merlin et d'Arielle sont confrontés aux limites de leur maîtrise d'autrui sur laquelle leur capacité d'anticipation leur donnait un apparent pouvoir. Paradoxalement, alors que ces personnages ont accès au réel intemporel, c'est la réalité bien humaine qui leur échappe. « Elle peut être mortelle, je le vois, je le sens » lance une Arielle éplorée, avant d'ajouter : « la force de Joyzelle est si prompte, si profonde, qu'elle échappe au destin⁶⁰⁵ ». Devenu maître de l'avenir — alors que la plupart des personnages antérieurs y avaient accès par leur faiblesse de corps et d'esprit — Merlin n'en est pas moins livré à l'incertitude humaine. Les âmes restent libres de s'aimer et, curieusement, Merlin ne décèle pas cette potentialité fixée par la prédestination dans *L'Oiseau bleu*, et que les amours irrépessibles jusqu'à la tragédie de plusieurs personnages de son théâtre avaient prouvé.

La connaissance de l'avenir de la vie humaine que possède Merlin dans ce que le dispositif pose comme l'endroit du réel pose la question du déterminisme potentiel qui se déciderait en son envers. Maeterlinck a envisagé la question en retournant la face de la réalité, avec son intelligence prismatique, dans *L'Oiseau bleu*. On y découvre le monde depuis l'envers du réel.

⁶⁰³ M.M., *CT II, Agenda de 1889*, p. 1000.

⁶⁰⁴ « À cette époque [vers 1232] brillait avec éclat, dans les ténèbres du moyen-âge, Albert, comte de Bollstoedt [*sic*], surnommé Albert le Grand, savant docteur scolastique, qui, outre l'érudition théologique, possédait, en mécanique, en physique et en histoire, des connaissances fort étendues pour son temps, à ce point que ses contemporains le regardaient comme un sorcier » Jean-Jacques Altmeyer, *Les Précurseurs de la Réforme aux Pays-Bas*, Bruxelles, Librairie européenne, C. Muquardt, 1886, tome I, p. 96, cité par Fabrice Van de Kerckhove in M.M., *CT I, Agenda de 1888*, note 2, p. 481.

⁶⁰⁵ M.M., *O III, Joyzelle*, acte V, scène 2, p.232.

3.1.3.D. L'avenir comme prescience et comme royaume de l'âme, ou la prédestination

Dans *L'Oiseau bleu*, dans l'à-plat du temps spatialisé entre passé et futur, ces deux temps devenus espaces de représentation rejouent sur un mode ludique les percées sur l'avenir des pièces antérieures, comme si Maeterlinck s'amuse avec les dispositifs anciens, mais donnait un sentiment de maîtrise sur ce qui était antérieurement indécis, voire indécidable. Ainsi alors que Myltyl et Tylyl sont sur le point d'arriver dans un souvenir où les visites suivent ordinairement le rythme des Toussaints, la grand-mère lance : « J'ai idée que nos petits-enfants qui sont encore en vie nous vont venir voir aujourd'hui. ⁶⁰⁶ ». C'est à l'envers du temps humain que la prémonition émerge et sur un mode plaisant. Le futur des grands-parents est engendré par la capacité de mémoire des enfants. Mais, avant tout, la pièce déplace la connaissance de l'avenir dans l'en-deçà de la naissance, et nous sommes dès lors plutôt autorisés à parler de prédestination que de prémonition.

Car, de manière tout aussi empreinte de fantaisie, les enfants bleus sont déjà dotés d'un avenir. C'est même la condition *sine qua non* pour que la figure allégorique du Temps leur laisse passer la porte de la naissance. Celui-ci reproche ainsi à un enfant bleu de naître sans idée d'avenir, positive ou négative : « Et toi, qu'apportes-tu ?... Rien du tout ? les mains vides ?... Alors on ne passe pas... Prépare quelque chose, un grand crime, si tu veux, ou une maladie, moi, cela m'est égal... mais il faut quelque chose... ⁶⁰⁷ ». Ainsi défilent des enfants tous porteurs de projets plus stupéfiants les uns que les autres et témoignant d'un progrès scientifique ou moral dans la maîtrise du monde à venir. Dans *L'Oiseau bleu*, Maeterlinck tranche la question qui sera reprise dans *Avant le grand silence* au terme de la lecture des sages de l'Inde : « Ils parlent de prédestination, d'âme prédestinée. Mais il y aurait donc un avenir avant l'avenir ? Où nous arrêterions-nous ? ⁶⁰⁸ » En effet, ces enfants semblent conscients, avant la naissance, d'une forme de destin à accomplir, mais un destin actif, une forme d'idée centrale volontariste qui les habiterait déjà, et qui serait appelée à se révéler. Dans le cas singulier du frère à naître de Tylyl, on peut parler de connaissance de ce que l'âge de l'informatique pourrait nous permettre d'intituler « programmation » puisque l'enfant connaît à la fois l'heure de sa venue, celle de sa mort, et dans le bref temps qui sépare les deux, les maladies qu'il va porter dans la famille.

L'envers du temps se présente ainsi comme une forme d'écluse régulée par le Temps, et dont chaque enfant bleu attend l'ouverture sous la forme du compte à rebours : « Je vais naître bientôt... Je naîtrai dans douze ans... ⁶⁰⁹ » proclame l'enfant. Ce sont alors les mères qui attendent de l'autre côté de la porte. Le mouvement s'est totalement inversé par rapport à la porte qui dérobaient irrémédiablement Tintagiles à Ygraine et l'espoir suprême est à présent cet enfant d'apparence aveugle qui va « vaincre la mort ⁶¹⁰ ». Le renversement vers l'optimisme est patent.

⁶⁰⁶ M.M., *O III, L'Oiseau bleu*, acte II, 3^{ème} tableau, p. 283.

⁶⁰⁷ M.M., *O III L'Oiseau bleu*, acte V, dixième tableau, p. 381.

⁶⁰⁸ Maurice Maeterlinck, *Avant le grand Silence*, (1934), Montréal, éditions Transatlantiques, 2002, p. 42.

⁶⁰⁹ *Ibid*, p. 368.

⁶¹⁰ *Ibid*, p. 377.

Le dispositif de *L'Oiseau bleu* nous offre ainsi une typologie particulière de connaissance de l'avenir. Si les enfants peuvent, grâce au diamant, accéder au *Royaume de l'Avenir*, cette connaissance est refusée aux animaux comme le chien, pour lequel la Lumière assure qu'« il n'est pas bon qu'il sache ce qui l'attend dans la suite des siècles⁶¹¹ ». Ainsi peut-on distinguer deux niveaux d'accès à cette connaissance qu'en l'état où elle se manifeste nous ne pouvons pas nommer prémonition. D'un côté, le chien et les autres animaux à qui est refusé l'accès au *Royaume de l'Avenir*, de l'autre des animaux dont l'intuition est validée, comme la Chatte, ou les arbres de la forêt avant que la Lumière n'intervienne et ne les rappelle à leur immobilité. Là où la raison ou l'intelligence cessent de percer, les êtres de la nature reviennent à leur pouvoir réel. Ce dispositif inversé nous donne aussi à voir des degrés d'accès à l'avenir chez les animaux (Cf. infra, 2.1.4. *Êtres et motifs : Personnages privilégiés et accès à la prémonition*). Cet accès que nous trouvons sous forme de prémonitions vagues dans d'autres pièces apparaît dans *L'Oiseau bleu* de manière tout aussi conditionnelle et diffuse. Une forme de porosité incertaine semble possible entre *Le Royaume de l'Avenir* et la vie, qu'elle s'exerce par l'annonce que feront les enfants à naître (« *Annonce ma pensée !...* » lance un enfant à un autre sur le point de naître) ou par une forme de dialogue qui pourrait s'instaurer entre les deux mondes comme en témoigne cet autre échange entre enfants bleus : « — *Donne-moi de tes nouvelles !...* — *On dit qu'on ne peut pas !...* — *Si, si !...* essaie toujours !...⁶¹² ». Une hypothétique communication valide les communications et prémonitions qui s'inscrivaient dans d'autres pièces. « Les enfants apportent les dernières nouvelles de l'éternité⁶¹³ », proclame Maeterlinck dans *Menus Propos (1891)*. Mais, au-delà de la communication de Tyltyl dans le rêve, il n'en développe pas le principe dans *L'Oiseau bleu*. Au contraire, c'est Tyltyl qui se trouve au point de naissance de la prémonition en ayant la percée sur son futur, et la surprise, dans le *Royaume de l'Avenir* de se découvrir un frère à naître, et à perdre. C'est aussi dans ces limbes prénatals que s'est noué l'amour qui, dans l'endroit du temps, liera les personnages : les alter ego d'Aglavaine et Méléandre⁶¹⁴ trouvent leur source dans les inséparables amoureux que le Temps de *L'Oiseau Bleu* sépare en se refusant à les laisser naître simultanément.

Pourvu d'un destin qui est intrinsèquement lié à leur naissance, les personnages peuvent, par contrecoup, s'autoriser d'une voie à suivre, et du futur qui en découle. Ce sont les « avertis » qui fondent dans l'humanité représentée par le théâtre de Maeterlinck une catégorie pour ainsi dire transversale se manifestant dans des types de prédilection et à travers des signes symboliques dont le dramaturge a peu à peu modelé le lexique.

⁶¹¹ M.M., O III, *L'Oiseau bleu*, acte 5, dixième tableau, p. 364.

⁶¹² *Ibid.*, p. 385..

⁶¹³ M.M., O I, *Menus Propos (1891)*, p. 186.

⁶¹⁴ « Nous avons en nous le même monde... Dieu s'est trompé sans doute quand il a ainsi fait deux êtres de notre être... », M.M., O II, *Aglavaine et Sélysette*, p. 600.

3.1.3.E. Les « avertis »

Les avertis sont les prédestinés que nous avons rencontrés dans les pièces antérieures, mais une fois que le passage de la porte du temps les a fait entrer dans la réalité et leur a fait perdre la claire conscience de leur destin, pour ne leur en laisser percevoir que de vagues traces. On comprend donc que les partitions maeterlinckiennes des personnages sont intimement liées à l'orientation de leur position par rapport à des dispositifs qui scindent un dehors et un dedans, une atemporalité du réel et un temps des hommes. Dans *Le Trésor des humbles*, Maeterlinck exhause un type particulier de prémonition, celle qui habite les « avertis ». Il s'agit d'une forme de connaissance de l'avenir que préfigure celle — quoique tout à fait consciente — de Marcellus, l'ami de Pelléas qui l'appelle à son chevet et dont ce dernier affirme : « Sa lettre est si triste qu'on voit la mort entre les lignes... Il dit qu'il sait exactement le jour où la mort doit venir...⁶¹⁵ ». Les « avertis » sont pourtant plutôt dans la prescience que dans la claire conscience :

« Ils sont étranges. Ils semblent plus près de la vie que les autres enfants et ne rien soupçonner, cependant leurs yeux ont une certitude si profonde, qu'il faut qu'ils sachent tout et qu'ils aient eu plus d'un soir le temps de se dire leur secret. Au moment où leurs frères tâtonnent encore autour d'eux entre la naissance et la vie, ils se sont déjà reconnus, ils sont déjà debout, les mains et l'âme prêtes.⁶¹⁶ »

Il ne s'agit point tant d'une catégorie qui se rajouterait à celle des personnages les plus aptes à la prémonition — vieillards, enfants, femmes ou êtres malades —, que d'étudier la faculté qui donne à certains êtres, souvent élus pour le pire, une prescience plus nette de leur destin.

Le théâtre de Maeterlinck propose des exemples d'avertis, en particulier dans l'envers de la réalité où il est loisible de leur prêter des propos qui se refermeront dans la mutité de l'ineffable quand ils auront passé la porte du temps. Ainsi dans *L'Oiseau bleu* Tylytyl rencontre-t-il ce frère à naître qui a déjà conscience d'une mort prochaine⁶¹⁷ :

TYLTYL

Qu'as-tu là, dans ce sac ?... tu nous apportes quelque chose ?...

L'ENFANT, *très fièrement*

J'apporte trois maladies : la fièvre scarlatine, la coqueluche et la rougeole...

TYLTYL

Eh bien, si c'est tout ça !... Et après que feras-tu ?...

⁶¹⁵ C'est faute de se rendre à cet appel de l'ami mourant que Pelléas va provoquer le drame. M.M., *O III, Pelléas et Mélisande*, Acte I, scène 3, p. 399.

⁶¹⁶ Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Labor, 1986, p. 37.

⁶¹⁷ Sans doute cette figure tragique est-elle une résurgence biographique puisque Maeterlinck avait perdu son frère enfant dans une noyade. On imagine ainsi de quelle puissance émotionnelle cathartique se charge cette capacité du « théâtre du rêve » à offrir *dans un rêve* la rencontre avec un double du disparu.

L'ENFANT

Après ?... Je m'en irai...

TYLTYL

Ce sera bien la peine de venir !...⁶¹⁸.

Le frère à naître de Tyltyl possède non seulement une connaissance précise du temps de sa naissance, mais aussi une conscience froide et apaisée du moment de sa mort durant l'enfance. Il incarne cette âme qui porte en elle les grands traits insécables de son destin et qui, depuis l'avant-naître du *Royaume de l'Avenir*, en a déjà la prescience. Mais à quels traits se descendent ces « avertis » dont le rêve de Tyltyl met des mots sur le silence ? Maeterlinck en livre les signes presque intangibles :

« Est-ce la même lumière qui baigne déjà ces visages d'enfants lorsqu'ils nous sourient fixement, et qui nous impose un silence qui ressemble à celui de la chambre où quelqu'un se tait pour toujours ? Lorsque je me rappelle ceux que j'ai connus et que la même mort menait tous par la main, je vois une troupe d'enfants, d'adolescents et d'adolescentes qui semblent sortir de la même maison. Ils sont déjà frères et sœurs, et l'on dirait qu'ils se reconnaissent entre eux à des marques que nous ne voyons pas, et qu'ils se font, au moment où nous ne les observons plus, le signe du silence. Ce sont les enfants attentifs de la mort précoce. Au collège, nous les discernions obscurément. Ils semblaient se chercher et se fuir à la fois comme ceux qui ont la même infirmité. On les voyait à l'écart sous les arbres du jardin. Ils avaient la même gravité sous un sourire plus interrompu et plus immatériel que le nôtre, et je ne sais quel air d'avoir peur de trahir un secret. Presque toujours, ils se taisaient lorsque ceux qui devaient vivre s'approchaient de leur groupe. Parlaient-ils déjà de l'événement, ou bien savaient-ils que l'événement parlait à travers eux, et malgré eux, et l'entouraient ainsi afin de le cacher aux yeux indifférents ? Ils semblaient par moment nous regarder du haut d'une tour ; et bien qu'ils fussent plus faibles que nous, nous n'osions pas les molester.⁶¹⁹ »

Par leurs présences d'autant plus difficiles à remarquer qu'elles s'inscrivent dans la négativité du silence et de l'absence, les « avertis » sont ceux qui pourraient nous échapper dans un théâtre dont nos critères issus de l'analyse structurale nous poussent à voir la présence en scène, le nombre de répliques prononcées, où tous les autres signes que l'âge classique a associés au pouvoir de la parole. Les « avertis » se lisent entre les lignes, et dans le hors scène où ils vont cacher leur gravité, et leur prescience de la chute. Ils sont par eux-mêmes des dispositifs de temporalité où est donné à deviner la part du silence. Face à eux le spectateur rejoue l'expérience de l'inconnu. C'est le personnage de Sélysette qui fuit dans son phare, véritable tour de son âme.

Aussi cette prescience naît-elle du regard porté, du dialogue noué, de tout ce qui forme miroir à l'être et où se joue le théâtre :

« A quoi distingue-t-on les êtres sur lesquels va peser un événement très grave ? Rien n'est visible et cependant nous voyons tout. Ils ont peur de nous parce que nous les avertissons sans

⁶¹⁸ M.M., *O III, L'Oiseau bleu*, acte V, dixième tableau, p. 379.

⁶¹⁹ Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Labor, 1986, p. 40-41.

cesse et malgré nous ; et à peine les avons-nous abordés qu'ils sentent que nous réagissons contre leur avenir.⁶²⁰ »

Contemporaine du *Trésor des humbles*, la pièce *Aglavaine et Sélysette* nous offre une forme d'application de ce principe d'une prémonition en miroir, lorsqu'Aglavaine se reproche de n'être pas allée au bout de son intuition de la mort de Sélysette : « je regardais sans rien voir en voyant malgré tout !... [...] Et pour la première fois peut-être j'ai fui comme un enfant devant la vérité !... [...] J'entendais jour et nuit que tu cherchais ta mort...⁶²¹ ». Nous sommes loin du destin d'Œdipe, affirme Maeterlinck, de parcours qu'un augure aurait prévus. Toute cette vérité réside en nous mais perce à travers une voix ténue que nous n'osons croire :

« Nous portons tous des ennemies dans notre âme. Elles savent ce qu'elles font et ce qu'elles nous font faire ; et lorsqu'elles nous conduisent à l'événement, elles nous préviennent à demi-mots, trop peu pour nous arrêter sur la route, mais assez pour nous faire regretter, lorsqu'il sera trop tard, de n'avoir pas écouté leurs conseils indécis et moqueurs.⁶²² »

Aglavaine a ainsi incarné la figure du prophète trahi du *Trésor des humbles* : « Nous ne sommes pas maîtres de ces dons inconnus et nous trahissons sans cesse le prophète qui ne sait pas parler⁶²³ ». Car la prescience de la mort ne se livre pas dans un message clair et intelligible et le silence aurait pu signifier.

Le théâtre de Maeterlinck traque ainsi ce qui est plus précieux que ce qui se dit, et la prémonition elle-même relève d'une dimension épiphanique de l'âme :

« il est vrai que rien n'est caché ; et vous tous qui me rencontrez, vous savez ce que j'ai fait et ce que je ferai, vous savez ce que je pense et ce que j'ai pensé ; vous savez exactement le jour où je dois mourir, mais vous n'avez pas encore trouvé le moyen de le dire, fût-ce à voix basse et à votre propre cœur⁶²⁴ ».

Le dramaturge cherche à mettre en scène cet interstice de la révélation et de l'indicible dans une forme d'étrange qu'Arkël énonce dans *Pelléas et Mélisande* en sage confiant dans la décision de Golaud qui « sait mieux que [lui] son avenir » : « Cela nous semble étrange, parce que nous ne voyons jamais que l'envers des destinées... l'envers même de la nôtre...⁶²⁵ ».

De ces destinées qui échappent à tous et aux personnages eux-mêmes, Maeterlinck a néanmoins donné d'inégales facultés de prescience à des types particuliers de son théâtre, tout en inventant un paradigme de signes symboliques dont nous pouvons esquisser une typologie qui ne saurait être exhaustive et montrer le rôle dans les dispositifs de temporalité.

⁶²⁰ *Ibidem*, p. 38.

⁶²¹ M.M., O II, *Aglavaine et Sélysette*, in *Théâtre* tome 1, *Œuvres II*, Bruxelles, Labor, 2010, acte V, scène 2, p. 372.

⁶²² Maurice Maeterlinck, *L'Étoile*, in *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Labor, 1986, p. 117.

⁶²³ Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Labor, 1986, p. 39.

⁶²⁴ *Ibidem*, p. 41.

⁶²⁵ M.M., O III, *Pelléas et Mélisande*, Acte I, scène 3, p. 398.

3.1.4. Êtres et motifs : Personnages privilégiés et accès à la prémonition

Au fil du théâtre de Maeterlinck se constitue un répertoire des personnages, des êtres, des objets à fonction symbolique qui assimile un héritage culturel des figures de l'annonce et le modèle de manière singulière. Mais en même temps que s'instaure ce niveau de lisibilité, cet ensemble de médiateurs avec le futur s'inscrivent dans un certain nombre de cas comme des pivots dans les dispositifs de temporalité.

3.1.4.A. Âmes à la puissance prophétique : Enfants, aïeux, malades et femmes

La liste que nous énonçons pourrait relever d'un mépris discriminatoire. Il n'en est rien puisque, pour Maeterlinck, il s'agit d'élus et non de parias. Ces personnages possèdent en effet une aura christique dans un espace dramatique non religieux : la proximité du royaume — qui n'est pas un paradis — appartient aux faibles. Certaines figures ont une relation privilégiée avec l'inconnaissable et peuvent l'anticiper. Maeterlinck semble avoir choisi comme figures de l'annonce prémonitoire des êtres dont la position aux franges du temps humain — nouveau-nés, vieillards — entretenait une forme de porosité à l'inconnaissable, cette forme de communication ténue et transitoire qui s'instaure autour de la porte de *La Mort de Tintagiles* ou dans *L'Oiseau Bleu*. On sait que Maeterlinck a envisagé des hypothèses pour fonder cette prédilection de certains êtres avec les malades sur le point de mourir, comme nous le verrons plus loin dans le cas de *L'Intruse*.

« L'enfant est un messager d'autres mondes⁶²⁶ », proclame Maeterlinck, bien avant de le mettre en scène dans *L'Oiseau Bleu*. Une des premières figures enfantines à apparaître est celle du petit Allan, dans *La Princesse Maleine*. Allan intervient à plusieurs reprises pour annoncer en toute naïveté — l'enfant rejoint ainsi la figure du simple d'esprit — des signes prémonitoires. Cette communication est parfois indirecte, médiatisée par les ailes du moulin noir que l'enfant voit s'arrêter alors que Maleine est malade durant la scène 5 de l'acte 3. Il scandera plus loin « petite mère est pe-erdue » avec l'indétermination sur le sens du participe « perdue », puis il proclamera qu'il ne pourrait éveiller Maleine, ce qui peut impliquer un sommeil sans retour. Mais cet enfant sert surtout de contrepoint naïf et innocent à Maeterlinck lorsqu'il expose la violence de l'assassinat : la vérité sort de la bouche d'un enfant qui l'ignore, tout en l'assénant aux coupables.

À travers le petit Allan qui énonce la vérité sans la *comprendre*, la figure de l'enfant est sciemment donnée comme ayant une forme de communication avec le monde inconnaissable, une figure de l'ouvert. Peu après la rédaction de *La Princesse Maleine*, Maeterlinck note dans son *Agenda* que « l'enfant, avec son amour du surnaturel et son

⁶²⁶ *Ibidem*, p. 1244.

spiritualisme [...] restera le dernier et inébranlable refuge de l'âme, si les siècles continuent leur marche vers les ténèbres de la matière⁶²⁷ ». Maeterlinck puise cette idée dans l'ouvrage *Works* de Lamb et chez Carlyle⁶²⁸ celle de l'éloignement de la vérité profonde avec le passage du temps à l'âge l'adulte : « il faut conclure que l'intelligence et la raison sont les ennemis de l'homme et un voile s'épaississant à mesure qu'on la [*sic*] cultive et qu'on avance en âge, entre lui, et ce qu'on lui cache⁶²⁹ ». Mais il a aussi trouvé dans l'œuvre d'Emerson l'idée de l'enfant au regard de prophète : « Il me connaît immédiatement dans le passé et dans l'avenir, dans ce monde-ci et dans les autres, et ses yeux à leur tour me révèlent le rôle que je joue dans l'univers et dans l'éternité⁶³⁰ ». Nous trouvons dans le petit Yniold un de ces enfants prophètes dont la portée des actes et des paroles dépasse la naïve présence. Pelléas lui reproche sa manière de frapper aux portes :

« [...] C'est toi qui frappe ainsi ?... Ce n'est pas ainsi que l'on frappe aux portes. C'est comme si un malheur venait d'arriver ; regarde, tu as effrayé petite-mère.⁶³¹ »

Ainsi semblent naître d'autres figures d'enfants dans l'œuvre, dont celle du nouveau-né pleurant en synchronie⁶³² avec la mort de sa mère, dans *l'Intruse*, puis l'enfant des *Aveugles*, ou encore les enfants d'*Intérieur* qui accourent en criant au moment où le cortège arrive dans la famille. Les enfants se masseront irrémédiablement pour jouer devant le soupirail où se trouvent les cadavres de Pelléas et Mélisande lors de la scène 1 de l'acte V⁶³³. Dans le chœur symbolique de bruits obsédants de pas, de vent, de feuilles froissées que les aveugles entendent sans les interpréter, l'enfant⁶³⁴ est celui qui dépasse la cécité métaphysique. Il « voit ! Il faut qu'il voie puisqu'il pleure » dit la jeune aveugle qui l'avance comme un nouveau guide remplaçant le prêtre mort et gisant dans cet inconnaissable qu'est le monde pour le groupe sans regard. Les enfants voudront *voir* aussi dans *Intérieur* et les mères refuseront de les élever pour qu'ils puissent voir dans la maisonnée⁶³⁵ tandis que l'enfant à l'intérieur de la maison ne s'éveillera pas...

Les enfants sont ainsi souvent des « phares » dressés au-dessus des autres pour voir plus loin dans le futur. La fameuse scène 5 de l'acte III, dans *Pelléas et Mélisande*, offre cette position très symbolique au petit Yniold hissé à bout de bras par Golaud à la fenêtre afin d'espionner les amours de Pelléas et Mélisande. La peur manifestée par Yniold s'explique rationnellement par la présence des personnages à l'intérieur qui pourraient l'observer, ou par la hauteur de sa position, qui pourrait lui donner le vertige. Mais elle forme aussi signe d'ordre symbolique de celui qui, par sa position et son âge, a eu une brève percée sur l'avenir

⁶²⁷ M.M., *CT II, Agenda de 1889*, p. 939.

⁶²⁸ Fabrice Van de Kerckhove rappelle que Carlyle dans ses *Essais* « fait l'éloge du silence et s'attache à montrer la supériorité de l'inconscient sur la conscience ». *ibidem*, p. 940.

⁶²⁹ *Ibidem*, p. 940.

⁶³⁰ Maurice Maeterlinck, « Emerson », in *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Labor, 1986,

⁶³¹ M.M., *O II, Pelléas et Mélisande*, acte III, scène 1, p. 418.

⁶³² Maeterlinck a particulièrement concerté cette synchronie et l'effet de surprise du cri : « On croit que l'enfant sera muet aussi — on ne l'a jamais entendu crier jusqu'ici — enfin son cri effrayant au moment où Elle s'est levé[e] — ou plutôt un peu après, comme si elle s'était d'abord trompée de chambre ». *Ibidem*, p. 1002.

⁶³³ M.M., *O II, Pelléas et Mélisande*, acte III, scène 1, p. 456.

⁶³⁴ Maeterlinck avait initialement pensé faire pleurer cet enfant voyant au moment où on aurait tourné son visage vers le prêtre mort. *Ibidem*, p. 1159.

⁶³⁵ M.M., *O II, Intérieur*, acte III, p. 537.

effrayant. Car, derrière la fenêtre, les amants Pelléas et Mélisande semblent deux morts dans la lumière.

À l'autre extrême de la vie, les vieillards et plus particulièrement, ceux sur qui la mort va s'abattre, possèdent cette « étrange lucidité observée parfois chez les [...] agonisants, et [lié à] leur don de prophétie et de double vue » en raison de « l'instinct de la mort très bien conservé ». On sait que Maeterlinck eut l'idée d'un prêtre pour *L'Intruse* — initialement intitulé *L'Approche* — avant d'y substituer l'aïeul⁶³⁶ : cette laïcisation de la figure prophétique indique qu'il voulait sans doute se couper d'un héritage culturel organisé par des modèles transcendants afin de créer ses propres figures en fonction de la porosité de certains êtres à la mort. On trouvera cette figure prophétique en la personne de la vieille Méligrane d'*Aglavaine et Sélysette*, ce personnage qui si tôt a marqué sa prédilection, comme une damnation qui s'ignorait, pour Sélysette, et auquel Maeterlinck prête une sagesse lucide de la souffrance déjà si proche de celle qu'il confèrera à Merlin : « On a beau dire que les larmes ne sont pas raisonnables ou qu'elles ne sont pas belles ; lorsqu'on est arrivé à la fin de sa vie, on a vu trop souvent qu'elles seules ont raison... [...] Car, vois-tu, Sélysette, c'est souvent le destin qui parle par nos larmes et c'est du fond de l'avenir qu'elles montent dans nos yeux...⁶³⁷ ».

Même s'ils sont réduits au silence du sommeil d'où Pelléas ne veut pas les tirer, les trois vieillards qu'éclaire la clarté de la grotte où ils ont trouvé refuge alors que la famine décime le pays — et que l'on peut donc croire sur le point de mourir — sont aux yeux de Mélisande des figures effrayantes⁶³⁸. Sont-ce leurs capacités prémonitoires, ou le miroir de sa propre mort que lui tend leur silence qui l'effraie ? Le gouffre de la mort semble se creuser entre deux silences, selon les codes de la dramaturgie maeterlinckienne.

Les enfants ou les vieillards ainsi que la femme⁶³⁹, « être instinctif, très animal au fond⁶⁴⁰ », ont cette capacité prémonitoire, mais elle ne s'exerce dans la plupart des cas que sur les grands malheurs, comme la mort. Maeterlinck s'explique de la distinction sexuée de l'accès à l'inconnaissable dans *Menus propos* :

« Il y a des *sous-entendus* introuvables entre la femme et la mort, par exemple. Elle ne meurt pas comme nous, elle meurt comme les animaux et les petits enfants. Il y a là une entente dont nous sommes exclus. [...] Il faut être gravement malade pour être sur le point de comprendre la femme. Rien n'est plus semblable à la femme qu'un mourant ; et l'homme, sur son lit de mort, est plus près que jamais de la femme.⁶⁴¹ »

Cette faculté s'exprime de manières diverses chez beaucoup de personnages féminins du théâtre maeterlinckien dont certains pourraient répondre au portrait que le médecin fait de

⁶³⁶ *Ibidem*, p. 971 sq.

⁶³⁷ M.M., O II, *Aglavaine et Sélysette*, p. 618.

⁶³⁸ M.M., O II, *Pelléas et Mélisande*, acte II, scène 3, p. 415.

⁶³⁹ Notons que Maeterlinck explorera l'éventail des combinaisons entre hommes et femmes, jeunes et vieux, mais aussi aveugles et (presque) voyants, sensés et fous dans *Les Aveugles*.

⁶⁴⁰ *Ibidem*, p. 941.

⁶⁴¹ *Menus propos*, paru dans *La Jeune Belgique* de janvier 1891, in M.M., O I, p. 184-185.

Mélanide dans *Pelléas et Mélanide* : « Elle est née sans raison... pour mourir ; et elle meurt sans raison...⁶⁴² ». Ne prenons qu'un sens de la possible antanaclase. Privées de cette raison qui détourne du monde profond, beaucoup de personnages féminins sont plus sensibles à l'inconnaissable, comme plus poreux aux manifestations de sa présence. Ainsi la fille est la première à avoir entendu quelqu'un entrer dans le jardin, dans *L'Intruse*⁶⁴³, ainsi deux des sœurs de la même pièce semblent-elles frappées de mutité alors que le père et l'oncle meublent le silence d'une vaine parole, ainsi Maleine sera-t-elle, durant son monologue halluciné de la scène 3 de l'acte 4, en proie à une somme d'hallucinations auditives et visuelles qui interrogent sur l'équilibre de sa raison mais qui la montrent en prise avec le négatif du monde connaissable.

Les héroïnes évanescences de Maeterlinck sont souvent poreuses au réel qui les guette, et elles peuvent anticiper ce qui les attend, comme Mélanide lorsqu'elle affirme : « C'est ici que je ne peux plus vivre... Je sens que je ne vivrai plus longtemps...⁶⁴⁴ ». Elle-même est décrite par Golaud dans une lettre lue par Geneviève comme celle qui « doit avoir eu une grande épouvante, et quand on lui demande ce qui lui est arrivé, elle pleure tout à coup comme un enfant et sanglote si profondément qu'on a peur ». En elle se conjugue la figure de l'enfant et de la fragilité dont il sera question plus loin. Astolaine fait aussi partie de ces personnages fragiles déjà conscients de la fatalité lorsqu'elle s'adresse à Palomides : « Ne pleurez pas... Je sais aussi qu'on ne fait pas ce que l'on voudrait faire... et je n'ignorais pas que vous alliez venir... Il faut qu'il y ait des lois plus puissantes que celles de nos âmes dont nous parlons toujours...⁶⁴⁵ ». Ainsi, les sept princesses de la pièce éponyme sont-elles présentées par la Reine :

« [...] Elles sont si faibles qu'elles ne peuvent presque plus marcher seules... Elles tremblaient de fièvre toutes les sept... Et personne ne sait ce qu'elles ont... Elles dorment ici tous les jours... »

Frêles, sur le fil intangible où les réveiller pourrait les faire basculer dans la mort, elles vivent déjà dans l'obliquité des miroirs à valeur funèbre dont l'une d'elles ne reviendra pas. En ce cas, le dispositif expose un point de basculement temporel à la limite de l'imperceptible.

Cette faculté prémonitoire n'est pas réservée aux seuls personnages féminins de premier rang. Nourrices et servantes accèdent à une connaissance de l'avenir que les humbles portent aussi bien que les puissants dans la radicale redéfinition du tragique chez Maeterlinck. Dès le début de l'acte V, la vieille servante avait anticipé sans la dire la mort de Mélanide : « Vous verrez, vous verrez, mes filles ; ce sera pour ce soir. — On nous préviendra tout à l'heure...⁶⁴⁶ ». La prémonition devance le pronostic médical : face aux servantes qui

⁶⁴² M.M., *O II, Pelléas et Mélanide*, in *Théâtre* tome 1, *Œuvres II*, Bruxelles, André Versaille éditeur, 2010, acte V, scène 2, p. 461. Le mot « raison » a, dans les propos du médecin, une grande indétermination entre « motif » et « faculté rationnelle ». Le sens de la parole *échappe* à l'un des plus raisonnables, en la figure du médecin.

⁶⁴³ « Je crois que quelqu'un est entré dans le jardin, grand-père » M.M., *O II, L'Intruse*, p. 266.

⁶⁴⁴ M.M., *O II, Pelléas et Mélanide*, acte II, scène 2, p. 410.

⁶⁴⁵ M.M., *O II, Alladine et Palomides*, acte II, scène 4, p. 493-494.

⁶⁴⁶ M.M., *O II, Pelléas et Mélanide*, acte V, scène 1, p. 456.

s'inclinent déjà devant Mélisande sur le point de mourir, la raison du médecin ne peut que s'incliner : « Elles ont raison...⁶⁴⁷ ».

La femme est celle par laquelle l'homme *trop raisonnable* peut accéder à la prémonition — on se souviendra que la faculté prémonitoire de Merlin est incarnée dans *Joyzelle* par un personnage féminin. C'est en effet « [...] près d'elles surtout que l'on a, par moments, en passant, « un clair pressentiment » d'une vie qui ne semble pas toujours parallèle à la vie apparente. ». Ainsi « qui sait si ce n'est pas dans un de ces instants profonds qu'ils dormirent sur son sein que les héros apprirent la force et la fidélité de leur étoile, et si l'homme qui n'a pas reposé sur le cœur d'une femme aura jamais le sentiment exact de l'avenir ?⁶⁴⁸ »

Le pouvoir prémonitoire des femmes, s'il est aussi tendu vers cette connaissance de la mort, infléchit le regard porté sur les êtres :

« Les femmes ont peut-être le pressentiment de notre éternité personnelle et distinguent déjà, et sourdement, les damnés des autres — de là peut-

Etre d'étranges préférences.

—

Elles voient sur leur visage que dès maintenant, ils ne peuvent aimer.⁶⁴⁹ »

Il s'ensuit qu'un certain nombre de personnages féminins de Maeterlinck sont susceptibles d'être regardés comme conscients de la mort à venir, et en lutte désespérée face à elle. Ils sont attachés corps et âmes (Tintagiles noue ses doigts aux cheveux de la sœur qui ont cette valeur symbolique). Ainsi les sœurs de Tintagiles relèvent de cette proximité profonde : « nos destinées et nos femmes [sont] des sœurs discrètes sorties, la main dans la main, de la même maison⁶⁵⁰ ». On se souviendra à ce titre des amoureux du *Royaume de l'Avenir*, dans *L'Oiseau bleu*, que le Temps peine à séparer au moment où ils vont venir à la naissance ou de l'obstination du prince des *Sept Princesses* à retrouver celle qu'il aime entre toutes. Maeterlinck avait aussi pensé la communication avec l'en-deçà du temps : « je suis aux mains de ceux qui ne sont pas nés⁶⁵¹ », écrit-il dans l'*Introduction à la psychologie des Songes*.

La proximité de ces personnages avec l'inconnaissable et son atemporalité les rend aptes à la prémonition. Il s'agit d'une capacité sensible du personnage, qui se traduit en particulier par le sens auditif et cette faculté temporelle est exprimée de manière *spatiale* dans plus d'un cas. Ainsi le bruit de fauche que les personnages assemblés entendent dans le jardin,

⁶⁴⁷ *Ibidem*, acte V, scène 2, trop p. 470.

⁶⁴⁸ Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Labor, 1986, p. 56.

⁶⁴⁹ M.M., *CT II, Agenda de 1890*, p.1219.

⁶⁵⁰ *Menus propos*, cité par Fabrice Van de Kerckhove dans M.M., *CT II, Agenda de 1890*, note 440, p. 1219.

⁶⁵¹ Maurice Maeterlinck, *Introduction à la psychologie des songes et autres écrits 1886-1896*, édités par S. Gross, Bruxelles, Labor, 1985, p. 59.

est perçu par l'aïeul « comme s'il fauchait dans la maison », preuve de sa sensibilité supérieure à la présence de la mort, qui fonde en l'occurrence sa capacité prémonitoire.

D'une manière générale, ce sont les êtres les plus fragiles qui portent cette faculté. Ils appartiennent à la catégorie des êtres affaiblis qui sont aux franges du réel, déjà attendus par la mort. Maeterlinck eut l'idée d'étendre cette capacité aux fiévreux dont il puise chez Taine la faculté de retrouver les souvenirs oubliés les plus lointains et l'inverse dans le sens de l'avenir, puisqu'il souhaite « faire que le fiévreux parle de choses qui auront lieu plusieurs mois après⁶⁵² ». Plus tard, il y ajouta encore la timidité : « Le timide est bien plus sensible aux influences éternelles des hommes [...]. / Il y a dans ces visages quelque chose de sacré. Ils ont l'âme à fleur de peau — entre timides on communique directement avec l'invisible — c'est peut-être pour cela qu'ils ont peur⁶⁵³ ».

Ces figures, ou plutôt ces tensions de l'humain, sont cumulatives et le théâtre de Maeterlinck en multiplie les possibles combinatoires. L'enfant Tintagiles sera ainsi défendu de l'irréparable par deux femmes et le vieil Aglovale. La créativité de Maeterlinck s'est exercée à faire de tous ces personnages une interface entre une psychologie et une fonction symbolique : des êtres qui sont en porosité avec l'inconnaissable. Par eux l'avenir fait effraction dans les dispositifs et leur corps symbolise l'avenir tout autant que leur parole le dessine par leurs craintes. Maeterlinck offre au metteur en scène le corps comme le *lieu* du temps.

Ces figures humaines partagent la faculté de prescience avec une autre catégorie dans laquelle Maeterlinck fondera sa sagesse dans la deuxième partie de son œuvre et à laquelle il accorde déjà une place dans son premier théâtre : les animaux.

3.1.4.B. Animaux-signes et animaux-alertes

Maeterlinck a d'abord très classiquement utilisé dans son théâtre des animaux en tant que signes prémonitoires, dans la veine des auspices antiques, mais avec un symbolisme renouvelé et fréquemment une indétermination sur la nature du signe. À un premier niveau, ils constituent un lexique symbolique qui assure une lisibilité dans la syntaxe dramatique. Dans *Les Aveugles*, Maeterlinck fait à plusieurs reprises intervenir des oiseaux nocturnes, mais aussi des oiseaux migrateurs. Dans le premier cas, la tradition symbolique associe ces hiboux et autres chouettes⁶⁵⁴ à l'approche de la mort. *L'Agenda de 1890* nous renseigne sur les intentions de Maeterlinck : « Après quelque affreuse parole des aveugles-nés, bruits d'oiseaux nocturnes qui exultent dans les feuillages [...] » ou « C'est à la première de leurs paroles

⁶⁵² *Ibidem*, p. 952.

⁶⁵³ *Ibidem*, p. 1284-1285.

⁶⁵⁴ *L'Agenda de 1890* évoque « un vol d'orfraies » le 10 avril, période à laquelle Maeterlinck poursuit l'écriture des *Aveugles*. M.M., CT II, p. 1145.

horribles que les oiseaux nocturnes arrivent [...] ⁶⁵⁵ ». Les oiseaux sont dans un rapport de concomitance avec les propos des personnages qui suggèrent en eux une réponse : à la perspective d'aller « du côté où minuit est sonné » — l'heure fatale du théâtre de Maeterlinck — lorsque les oiseaux « exultent ⁶⁵⁶ ». On notera que, dans le cas du passage des oiseaux migrateurs, invisible pour tous et seulement audible, le plus vieil aveugle a le premier le sentiment de la présence ⁶⁵⁷, d'une présence qui semble faire signe. Il était le second à intervenir dans le cas de la présence bruyante des oiseaux nocturnes dans les frondaisons ⁶⁵⁸. Ces perceptions ou leur degré de rapidité ne sont pas anodins et manifestent la puissance prémonitoire du personnage, à travers sa capacité de « lecture » des signes. Mais le spectateur est placé devant la quasi incommunicabilité entre les signes et les êtres : signes qui ne disent rien, êtres qui les perçoivent à peine et qui, s'ils perçoivent les volatiles, comme le vieil aveugle, prononcent des augures qui leur échappent. Le signe prémonitoire redouble la position du dramaturge sur cet autre signe qu'est le langage. Ainsi il ne fonctionne plus comme un signe, mais comme un dispositif qui ouvre sur la béance du sens. On comprend mieux ainsi la distinction qui se décante progressivement dans l'œuvre de Maeterlinck entre animaux-signes et animaux-annonces, par exemple.

Aux animaux Maeterlinck a aussi fait porter l'intelligence de la prémonition. Ainsi, la chatte de *L'Oiseau bleu* est-elle censée avoir une intuition du futur supérieure aux autres animaux. Dans l'*Agenda de 1889*, le dramaturge avait supposé « la certitude des animaux devant la mort et la vie, ils savent à quoi s'en tenir ; ils n'ont pas été trompés eux » et participent ainsi d'une authentique intelligence du monde qui leur donne accès à l'atemporalité (voir plus loin). Il s'était attaché à consigner un véritable cahier d'*exempla* digne de Montaigne d'animaux doués de capacités d'anticipation, chiens qui prévoient la mort de leur maître, moutons qui sentent venir l'abattage, les « bêtes, pigeons, insectes » qui anticipent un cataclysme en désertant une région, des chevaux qui évitent les pièges de la route, sans compter toutes les autres manifestations de ce que l'écrivain désigne comme l'*instinct*. Maeterlinck se souvient de ces facultés lorsqu'il écrit *Pelléas et Mélisande* où Golaud charge de sous-entendus le passage de troupeaux qu'on mène vers la ville. La pièce sort du cadre de l'enquête naturaliste qui a alimenté la réflexion du penseur :

⁶⁵⁵ M.M., CT II, *Agenda de 1890*, p. 1145.

⁶⁵⁶ « TROISIÈME AVEUGLE-NÉ

Il faudrait aller du côté où minuit est sonné...

Tous les oiseaux nocturnes exultent subitement dans les ténèbres. »

M.M., O II, *Les Aveugles*, p. 316.

⁶⁵⁷ « Un vol de grands oiseaux migrateurs passe avec des clameurs au-dessus des feuillages.

LE PLUS VIEIL AVEUGLE

Quelque chose passe encore sous le ciel ! »

M.M., O II, *Les Aveugles*, p. 319.

⁶⁵⁸ « Un vol d'oiseaux nocturnes s'abat subitement dans les feuillages.

DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ

Écoutez ! Écoutez ! — Qu'y a-t-il au-dessus de nous ? — Entendez-vous ?

LE PLUS VIEIL AVEUGLE

Quelque chose a passé entre le ciel et nous !

Ibidem, p. 312.

« Ils pleurent comme des enfants perdus ; on dirait qu'ils sentent déjà le boucher. — Quelle belle journée ! Quelle belle journée pour la moisson !...⁶⁵⁹ »

Maeterlinck a ainsi relié à la vertu prémonitoire des animaux, le régime de la comparaison qui les associe à la figure de l'enfant elle aussi annonciatrice de la mort, et la potentialité métaphorique du fauchage, allégorie traditionnellement macabre. Cependant, Golaud a, en l'occurrence, parmi les personnages maeterlinckiens, le privilège de jouer sciemment de sa connaissance de la mort, qu'il va semer. Et les signes deviennent des projections de ses intentions.

Le dramaturge avait antérieurement mis en scène le chien Pluton⁶⁶⁰ dans *La Princesse Maleine*. Les animaux suivent la pente de sa dramaturgie vers l'économie de la parole et le silence. Un bestiaire est présent dans *L'Intruse* avec, au contraire, des chiens qui n'aboient pas, des rossignols qui se taisent, des cygnes qui ont peur ou les poissons de l'étang qui plongent brusquement⁶⁶¹. La dissymétrie entre les paroles des hommes qui font ces remarques depuis l'intérieur de la maison et le silence *parlant* des animaux qui trahit l'étrangeté et traduit leur familiarité avec la mort forme signe de l'arrivée de celle-ci.

L'agneau d'Alladine, qui regarde Palomides « avec des yeux d'enfant » et « comprend tout ce qui arrive⁶⁶² » est une déclinaison de ces animaux en prise avec l'inconnaissable et dont le silence est inintelligiblement parlant. L'écart qu'il accomplit devant le cheval de Palomides tient du signe prémonitoire. Sur le plan symbolique, il s'agit d'un animal délégué d'Alladine et c'est en rejoignant Palomides qu'il fera une chute fatale du pont du château, préfigurant ainsi le destin d'Alladine. Ce trop évident présage est mis à distance par le fataliste Ablamore :

« Tu obéis à des lois que tu ne connais pas et tu ne pouvais agir autrement. Je ne te parlerai pas de ce qui s'est passé, l'autre jour, le long des fossés du palais et de tout ce qu'aurait pu me révéler la mort inattendue de l'agneau, si je voulais croire un instant aux présages⁶⁶³ »

La même fonction symbolique est endossée par le cheval de Golaud dont ce dernier se plaint : « Je venais d'entendre sonner les douze coups de midi. Au douzième coup, il s'effraie subitement, et court, comme un aveugle fou, contre un arbre⁶⁶⁴ ». Or midi est l'heure précise où s'est nouée la passion entre Pelléas et Mélisande près de la fontaine à la fin de l'acte précédent.

À l'opposé de ces animaux qui signifient sans parler, Maeterlinck fera accompagner les enfants de l'univers inversé de *L'Oiseau bleu* par le chien Tylô et la chatte Tylette et les dotera d'une parole abondante, bien que la Fée ait menacé le chien du contraire : « Toi, tu vas

⁶⁵⁹ M.M., *O III, Pelléas et Mélisande*, acte III, scène 4, p. 430.

⁶⁶⁰ Le nom initial du chien était « Appollo », ce qui soulignait sa parenté avec les pratiques divinatoires placées dans l'Antiquité au rang des pouvoirs apolliniens ; la modification permet d'effacer l'héritage culturel de la divination et de relier la figure animale à l'inconnaissable de la mort. M.M., *CT II, Agenda de 1889*, p. 863-864.

⁶⁶¹ À part dans le premier cas, où le père manifeste son étonnement devant le silence des chiens, les autres occurrences sont remarquées par l'aïeul ou la fille aînée.

⁶⁶² M.M., *O II, Alladine et Palomides*, acte 1, p. 484.

⁶⁶³ *Ibidem*, acte II, scène 2, p. 490-491.

⁶⁶⁴ M.M., *O II, Pelléas et Mélisande*, acte II, scène 2, p. 408.

te tenir tranquille ; sinon tu rentreras dans le silence, jusqu'à la fin des temps...⁶⁶⁵ ». Dans la pièce, la fée a donné aux animaux connaissance d'un destin mortel qui se conclura avec la fin du voyage des enfants. La chatte semble avoir soit davantage de ruse, soit davantage de connaissance de l'avenir que les autres animaux, qu'elle harangue :

« Écoutez-moi... Nous tous ici présents, animaux, choses et éléments, nous possédons une âme que l'homme ne connaît pas encore. C'est pourquoi nous gardons un reste d'indépendance ; mais s'il trouve l'Oiseau bleu, il saura tout, il verra tout, et nous serons complètement à sa merci... C'est ce que vient de m'apprendre ma vieille amie la Nuit, qui est en même temps la gardienne des mystères de la Vie... [...]»⁶⁶⁶ ».

Animal plus proche du réel que les autres membres du bestiaire maeterlinckien, la chatte est plus sensible à l'avenir.

Ceci fixe une forme de régime du signe prémonitoire dans la dramaturgie de Maeterlinck : par les symboles le monde parle tout en étant inaudible. Végétaux, ombres et lumières portent aussi les signes de l'avenir en gestation. Ils forment l'interface avec le réel aveuglant ou à la compacité indiscernable, suffisamment visibles pour être perçus mais nécessairement voilés pour ne pas éblouir.

3.1.5. Autres manifestations prémonitoires

3.1.5.A. Le corps comme une annonce : signes du corps et de l'âme

Très tôt Maeterlinck s'est intéressé au potentiel dramatique de signes issus du corps ou des manifestations psychiques qui relèvent de l'âme. Il est ainsi une économie des symboles qui participent au tragique. Les symboles s'inscrivent dans le texte comme des marqueurs temporels. Ainsi l'*Agenda* de 1888 porte-t-il trace de la réflexion sur les « gants noirs » et les « mains de ténèbres » d'Annie devenues dans *Onirologie* « ses frêles mains gantées de ténèbres » ; elles semblent avertir le narrateur du « mal qu'on allait [lui] vouloir ». Fabrice Van der Kerckhove rappelle qu'un état initial de cette page (deux états du f° 9 d'une première rédaction, Courtrai, Bibliothèque De Poortere) associait à l'évocation des gants le mot « pressentiment » et émettait une hypothèse d'explication sur cette main en faisant d'Annie un double sororale de la mère morte du narrateur apparaissant peu après dans le rêve. Telle utilisation du symbole s'avère encore relativement traditionnelle.

⁶⁶⁵ M.M., *O III, L'Oiseau bleu*, acte I, premier tableau, p.266.

⁶⁶⁶ *Ibidem*, acte II, deuxième tableau, p. 276.

Mais l'accessoire romanesque ou théâtral s'efface rapidement derrière une syntaxe symbolique du corps. C'est pour leur corporalité fragile que les personnages de Maeterlinck ont souvent retenu l'attention. Celle-ci augure de destins brisés. Au-delà d'une logique physiologique du corps souffrant qui poursuivrait les héroïnes chlorotiques de l'âge naturaliste après avoir miné les corps des personnages féminins de Poe, les personnages de Maeterlinck sont des réécritures de cette mort annoncée. Le corps du personnage d'Annie dans *Onirologie* forme signe pour le narrateur d'un « départ déjà sans retour, [...] dont ses frêles mains aux gants de ténèbres semblaient [l'] avertir comme d'un mal entre le mal qu'on allait [lui] vouloir⁶⁶⁷ ». Symbole et signe du corps maladif sont mis en relation, mais non encore réunis en une seule manifestation. Cette unification se précise puisque les signes annonciateurs avaient aussi été prévus pour le personnage de Maleine : la formule « Maleine saigne du nez »⁶⁶⁸ de l'agenda du 11 février 1889, dont Fabrice Van de Kerckhove rappelle que la première hémorragie, prémonitoire, lors de la rencontre du prince dans la pièce éponyme, fut maintenue dans les éditions de la pièce jusqu'en 1918. Ce signe entre dans une ambiance généralisée où le monde fait écho au corps (cf supra, 3.1.2.A. *Angoisse d'un univers en désagrégation* : La Princesse Maleine) mais aussi où il est miroir de l'âme. Postérieurement à l'écriture de cette pièce, l'*Agenda de 1889* mentionne un ouvrage du docteur Moore, *The power of the soul over the body*⁶⁶⁹, auquel l'écrivain s'est intéressé. Le corps des héroïnes de Maeterlinck est poreux aux manifestations de l'âme. Alors que la science est en train de découvrir (ou redécouvrir) la somatisation, le corps des personnages de Maeterlinck est l'angle oblique que l'âme ouvre dans le monde : un symbole donc.

Le corps porte le temps, non plus dans le réalisme des corps vieillissants, mais dans le rapport avec le temps de l'inconnaissable avec lequel ils entretiennent une proximité. Ce sont, nous l'avons vu, les enfants et les vieillards plus proches de cet en-deçà ou au-delà du temps humain que sont l'avant-naître ou la mort. Le corps est une disposition de l'être dans cet axe du réel et de la vie. Les corps des personnages du théâtre peuvent ainsi apparaître dans le dénuement de l'inexpliqué qui les rapproche de la pantomime. Maeterlinck se méfie de l'incarnation des rôles par des acteurs qui figent dans une identité la puissance du rôle, et éteignent ainsi la puissance poétique des pièces :

« Quelque chose d'Hamlet est mort pour nous, le jour où nous l'avons vu mourir sur la scène. Le spectre d'un acteur l'a détrôné, et nous ne pouvons plus écarter l'usurpateur de nos rêves.⁶⁷⁰ »

Mais la présence des corps ne contredit en rien le refus de celle des acteurs dont la puissance d'incarnation, la présence physique est néfaste. Car les corps maeterlinckiens ne sont plus des identités, mais des puissances poétiques de l'âme.

Dans cette dimension symbolique, certains éléments du corps se spécialisent comme signes prémonitoires, en particulier la chevelure. Aux cheveux des sœurs était reliée la vie de

⁶⁶⁷ M.M., *O I, Onirologie*, p. 122.

⁶⁶⁸ Ce sont les lèvres de Sélysette qui saigneront après avoir embrassé Mélandre, M.M., *O II, Aglavaine et Sélysette*, acte IV, scène 3, p.650.

⁶⁶⁹ M.M., *CT II, Agenda de 1889*, p. 962.

⁶⁷⁰ M.M., *O I, Menus Propos (1890 – Le théâtre)*, p. 422.

Tintagiles ; il sont aussi des marqueurs réceptifs dans *Intérieur* puisque, ainsi que nous l'avons vu, ils frémissent en relation avec l'inconnaissable de la mort(e) qui approche. On se souvient qu'au moment où l'étranger évoque la chevelure de la morte « [...] qui s'était élevée presque en cercle, au-dessus de sa tête, et qui tournoyait ainsi, selon le courant », le vieillard observe à l'intérieur : « Avez-vous vu trembler sur leurs épaules la chevelure de ses deux sœurs ?⁶⁷¹ ». L'étranger explique qu'elles ont simplement tourné la tête car elles ont peut-être entendu un bruit ; le spectateur quant à lui est placé dans ce rapport de cause à effet implicite. Les corps offrent une interface entre les deux temporalités.

La chevelure deviendra un motif majeur de la porosité au monde dans *Aglavaine et Sélysette*, où l'étrange faculté de la première est décrite par Méléandre :

« Et puis, tu verras, elle a des cheveux singuliers ; on dirait qu'ils prennent part à toutes ses pensées... Ils sourient ou ils pleurent selon qu'elle est heureuse ou triste, alors même qu'elle ignore si elle doit être heureuse ou s'il faut qu'elle soit triste... Je n'avais jamais vu des cheveux vivre ainsi. Ils la trahiraient constamment, si c'était trahir quelqu'un que de révéler une vertu qu'il eût voulu cacher ; car elle n'a jamais autre chose à cacher...⁶⁷² »

Nous avons trouvé chez Mélisande la même chevelure aux facultés prémonitoires : en même temps qu'elle se relie à Pelléas qui se trouve au bas de la tour, comme elle reliait par l'amour les sœurs, à Tintagiles, elle entraîne Mélisande dans une chute fatale qui duplique le destin de Sélysette. Ces visions de chevelures ondoyantes doivent peut-être à l'Ophélie noyée d'*Hamlet*. Mais elles doivent aussi très certainement au dispositif optique de l'aquarium auquel l'écrivain pense dès 1888 avec la perspective d'introduire une sirène dans *La Princesse Maleine*. Glace déformante, la vitre de l'aquarium permet la « nuageuse trémulation d'aquarium et d'éclipse » dans laquelle le personnage-narrateur d'*Onirologie* retrouve les moulins de son rêve. Les chevelures des personnages féminins semblent passées à travers ce crible d'irréalité. Maeterlinck a joué avec subtilité de la puissance symbolique de la chevelure.

L'âme trouve une autre manifestation augurale dans les larmes. Méligraine en *décrit* et décline la vérité et les vertus prémonitoires à Sélysette : « On a beau dire que les larmes ne sont pas raisonnables ou qu'elles ne sont pas belles ; lorsqu'on est arrivé à la fin de sa vie, on a vu trop souvent qu'elles seules ont raison... [...] Car, vois-tu, Sélysette, c'est souvent le destin qui parle par nos larmes et c'est du fond de l'avenir qu'elles montent dans nos yeux...⁶⁷³ ». Les larmes sont à la fois l'émanation de l'âme dans la continuité du néo-platonisme et ce qui modifie la vision dans la logique des dispositifs optiques à valeur temporelle de Maeterlinck. C'est au nom des larmes d'Astolaine et des siennes propres que Palomides a changé de regard : « Va-t-en. Va-t-en... J'ai vu des larmes qui venaient de plus loin que les yeux... Il y a autre chose... Il se peut que nous ayons raison... mais ce que je regrette d'avoir ainsi raison, mon Dieu !⁶⁷⁴ ». Les larmes forment seuil ; elles mettent en contact l'âme et la réalité, et à ce titre, elles laissent percer l'indicible du devenir.

⁶⁷¹ M.M., *O II, Intérieur*, p. 528.

⁶⁷² M.M., *O II, Aglavaine et Sélysette*, acte I, p. 587-588.

⁶⁷³ M.M., *O II, Aglavaine et Sélysette*, p. 618.

⁶⁷⁴ *Ibidem*, acte 3, scène 2, p. 497.

Les larmes apparaissent aussi comme un marqueur de la destinée dans *Pelléas et Mélisande* lors d'un des ultimes échanges entre les deux amants :

MÉLISANDE

Je pleure toujours lorsque je pense à toi... [...]

PELLÉAS

Tu es étrange quand je t'embrasse ainsi... Tu es si belle qu'on croirait que tu vas mourir...

MÉLISANDE

Toi aussi...⁶⁷⁵

Renouvelant le thème de l'amour impossible et absolu, par l'échange des pleurs, qui les livre à la nudité de leurs âmes et de leur destin, Pelléas et Mélisande se donnent en miroir l'annonce de la mort où ils vont se fondre. Le dispositif optique a informé jusqu'au dialogue des personnages. Il joue ainsi un rôle primordial dans la manifestation de la prémonition.

En portant les corps aux limites de l'intangible, dans l'évanescence des héroïnes, Maeterlinck en a fait des dispositifs de temporalité : ils sont la manifestation de l'âme, et l'incarnation du symbole tout à la fois.

Ainsi se fixe peu à peu un lexique symbolique⁶⁷⁶ ou une variation de dispositifs symboliques et temporels des corps, qui ne sont d'ailleurs rien moins que des corps. Le théâtre de Maeterlinck, surtout celui qui abdique totalement le réalisme, et qui n'est pas encore laminé par la parole bavarde, dit le temps par les corps. Ce glissement est extrêmement net à partir du moment où la temporalité n'est plus (en tout cas moins) spatialisée, comme elle a pu l'être dans *L'Intruse* ou *Intérieur*. On comprend fort bien dès lors que Maeterlinck se soit méfié de l'incarnation par les acteurs, qui détournait de cette fonction symbolique du corps, celle de porter une temporalité qui échappe désormais totalement à la scansion des horloges, une frontière du temps à travers laquelle l'âme, seule, transite.

3.1.5.B. Signes de la nature

Nous avons vu que, dans *La Princesse Maleine*, Maeterlinck avait saturé la représentation dramatique de signes portés par le contexte et, parfois subjectivés par les hallucinations de Maleine. Il s'agit d'une manière globale du grand écho symbolique de la nature à la tragédie en gestation dont les paroles des servantes forment synthèse : « Mais regardez donc le ciel ! j'ai plus de soixante-dix ans et je n'ai jamais vu un ciel comme celui-

⁶⁷⁵ M.M., *O II, Pelléas et Mélisande*, acte IV, scène 4, p. 451.

⁶⁷⁶ Il convient bien entendu de remettre toujours en perspective cette grille des symboles prémonitoires maeterlinckiens à la fois dans la conjoncture sur laquelle ils ouvrent — ils ont points de passage entre deux temporalités — et leur valeur esthétique, comme nous le verrons pour l'essentiel en 4^{ème} partie.

ci !⁶⁷⁷ » dit la vieille servante alors qu'il est question de la noirceur du ciel dont on sait la puissance symbolique augurale, même si le contexte réaliste peut l'expliquer par le temps orageux. Ces signes sont énoncés quand Hjalmar voit le roi et la reine Anne s'embrasser à une fenêtre du château et qu'il observe aussitôt le signe annonciateur de l'issue sanglante : « Mais voyez comme le ciel devient rouge au-dessus du château !⁶⁷⁸ ». Cette lueur sera reprise de manière symbolique à la fin de la scène 2 du cinquième acte de *La Princesse Maleine*⁶⁷⁹. On reconnaît la puissance symbolique des surfaces traitées, dès *Sous verre*, sur le mode du vitrail, à la fois déformation et révélation de la lumière. Les irisations ne sont que les marques du réel à travers les prismes du symbolique qui rendent visible le trop-plein aveuglant de lumière. Elles signifient sans dire, et sans aveugler.

Mais ces signes apocalyptiques généralisés peuvent aussi être distingués, et des signes singuliers se retrouvent parfois dans d'autres pièces. Il existe en effet des éléments prémonitoires récurrents dans les pièces de Maeterlinck, au rang desquels on compte les arbres. L'importance des arbres est pointée par leur mention dans les didascalies initiales de *La Princesse Maleine* ou d'*Intérieur*⁶⁸⁰. On les retrouvera dans le décor des *Aveugles* ainsi que des ifs et des cyprès⁶⁸¹. Ces arbres ont la particularité d'être traditionnellement associés au dispositif funéraire et de s'être chargé de cette symbolique. Mais le dramaturge leur fait jouer un rôle actif au travers de la subjectivité troublée des personnages, d'abord par la figure du roi :

LE ROI

Il y a un cyprès qui me fait des signes !

TOUS

Quoi ?

LE ROI

Il y a un cyprès qui me fait des signes !

ANNE

Vous vous êtes endormi ? est-ce que vous rêvez ?⁶⁸²

Maeterlinck confère aussi à Maleine cette ambiguïté hallucinatoire : dans sa nuit d'épouvante, elle perçoit des paroles dans sa chambre et croit que c'est l'ombre du cyprès. Elle est alors gagnée par la stupéfaction « Mais quelle tempête dans les saules pleureurs ! et quel vent dans le cimetière !⁶⁸³ ». Dans les deux cas, il s'agit de perceptions hallucinées ayant

⁶⁷⁷ M.M., *O II, La Princesse Maleine*, acte IV, scène 2, p. 175.

⁶⁷⁸ *Ibidem*, acte II, scène 3, p. 127.

⁶⁷⁹ Les béguines ont entamé leur litanies à la chapelle « [...] tandis qu'une grande clarté rouge provenue des vitraux et de l'illumination du tabernacle inonde subitement le roi et la reine Anne », *ibidem*, Acte V, scène 2.

⁶⁸⁰ « Un vieux jardin planté de saule », M.M., *O II, Intérieur*, didascalie initiale, p. 325.

⁶⁸¹ M.M., *O II, Les Aveugles*, didascalie initiale, p. 181.

⁶⁸² *Ibidem*, *La Princesse Maleine*, p. 166.

⁶⁸³ *Ibidem*, *La Princesse Maleine*, acte IV, scène 3, p. 301.

donné voie vers l'inconnaissable. Le paysage subjectivé de cette pièce à l'équilibre encore réaliste est une étape vers la projection symbolique de l'âme sur le monde représenté.

Le saule, arbre récurrent des pièces de Maeterlinck, est aussi mentionné dans *Pelléas et Mélisande* où celle-ci voit une rose là où le premier ne discerne qu'un saule⁶⁸⁴ preuve que les amoureux ne regardent pas dans la même direction dans le temps, ou qu'un seul a la conscience du tragique. Dans *Les Aveugles*, Maeterlinck ajoutera une autre plante au symbolisme mortuaire en l'espèce des asphodèles⁶⁸⁵ dont la jeune aveugle percevra la première le parfum⁶⁸⁶. La prémonition se matérialise par une perception anticipée du signe évocateur de la mort, comme nous l'avons vu par ailleurs.

Arbres à la perception ambiguë qui génèrent des ombres, ou plantes mortifères qui dégagent des parfums, Maeterlinck a exploré la part d'ineffable des végétaux comme signes. Il a aussi beaucoup utilisé dans son théâtre les infinies nuances symboliquement signifiantes entre la lumière et l'ombre.

3.1.5.C. Ombres et lumières

Car Maeterlinck a multiplié les lumières symboliques : lumière lunaire, étoiles que les personnages des *Aveugles* peinent à percevoir — ce point intangible de passage du perceptible et à l'imperceptible. La liste des manifestations lumineuses serait sans fin et nous nous pencherons, là encore, sur les éléments qui nous paraissent les plus significatifs.

Les signes lumineux peuvent être très ténus, comme la flamme de la lampe vacillante à trois reprises dans *L'Intruse*. Ce motif traditionnel, souvent inclus dans le genre pictural des vanités, reçoit en l'occurrence un traitement particulier puisque la lumière de la lampe peut aussi être menacée par des causes rationnelles — manque d'alimentation ou courant d'air qui ferait écho à tous les vents mauvais de *La Princesse Maleine* — Il possède une puissance symbolique d'évocation de la vie vacillante de la jeune mère mourante dans la pièce voisine. La lampe entre dans une dramaturgie du contraste pathétique entre le ténu et l'invisible monstrueux. La lampe avec laquelle le prince des *Sept Princesses* se lance dans son audacieux cheminement est au centre des inquiétudes du roi pour qui « le vent peut l'éteindre ». Et il ajoutera : « pourvu qu'il ne se perde pas dans l'obscurité... » alors que les marins entonnent en contrepoint musical « Nous ne reviendrons plus⁶⁸⁷ ». Maeterlinck joue ici de la polyphonie prémonitoire avec, en arrière-plan, ce leitmotiv lancinant de la chanson des marins. La scansion musicale y concrétise peut-être ce rêve — ou cet espoir ? — formé vers la même

⁶⁸⁴ M.M., *O II, Pelléas et Mélisande*, acte III, scène 2, p. 423.

⁶⁸⁵ « De grands arbres funéraires, des ifs, des saules pleureurs, des cyprès, les couvrent de leurs ombres fidèles. Une touffe de longs asphodèles maladifs, fleurit non loin du prêtre, dans la nuit. », M.M., *O II, Les Aveugles*, didascalie initiale, p. 301.

⁶⁸⁶ M.M., *O II Les Aveugles*, p. 99.

⁶⁸⁷ M.M., *O II, Les sept Princesses*, p. 379.

époque que la musique soit aux mathématiques, ce que l'astrologie a été à l'astronomie⁶⁸⁸. C'est aussi sous la forme d'une chanson⁶⁸⁹ que le thème de la lumière dont on constate peu à peu l'extinction va apparaître dans *Pelléas et Mélisande*. Les strophes progressivement désespérées entonnées par Mélisande⁶⁹⁰ précèdent la scène où Golaud entraîne Pelléas dans l'univers obscur et mortifère des souterrains du château : elle chante sans le savoir la fin de ses espoirs. Cette dimension semble soulignée par Pelléas qui demande à Mélisande ce qu'elle fait « à la fenêtre en chantant comme un oiseau qui n'est pas d'ici ?⁶⁹¹ » La musique et la lumière participent d'un même ineffable dont nous verrons l'articulation toute différente dans *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust.

La lumière reste en tout cas un signe symbolique de la présence de l'âme et, à grande échelle, du réel du monde dont elle procède. On sait la trajectoire symbolique et prémonitoire de la bague de Pelléas lancée « trop haut dans le soleil⁶⁹² » et engloutie au fond de la fontaine, en l'occurrence variante des menaces d'engloutissements symboliques des autres pièces. En ce cas, il s'agit d'une lumière aveuglante et qui ne peut s'observer frontalement sans risquer l'aveuglement. D'avoir orienté trop horizontalement le regard vers le soleil, Mélisande perd la bague. Dans la grotte où on les a emmurés, Palomides adresse à Alladine cette remarque si intelligible pour le lecteur de Maeterlinck : « Vous semblez être au bord d'une clarté sans limites...⁶⁹³ ». C'est la même clarté qui point au fond de la grotte et découvre à Mélisande les trois vieillards qui suscitent son effroi⁶⁹⁴. Pour nuancer aux limites des perceptions humaines l'aveuglement du réel, les recherches de Maeterlinck sur les dispositifs optiques recourent alors la tradition de l'art religieux, en particulier celle du vitrail, dont la potentialité était déjà mise en œuvre dans *Sous Serre*. Lumière réfléchie, lumière filtrée ou opacifiée, prismes, nous étions au cœur du diamant bien avant de lire *L'Oiseau Bleu*.

L'ombre en revanche, semble bien souvent le négatif de la lumière, comme elle est le négatif de la parole où gît la part de vérité. Dans le monologue halluciné de Maleine se forme en son espace psychique un théâtre d'ombres qui écrit un message symbolique prémonitoire. L'ombre *fait* signe. « Oui, il y a une ombre sur elle ; je ne sais ce que c'est...⁶⁹⁵ » dit la reine des *Sept Princesses*. Le dramaturge a pensé « une lumière qui ne produit pas d'ombre⁶⁹⁶ » afin de sortir de l'antithèse trop rationnelle de l'ombre et de la lumière. Dans *Les Sept Princesses*,

⁶⁸⁸ M.M., *CT II, Agenda de 1890*, p. 1271. Le caractère récurrent des prémonitions peut expliquer que le théâtre de Maeterlinck ait attiré Debussy, qui met en œuvre les leitmotiv d'inspiration wagnérienne.

⁶⁸⁹ N'oublions pas que Maeterlinck avait rêvé que la musique soit aux mathématiques ce que l'astrologie est à l'astronomie : « À moins que la musique ne soit aux mathématiques ce que l'astrologie est à l'astronomie. », M.M., *CT II, Agenda de 1890*, p. 1271.

Par sa dimension musicale, la chanson porte une potentialité prémonitoire. Cette dimension semble soulignée par Pelléas qui demande à Mélisande ce qu'elle fait « à la fenêtre en chantant comme un oiseau qui n'est pas d'ici ? » Peut-être a-t-il été influencé en ce sens par la chanson de l'aveugle qui passe sous les fenêtres d'Emma Bovary au moment de son agonie.

⁶⁹⁰ M.M., *O II, Pelléas et Mélisande*, acte III, scène 2, p. 421-422.

⁶⁹¹ *Ibidem*, p. 422.

⁶⁹² *Ibidem*, acte II, scène 1, p. 407.

⁶⁹³ M.M., *O II, Alladine et Palomides*, acte IV, scène 1, p. 504.

⁶⁹⁴ M.M., *O II, Pelléas et Mélisande*, acte II, scène 3, p. 415.

⁶⁹⁵ M.M., *O II, Les Sept Princesses*, p. 363.

⁶⁹⁶ M.M., *CT II, Agenda de 1890*, p. 1131.

les lampes devaient ne plus bouger selon les notes préparatoires⁶⁹⁷. Le dispositif optique qui place les princesses derrière les vitres devait tour à tour jouer comme miroir — avec la fonction de l’obliquité déjà entrevue — et comme opacité par la buée.

Comme ombre et lumières qui sont dénuées de matérialité, Maeterlinck a aussi beaucoup convoqué les vents dans son théâtre. Ils forment aussi médiateurs entre deux mondes, qu’ils relient ; médiateurs invisibles du dispositif de temporalité, et donc porteurs de l’annonce, ils disent, et ne disent pas en même temps.

3.1.5.D. Vents mauvais

Davantage qu’un motif, le vent est un moyen récurrent de manifestation de la prémonition dans le théâtre de Maeterlinck. Il est à l’échelle de l’air ce que l’engloutissement est à l’échelle de l’eau, en particulier dans *Les Aveugles*. Lorsque le vent souffle, il est annonce invisible, en particulier dans cette pièce, ainsi que dans *La Princesse Maleine*, où il agite le jet d’eau, peut-être le cyprès. Il porte aussi la menace dans le cas des *Sept Princesses* où le roi affirme qu’il « y a jour et nuit du vent dans les saules⁶⁹⁸ ». Les mêmes vents manquent d’empêcher la fermeture de la porte du phare dans *Aglavaine et Sélysette*⁶⁹⁹. Les vents anticipent donc l’avènement du réel. Il faut que le vent souffle pour que parte le bateau dont les marins chantent « nous ne reviendrons plus » (cf. supra, 3.1.5.C. *Ombres et lumières*). Mouvant et invisible à la fois, il matérialise le temps, jusque dans ces animations narratives des symboles.

Si l’œuvre de Maeterlinck confronte aussi souvent le spectateur, ou le lecteur, à des phénomènes prémonitoires, ce n’est pas seulement dans la logique du genre tragique où le personnage — et chaque être humain s’élève à cette dignité pour le dramaturge — doit avoir conscience de son destin. Il ne s’inscrit pas seulement non plus dans l’héritage d’une culture des signes qu’il aurait revus et adaptés au symbolisme. Il s’agit d’une véritable interrogation de l’écrivain qui irrigue toute son œuvre bien au-delà du théâtre. Y a-t-il une porosité non visible entre les êtres, entre la vie et la mort, entre la réalité et l’inconnaissable ? Les réponses qu’il y apporte tout au long de sa vie marient un intérêt sans frein raisonnable pour l’occulte, mais aussi pour l’épistémè d’une époque où, comme nous le verrons, le surréalisme est déjà

⁶⁹⁷ *Ibidem*, p. 1327.

⁶⁹⁸ M.M., O II, *Les Sept Princesses*, p. 363.

⁶⁹⁹ M.M., O II, *Aglavaine et Sélysette*, acte 1, p. 587.

dans les limbes. Sans suivre — quoique brièvement — le penseur qui dialogue avec le dramaturge, on ne saurait comprendre pleinement le théâtre de Maeterlinck.

3.1.6. Hypothèses maeterlinckiennes de connaissance de l'avenir

3.1.6.A. Le penseur et le dramaturge

Maeterlinck n'a semble-t-il jamais pensé que l'on puisse parvenir à une connaissance globale de l'avenir. Se fondant sur l'absence de prédiction du conflit mondial de 1914-1918, il en vient au contraire à conclure que « la connaissance de l'avenir, dès qu'il ne s'agit pas d'un fait strictement personnel et très prochain, est presque toujours illusoire⁷⁰⁰ ». Cette double restriction des pouvoirs de l'« hôte inconnu » donne le ton de son œuvre dramatique. Nous en retrouverons la teneur dans la bouche d'Arielle, personnage de *Joyzelle* qui forme allégorie de la sagesse profonde de Merlin, et de sa connaissance de l'avenir : « L'avenir est un monde limité par nous-mêmes, où nous ne découvrons que ce qui nous concerne ; et parfois, par hasard, ce qui intéresse ceux que nous aimons le plus...⁷⁰¹ ». La prémonition maeterlinckienne ne peut se manifester qu'à l'échelle de l'individu. Cette ligne-frontière va aussi permettre de jouer sur la part d'indétermination qui, dans les pièces à prescience nette et formulée, entre en conflit avec le déterminisme d'un destin annoncé par la prémonition. Le moteur dramatique de *Joyzelle* repose ainsi sur la connaissance de l'avenir par Arielle, mais aussi sur ses limites. En effet, considérant Joyzelle, dont Merlin s'enquiert de l'amour pour Lancéor, Arielle concède ses limites dans la prescience : « Non, elle a un esprit qui n'est pas tout à fait dans ma sphère ; qui dépend d'un principe que je ne connais pas, que je n'ai vu qu'en elle et qui change l'avenir...⁷⁰² ». Joyzelle est ainsi dotée d'une vertu qui peut modifier le destin et mettre un terme au déterminisme.

On sait que Maeterlinck a souvent été occupé par cette insoluble question du déterminisme et de la liberté. Il s'est montré très sensible aux avancées des sciences de son temps au terme desquelles, selon Eddington, « le déterminisme a pratiquement disparu de la science moderne⁷⁰³ ». Rapprochant le modèle quantique, et la théorie des équations différentielles, il voit s'ouvrir des pans potentiels d'explication dans l'inconnu : « La vie, en général, pourrait être un de ces *pouvoirs directeurs* propres à distinguer un organisme vivant d'un automate ou caractéristiques de phénomènes physiologiques, en tant qu'obéissant à des lois *encore inconnues ou à peine soupçonnées, irréductibles aux lois physico-chimiques* exprimées par les équations différentielles du mouvement⁷⁰⁴ ». Maeterlinck semble avoir

⁷⁰⁰ Maurice Maeterlinck, *La connaissance de l'avenir*, in *L'Hôte inconnu*, (1917), Paris, Fasquelle, 1953, p. 53.

⁷⁰¹ M.M., *O III, Joyzelle*, acte I, scène 1, p. 175.

⁷⁰² *Ibidem*, acte II, scène 3, p. 197.

⁷⁰³ Maurice Maeterlinck, *Avant le grand Silence*, (1934), Montréal, éditions Transatlantiques, 2002, p. 105.

⁷⁰⁴ *Ibidem*, p. 106.

apprécié que la science déterministe laisse percer des possibles dans l'implacable déterminisme, et peut-être davantage encore que l'espace du déterminisme puisse paradoxalement ouvrir le champ d'une liberté et la possibilité de dimensions encore inconnues dans les mécanismes profonds de la vie et de la pensée. La limite de la connaissance de l'avenir d'Arielle pourrait représenter cette double restriction du champ qui échappe à l'appréhension par le sujet et des indéterminations de la liberté plus tard rapprochée de « l'incertitude heisenbergienne » par laquelle « toute notre vieille croyance dans l'enchaînement rigoureux des faits matériels [...] est, *ou du moins paraît renversée*⁷⁰⁵ ».

Ce serait néanmoins une erreur de penser que Maeterlinck aurait exploré symétriquement la question par le biais de l'analyse et de la dramaturgie. Paul Gorceix rappelle que Maeterlinck, « quel que soit son intérêt pour les sciences occultes, [...] ne croit pas à la capacité d'explication⁷⁰⁶ ». Il s'agit bien de l'énigme pour laquelle, dès *Les Visions typhoïdes*, texte ô combien fondateur des partitions maeterlinckiennes, l'écrivain se décrit « en elle, seul avec le verbe mental qui arrête le reflet sans bornes dans (son) âme mais ne veut pas aller au-delà⁷⁰⁷ ». Maeterlinck fixe à sa propre connaissance une limite alors que ses personnages passent le seuil de l'inconnaissable : la curiosité n'est pas la soif démiurgique, et Orphée reste à la porte du réel. Combien plus féconde, esthétiquement parlant, est la position ! A contrario, donner des explications à des phénomènes occultes tendrait à témoigner de la puissance de l'analyse, et donc de la raison, sur l'inconnaissable, alors que le théâtre de Maeterlinck s'ingénie à démontrer le contraire. Aussi comprend-on que si la référence à la « Télépsychie » est invoquée dans *Onirologie*, et que Maeterlinck espère que « le magnétisme et la télépathie en rattachent actuellement les premiers fils épars⁷⁰⁸ », il s'ingénie par ailleurs à magnifier le mystère de l'inconnaissable en le dépouillant de toute explication. Ainsi, si une symétrie existe, c'est dans la conscience des limites par rapport à l'inconnaissable, de la partition mentale par rapport au réel, assumée et explorée dans l'œuvre théorique comme un besoin de compréhension, et projetée dans la représentation dramatique. Celle-ci n'expose pas non plus des expériences qui prendraient valeur générale et rendrait la puissance prémonitoire, par exemple, généralisable. « Ne faisons pas des lois avec quelques débris pris dans la nuit qui entoure nos pensées⁷⁰⁹ », conclut Merlin dans *Joyzelle*. Aussi l'œuvre dramatique s'attache scrupuleusement à faire disparaître des tentatives d'explication jugées d'autant plus vaines que Maeterlinck adopte dans *Onirologie* le principe de Quincey selon lequel « l'intelligence est une faculté inférieure de l'esprit humain⁷¹⁰ ». Les œuvres dramatiques du deuxième théâtre ne tiendront pourtant plus guère compte de ce principe.

Paradoxalement, Maeterlinck ne cesse d'explorer par la pensée des hypothèses rationnelles pour expliquer des phénomènes irrationnels de l'ordre de la prémonition. Mais il s'assure d'une partition qui scinde l'intelligence psychique sans pouvoir, et les forces supra-individuelles qui s'inscrivent dans l'individu malgré lui, et qui peuvent déboucher sur la

⁷⁰⁵ Ibidem, pp 106-107.

⁷⁰⁶ P. Gorceix, « À propos des petits récits », in Maurice Maeterlinck, *Œuvres I, Le Réveil de l'âme*, André Versaille éditeur, 2010, p. 100.

⁷⁰⁷ M.M., O I, *Les Visions typhoïdes*, p. 112.

⁷⁰⁸ M.M., O I, *Onirologie*, p.125

⁷⁰⁹ M.M., O III, *Joyzelle*, acte 5, scène 2, p. 237.

⁷¹⁰ *Onirologie*, op. cit., p. 130.

réminiscence : « [...] ne confondons pas la mémoire du subconscient, celle de l'instinct, celle du sympathique, celle atavique, celle de l'espèce, avec la mémoire de notre intelligence, de notre vie superficielle et consciente⁷¹¹ ». Si le lecteur moderne non jungien peut s'étonner de trouver le subconscient dans l'ordre supra-individuel, la science du XIX^{ème} siècle a, pour l'autre pan, fourni le modèle théorique de l'hérédité dont s'empare l'écrivain pour contrer, pour l'heure, la croyance en la réincarnation :

« Je ne crois pas à la réincarnation, bien qu'elle soit souhaitable et fort possible. Mais tous les arguments qu'on invoque en sa faveur : enfants prodiges, facultés innées, réminiscences extraordinaires, etc., s'expliquent suffisamment et bien plus naturellement par l'hérédité dont nous commençons à peine d'entrevoir les énigmes que la récente découverte des chromosomes et des hormones vient d'éclairer d'un jour inattendu. Il est vrai que l'hérédité est exactement une réincarnation dans le même corps rajeuni.⁷¹² »

Maeterlinck approfondit cette réflexion en remarquant que « les phénomènes de l'instinct, de l'atavisme, de l'hérédité prouvent que les souvenirs se maintiennent à travers la mort et la naissance des générations ». S'ensuit une analyse de cette mémoire trans-générationnelle dont le siège ne semble être nulle part, ni dans le cerveau, ni dans la cellule — bien qu'il ait évoqué antérieurement dans l'ouvrage les chromosomes — selon Maeterlinck, en tout cas dans l'état des connaissances qui est le sien. On reviendrait ainsi au naturalisme si ce n'était l'occasion de réfléchir sur l'insoluble opposition entre matérialisme et spiritualisme.

Car l'influence du naturalisme et des théories de l'hérédité qui l'ont informé a dû être grande en particulier chez le jeune Maeterlinck. Le naturalisme avait revisité les grandes mythologies antiques de la fatalité familiale à la lumière de la biologie naissante. On pouvait donc commencer à *prédire* une partie du devenir à partir de l'histoire du corps. Ainsi l'aïeul de *L'Intruse* prédit que l'enfant « sera sourd, et peut-être muet... » (pronostic qui sera infirmé) avant de conclure « Voilà ce que c'est que les mariages consanguins...⁷¹³ ». Nous sommes encore dans « l'idée d'une malédiction éparsée et latente⁷¹⁴ » qui met l'accent sur la singularité du destin représenté plutôt que sur l'universalité du rapport à l'inconnaissable. Arnaud Rykner a souligné que, par rapport au théâtre naturaliste qui lui est immédiatement antérieur et qui a renouvelé l'idée de déterminisme en regard de l'épistémè positiviste, dans le théâtre de Maeterlinck, « la *détermination* du personnage ne se limite pas à son passé ; elle concerne également l'avenir que le présent contient en germe⁷¹⁵ ».

Maeterlinck n'a cessé de penser aux explications des prémonitions qu'il exposait dans son théâtre parfois en s'appuyant sur l'expérience de celles dont il avait été le témoin durant sa vie, comme nous le verrons plus loin. Il s'est tout d'abord attaché à montrer que certaines époques avaient été plus favorables à l'émergence de l'âme ; ce sont les époques où elle a été le moins étouffée par la domination de la pensée rationnelle : l'âme aurait ainsi approché le monde à l'époque de l'Égypte antique, de l'Inde mais s'en serait éloignée lors de l'apogée de

⁷¹¹ Maurice Maeterlinck, *Avant le grand Silence*, (1934), Montréal, éditions Transatlantiques, 2002, p. 67.

⁷¹² *Ibidem*, p. 29.

⁷¹³ M.M., *O II, L'Intruse*, p. 262.

⁷¹⁴ *Ibidem*, p. 993.

⁷¹⁵ Arnaud Rykner, *L'Envers du théâtre*, p 287.

la Grèce, de Rome, aux XVII et XVIIIème siècles (si l'on y excepte l'œuvre de Louis-Claude de Saint-Martin, philosophe illuministe)⁷¹⁶. L'écrivain voit ainsi en cette fin de XIXème siècle une période de résurgence de l'âme dont les preuves — amalgamant vogue de l'occultisme et propriétés rationnelles nouvellement découvertes de la matière — lui paraissent multiples : « Je ne parlerai pas des puissances occultes, qui se réveillent autour de nous : du magnétisme, de la télépathie, de la lévitation, des propriétés insoupçonnées de la matière radiante et mille autres phénomènes qui ébranlent les sciences officielles⁷¹⁷ ». Cette résurgence témoigne de l'intérêt porté vers des phénomènes simples et inexplicables⁷¹⁸ :

«[...] autrefois, s'il était question, un moment, d'un pressentiment, de l'impression étrange d'une entrevue ou d'un regard, d'une décision qui était prise du côté inconnu de la raison humaine, d'une intervention ou d'une force inexplicable et cependant comprise, des lois secrètes de l'antipathie ou de la sympathie, des affinités électives ou instinctives, de l'influence prépondérante de choses qui n'étaient pas dites, on ne s'arrêtait pas à ces problèmes, qui, d'ailleurs, s'offraient assez rarement à l'inquiétude du penseur. On ne semblait les rencontrer que par hasard. On ne soupçonnait pas de quel poids religieux ils pèsent sans relâche sur la vie ; et l'on se hâtait de revenir aux jeux habituels des passions et des événements extérieurs. »

Maeterlinck s'en est pris au mot et au défi que semblait porter son époque d'une connaissance de l'avenir. Il l'a fait par des voies singulières de l'occultisme, mais aussi en intégrant avec une grande curiosité et une fantastique ouverture d'esprit, les avancées scientifiques de son temps.

Quelques pistes majeures d'explication occulte de la prémonition sous-tendent ses représentations. Comme nous avons vu en première partie les grands modèles historiques de la prémonition, nous nous contenterons de montrer en quoi Maeterlinck les rejoint et les actualise.

3.1.6.B. L'hypothèse palingénésique

Fort d'une perspective de physique pure constatant la permanence des atomes là où la mort et la disparition des êtres et des âmes a éradiqué les corps et la mémoire, Maeterlinck a développé une hypothèse palingénésique de transfert des souvenirs. Dans *Avant le grand Silence*, il explore la thèse matérialiste selon laquelle « chaque molécule, chaque cellule de notre corps, chaque fluide ou chaque onde de notre intelligence existe depuis toujours ». Par l'axiome selon lequel « le fait d'avoir vécu [...] laisse forcément des traces », il spécifie une forme de mémoire non pas psychique, mais comme « un je ne sais quoi qui la remplace et qui

⁷¹⁶ Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Labor, 1996, p. 28.

⁷¹⁷ *Ibidem*, p. 29.

⁷¹⁸ Sigmund Freud poursuivra de son côté cette étude sur le plan psychopathologique en analysant des phénomènes anodins comme les lapsus.

doit subsister dans chaque atome⁷¹⁹ ». Ce sont ces « traces » ces « souvenirs » d'échelle atomique qui pourraient se réveiller et vibrer en nous pour apporter la mémoire d'un temps inconnaissable, voire une « immortalité matérielle ». Cette hypothèse qui mêle rationalité et irrationalité prolonge ou retrouve celle de la permanence des âmes.

3.1.6.C. L'hypothèse de la permanence des âmes

Maeterlinck émet, tardivement à l'échelle de son œuvre, une fort subtile hypothèse qui pourrait expliquer la prémonition de la mort. Se fondant sur le principe d'une permanence des âmes et le constat subjectif que des êtres chers disparus sont psychiquement plus proches que nous que des amis vivants, mais éloignés au terme d'un voyage, par exemple, à l'autre bout de la terre, l'écrivain, retournant la causalité par un syllogisme implicite, en vient à constater qu'à chaque fois qu'il pense à un ami, il s'avère que celui-ci est mort, comme on le lui apprend peu après. Cette forme de sympathie sentimentale avec les morts pourrait ainsi prendre l'aspect d'une prémonition et validerait les phénomènes de communication entre le bébé et la parturiente agonisante de *L'Intruse*. Cependant, non sans humour, Maeterlinck nuance ensuite cette communication avec les âmes mortes en ajoutant qu'« il est vrai qu'à (son) âge, la plupart des amis d'enfance ne sont plus sur la terre...⁷²⁰ ».

Cette permanence des âmes s'associe à la prédestination dont le *Royaume de l'Avenir* dans *L'Oiseau Bleu* nous donne l'indice sur un mode cocasse. Aucun enfant ne peut être autorisé par le Temps à franchir le seuil de la naissance s'il n'a un projet ou un désir à réaliser, qu'il soit bénéfique à l'humanité ou criminel. Il s'agit des désirs « organiques » dont *Menus Propos* dit l'homme voué à les accomplir⁷²¹ alors que les désirs acquis sont inessentiels. Nous sommes dans une logique de l'accomplissement du prédestiné : « Les événements, ce sont des pigeons voyageurs, lâchés très loin de nous à notre naissance, et qui reviennent un à un au colombier⁷²² ». Tout pourrait être pré-visible, qui a été ainsi fixé.

Dans la révélation de ce destin tissé de désirs essentiels et aux événements prévus, le hasard est — a contrario du rôle central que lui confèrent les surréalistes — inessentiel ou périphérique. La vision déterministe du destin induit au contraire une connaissance de l'avenir qui est en soi, par la communication avec autrui :

« Cela s'aperçoit surtout dans l'échange des propos, et c'est ce qui donne un aspect si effrayant aux réunions des hommes, car tout ce qu'ils y font, en somme, c'est y chercher ensemble leurs destinées en ayant l'air de n'en point parler ; et si nous éprouvons souvent le besoin de parler aux autres, c'est pour apprendre d'eux notre avenir, car en toute conversation

⁷¹⁹ Maurice Maeterlinck, *Avant le grand Silence*, (1934), Montréal, éditions Transatlantiques, 2002, p. 49.

⁷²⁰ *Ibidem*, p. 55.

⁷²¹ M.M., *O I, Menus propos (1890)*, p. 182.

⁷²² M.M., *CT II*, p. 1344.

s'établit immédiatement un courant souterrain d'infaillibles prophéties où chacun des interlocuteurs va se désaltérer en secret.⁷²³ »

L'hypothèse de la permanence des âmes, ou de la prédestination autorise ainsi une conception de l'existence où le dialogue permettrait de retrouver ce destin enfoui, et où les paroles, inutiles dans leur signifié, mais portées à une indicible maïeutique des âmes, seraient prophétiques malgré la conscience et la maîtrise du locuteur. Elles porteraient des signifiants manqués, mais des signes réussis en quelque sorte. Maeterlinck s'en souviendra en écrivant *Aglavaine et Sélysette* :

AGLAVAINE

Si l'on pouvait dire tout ce qu'il nous dit, ce ne serait plus le silence... Nous n'avons prononcé que des paroles à peu près inutiles, des paroles que tout le monde eût pu trouver, et cependant, ne sommes-nous pas tranquilles, et ne savons-nous pas que nous nous sommes dit des choses qui valent bien mieux que nos paroles ? Nous nous sommes dit les petits mots timides que disent les étrangers qui se rencontrent, et cependant, qui sait tout ce qui vient de se passer entre nous trois ; et si tout ce qui doit nous arriver ne s'est pas décidé sous une de ces paroles... Existe-t-il une destinée que des paroles n'aient jamais effleurée ? Mais ce que je sais, en tout cas, c'est que notre silence m'a prédit que j'allais aimer Sélysette comme une petite sœur...⁷²⁴

Comme nous le verrons plus loin, cette hypothèse se retrouve dans les conceptions surréalistes, quoique sans la dimension potentiellement transcendante, ni les mêmes modalités de connaissance de soi et de prescience.

3.1.6.D. L'hypothèse télépathique

L'hypothèse télépathique n'est pas antinomique de l'hypothèse palingénésique, mais elle apparaît plus tôt dans la pensée de Maeterlinck. Les *Carnets de travail* de Maeterlinck portent la trace d'une réflexion sur la télépathie dès 1888. Telle hypothèse permet un certain nombre d'explications aux phénomènes prémonitoires, au rang desquels la communication de l'aïeul avec la mère mourante dans *L'Intruse*. Cette hypothèse relève des « intersignes » auxquels le sommeil nous donne accès car « nous retrouvons en nous la trace et les restes comme les racines d'une foule de facultés négligées et disparues⁷²⁵ ». C'est de telle faculté qu'est doté l'aïeul de *L'Intruse* ainsi qu'en témoigne l'*Agenda de 1889* : « L'aïeul y serait aussi, un peu gaga, un vieux Hjalmar, chargé de dire des choses naïves et effrayantes et d'exprimer l'instinctif ou l'inexprimable des autres, et ce qu'ils taisent par l'accord tacite de gens soi-disant plus intelligents qui redoutent de dire ce qu'ils savent trop ». Ainsi l'aïeul synthétise la figure de l'homme proche de la mort par son âge, et celle du simple, que le fou de *La Princesse Maleine* avait anticipé.

⁷²³ *Ibidem*, p. 182-183.

⁷²⁴ M.M., O II, *Aglavaine et Sélysette*, p. 596.

⁷²⁵ M.M., CT II, p. 944.

Quel que soit le degré d'adhésion aux options philosophiques ou esthétiques de Maeterlinck, force est de constater que c'est un penseur du temps et que cette pensée, alimentée sans discrimination par les discours de l'occultisme comme par les avancées des sciences les plus pointues de son temps⁷²⁶, se traduit par les multiples dispositifs de temporalité qu'il recompose sous la double influence de l'expérience des pièces antérieures et des apports des théories philosophiques ou des dispositifs techniques qu'il a adoptés, mais aussi par les si diverses manières, êtres et objets qu'il fait prophète de la prémonition. En voulant parcourir ces espaces temporels que sont ses pièces et en décomposer tous les éléments, nous encourrons le risque de nous diluer dans la fragmentation et d'être comme assommé par sa richesse. Un temps s'impose pour essayer de retrouver le principe matriciel de l'obliquité qui caractérise, à tous les niveaux où il s'exerce le principe de représentation de la prémonition dans les dispositifs de temporalité.

Relativement au temps, nous pouvons dégager deux types de théâtre chez Maeterlinck : un premier théâtre qui oscille entre réalisme et symbolisme et qui s'agence sur un dispositif de temporalité, et un deuxième théâtre qui le représente. Seul le premier nous intéresse au plan esthétique (même si le second peut nous aider à mieux visualiser ce qui s'opère dans le premier) : il repose sur une loi constante, qui est de scinder deux temporalités, un temps humain et une atemporalité de l'inconnaissable, et d'organiser par des dispositifs spatiaux et/ou symboliques (le temps peut y être porté par un corps-symbole, par exemple) une porosité entre les deux univers. Il existe une obsession du continu entre ces deux mondes (et la recherche constante d'une explication « scientifique » à des liens occultes avec l'inconnaissable en forme preuve : cf. supra, 3.1.6. *Hypothèses maeterlinckiennes de connaissance de l'avenir*), ou ces deux états du monde, chez Maeterlinck, la même obsession qui porte sans cesse le capitaine narrateur du *Rivages des Syrtes* de Julien Gracq vers la côte ennemie. Mais le deuxième théâtre de Maeterlinck expose ce réel : passer la limite sensible entre les deux mondes amène la mort, serait-elle celle de la théâtralité, ainsi que nous le verrons en quatrième partie dans l'analyse de l'esthétique du vertige.

Si la prémonition joue ainsi constamment un rôle axial dans les dispositifs de temporalité chez Maeterlinck, elle joue un rôle tout aussi important, mais si discret qu'il est souvent ignoré, dans le monumental ensemble romanesque de Marcel Proust, vers lequel se porte à présent notre analyse.

⁷²⁶ Cette ouverture totale préfigure la position épistémologique des surréalistes qui, au nom du rejet de la raison, ne repoussent aucune de celles que nous considérons à présent des pseudo-sciences, comme l'alchimie, ou l'astrologie. Seuls les apports spiritualistes seront rejetés par Breton au début des années 30, au moment de l'adhésion aux thèses du matérialisme historique.

3.2. Marcel Proust : les prémonitions d'À la Recherche du temps perdu ou la dualité de la lutte de l'être et du temps

Quelle apparente antinomie entre le thème de la prémonition et un écrivain qui a consacré son œuvre au *temps perdu*. Disons-le d'emblée : si le mécanisme du souvenir creuse dans l'œuvre monumentale de Proust l'espace du temps — dès le début de *Du côté de chez Swann*, le présent du narrateur y remonte au passé du personnage de Marcel — les différentes formes de la prémonition y jouent un rôle tout aussi fondamental dans la *dynamique* du temps au sein du dispositif de temporalité. Ce temps dynamique proustien procède des germes de l'avenir et ils sont de deux sortes chez Marcel : brèves prémonitions mortifères mais aussi pressentiments de l'accomplissement. Alors que le souvenir creuse l'espace de la structure narrative, les deux formes prémonitoires assurent par leur rapport d'échange avec la conjoncture toute la dynamique temporelle et esthétique, toute la profondeur du grand édifice romanesque proustien.

3.2.1. Prémonition de l'inéluctable

Dans l'œuvre de Proust, il est une première forme de prémonition qui anticipe la mort. Pourtant, dans l'univers proustien des heures dans la société où se consomme l'oubli mondain, a priori rien de moins présent à l'esprit, a fortiori de plus imprévisible que la mort. Le divertissement pascalien fait son œuvre d'écran sans faille face à l'inéluctable :

« Nous disons bien que l'heure de la mort est incertaine, mais quand nous disons cela, nous nous représentons cette heure comme située dans un espace vague et lointain, nous ne pensons pas qu'elle ait un rapport quelconque avec la journée déjà commencée et puisse signifier que la mort — ou sa première prise possession partielle de nous, après laquelle elle ne nous lâchera plus — pourra se produire dans cet après-midi même, si peu incertain, cet après-midi où l'emploi de toutes les heures est réglé d'avance.⁷²⁷ »

Mais c'est justement parce qu'elle introduit une faille dans l'ordre réglé d'un monde où l'être du narrateur pourrait se dilapider en se diffractant que la mort, non la sienne propre, mais celle d'autrui, va paradoxalement s'avérer salutaire pour ce que nous pourrions nommer la réalisation du sujet dans le devenir : cette conscience lui évitera d'avoir « l'insouciance de ceux qui croient leur bonheur durable⁷²⁸ » en fonctionnant comme une force centripète du moi. Le mystère de l'être s'infiltré ainsi dans l'homme par la prémonition, qui en est une « première prise de possession partielle ». La prémonition confère de ce fait aux êtres souvent oublieux dans les raffinements mondains l'aura d'une condition vouée au néant. Elle est le

⁷²⁷ M.P., ÀR II, *Le Côté de Guermantes II*, I, p. 610.

⁷²⁸ M.P., ÀR IV, *Le Temps retrouvé*, p. 588.

potentiel du temps dans les instants d'oubli, ces « instants doux, gais, innocents en apparence et où s'accumule pourtant la possibilité du désastre⁷²⁹ ». Aussi Proust en fait-il faire l'expérience directe ou indirecte à Marcel à travers les trois figures amicale, familiale et amoureuse que sont Saint-Loup, la grand-mère ou Albertine. Pierre Bayard, dont nous tirons ici bénéfice du parcours dans *Demain est écrit*, a dégagé ces trois exemples majeurs des prémonitions de l'inéluctable dans *À la recherche du temps perdu*, avant de montrer leur importance dans la conception proustienne du sujet. Nous y ajoutons celui de Bergotte, véritable double intradiégétique de Marcel. Tous quatre portent les exemples principaux de prémonition dans *À la recherche du temps perdu* et jouent à ce titre un rôle dans le parcours *initiatique* du personnage-narrateur.

3.2.1.A. Saint-Loup, un « averti » ou la mort incontournable

Des quatre personnages, en dehors du narrateur, habités par des signes prémonitoires, Robert de Saint-Loup est le seul à verbaliser, en tout cas sciemment, sa probable fin. Dans *Le Temps retrouvé*, le narrateur rappelle les paroles prémonitoires de son ami : « Robert m'avait souvent dit, avec tristesse, bien avant la guerre : " Oh ! ma vie, n'en parlons pas, je suis un homme condamné d'avance."⁷³⁰ » C'est de manière rétrospective que le narrateur constate la pertinence des propos prémonitoires : Saint-Loup a été fauché en pleine jeunesse, durant le premier conflit mondial. La justesse de la prédiction ouvre l'esprit du narrateur à une réflexion qui tente d'en réduire l'irrationnel. La psychologie entre d'abord en jeu avec la projection d'une culpabilité de son « inversion » :

« Faisait-il allusion au vice qu'il avait réussi jusqu'alors à cacher à tout le monde mais qu'il connaissait, et dont il s'exagérait peut-être la gravité, comme les enfants qui font pour la première fois l'amour, ou même avant cela cherchent seuls le plaisir, s'imaginent pareils à la plante qui ne peut disséminer son pollen sans mourir tout de suite après ?⁷³¹ »

À l'hypothèse de cette superstition naïve — bien que la dilapidation séminale puisse aussi rejoindre la parabole proustienne du grain qui meurt — fait suite une conjecture sur une forme de statistique empirique liant la durée de vie des enfants à celle des parents, car le père de Saint-Loup est mort lui-même jeune :

« On dirait souvent, par exemple, que les êtres nés de parents qui sont morts très vieux ou très jeunes sont presque forcés de disparaître au même âge, les premiers traînant jusqu'à la centième année des chagrins et des maladies incurables, les autres, malgré une existence heureuse et hygiénique, emportés à la date inévitable et prématurée par un mal si opportun et

⁷²⁹ M.P., *ÀR III, La Prisonnière*, p. 588.

⁷³⁰ M.P., *ÀR IV, Le Temps retrouvé*, p. 428.

⁷³¹ *Ibidem*.

si accidentel (quelque racine profonde qu'il puisse avoir dans le tempérament) qu'il semble simplement la formalité nécessaire à la réalisation de la mort.⁷³² »

D'avantage qu'à une hérédité de la durée de vie dont les gènes n'ont pas encore été découverts — solution d'autant moins plausible que la mort du jeune homme ne devra rien à une propriété corporelle mais tiendra à la roulette russe de la guerre moderne —, cette hypothèse fait appel à une forme d'inconnue du temps inscrit dans le destin et qui serait sue du seul intéressé. Telle connaissance de son destin classe Saint-Loup dans ceux que Maeterlinck désigne comme « les avertis » et plus particulièrement le personnage de Marcellus dans *Pelléas et Mélisande*, pièce que connaît Proust (cf. supra, 3.1.3.E. Les « avertis ») à tout le moins par l'opéra de Debussy. Comme ceux-ci, le personnage a conscience que le terme de sa vie a été préfixé et qu'il le porte en lui de longue date. Nous sommes dans le temps décompté maeterlinckien d'un tragique quotidien : « Il est curieux de lire les écrits des morts à ce point de vue ; à travers toutes les erreurs sur eux-mêmes, on y trouve presque toujours, en allusions involontaires, toute l'histoire de leur avenir et l'on peut voir, presque exactement, en plusieurs de leurs phrases, à quelle distances ils étaient encore de la mort, au moment où ils écrivaient⁷³³ ». En effet, Proust retrouve très exactement en l'occurrence la semi-connaissance que les avertis de Maeterlinck ont de leur sort fatal et d'un temps compté :

« Est-ce la même lumière qui baigne déjà ces visages d'enfants lorsqu'ils nous sourient fixement, et qui nous impose un silence qui ressemble à celui de la chambre où quelqu'un se tait pour toujours ? Lorsque je me rappelle ceux que j'ai connus et que la même mort menait tous par la main, je vois une troupe d'enfants, d'adolescents et d'adolescentes qui semblent sortir de la même maison. Ils sont déjà frères et sœurs, et l'on dirait qu'ils se reconnaissent entre eux à des marques que nous ne voyons pas, et qu'ils se font, au moment où nous ne les observons plus, le signe du silence. Ce sont les enfants attentifs de la mort précoce. Au collège, nous les discernions obscurément. Ils semblaient se chercher et se fuir à la fois comme ceux qui ont la même infirmité. On les voyait à l'écart sous les arbres du jardin. Ils avaient la même gravité sous un sourire plus interrompu et plus immatériel que le nôtre, et je ne sais quel air d'avoir peur de trahir un secret. Presque toujours, ils se taisaient lorsque ceux qui devaient vivre s'approchaient de leur groupe.⁷³⁴ »

Il importe moins que Proust ait emprunté ce modèle prémonitoire à Maeterlinck⁷³⁵ que de lire ce qu'il en fait, et les résonances qu'il donne à cette prescience d'un temps compté.

⁷³² *Ibidem*, p. 429..

⁷³³ M.M., *O I, Menus propos* (1890), p. 179.

⁷³⁴ Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Labor, 1986, p. 40-41.

⁷³⁵ Ainsi que l'observe Arnaud Rykner, le plus important « échappe à la rhétorique triomphante de l'analyse intertextuelle » (Arnaud Rykner, *Pans. Liberté du texte et résistance de l'œuvre*, Paris, José Corti, Les Essais, 2004, p. 132.). Proust a croisé et échangé verbalement avec Maeterlinck (en particulier à Paris dans le salon d'Antoine Bibesco qui lui a offert un exemplaire du *Temple enseveli* de Maeterlinck. Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1996, p. 464.). Nous savons aussi qu'il a admiré le dramaturge belge malgré la distance critique (« Et puis la beauté même du style, la lourdeur de sa *carrosserie* ne conviennent pas à ces explorations de l'Impalpable. Je dis *carrosserie* parce que je crois que c'est ainsi que parlent nos amis qui ont des automobiles et que je me souviens que je me suis permis devant vous de petites irrévérances à l'endroit de Maeterlinck — ma grande admiration du reste — en parlant d'Infini quarante chevaux et de grosse voiture

Soit conscients d'un bref passage à venir sur terre, comme le frère de Tytyl rencontré dans le royaume de l'avenir de *L'Oiseau bleu*, soit fuyant dans les verticalités des tours et des phares comme Mélisande ou Sélysette, ces personnages sont marqués par la tristesse résignée d'un tragique sans parole. Or c'est la même tristesse silencieusement éloquente qui définit Saint-Loup, dans le regard rétrospectif que le narrateur porte sur lui :

« Et ne serait-il pas possible que la mort accidentelle elle-même — comme celle de Saint-Loup, liée d'ailleurs à son caractère de plus de façons peut-être que je n'avais cru devoir le dire — fût, elle aussi, inscrite d'avance, connue seulement des dieux, invisible aux hommes, mais révélée par une tristesse à demi inconsciente, à demi consciente (et même, dans cette dernière mesure, exprimée aux autres avec cette sincérité complète qu'on met à annoncer des malheurs auxquels on croit dans son for intérieur échapper et qui pourtant arriveront), particulière à celui qui la porte et l'aperçoit sans cesse, en lui-même, comme une devise, une date fatale ?⁷³⁶ »

Le caractère de Saint-Loup le porte au généreux effacement — effacement qui peut à la fois être une marque de l'« averti » et le principe efficient de sa *disparition* anticipée dans son attitude au combat. Nous sommes placés à la lisière incertaine entre la psychologie et l'inexplicable. Car, par la prémonition, le personnage entre dans cette masse indifférenciée des animaux dont la tristesse annonce l'abattoir⁷³⁷ chez Maeterlinck. La discussion dans l'univers familial et sécurisant, le jour de l'annonce de la mort de Saint-Loup, vient rappeler que la réalité du monde est en prise avec le réel, et que la guerre alors en cours dans le lointain est cet abattoir :

« Le maître d'hôtel profita de l'occasion pour dire à Françoise que sans doute c'était triste, mais que cela ne comptait guère auprès des millions d'hommes qui tombaient tous les jours malgré tous les efforts que faisait le gouvernement pour le cacher.⁷³⁸ »

marque Mystère. » *Correspondance*, tome X, p. 337). Ainsi Proust a glissé dans *À la recherche du temps perdu* de nombreuses références à ses œuvres, au-delà même de l'aspect incontournable de Maeterlinck dans la fresque culturelle d'une époque, qui ont été repérées par Anne Simon (« Proust lecteur de Maeterlinck. Affinités électives » in *La Revue des lettres modernes, Marcel Proust 4, Proust au tournant des siècles I. Textes réunis par Bernard Brun et Juliette Hassine, Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2004*) et l'on peut même dire qu'une forme de dialogue de second degré s'est établi entre Proust et Maeterlinck par le jugement critique que Proust fait porter à ses personnages sur l'œuvre du dramaturge, en particulier *Les Sept Princesses*, mais aussi que son admiration s'est traduite par l'insertion de modèles maeterlinckiens tirés de *L'Intelligence des fleurs* dans *Sodome et Gomorrhe I* (*ÀR* III, p. 5), ou en l'occurrence par ce modèle prémonitoire des « avertis ». Mais la quête érudite s'époumone à tenter de délivrer une intelligence des formes. Comme l'analyse portée par le narrateur sur la sonate et le septuor de Vinteuil l'affirme, l'art est le lieu de la subjectivité et l'essentiel d'une œuvre subjective échappe à l'intertextualité : « Ces phrases-là, les musicographes pourraient bien trouver leur apparemment, leur généalogie, dans les œuvres d'autres grands musiciens, mais seulement pour des raisons accessoires, des ressemblances extérieures, des analogies plutôt ingénieusement trouvées par le raisonnement que senties par l'impression directe. Celle que donnaient ces phrases de Vinteuil étaient différentes de toute autre, comme si, en dépit des conclusions qui semblaient se dégager de la science, l'individuel existait. » (M.P., *ÀR* III, *La Prisonnière*, p. 760). Par contrecoup Proust a fixé un pôle au critique : celui de l'analyse des formes, et non celui de l'érudition.

⁷³⁶ M.P., *ÀR* IV, *Le Temps retrouvé*, p. 429.

⁷³⁷ Nous verrons plus loin que la photographie de la grand-mère laisse percer la même animalité prémonitoire.

⁷³⁸ *Ibidem*, p. 428.

Saint-Loup constitue ainsi une figure singulière de la prémonition proustienne, presque une mélancolie de l'existence qui serait portée par le sentiment de la finitude au cœur même du divertissement. Il est un double sensible offert en miroir à l'initiation de Marcel.

3.2.1.B. La grand-mère : prémonition de la fin et préfiguration du rôle de l'art

Un cliché de Saint-Loup *révèle* et fixe à jamais la prémonition que la grand-mère a de sa propre fin. Les « avertis » proustiens se reconnaissent mutuellement et s'attirent aux portes du réel de même que les « avertis » maeterlinckiens s'attroupent tacitement. À l'inverse de Saint-Loup, la mort de la grand-mère n'est pas imprévisible. Là où la disparition de Saint-Loup scellait le cours brisé en pleine jeunesse d'une vie, le décès de la grand-mère est le terme d'une logique pathologique dont la dégradation est longuement décomposée au fil des pages par le narrateur qui en suit la progression avec une hypersensibilité douloureuse. La disparition de la grand-mère est d'abord un effacement du corps avec lequel reflue l'être bien avant la mort elle-même (les signes en sont scandés avec une précision naturaliste pendant plusieurs dizaines de pages du *Côté de Guermantes*). Alors que, par stoïcisme, elle souhaite fixer dans la photographie prise par Saint-Loup une image intangible et sereine qui sera laissée à Marcel, les symptômes de la dégradation semblent donner à la grand-mère une conscience que la fin, sans doute, approche. Cette prémonition qu'elle a de sa fin se déduit ainsi d'une tentative potentielle de suicide pour abrégier la dégradation⁷³⁹, ou de l'implicite de ses propos désabusés⁷⁴⁰. Pour exprimer le déséquilibre du basculement dans la mort, Proust utilise ces rives ouvertes du signe que sont les possibilités suggestives. La prémonition de la mort de la grand-mère est aussi perceptible par la manière dont la préfigure Marcel. Il s'agit d'une pré-vision de l'absence à l'hyperesthésie angoissée qu'il forme après le premier malaise de la grand-mère :

« Je fis asseoir ma grand-mère sur un banc et j'allai chercher un fiacre. Elle, au cœur de qui je me plaçais toujours pour juger la personne la plus insignifiante, elle m'était maintenant fermée, elle était devenue une partie du monde extérieur, et plus qu'à de simples passants, j'étais forcé de lui taire ce que je pensais de son état, de lui taire mon inquiétude. Je n'aurais pu lui en parler avec plus de confiance qu'à une étrangère. Elle venait de restituer les pensées, les chagrins, que depuis mon enfance je lui avais confiés pour toujours. Elle n'était pas morte encore. J'étais déjà seul. Et même ces allusions qu'elle avait faites aux Guermantes, à Molière, à nos conversations sur le petit noyau, prenaient un air sans appui, sans cause, fantastique, parce qu'elles sortaient du néant de ce même être qui, demain peut-être, n'existerait plus, pour lequel elles n'auraient plus aucun sens, de ce néant — incapable de les concevoir — que ma grand-mère serait bientôt.⁷⁴¹ »

⁷³⁹ M.P., *À R II*, *Le Côté de Guermantes*, II, I, p. 628-629.

⁷⁴⁰ *Ibidem*, p. 611.

⁷⁴¹ *Ibidem*, p. 609.

Dans la césure de la matière qui revient à la matière bien avant même d'avoir perdu forme et vie, la sensibilité de Marcel anticipe l'absence. Car on ne saurait ainsi oublier que les prémonitions de la grand-mère sont perçues à travers le filtre du regard du narrateur, qui les rend à leur indétermination ténue et qui surexpose sa propre hantise de la mort prévisible. Marcel voit refluer les êtres dans le temps qui va les emporter. Ainsi sont redoublés les signes prémonitoires qu'ils pensent avoir de leur propre fin. Ainsi la grand-mère meurt-elle pour Marcel bien avant la date de sa fin pour l'État Civil. La double anticipation génère le sentiment agissant d'une accélération du temps.

Dans la vision de Marcel attentif aux signes de la dégradation, la lumière se trouve chargée d'une signification prémonitoire tout à fait singulière. Le régime des lumières qui s'attachent à ce personnage dans la narration est particulièrement frappant, et révélateur (au sens photographique où il donne un négatif) à la fois du destin de la grand-mère et de la conscience que Marcel en a par la lecture de l'image projetée, et que le narrateur surexpose a posteriori⁷⁴² :

« Le soleil déclinait ; il enflammait un interminable mur que notre fiacre avait à longer avant d'arriver à la rue que nous habitions, mur sur lequel l'ombre, projetée par le couchant, du cheval et de la voiture, se détachait en noir sur fond rougeâtre, comme un char funèbre dans une terre cuite de Pompéi.⁷⁴³ »

Le soleil forme symbole de la mort à venir ; sa lumière enflamme, donc détruit, ramenant ainsi au réel. La prémonition de la mort creuse le temps en sa profondeur négative : elle nie l'être. Le motif du char funèbre⁷⁴⁴ glisse la référence à la destruction de Pompéi⁷⁴⁵. Cette référence sera reprise dans la fresque apocalyptique de Charlus⁷⁴⁶ d'un Paris frivole anéanti par l'ensevelissement et rendu à la grandeur par le temps. Mais, de ce fait, quelque chose est en gestation sous la terre qui a enseveli le temps comme la parabole proustienne du grain qui meurt en restituera le sens et l'espoir. Ces tensions prémonitoires vers le temps destructeur contiennent aussi les germes d'une beauté à venir : ainsi la prémonition de la destruction constitue le mouvement inverse du souvenir qui a creusé l'être dans le temps écoulé. Le temps matérialisé par le cours du soleil a aussi créé un négatif avec l'ombre chinoise du fiacre sur le mur. Or ce négatif est associé par la comparaison aux motifs noirs sur fond rouge de la poterie antique. Par la référence à l'objet d'art, la culture et l'imaginaire de

⁷⁴² Si la prémonition anticipe, le lecteur doit toujours garder à l'esprit qu'elle est retranscrite par un narrateur qui porte un regard rétrospectif, replaçant la prémonition de Saint-Loup dans la grande fresque du temps accompli, où celle de la grand-mère dans l'histoire sensible de Marcel. Contrairement aux représentations de Maeterlinck — le théâtre n'ayant nul autre point temporel en son énonciation que celui qui est offert à la représentation — ou aux récits-journaux de Breton, le futur pressenti doit toujours être replacé dans la conscience du temps écoulé en ce qui concerne *À la recherche du temps perdu*.

⁷⁴³ M.P., *ÀR* II, *Le Côté de Guermantes II*, I, p. 614.

⁷⁴⁴ Ce motif reviendra aussi bien dans le rêve de Marcel où une femme cocher incarne la transfiguration de la femme dans le temps (M.P., *ÀR* III, *La Prisonnière*, p. 690.) et dans les cauchemars prémonitoires de la mort de Bergotte, avec le cocher qui le mord ; M.P., *La Prisonnière*, *ÀR* III, *À la recherche du temps perdu*, p. 690.

⁷⁴⁵ Mais il s'agit d'un ensevelissement dont demeure et ressurgit un objet d'art et qui, mieux encore, a conservé cet objet.

⁷⁴⁶ M.P., *ÀR* IV, *Le Temps retrouvé*, p. 385

Marcel⁷⁴⁷ dressent inconsciemment un positif du négatif. Cette projection de la grand-mère dans le char funéraire que lui offre un soleil aveuglant préfigure le spectacle du repas des « poupées baignant dans les couleurs immatérielles des années, des poupées extériorisant le Temps, le Temps qui d'habitude n'est pas visible, pour le devenir cherche des corps et, partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique⁷⁴⁸ » du *Temps retrouvé*.

Il appartient à l'œuvre d'art de révéler cette œuvre mortifère et invisible du temps, et de lui donner un sens. Au fil de la dégradation de l'état de la grand-mère, certaines références artistiques qui interviennent au niveau des images convoquées dans la narration des prémonitions remontent de plus en plus loin vers l'origine des temps : alors que le cratère à figure noire sur fond rouge nous avait ramené à Pompéi, l'image suivante nous appelle vers la préhistoire :

« Toujours penchée en avant par la difficulté de respirer en même temps que repliée sur elle-même par la fatigue, sa figure fruste, réduite, atrocement expressive, semblait, dans une sculpture primitive, presque préhistorique, la figure rude, violâtre, rousse, désespérée de quelque sauvage gardienne du tombeau. Mais toute l'œuvre n'était pas accomplie. Ensuite il faudrait la briser, et puis, dans ce tombeau — qu'on avait si péniblement gardé, avec cette dure contraction — descendre.⁷⁴⁹ »

Le temps qui sépare la grand-mère de la mort est scandé sur un mode récessif par les comparants artistiques qui lui font remonter l'histoire, puis la préhistoire. En même temps qu'elle s'achemine vers la mort, elle remonte dans l'obscurité des temps sans récit, sans trace, dans la compacité pétrifiante des origines primitives, puis dans l'ultime fragmentation de l'être que peut être la brisure et la réduction en poussière du simulacre. Ainsi s'accomplit au dernier degré la mortalité promise par Dieu à Adam et Eve⁷⁵⁰, le dernier degré de la finitude à laquelle l'être aspire à échapper. On sent bien qu'en contrepoint de cet effacement sans trace qui trahit l'infinie angoisse du narrateur se profile un manque, et déjà l'horizon de l'œuvre littéraire comme antidote possible à l'effacement du temps et à la fragmentation du visage en une myriade de poussières. La hantise de la disparition adopte l'image de la création. Savant et subtil échange, comme promis au lecteur.

Car le dispositif de temporalité où s'inscrit la prémonition opère dans *À la recherche du temps perdu* comme un mouvement du regard vers le réel. Ce point nodal du temps omniprésent dans l'œuvre est particulièrement intéressant à observer dans deux occurrences, réelle ou imagée, du média photographique. Le cliché de la grand-mère pris par Saint-Loup fixe a posteriori ce que le regard de Marcel avait opéré par un détachement de l'image de la vieille femme du continuum des pensées qui véhiculaient une identité sécurisante de l'image passée de la personne. Arrivant de manière impromptue chez elle après avoir vu défiler Saint-

⁷⁴⁷ Il est possible d'hésiter en l'occurrence sur l'instance focale entre la hantise de Marcel et la dramatisation dans le récit du narrateur.

⁷⁴⁸ M.P., *ÀR IV*, *Le Temps retrouvé*, p. 503.

⁷⁴⁹ M.P., *ÀR II*, *Le Côté de Guermantes II, I*, p. 620.

⁷⁵⁰ « Oui, tu es poussière et à la poussière tu retourneras », *Ancien Testament, Genèse*, 3, 19, (TOB), p. 7.

Loup⁷⁵¹, Marcel la surprend dans une attitude qui n'a pas été composée pour sa présence, et il est lui-même pendant une fraction de seconde devant une image de sa grand-mère qui n'est pas préparée par l'aura de tout ce qu'il sait d'elle, tout ce qui est issu de son souvenir et qui donne une identité en lui à cette femme en vis-à-vis, de sa grand-mère subjectivée dans le flux du temps. Pendant un instant, il la voit sans écran subjectif. Il s'agit d'une attitude non subjectivée devant un regard sans subjectivité : les deux personnes sont en contact dans le « pur » réel, dans l'indicialité du cliché. Ce regard aussi fugace qu'un temps d'exposition du négatif est assimilé par le narrateur au modèle photographique : « Ce qui, mécaniquement, se fit à ce moment dans mes yeux quand j'aperçus ma grand-mère, ce fut bien une photographie⁷⁵² ». Par ce processus de détachement qui livre l'image à un réel qui n'est plus compensé par la réalité phénoménologique de l'identité de la personne constituée dans le passé, une fugace percée sur le réel survient et c'est alors que la prémonition de sa mort commence à se faire jour, où le « fantôme » se détache de la vivante. Ce regard est de type photographique tout comme la photographie elle-même devient un point de basculement du temps (cf. supra, 2.2.3.A. *Les dispositifs optiques*). La photographie a fixé une image mais dans l'absence à être, elle accomplit (par avance dans le regard, ou a posteriori dans le cliché) ce « retour du mort⁷⁵³ » dont nous parle Roland Barthes. La photographie est ainsi considérée comme un médium asubjectif (en tout cas sous l'angle du photographe, puisque la grand-mère a tenté de composer une attitude sur celle prise par Saint-Loup) où l'être régresse vers le réel de la matière. Le mouvement lumineux de la source au support photographique où l'image se trouve fixée ne se trouve pas *médiée* par le crible subjectif de l'art, soit à sa source (comme le vitrail filtre et fait vivre du temps avec de la lumière) ni dans le sujet photographié : la grand-mère a beau composer une image heureuse, le cliché révèle la réalité, qui est le réel où la mort va l'entraîner. Il n'est dès lors pas étonnant que Marcel retrouve a posteriori sur le cliché de la grand-mère les signes prémonitoires que ce type de médium ne peut voiler. Elle fonctionne comme un dispositif de temporalité, et dans un sens exactement inverse au régime fixé par celui de l'église : le regard ou le cliché photographique sont le sens et le vecteur de la prémonition parce que, sans médiations subjectives, ils ramènent au réel.

S'il œuvre par le même procédé de *camera obscura*, le cratère pompéien, à la fois inscription de la mort dans l'œuvre et résistance au temps destructeur de l'éruption antique du Vésuve, nous avait donné le régime de lisibilité. La photographie n'efface pas plus le temps qu'elle n'estompe l'angoisse prémonitoire de son visage. Mais elle restitue, après la mort, au terme du temps passé qui lui a redonné une profondeur dans la subjectivité de Marcel, la relation sensible qu'elle a enclose, alors que dans l'immédiateté où sa mère la regarde, elle ne produit que de la souffrance :

« Quelques jours plus tard la photographie qu'avait faite Saint-Loup m'était douce à regarder ; elle ne réveillait pas le souvenir de ce que m'avait dit Françoise parce qu'il ne m'avait pas quitté et je m'habituais à lui. Mais en regard de l'idée que je me faisais de son état si grave, si douloureux ce jour-là, la photographie, profitant encore des ruses qu'avaient eues ma grand-

⁷⁵¹ M.P., *ÀR II*, *Le Côté de Guermantes*, I, p. 438.

⁷⁵² *Ibidem*.

⁷⁵³ Roland Barthes, *La Chambre claire, Œuvres complètes V, Livres, textes, entretiens, 1977-1980*, Paris, Seuil, 2002, p. 785

mère et qui réussissaient à me tromper même depuis qu'elles m'avaient été dévoilées, me la montrait si élégante, si insouciante, sous le chapeau qui cachait un peu son visage, que je la voyais moins malheureuse et mieux portante que je ne l'avais imaginée. Et pourtant, ses joues ayant à son insu une expression à elles, quelque chose de plombé, de hagard, comme le regard d'une bête qui se sentirait déjà choisie et désignée, ma grand-mère avait un air de condamnée à mort, un air involontairement sombre, inconsciemment tragique qui m'échappait mais qui empêchait maman de regarder jamais cette photographie, cette photographie qui lui paraissait moins une photographie de sa mère que de la maladie de celle-ci, d'une insulte que cette insulte faisait au visage brutalement souffleté de grand-mère.⁷⁵⁴ »

Pris par un « averti » — est-ce un hasard si celui qui pressent sans savoir est aussi celui qui révèle sans dire⁷⁵⁵ ? —, ce cliché contient finalement un avertissement dont il restera plusieurs milliers de pages pour que le narrateur en découvre pleinement le message positif. Ce que la photographie permet de voir est révélé non pas par la forme du visage de la grand-mère, mais par le contraste entre la douceur de Marcel et les réactions sensibles de la mère à l'outrage du temps que, plus que quiconque, elle remarque malgré la contenance très *fictionnelle* que s'est donnée la grand-mère sur la pose. Elle renseigne sur la propriété artistique du médium pour celui qui le regarde : conserver intacte la sensibilité à l'autre, au mort, mais dans le manque, et donc révéler l'outrage irrémédiable du temps. Elle renseigne surtout sur la subjectivité de qui la regarde. Dans le roman, cette photographie parvient d'ailleurs à Marcel au moment où il ressent une fracture muette avec la grand-mère : il a rêvé de celle-ci et n'a pu « deviner le secret de son indifférence, de son abattement, de son mécontentement silencieux⁷⁵⁶ » envers lui dans le rêve. Le rêve a débouché sur un dialogue de Marcel avec le père qui se conclut par la frustration implacable du sensible : « — Vraiment, tu crois [...] qu'elle pourrait mourir davantage ? Il n'est pas possible qu'elle ne m'aime plus. J'aurai beau l'embrasser, est-ce qu'elle ne me sourira plus jamais ? — Que veux-tu, les morts sont les morts.⁷⁵⁷ » Mais la réponse tautologique et sans espoir du père — n'oublions pas que Proust en a fait la figure du temps dans le roman —, cette fracture avec la mort destructrice sans retour possible, cette perte de l'être dans la compacité insensible du réel, il reste à Marcel à en découvrir si ce n'est l'antidote, tout au moins le palliatif. Et pour donner toute sa vertu au remède balsamique que découvrira Marcel, ne fallait-il pas lui donner préalablement conscience de l'inférieure souffrance de la privation ?

3.2.1.C. Albertine : le contrepoint tragique d'un sacrifice à l'art

Avec Albertine, Marcel va apprendre la nécessité du sacrifice. Placée sous le régime du tragique, la mort du personnage féminin est ainsi subtilement et souvent prophétisée bien

⁷⁵⁴ M.P., *ÀR III, Sodome et Gomorrhe II, I*, p. 176.

⁷⁵⁵ Notons aussi qu'après la contemplation de la photographie, Marcel va se décider à recevoir Albertine. Les trois personnages dont la mort donne lieu à prémonition semblent assemblés par cette photographie.

⁷⁵⁶ *Ibidem*, p. 175.

⁷⁵⁷ *Ibidem*, p. 176.

avant sa disparition. La mort d'Albertine est explicitement reliée à celle de Saint-Loup par le narrateur dans *Le Temps retrouvé* : mêlant les souvenirs de leurs rencontres respectives, à Balbec, il les lie en exprimant un même mode de tristesse face à des destins brisés. La mémoire retrouve un sens, dans le temps rendu à la compacité inconnaissable par la mort, par l'image de ce processus de tissage si puissamment analogique, déjà, de la textualité romanesque qui en sera la sublimation :

« Sa vie et celle d'Albertine, si tard connues de moi, toutes deux à Balbec, et si vite terminées, s'étaient croisées à peine ; c'était lui, me redisais-je en voyant que les navettes agiles des années tissent des fils entre ceux de nos souvenirs qui semblaient d'abord les plus indépendants, c'était lui que j'avais envoyé chez Mme Bontemps quand Albertine m'avait quitté. Et puis il se trouvait que leurs deux vies avaient chacune un secret parallèle et que je n'avais pas soupçonné. [...] Mais je ne pouvais me consoler que la sienne comme celle de Saint-Loup eussent été si courtes.⁷⁵⁸ »

Sans doute, ce rapprochement est-il reconnaissance tacite par le narrateur d'un même destin d'« avertis ». Mais, dans cette proximité, la mémoire fait œuvre d'intuition⁷⁵⁹, par ce processus de tissage. Les années tissent des fils entre les souvenirs ; la mémoire est une parque qui rend les destins solidaires. Et la mort de l'un annonce la mort de l'autre.

Proust a multiplié les signes pour le personnage d'Albertine, dont les malles sont comparées à des cercueils. Cette mention apparaît lors de l'installation à Paris : « [...] côte à côte avec nos propres malles (les malles auprès de qui j'avais passé la nuit à l'hôtel de Balbec en pleurant) on avait chargé sur le tortillard celles d'Albertine, étroites et noires, qui m'avaient paru avoir la forme de cercueils et dont j'ignorais si elles allaient apporter à la maison la vie ou la mort⁷⁶⁰ ». Elle est formulée à nouveau après la rupture⁷⁶¹. Autant dire qu'Albertine porte avec elle son destin tragique, mais qu'elle le porte par l'instrument nécessaire à son déplacement, les malles. Et ces malles contiennent un choix : il est dans l'ambivalence initiale vie/mort de l'impression qu'elles ont initialement donnée et qui était formulée pour inviter le lecteur à un compte des signes.

Proust a ainsi multiplié les signes et les symboles, avec de manifestes emprunts au théâtre de Maeterlinck, en particulier pour le motif de la fenêtre de la chambre d'Albertine violemment ouverte lors de la nuit de la rupture : « [...] je continuai à penser, comme à un présage plus mystérieux et plus funèbre qu'un cri de chouette, à ce bruit de la fenêtre qu'Albertine avait ouverte⁷⁶² ». Nous retrouvons en effet les symboles annonciateurs de la mort du théâtre de Maeterlinck : comparaison avec les bruits nocturnes d'animaux augures de la mort, fenêtres et portes ouvertes et fermées ayant laissé s'introduire un courant d'air qui

⁷⁵⁸ M.P., *ÀR IV, Le Temps retrouvé*, p. 427.

⁷⁵⁹ Au sens que Bergson donne au mot intuition. Pour ce qui est de Proust, il semble le plus souvent que l'intelligence et l'intuition soient inversées par rapport à la complémentarité que leur donne le philosophe.

⁷⁶⁰ M.P., *ÀR III, La Prisonnière*, p. 523.

⁷⁶¹ M.P., *ÀR IV, Albertine disparue*, p. 14.

⁷⁶² M.P., *ÀR III, La Prisonnière*, p. 903.

symbolise l'irruption de la mort. Albertine devient une nouvelle Maleine dans cette probable allusion intertextuelle.

Le caractère intrinsèque de la fin annoncée d'Albertine est ainsi conservé par la mémoire du narrateur avec le régime lumineux si essentiel dans la lecture des phénomènes prémonitoires proustiens. De la même manière que la grand-mère à l'approche de la mort, ombre en puissance, était projetée en négatif sur un mur par un soleil couchant, cette phase d'extinction solaire finit par caractériser Albertine : « l'image première qui, [...] pour Albertine, ne valait plus pour moi que par son association avec celle du soleil couchant sur la mer⁷⁶³ ». La rencontre est marquée a posteriori par le sceau de la disparition, de l'effacement de la lumière, comme si, d'emblée, tout eût été voué au royaume de l'ombre qui a aussi caractérisé la mort de la grand-mère. Dans la disparition l'être redevient une simple ellipse du jour, un point dans l'immensité compacte du temps et celle d'Albertine reste marquée par l'annonce de sa fin. La synthèse de la rétrospection opérée par le narrateur réduit le destin à une fin d'emblée annoncée.

Cependant afin de brouiller les pistes, et d'ôter à la prémonition ce trop de certitude qui nierait sa finesse intuitive intrinsèque et qui accuserait la responsabilité de Marcel jusqu'à en faire un nouvel Œdipe aveuglé, une part d'indétermination est glissée dans la narration, de même qu'elle existait déjà dans l'alternative vie/mort associée aux malles. Tout au long du récit, les signes se sont estompés dans la complexité sentimentale des personnages, toujours suspects d'orienter leurs dires par des motifs subjectifs. Ainsi le dévoilement oraculaire est confié à la figure de Françoise qui, dans sa sagacité paysanne, quasi animale, avait prédit la catastrophe : « [...] peut-être aussi fortuitement que la tireuse de cartes qui nous avait annoncé un fait banal mais qui s'est depuis réalisé, je n'étais pas loin de croire Françoise supérieure à Bergotte et à Elstir parce qu'elle m'avait dit, à Balbec : " Cette fille-là ne vous causera que du chagrin "⁷⁶⁴ ». Mais la jalousie de Françoise envers l'intruse qu'est Albertine hypothèque la valeur de cette prédiction.

De la même manière, la prédiction de l'accident de cheval est délivrée au moment où les deux amants rivalisent d'insincérité au cours d'un jeu mâtiné de jalousie :

« Je vous en prie, ma petite chérie, pas de haute voltige comme vous l'avez fait l'autre jour. Pensez, Albertine, s'il vous arrivait un accident ! » Je ne lui souhaitais naturellement aucun mal. Mais quel plaisir si avec ses chevaux elle avait eu la bonne idée de partir je ne sais où, où elle se serait plu, et de ne jamais revenir à la maison ! Comme cela eût tout simplifié qu'elle allât vivre ailleurs, je ne tenais pas à savoir où ! " Oh, je sais bien que vous ne me survivriez pas quarante-huit heures, que vous vous tueriez. "⁷⁶⁵ »

À cause de l'exaspération de Marcel, ce désir hypocrite dissimulé sous la crainte se réalisera en tous points, pour son plus grand chagrin. Le lecteur est placé aux confins d'une prophétie auto-réalisatrice. Proust a ainsi joué avec une extrême finesse de l'ironie tragique, dont Maeterlinck lui a peut-être offert un exemple de la puissance dramatique, donnant une

⁷⁶³ M.P., *À R IV, Le Temps retrouvé*, p. 427.

⁷⁶⁴ M.P., *À R III, La Prisonnière*, p. 619.

⁷⁶⁵ M.P., *À R III, La Prisonnière*, p. 627-628.

paradoxe vraisemblance avec cette prémonition si terriblement exacte mais liée à l'apparence immédiate, primaire, du mouvement des sentiments.

De même, Proust a finement amené les signes prémonitoires de la mort d'Albertine en les liant au trouble de Marcel et à des associations d'idées involontaires, à des mouvements de son inconscient porteur d'une prophétie tragique inaperçue :

« Chaque fois que j'entendais ouvrir une porte, j'avais ce tressaillement que ma grand-mère avait pendant son agonie chaque fois que je sonnais. Je ne croyais pas qu'elle sortît sans me l'avoir dit, mais c'était mon inconscient qui pensait cela, comme c'était l'inconscient de ma grand-mère qui palpait aux coups de sonnette alors qu'elle n'avait plus connaissance.⁷⁶⁶ »

Cette double causalité subtile des prémonitions s'accroît lors de la rupture avortée par Marcel puis consommée par Albertine. Le pressentiment peut s'expliquer par une forme de projection de la culpabilité et de l'angoisse, tout en reprenant en même temps d'autres motifs prémonitoires déjà glissés dans *la Recherche* qui font subtilement pencher le lecteur vers l'hypothèse d'une mort à venir. De ce faisceau d'indices à orientations divergentes, la fin de *La Prisonnière* témoigne :

« Je lui demandai de nouveau pardon. Elle me répondit qu'elle n'avait rien à me pardonner. Elle était redevenue très douce. Mais sous son visage triste et défait, il me semblait qu'un secret s'était formé. [...] Pourquoi, puisque c'était impossible qu'elle partît, lui redis-je à plusieurs reprises que nous sortirions ensemble le lendemain pour aller voir des verroteries de Venise que je voulais lui donner, et fus-je soulagé de l'entendre me dire que c'était convenu ? Quand elle vint me dire bonsoir et que je m'embrassai, elle ne fit pas comme d'habitude, se détourna, et — c'était quelques instants à peine après le moment où je venais de penser à cette douceur qu'elle me donnât tous les soirs ce qu'elle m'avait refusé à Balbec — elle ne me rendit pas mon baiser. On aurait dit que, brouillée avec moi, elle ne voulait pas me donner un signe de tendresse qui eût plus tard pu me paraître comme une fausseté démentant cette brouille. On aurait dit qu'elle accordait ses actes avec cette brouille et cependant avec mesure, soit pour ne pas l'annoncer, soit parce que rompant avec moi des rapports charnels, elle voulait cependant rester mon amie. Je l'embrassai alors une seconde fois serrant contre mon cœur l'azur miroitant et doré du Grand Canal et les oiseaux accouplés, symboles de mort et de résurrection. Mais une seconde fois, au lieu de me rendre mon baiser, elle s'écarta avec l'espèce d'entêtement instinctif et néfaste des animaux qui sentent la mort. Ce pressentiment qu'elle semblait traduire me gagna moi-même et me remplit d'une crainte si anxieuse que, quand Albertine fut arrivée à la porte, je n'eus pas le courage de la laisser partir et la rappelai.⁷⁶⁷ »

Une fois de plus, Proust se souvient de Maeterlinck. L'image des animaux allant à l'abattoir, dont nous avons vu qu'il avait signé la mort, devenue effective, de la grand-mère⁷⁶⁸

⁷⁶⁶ M.P., *À R III, La Prisonnière*, p. 868.

⁷⁶⁷ *Ibidem*, p. 900.

⁷⁶⁸ Proust accentuera ce rapprochement quelques pages plus loin par l'hyperesthésie auditive là encore très maeterlinckienne — on peut penser à *L'Intruse*, en particulier pour la dernière interrogation du passage — de Marcel face à la chambre d'Albertine : « Car les bruits qui ne pouvaient se rapporter qu'à des travaux dans la cour, tout en les entendant vaguement en dormant, je restais tranquille, tandis que le plus léger frémissement qui venait de sa chambre, ou quand elle sortait, ou rentrait sans bruit en appuyant si doucement sur le timbre, me faisait tressauter, me parcourait tout entier, me laissait le cœur battant, bien que je l'eusse entendu dans un

ne peut que donner du poids à cette prémonition⁷⁶⁹ qui s'était originellement entée dans une vague impression coupable de laisser Albertine face à un vide affectif. Mais l'hypothèse prémonitoire prévaut et s'inscrit doublement dans le roman, à la fois parce qu'elle termine le mouvement et parce que Marcel la verbalise : « Je sais que je prononçai alors le mot « mort » comme si Albertine allait mourir⁷⁷⁰ ». Les formules de modalisation « on aurait dit⁷⁷¹ » qui traduisent la latence de la prémonition se trouvent alors fixées dans le mot qui, inconsciemment, échappe à Marcel en fin de mouvement. La mort d'Albertine se trouve ainsi scellée par le signe. Et les signes qui terminent l'antépénultième lettre du personnage — et la dernière reçue du vivant d'Albertine par le destinataire — à Marcel, viendront en répéter la puissance funeste : « *Je suis très touchée que vous ayez gardé un bon souvenir de notre dernière promenade. Croyez que de mon côté je n'oublierai pas cette promenade deux fois crépusculaire (puisque la nuit venait et que nous allions nous quitter) et qu'elle ne s'effacera de mon esprit qu'avec la nuit complète.*⁷⁷² » Albertine a bien appris la dimension littéraire des signes, ainsi que le souligne Marcel, mais elle ne s'est pas méfiée de leur puissance.

Néanmoins, de *La Prisonnière* à *Albertine disparue*, l'économie générale des signes prémonitoires s'est modifiée. Les signes de premier degré, ceux que le narrateur porte explicitement dans son propos tendent à s'estomper une fois que la rupture a séparé les personnages et qu'un discours sur l'intelligence vient désamorcer ce que les prémonitions avaient pu avoir de trop explicite. Proust joue donc de ces indices de manière dramatique, faisant craindre la mort là où la rupture seule va intervenir, puis écartant davantage ce type de signes au moment où la mort va faire irruption. Telle est d'ailleurs la dynamique du tragique dans le théâtre racinien, en particulier dans *Britannicus*, de manière à donner sa pleine signification à la catastrophe selon la définition aristotélicienne, celle d'une chute verticale après une ascension sociale ou politique, et une confiance excessive en l'invulnérabilité. La mort d'Albertine viendra d'autant plus brutalement que, pour le personnage-narrateur, et ainsi pour le lecteur, elle a cessé d'être redoutée. Et l'horizon tragique est justement introduit dans la relation des personnages.

assoupissement profond, de même que ma grand-mère dans les derniers jours qui précédèrent sa mort, et où elle était plongée dans une immobilité que rien ne troublait et que les médecins appelaient le coma, se mettait, m'a-t-on dit, à trembler un instant comme une feuille quand elle entendait les trois coups de sonnette par lesquels j'avais l'habitude d'appeler Françoise, et que même en les faisant plus légers cette semaine-là pour ne pas troubler le silence de la chambre mortuaire, personne assurait Françoise, ne pouvait confondre, à cause d'une manière que j'avais et que j'ignorais moi-même d'appuyer sur le timbre, avec les coups de sonnette de quelqu'un d'autre. Étais-je entré, moi aussi, en agonie ? était-ce l'approche de la mort ? » Marcel Proust, *AR III La Prisonnière*, p. 904.

⁷⁶⁹ La mort de la grand-mère a été une répétition, et son horizon devient une forme d'anticipation de la mort d'Albertine alors même que celle-ci s'est seulement éloignée par rupture amoureuse. Mais l'hypothèse de la mort est suggérée au lecteur dès la première page d'*Albertine disparue* par le parallèle fait entre la sollicitude de la mère envers la grand-mère mourante et celle que Marcel doit pratiquer envers lui-même : « Il fallait faire cesser immédiatement ma souffrance ; tendre pour moi-même, comme ma mère pour ma grand-mère mourante, je me disais, avec cette même bonne volonté qu'on a de ne pas laisser souffrir ce qu'on aime : « Aie une seconde de patience, on va te trouver un remède, sois tranquille, on ne va pas te laisser souffrir comme cela. » » M.P., *AR IV, Albertine disparue I*, p. 3.

⁷⁷⁰ M.P., *AR III, La Prisonnière*, p. 902.

⁷⁷¹ Ces formules de modalisation s'avèrent particulièrement intéressantes dans la mesure où elles relèvent du conditionnel passé pour le personnage-narrateur alors que ce même temps est par ailleurs utilisé au style indirect ou au style indirect libre comme un futur dans le passé.

⁷⁷² M.P., *AR IV, Albertine disparue I*, p. 50-51.

Il existe, comme pour la grand-mère, un réseau de signes de second degré⁷⁷³ qui portent une charge prémonitoire dont le narrateur, a posteriori, relève la pertinence⁷⁷⁴. Albertine et Marcel ont joué à s'identifier à des personnages de la tragédie racinienne. Or, de *La Prisonnière* à *Albertine disparue*, la pièce projetée à l'horizon de ce jeu a changé, même s'il s'agit dans les deux cas d'une tragédie. Dans le premier roman, Marcel a adopté le rôle d'Assuérus, et Albertine celui d'Esther⁷⁷⁵ dans la logique de la captivité où le titre nous engage. Or cette pièce racinienne d'inspiration chrétienne s'achève par la reconnaissance de l'innocence d'Esther et sa vie sauve. On peut ainsi dire que la pièce redouble le contenu narratif puisque la captive Albertine va reprendre sa liberté qui avait été menacée. Mais, dès le début d'*Albertine disparue*, la nouvelle de la mort de la *Berma* réoriente la réflexion de Marcel vers la tragédie en faisant écho aux lois de l'amour qui l'obnubile dans la souffrance de la rupture. Il s'identifie alors aux propos et aux sentiments de Phèdre face à Hippolyte dans la pièce de Racine. Inversant le rapport sexué (puisqu'il endosse un rôle féminin, et suppose tacitement une Albertine dans le rôle d'Hippolyte), il donne pour horizon à la narration de premier niveau, une pièce où la tragédie va réduire l'innocence d'Hippolyte à la mort. Or, alors que le narrateur reconnaît que la scène lui apparaît « comme une sorte de prophétie des épisodes amoureux de [sa] propre existence⁷⁷⁶ » — ce qui présuppose au demeurant une postériorité du jugement par rapport au temps diégétique —, Marcel persiste dans sa détermination à envoyer la lettre qui consomme la rupture. Tout se passe donc comme si Proust avait voulu, au-delà des signes prémonitoires intuitifs, instaurer un deuxième niveau prophétique confié à des textes dramatiques dont les personnages romanesques font le support de leur jeu allusif sans se rendre compte que le texte *les joue* eux-mêmes. Ainsi se trouve confirmé le principe glissé dans les propos du narrateur : « [...] la vie en changeant fait des vérités avec nos fables⁷⁷⁷ ». Les personnages se sont glissés ce faisant dans un processus de *storytelling*⁷⁷⁸ (en tout cas pour le schème narratif tragique) : le texte littéraire de Racine prophétisait le devenir diégétique. Comme pour la grand-mère, mais avec d'autres types d'artefacts, la vérité est déjà dans l'œuvre artistique⁷⁷⁹ sans que les personnages parviennent à la voir ou à y lire autre chose qu'eux-mêmes dans un plaisir égocentré. Elle est peut-être même dans le tour imaginaire que les personnages donnent à leur désir, comme la prédiction de l'accident de cheval par Marcel en donnait l'exemple. Il reste ainsi à réduire ce hiatus entre la vie et l'art, et Proust a organisé une progression vers cet échange.

⁷⁷³ Nous appelons signes de second degré ceux qui sont portés par des objets artistiques intradiégétiques ou métaphoriques.

⁷⁷⁴ Prémonition et prolepse sont ainsi intimement liées dans la dramatisation ainsi qu'un simple exemple permet de s'en convaincre : « Aussi, d'habitude (sans prévoir, hélas ! le drame que de tels réveils tardifs et me lois draconiennes et persanes d'Assuérus racinien devaient bientôt amener pour moi) je m'efforçais de m'éveiller de bonne heure pour ne rien perdre des cris [de la rue]. » M.P., *ÀR* III, *La Prisonnière*, p. 633

⁷⁷⁵ Le jeu se poursuit en particulier aux pages 626 et 627 et de manière diffuse dans l'ensemble de *La Prisonnière*.

⁷⁷⁶ M.P., *ÀR* IV, *Albertine disparue*, p. 43.

⁷⁷⁷ M.P., *ÀR* III, *La Prisonnière*, p. 868.

⁷⁷⁸ Nous renvoyons à notre définition du concept en première partie.

⁷⁷⁹ Le lecteur remarquera néanmoins que c'est par la différence d'imprégnation littéraire lors du séjour d'Albertine à Paris que Marcel a le pressentiment d'une vie séparée. Un *texte* les sépare déjà : « Peut-être l'avenir ne devait-il pas être le même pour Albertine et pour moi. J'en eus presque le pressentiment en la voyant se hâter d'employer en parlant des images si écrites et qui me semblaient réservées pour un autre usage plus sacré et que j'ignorais encore. » M.P., *ÀR* III, *La Prisonnière*, p. 636.

Car, en même temps que des signes intérieurs de la disparition d'Albertine pointent émergent aussi les signes d'une renaissance par l'art. Proust s'est ingénié à associer, le plus souvent sur le mode du hiatus (juxtaposition de propos, différence entre le premier degré et l'image) les références à Albertine et à la vocation, puis les références à une continuité au-delà de la mort pressentie d'Albertine.

Proust a ainsi réussi à glisser des parallèles dans les pensées de Marcel où le lecteur ne pourra comprendre que la nécessité de l'échange — le sacrifice d'Albertine en contrepartie de l'art — : « Et pas un instant pendant que [Charlus] parlait, pendant que Brichot parlait, l'image de mon chez-moi où m'attendait Albertine ne fut, associée au motif caressant et intime de Vinteuil, absente de moi⁷⁸⁰ ». Cette coexistence entre la femme et l'art dans l'esprit du narrateur, où les deux mondes semblent s'exclure, est d'ailleurs ancrée implicitement lors de la fin de l'exécution du septuor de Vinteuil. En effet, l'amie de Mlle Vinteuil tout en étant celle qui, par son travail, conduit l'œuvre du musicien à la postérité, septuor qui sera l'amorce de la vocation pour Marcel, est aussi présentée comme cause du malheur de Marcel :

« Et moi pour qui, moins pourtant que pour Vinteuil peut-être, [l'amie de Mlle Vinteuil] avait été cause aussi, elle venait d'être ce soir même encore en réveillant à nouveau ma jalousie d'Albertine, elle devait être dans l'avenir cause de tant de souffrances, c'était grâce à elle, par compensation, qu'avait pu venir jusqu'à moi l'étrange appel que je ne cesserai plus jamais d'entendre — comme la promesse qu'il existait autre chose, réalisable par l'art sans doute, que le néant que j'avais trouvé dans tous les plaisirs et dans l'amour même, et que si ma vie me semblait vaine, du moins n'avait-elle pas tout accompli.⁷⁸¹ »

L'amie de Mlle Vinteuil joue le rôle de personnage pivot : elle restaure l'œuvre artistique, elle enclenche un mécanisme dont le mouvement conduira à la disparition d'Albertine. L'échange de la femme contre l'art, est d'autant plus explicite que le narrateur, dès le récit de l'amorce que constitue l'audition du septuor, laisse entrevoir la disparition d'Albertine. La prolepse rejoue la prémonition.

Proust a si bien *tissé* les motifs de la prémonition tragique et ceux du pressentiment d'une création qu'*À la recherche du temps perdu* peut se lire dans ces deux sens temporels contradictoires. Sans aller jusqu'à la figure de l'artiste vampire construisant son œuvre sur la mort de la femme que Pierre Bayard, à la suite de Marie Bonaparte, lit dans la biographie et l'œuvre d'Edgar Poe⁷⁸², force est de constater qu'existe dans *À la recherche du temps perdu* un processus d'échange, peut-être d'incompatibilité, entre la femme et l'œuvre, et que celui-ci émerge dès la phase prémonitoire, ou à travers des signes qu'ignorent les personnages eux-mêmes. Incroyable finesse de Proust, l'étreinte de la rupture entre Marcel et Albertine est en même temps signe de l'art embrassé dans le subtil échange symbolique de la robe de Fortuné, artefact esthétique : « Je l'embrassai alors une seconde fois, serrant contre mon cœur l'azur miroitant et doré du Grand Canal et les oiseaux accouplés, symboles de mort et de

⁷⁸⁰ M.P., *À R III, La Prisonnière*, p. 809.

⁷⁸¹ *Ibidem*, p. 767.

⁷⁸² Pierre Bayard, *Demain est écrit*, Paris, éditions de Minuit, Paradoxes, 2005, p. 82-90.

résurrection⁷⁸³ ». C'est bien le mythe du Phénix qui se rejoue ici dans la distance temporelle de ce qui ne sera plus, par la mort, et de ce qui est amené à advenir, dans l'art, comme nous le verrons plus loin avec la mort de Bergotte. D'ailleurs, le même passage, par un subtil glissement quasi musical des « oiseaux fatidiques » aux « pigeons qui commençaient à roucouler », eux-mêmes si semblables au « chant du coq » va ramener par analogie le souvenir du thème de l'adagio du septuor de Vinteuil qui constitue « un chant du coq en mineur⁷⁸⁴ ». Le processus d'échange est en puissance d'accomplissement dès la phase prémonitoire. Dans cette subtile dynamique d'échange des fluides sémiqiques dans la narration proustienne se joue un principe de vases communicants, phénomène d'échange auquel Breton donnera un tout autre sens.

Mort du personnage et résurrection de l'art : qui davantage que Bergotte a condensé dans le temps ces deux tensions ?

3.2.1.D. Bergotte : l'instant d'une mort-renaissance

On ne saurait oublier Bergotte dans cette liste des personnages habités par la prémonition. Proust l'a rapproché de ces personnages d'« avertis » maeterlinckiens en lui faisant porter une prédestination positive, comme beaucoup des enfants bleus que le Temps autorise à entrer dans la vie dans *L'Oiseau bleu* :

« Ce qu'on peut dire, c'est que tout se passe dans notre vie comme si nous y entrions avec le faix d'obligations contractées dans une vie antérieure ; il n'y a aucune raison dans nos conditions de vie sur cette terre pour que nous nous croyons obligés de faire le bien, à être délicats, même à être polis, ni pour l'artiste athée à ce qu'il se croie obligé de recommencer vingt fois un morceau dont l'admiration qu'il excitera importera peu à son corps rongé par les vers, comme le pan de mur jaune que peignit avec tant de science et de raffinement un artiste à jamais inconnu, à peine identifié sous le nom de Ver Meer. Toutes ces obligations qui n'ont pas leur sanction dans la vie présente semblent appartenir à un monde différent de celui-ci, un monde fondé sur la bonté, le scrupule, le sacrifice, un monde entièrement différent de celui-ci et dont nous sortons pour naître à cette terre, avant peut-être d'y retourner, revivre sous l'empire de ces lois inconnues auxquelles nous avons obéi parce que nous en portions l'enseignement en nous, sans savoir qui les avait tracées, ces lois dont le travail profond de l'intelligence nous rapproche et qui sont invisibles seulement — et encore ! — pour les sots.⁷⁸⁵ »

Au-delà du modèle sous-jacent de la prédestination, la question que pose cette réflexion du narrateur sur Bergotte, est celle même de la vocation, de son origine, de sa reconnaissance. Quel point de passage entre les « lois obscures » de l'être et « le travail

⁷⁸³ M.P., *À R III, La Prisonnière*, p. 900.

⁷⁸⁴ *Ibidem*, p. 901-902.

⁷⁸⁵ *Ibidem*, p. 693.

profond de l'intelligence » qui les transformera en œuvre ? Le cas de Bergotte est fascinant car jamais ces deux pôles de la connaissance obscure et de l'intelligence n'ont été aussi proches. Mais la proximité est telle que le temps n'est pas donné à Bergotte entre la prémonition de sa fin et la révélation de la puissance qui aurait pu lui être pressentiment s'il avait vécu davantage.

L'essentiel des prémonitions de Bergotte consiste en effet en ses cauchemars qui précèdent de peu sa mort et dont un, récurrent, sera prémonitoire :

« Quand il parlait de ses cauchemars, autrefois il entendait des choses désagréables qui se passaient dans son cerveau. Maintenant c'était comme venu du dehors de lui qu'il percevait une main munie d'un torchon mouillé qui, passée sur sa figure par une femme méchante, s'efforçait de le réveiller, d'intolérables chatouillements sur les hanches, la rage — parce que Bergotte avait murmuré en dormant qu'il conduisait mal — d'un cocher fou furieux qui se jetait sur l'écrivain et lui mordait les doigts, les lui sciait. Enfin, dès que dans son sommeil l'obscurité était suffisante, la nature faisait une répétition sans costumes de l'attaque d'apoplexie qui l'emporterait : Bergotte entra en voiture sous le porche du nouvel hôtel des Swann, voulait descendre. Un vertige foudroyant le clouait sur sa banquette, le concierge essayait de l'aider à descendre. Il restait assis, ne pouvant se soulever, dresser ses jambes. Il essayait de s'accrocher au pilier de pierre qui était devant lui, mais n'y trouvait pas un suffisant appui pour se mettre debout.⁷⁸⁶ »

Dans le rêve de Bergotte, les signes s'estompent dans la matérialité physique de la mort. Le temps du cauchemar est contraction même de la fin de Bergotte : du sens à la perte de sens. Dans le roman, le temps de Bergotte s'est aussi contracté sur quelques pages, entre le cauchemar prémonitoire de sa mort et la révélation au moment de sa mort. Bergotte n'est pas la figure de l'échec, puisqu'il ne quitte pas l'existence sans avoir compris la loi obscure. Mais il est comme le « petit pan de mur jaune » un double condensé et inachevé de l'expérience qu'il reste à Marcel à accomplir pour que la prémonition débouche sur la vocation.

La prémonition de l'inéluctable correspond bien à ce « Temps », entité personnifiée qui ne sera jamais assignée sans restes ni au temps perdu ni à l'éternité, et qui restera jusqu'à la fin symbolisée, comme dans les plus anciens adages de la sagesse, par sa puissance de destruction⁷⁸⁷ ». Comme l'a justement montré Pierre Bayard, elle préfigure pour le narrateur la puissance destructrice du Temps : « [...] c'est moins le passé que le temps qui est déterminant chez Proust, moins l'influence des années précédentes que l'immersion de l'être dans l'écoulement d'une durée qui ne cesse de le transformer. Et si l'infinie fragmentation du

⁷⁸⁶ M.P., *ÀR III, La Prisonnière*, p. 690.

⁷⁸⁷ Paul Ricœur, Temps et récit, Tome 2, *La Configuration dans le récit de fiction*, (1984), Paris, Seuil, collection Points Essais, p. 267.

sujet est souvent rapportée au passé, elle peut aussi s'entendre comme ce qui, venu de l'avenir, a commencé à s'imposer à lui et le sépare de lui-même⁷⁸⁸ ».

La prémonition ouvre par anticipation l'être sur l'éternité compacte du néant. Dans l'équilibre général d'*À la recherche du temps perdu*, elle préfigure le tableau final des dégradations générales des hommes, des lieux et sociétés du souvenir dans *Le Temps retrouvé*, lorsque s'équilibreront dans l'esprit du narrateur puissance destructrice et puissance créatrice. Mais cette convergence nous dit assez que l'œuvre est parcourue par une autre veine elle aussi fragmentée et dont la fin du *Temps retrouvé* opérera la suture et la synthèse, le pressentiment de la vocation. Ainsi la prémonition de l'inéluctable se révèle, dans *À la recherche du temps perdu*, comme l'inverse de la puissance du souvenir. Au premier degré, elle est une tension vers l'avenir pour lequel, contrairement au souvenir, l'être n'a que des voies de passage intuitives et non maîtrisables. Cet avenir est donc le négatif et la négation de l'être — le repli de Marcel quand il prend conscience que la grand-mère va mourir et qu'il en anticipe sur le plan sensible l'absence est révélateur. Car ce futur est marqué du sceau de la déperdition inéluctable. Sont ainsi annoncées les disparitions des figures tutélaires et aimées. Le temps s'y révèle dans son mystère mortifère. Ce type de prémonition est l'annonce du néant déjà en germe. Mais de manière ténue pour la grand-mère, avec des sites plus explicites pour Albertine, et très clairement avec la figure de Bergotte, Proust a lié la prémonition de la fin avec l'amorce d'une vocation qui en serait — dynamique d'échange qui entre dans le processus plus général de sublimation de la parabole du grain qui meurt⁷⁸⁹ — comme le fruit, et la compensation, une forme d'échange chimique invisible du temps entre signes prémonitoires et signes contra-prémonitoires.

À la prémonition de l'inéluctable — signes certains, mais trompeurs dans le cas d'Albertine —, Proust va opposer une autre expérience, par laquelle il forme, en quelque sorte, une réponse à Maeterlinck. Ce dernier avait privilégié, dans sa première dramaturgie, la puissance de la sensibilité à l'inconnaissable au détriment de la raison vaine dans l'appréhension de l'énormité menaçante du réel. Sans nier cette ouverture sur l'inconnaissable qu'est la prémonition, Proust en tire des conclusions contraires au dramaturge belge

« Cette deuxième hypothèse [i.e. la prémonition de la mort d'Albertine] n'était pas celle de l'intelligence, et la peur panique que j'avais eue le soir où Albertine ne m'avait pas embrassé, la nuit où j'avais entendu le bruit de la fenêtre, cette peur n'était pas raisonnée. Mais — et la suite le montrera davantage, comme bien des épisodes ont déjà pu l'indiquer — de ce que

⁷⁸⁸ Pierre Bayard, *Demain est écrit, op. cit.*, p. 90.

⁷⁸⁹ « Et je compris que tous ces matériaux de l'œuvre littéraire, c'était ma vie passée ; je compris qu'ils étaient venus à moi, dans les plaisirs frivoles, dans la paresse, dans la tendresse, dans la douleur, emmagasinés par moi sans que je devinasse leur destination, leur survivance même, que la graine mettant en réserve tous les aliments qui nourriront la plante. Comme la graine, je pourrais mourir quand la plante se serait développée, et je me trouvais avoir vécu pour elle sans le savoir, sans que ma vie me parût devoir jamais entrer en contact avec ces livres que j'aurais voulu écrire et pour lesquels, quand je me mettais autrefois à ma table, je ne trouvais pas de sujet. Ainsi toute ma vie jusqu'à ce jour aurait pu être et n'aurait pas pu être résumée sous ce titre : Une vocation. Elle ne l'aurait pas pu en ce sens que la littérature n'avait joué aucun rôle dans ma vie. Elle l'aurait pu en ce que cette vie, les souvenirs de ses tristesses, de ses joies, formaient une réserve pareille à cet albumen qui est logé dans l'ovule des plantes et dans lequel celui-ci puise sa nourriture pour se transformer en graine, en ce temps où l'on ignore encore que l'embryon d'une plante se développe, lequel est pourtant le lieu de phénomènes chimiques et respiratoires secrets mais très actifs. » M.P., *À R IV, Le Temps retrouvé*, 1989, p. 478.

l'intelligence n'est pas l'instrument le plus subtil, le plus puissant, le plus approprié pour saisir le vrai, ce n'est qu'une raison de plus pour commencer par l'intelligence et non par un intuitivisme de l'inconscient, par une foi aux pressentiments toute faite. C'est la vie qui, peu à peu, cas par cas, nous permet de remarquer que ce qui est le plus important pour notre cœur, ou pour notre esprit, ne nous est pas appris par le raisonnement mais par des puissances autres. Et alors, c'est l'intelligence elle-même qui se rendant compte de leur supériorité, abdique par raisonnement devant elles, et accepte de devenir leur collaboratrice et leur servante. Foi expérimentale.⁷⁹⁰ »

Ainsi s'offre au lecteur un protocole épistémologique, une « foi expérimentale » d'approche de l'existence, qui est aussi une sagesse, et en tout cas la clé du devenir d'écrivain de Marcel. Le pessimisme de la fuite du temps, encore accru de la sensibilité à la disparition, et de la prémonition qui n'en est peut-être qu'un avatar, n'est pas la fin ultime. Il est aussi une autre ligne, qui part de l'anodin, et qui construit l'être : elle prend elle aussi origine dans le pressentiment, mais d'une nature toute autre que ce que nous avons décrit comme la prémonition⁷⁹¹.

3.2.2. Le pressentiment de l'accomplissement ou la collaboration de l'intelligence et « des puissances autres »

3.2.2.A. Les « amorces »

À l'opposé de la prémonition, le pressentiment⁷⁹² de l'accomplissement dans la création littéraire ponctue et dirige toute l'herméneutique de *la Recherche* à travers quelques manifestations majeures qui trouvent écho entre elles et que les expériences artistiques permettent d'interpréter et d'orienter par leurs similitudes sensibles. Parmi celles-ci Arnaud Rykner a finement analysé la portée du petit pan de mur de la vue de Delft devant lequel Bergotte trouve la révélation et la mort. Comme ce pan de mur, le pressentiment proustien de l'accomplissement ne peut se manifester que dans l'économie de la ténuité, une forme d'équivalent aux objets anodins qui initient l'émergence du souvenir, sauf que la tension se fait vers le futur. Dans la condensation de l'objet ou de l'image transitionnels tout un monde

⁷⁹⁰ M.P., *À R IV, Albertine disparue I*, p. 7.

⁷⁹¹ Proust utilise majoritairement le terme « pressentiment ». Notre distinction lexicale entre « prémonition » et « pressentiment » vise à éclairer la distinction de fait entre deux phénomènes que Proust confond sous le même terme.

⁷⁹² Si l'emploi du terme par Proust ne suffisait à nous en convaincre, comme nous allons le voir, le pressentiment relève bien des phénomènes que nous qualifions de prémonitoires. Existe bien des expériences sensibles, voire sensorielles, dont le sens échappe initialement au personnage, et dont le narrateur, en les reliant entre elles, finira par comprendre qu'elles préfiguraient la vocation. D'une part une expérience saillante, mais mystérieuse, et à l'autre bout du temps de maturation, la reconnaissance de leur caractère d'« amorces ».

subjectif est l'objet du déploiement. Le pressentiment proustien de l'accomplissement est d'abord « l'illusion d'une sorte de fécondité⁷⁹³ ».

Il suit le même patron dramatique de *délivrance* que le souvenir. À une phase déceptive fait suite l'éclat de la révélation. Ainsi, pour le souvenir, l'absorption de la madeleine a lieu « machinalement, accablé par la morne journée et la perspective d'un triste lendemain⁷⁹⁴ », dans la compacité du réel, alors que, pour le pressentiment, la vision des trois arbres de Balbec fait suite à la démythification de l'amour par « la possession immatérielle⁷⁹⁵ » de la jeune pêcheuse. De même la découverte prémonitoire des clochers de Martinville est précédée d'une phase de renoncement à la vocation d'écrivain et de refoulement de celle-ci, un retour au principe de réalité :

« Combien depuis ce jour, dans mes promenades du côté de Guermantes, il me parut plus affligeant encore qu'auparavant de n'avoir pas de disposition pour les lettres, et de devoir renoncer à être jamais un écrivain célèbre. Les regrets que j'en éprouvais, tandis que je restais seul à rêver un peu à l'écart, me faisaient tant souffrir, que pour ne plus les ressentir, de lui-même par une sorte d'inhibition devant la douleur, mon esprit s'arrêtait entièrement de penser aux vers, aux romans, à un avenir poétique sur lequel mon manque de talent m'interdisait de compter.⁷⁹⁶ »

Le temps a englué l'être dans le premier cas, l'a soutiré au désir par la possession virtuelle dans le second, et l'a arrêté dans l'inhibition et le renoncement dans le troisième. Dans les trois cas, un élément d'apparence anodine est détaché du réel par la réaction sensible selon le mode de la brutalité⁷⁹⁷. À la madeleine du souvenir font écho les clochers du pressentiment. Proust semble avoir délibérément organisé le même mouvement sensible pour des tensions temporelles inversées. C'est sciemment qu'il glisse ainsi un indice d'analogie pour le lecteur. Cette symétrie dit assez que la prémonition entretient avec l'ordre du temps quotidien, la même dynamique d'accomplissement de l'être que celle du souvenir. Il retrouve puissance d'être par la voie d'un bref passage, d'une porte anodine⁷⁹⁸ qui, comme celle de la parabole de la loi de Kafka, a été faite à sa mesure subjective, donc à l'échelle, pour Proust, d'une sensibilité singulière. Petit pan de mur du tableau de Ver Meer, jaune madeleine oblongue et anodine, soleil dans les clochers de Martinville⁷⁹⁹, toutes ces manifestations⁸⁰⁰ où

⁷⁹³ M.P., *À R I, Du côté de chez Swan I, II*, p. 176.

⁷⁹⁴ *Ibidem*, p. 44.

⁷⁹⁵ M.P., *À R II, À l'ombre des jeunes filles en fleurs, II*, p. 77.

⁷⁹⁶ M.P., *À R I, Du côté de chez Swan, I, II*, p. 176

⁷⁹⁷ Alors que l'ingestion de la madeleine fait tressaillir, Proust use des mêmes locutions adverbiales « tout d'un (à) coup » pour les arbres de Balbec (*À R II*, p. 76) et les clochers de Martinville (*À R I*, p. 177). Nous sommes sous le régime de l'irruption panique du désir dont la narration souligne la brutalité par les connecteurs de rupture narrative.

⁷⁹⁸ Porte face à laquelle on est parcouru du désir d'entrer et de la nécessité de rester à l'extérieur selon la logique du montré/dissimulé du dispositif. Franz Kafka, *Le Procès*, traduction d'Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, Folio, 1933, p. 308-309.

⁷⁹⁹ M.P., *À R I, Du côté de chez Swan, I, II*, p. 44.

⁸⁰⁰ Que n'y ajoutons-nous ce magnifique condensé de motifs prémonitoires — thème tragique d'Esther qui sera repris pour *La Prisonnière*, jaune de la robe aux airs de madeleine, soleils couchants — que Proust a synthétisé dès le début de son œuvre dans l'église de Combray et qui exprime un temps créateur dans sa patine destructive même : « Deux tapisseries de haute lice représentaient le couronnement d'Esther (la tradition voulait qu'on eut donné à Assuérus les traits d'un roi de France et à Esther ceux d'une dame de Guermantes dont il était

le jaune domine, sont les « amorces⁸⁰¹ » décrites lors de l'exécution chez Madame Verdurin de la sonate à Vinteuil.

La Prisonnière nous livre la clef de ce resserrement autour de la ténuité d'un objet qui condense en lui la potentialité de l'avenir. En effet, au terme de l'exécution du septuor par Morel, le narrateur rappelle le travail de ravaudage⁸⁰² des partitions de Vinteuil effectué par l'amie de Mlle Vinteuil pour reconstituer l'ensemble de l'œuvre dont la simple sonate était arrivée à la connaissance du public :

« Il faut supposer que ces mélodies sans caractère contenaient déjà cependant en quantités infinitésimales, et par cela même plus assimilables, quelque chose de l'originalité des chefs-d'œuvre qui rétrospectivement comptent seuls pour nous, mais que leur perfection même eût peut-être empêchés d'être compris ; elles ont pu leur préparer le chemin dans les cœurs. Toutefois est-il que, si elles donnaient un pressentiment confus de beautés futures, elles laissaient celles-ci dans un inconnu complet.⁸⁰³ »

Comme l'idéal frontalement aveuglant, donc invisible, le chef d'œuvre est immédiatement inassimilable dans sa totalité. L'œuvre, dans son idéal qui ne peut se comprendre, en peut devenir invisible ou plutôt inaudible. Seule les « quantités infinitésimales » peuvent donner conscience et donner *accès* à la force artistique de la sonate et, plus généralement, à celle de toute œuvre esthétique. Proust utilise dans sa représentation de l'expérience musicale, un dispositif d'écran/révélation où l'économie du sensible est à la fois médiation vers l'idéal et protection de l'être. Cette sonate de Vinteuil, bien que (ou parce que) reliquat fragmentaire de l'œuvre plus grande que l'amie de Mlle Vinteuil reconstruit après la mort du musicien, se constitue comme promesse et pressentiment d'un idéal plus élevé que le narrateur vient de douter atteindre par lui-même lors de l'écoute de la phrase finale du septuor :

« Je savais que cette nuance nouvelle de la joie, cet appel vers une joie supraterrrestre, je ne l'oublierais jamais. Mais serait-elle jamais réalisable pour moi ? Cette question me paraissait d'autant plus importante que cette phrase était ce qui aurait pu le mieux caractériser — comme tranchant avec tout le reste de ma vie, avec le monde visible — ces impressions qu'à des intervalles éloignés je retrouvais dans ma vie comme les points de repère, les amorces, pour la construction d'une vie véritable : l'impression éprouvée devant les clochers de Martinville, devant une rangée d'arbres près de Balbec. En tout cas, pour en revenir à l'accent particulier de cette phrase, comme il était singulier que le pressentiment le plus différent de ce qu'assigne la vie terre-à-terre, l'approximation la plus hardie des allégresses de l'au-delà se fût justement

amoureux) auxquelles leurs couleurs, en fondant, avaient ajouté une expression, un relief, un éclairage : un peu de rose flottait aux lèvres d'Esther au-delà du dessin de leur contour, le jaune de sa robe s'étalait si onctueusement, si grassement, qu'elle en prenait une sorte de consistance et s'enlevait vivement sur l'atmosphère refoulée ; et la verdure des arbres restée vive dans les parties basses du panneau de soie et de laine, mais ayant « passé » dans le haut, faisait se détacher en plus pâle, au-dessus des troncs foncés les hautes branches jaunissantes, dorées et comme à demi-effacées par la brusque et oblique illumination d'un soleil invisible. » M.P., *À R I, Du Côté de chez Swann, I, II*, p. 60.

⁸⁰¹ M.P., *À R III, La Prisonnière*, p. 765.

⁸⁰² Nous souhaitons cette métaphore qui évoque la textualité, le travail sur la texture qui est celui de l'écrivain.

⁸⁰³ *Ibidem*, p. 767.

matérialisée dans [Vinteuil] le triste petit bourgeois bienséant que nous rencontrons au mois de Marie à Combray. »⁸⁰⁴ »

Le pressentiment est en l'occurrence une « amorce⁸⁰⁵ » une fenêtre ouverte vers un état supérieur de la création et de la révélation de l'être, le même accès irradiant à un ordre supra-humain, divin⁸⁰⁶ que celui de la madeleine après l'ingestion de laquelle le narrateur « cesse de se sentir médiocre, contingent, mortel⁸⁰⁷ ». Mais cet accès ne peut initialement s'opérer que sous le mode de la rencontre avec une parcelle d'objet ou d'objet esthétique irradiante et déstabilisante. La même phrase se retrouve sous une forme musicale dans la sonate de Vinteuil et sous une forme linguistique au terme de l'expérience de Martinville. En ce sens, et parce que les passages se font écho par référence à ces instants singuliers qui les préfiguraient encore de manière totalement ineffable, l'exécution du septuor chez Mme Verdurin constitue un développement de la prémonition initiale à l'approche de Martinville. C'est à l'échelle de toute *La recherche* que Proust a donné à se déployer la prémonition de la vocation artistique et le reflux initial vers le passé n'est peut-être que le moyen d'en mieux déployer toute la durée et l'expérience magnifiques.

3.2.2.B. Un pressentiment en quête de sens

Toutefois il existe une limite au parallèle entre les percées vers le temps originel de la sensibilité, que sont les souvenirs, et les amorces qui constituent les pressentiments de la vocation. Dans ce second cas, ce que livre l'interface d'une disposition d'objets, ou d'une disposition face à l'objet, c'est une tension vers l'idéal de l'œuvre. L'« amorce » est une fenêtre sur ce qui pourra redoubler la victoire de l'être sur le temps qu'était le souvenir et l'apporter à un point indépassable : son accomplissement dans l'idéal d'une œuvre. Est-ce hasard si, au soir même de l'épisode des clochers de Martinville, qui avait débuté par un renoncement à l'écriture et un refoulement de la vocation, le narrateur se lance dans l'écriture d'un premier texte qui est comme l'étape initiale du déploiement de toute une œuvre mais *dans l'ignorance absolue du caractère et de la nature prémonitoire de cette expérience ?* Confronté à un temps qui inhibe et donc détruit, il trouve une brève ouverture vers l'idéal mais non la claire conscience de la tension qui mène vers lui. Et le génie de Proust est d'avoir estompé et reléguée dans l'implicite le rapport de cause à effet entre l'épisode des clochers et

⁸⁰⁴ M.P., *ÀR* III, *La Prisonnière*, p. 765.

⁸⁰⁵ Au même titre que la madeleine qui amorce la remontée du souvenir des profondeurs du temps et de l'esprit.

⁸⁰⁶ On notera que, lorsque la prémonition cesse d'opérer face à des objets ou dispositions d'objets, cette dimension divine disparaît, le narrateur n'est plus parcouru par l'*enthousiasme* dont l'étymologie nous explique qu'elle consiste à être habité par la divinité. Inspiration littéraire et capacité prémonitoire se trouvent ainsi reliées implicitement dans la veine apollinienne : « Je me redisais que je n'avais éprouvé, en essayant cette description, rien de cet enthousiasme qui n'est pas le seul mais qui est un premier critérium du talent. » M.P., *ÀR* I, *Le Temps retrouvé*, p. 444.

⁸⁰⁷ M.P., *ÀR* I, *Du côté de chez Swan*, I, 2, p. 44.

la première production textuelle du narrateur. Comme dans la prémonition, l'anticipation et les signes coexistent, mais sans se rejoindre, sans être reconnus dans leur alliance.

Lors de l'épisode des trois arbres d'Hudimesnil, une même économie du dire est à l'œuvre. Mais cette fois-ci (et comme c'était parfois le cas dans la prémonition de l'inéluctable que nous avons déjà envisagée), c'est dans l'imaginaire du récit du narrateur, ses comparaisons, ses métaphores, qu'apparaît la clef inaperçue de ce pressentiment : sa vocation littéraire. Si l'on observe en effet le régime d'images que Proust a appliqué à cet épisode des arbres d'Hudimesnil, on se rend compte qu'il a utilisé un référent *littéraire* et un déplacement dans l'imaginaire pour couvrir toute la scène :

« [...] je me demandais si toute cette promenade n'était pas une fiction, Balbec un endroit où je n'étais encore allé que par l'imagination, Mme de Villeparisis un personnage de roman et les trois vieux arbres la réalité qu'on retrouve en levant les yeux de dessus le livre qu'on était en train de lire et qui vous décrivait un milieu dans lequel on avait fini par se croire effectivement transporté.⁸⁰⁸ »

Dans ses perplexités, dans la relecture fictionnelle des personnages, dans la démarche inversée par rapport à la réalité d'amorce des arbres, le narrateur fait démarche d'écrivain sans le savoir, comme, dans un autre registre, M. Jourdain fait naïvement de la prose en l'ignorant. Magie de la subtilité proustienne, le narrateur *s'exprime* en littéraire au moment où son double Marcel est resté *aveugle* au sens porté par la révélation de sa vocation littéraire⁸⁰⁹. L'écrivain a placé le narrateur face à une ironie du signe : alors que s'opère un processus de métalepse qui, transfigurant la réalité par la fiction, fait entrer le personnage dans le livre, il est inapte à voir que l'épisode lui prédit qu'il sera écrivain. Et l'on peut en ce cas rejoindre Paul Ricœur lorsqu'il affirme que « la métaphore règne là où la vision cinématographique, purement successive, échoue, faute de mettre en relation sensations et mouvement⁸¹⁰ ». Cette métaphore, pour le coup, forme dispositif de la dynamique de mise à nu, de masque tombé, et elle replace à l'horizon du texte la révélation à venir de la vocation d'écrivain.

Dans les deux cas de pressentiment, cet effacement ou ce déplacement de la causalité place le lecteur dans l'exacte incompréhension de la nature prémonitoire de l'expérience pour le personnage — de son principe d'« amorce » destiné à conférer à une sensation, que la mémoire ramènera, une association avec le désir d'écrire — tout en lui en donnant un possible soupçon. Nous vivons bien, grâce à l'habileté proustienne dans l'indécision du dualisme

⁸⁰⁸ M.P., *À R II, À l'ombre des jeunes filles en fleurs II*, p. 77.

⁸⁰⁹ Nous voyons la confirmation de cette hypothèse dans la répétition négative de la scène des arbres lors du retour en train à Paris après la guerre, dans *Le Temps retrouvé* qui constitue une forme de reflux ou de régression du pressentiment. Non seulement les arbres ne disent plus rien au narrateur, mais il reste en retrait de l'expérience littéraire du récit ou de la métaphore qui les magnifierait : « Si j'avais vraiment une âme d'artiste, quel plaisir n'éprouverais-je pas devant ce rideau d'arbres éclairé par le soleil couchant, devant ces petites fleurs du talus qui se haussent presque jusqu'au marche-pied du wagon, dont je pourrais compter les pétales, et dont je me garderais bien de décrire la couleur comme font tant de bons lettrés, car peut-on espérer transmettre au lecteur un plaisir que l'on n'a pas senti ? » M.P., *À R I, Le Temps retrouvé*, p. 434.

⁸¹⁰ Paul Ricœur, Temps et récit, Tome 2, *La Configuration dans le récit de fiction*, (1984), Paris, Seuil, collection Points Essais, p. 278.

découvert/caché du dispositif que l'épisode des arbres d'Hudimesnil décrit de manière imagée par des sensations tactiles : « Je regardais les trois arbres, je les voyais bien, mais mon esprit sentait qu'ils recouvraient quelque chose sur quoi ils n'avaient pas prise, comme sur ces objets placés trop loin dont nos doigts, allongés au bout de notre bras tendu, effleurent seulement par instant l'enveloppe sans arriver à rien saisir⁸¹¹ ». Variante du reflet, la sensation tactile de la forme non identifiable, qui était une étape transitoire dans l'épisode du souvenir appelé par la madeleine, traduit l'ambivalence face à l'inconnaissable, qui se laisse toucher du doigt, mais non prendre, et comprendre.

Davantage encore, dans le cas des arbres d'Hudimesnil, le narrateur manque la *nature* prémonitoire de l'épisode sensible, le rapprochant plutôt du mécanisme d'un souvenir⁸¹². Pourtant tout est mis en place et pour Marcel et pour le lecteur pour que cette tension vers l'avenir soit entrevue. Les arbres comme les clochers *font signe* vers le ciel, c'est-à-dire vers l'accès à un ordre supra-humain pourtant ancré dans le monde terrestre : les arbres sont dans l'équilibre des deux temporalités et représentent l'échange vital entre le terrestre et le céleste. Quant aux clochers, eux aussi, mais sur un autre mode, objets d'échanges symboliques avec le ciel, Marcel en perçoit la danse qui anime la matière mais il manque la signification temporelle de ces édifices, par lequel pourtant le temps est scandé par les cloches. Pourtant Proust associe aux arbres une analogie espace/temps⁸¹³ du dédoublement liée au dispositif optique. De cette illusion optique découle une première hypothèse oraculaire à la légèreté ludique : « Cependant [les arbres] venaient vers moi ; peut-être apparition mythique, ronde de sorcières ou de nornes qui me proposaient des oracles⁸¹⁴ ». La métaphore dit ce qu'une fois de plus Marcel manque. Existe aussi la clef subsidiaire du regard en miroir au terme de la méditation du narrateur ; dans la figure du manque gît la trace du pressentiment inaperçu : « Et quand, la voiture ayant bifurqué, je leur tournai le dos et cessai de les voir, tandis que Mme de Villeparisis me demandait pourquoi j'avais l'air rêveur, j'étais triste comme si je venais de perdre un ami, de mourir à moi-même, de renier un mort ou de méconnaître un dieu⁸¹⁵ ». Acte sacrilège, l'oubli de l'être dans sa vocation inaperçue laisse la trace sensible en creux de cette profonde absence, du temps destructeur. Le pressentiment manqué a les effets de la prémonition de l'inéluctable. La puissance d'échapper à la contingence, au Temps, a été en l'occurrence manquée dans ce signe prémonitoire de la vocation.

Paul Ricoeur a justement souligné la dynamique générale de résolution qui forme l'architecture temporelle d'*À la recherche du temps perdu* :

⁸¹¹ M.P., *ÀR II, À l'ombre des jeunes filles en fleurs II*, p. 77.

⁸¹² Avant de produire une série d'interrogations qui n'offriront pas de réponse au sens de l'expérience, Marcel émet une première hypothèse sur les arbres : « Fallait-il croire qu'ils venaient d'années déjà si lointaines de ma vie que le paysage qui les entourait avait été entièrement aboli dans ma mémoire et que comme ces pages qu'on est tout d'un coup ému de retrouver qu'on s'imaginait n'avoir jamais lu, ils surnageaient seuls du livre de ma première enfance ? » M.P., *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II, *ÀR II*, p. 78.

⁸¹³ « Ou encore ne cachaient-ils pas de pensée et était-ce une fatigue de ma vision qui me les faisaient voir doubles dans le temps comme on voit quelquefois double dans l'espace ? », M.P., *ÀR II, À l'ombre des jeunes filles en fleurs II*, p. 78.

⁸¹⁴ *Ibidem*.

⁸¹⁵ *Ibidem*, p. 79.

« Tout l'apprentissage des signes, qui fait la longueur de *la Recherche*, tombe ainsi sous la loi aperçue sur l'exemple privilégié de quelques signes prémonitoires, déjà porteurs du sens dédoublé que l'intelligence n'a plus qu'à éclaircir.⁸¹⁶ »

Ce n'est que dans *Le Temps retrouvé* que Marcel, au terme d'une longue démarche intérieure, aura la subite lucidité du *moyen* « de faire sortir de la pénombre ce que [il] avai[t] senti, de le convertir en un équivalent spirituel. Or ce moyen qui [lui] paraissait le seul, qu'était-ce autre chose que de faire une œuvre d'art ? » Seule l'œuvre pourrait permettre d'échapper au temps. Car, même s'il faudra longtemps au narrateur ainsi qu'au lecteur pour l'apprendre, ces brefs pressentiments qui s'ignorent sont pourtant la clef d'une victoire sur le temps par la révélation sensible qu'ils apportent à l'être livré à l'expérience. L'expérience sensible est sublimée d'avoir été écrite, ce que le narrateur, avec beaucoup d'auto-dérision compare au terme de l'épisode des clochers de Martinville à la joie d'une poule qui a pondu son œuf. Et cette expérience sensible, *indicielle* et non plus symbolique ainsi que le dirait Arnaud Rykner n'a pu être consignée qu'en échappant à la linéarité de la phrase, du récit qui ne contiennent pas davantage qu'eux-mêmes. Seul l'écran (et nous avons vu que la métaphore en formait souvent un dans les expériences de pressentiment) d'un dispositif peut restituer la dimension sensible d'un rapport au secret non éclairci des choses. Car la phrase, c'est-à-dire le langage en sa seule dimension structurale est frappé d'inanité dans *la Recherche* :

« Sur l'extrême différence qu'il y a entre l'impression vraie que nous avons eue d'une chose et l'impression factice que nous nous en donnons quand volontairement nous essayons de nous la représenter, je ne m'arrêtais pas ; me rappelant trop avec quelle indifférence relative Swann avait pu me parler autrefois des jours où il était aimé, parce que sous cette phrase il voyait autre chose qu'eux [...]»⁸¹⁷

L'écrivain anticipe le philosophe qui souligne dans « l'échec d'une vision purement cinématographique, purement successive » les limites d'une structure narrative. N'appelle-t-elle par contrecoup des dispositifs que Proust expérimente avant que le XXI^{ème} siècle n'en ait formé la théorie ? Car la structure purement narrative du modèle cinématographique échoue à rendre la puissance de la vie. Ce qui fait signe vers l'être, c'est lui-même dans son rapport aux choses restituées dans le temps et le mouvement. Le passage de l'immobilité au mouvement qui caractérise chacun des pressentiments de la vocation traduit cette énergétique inscrite dans le point le plus anodin : au vortex du souvenir dans l'épisode de la madeleine qui va ré-instiller le vif dans le réel (celui de la morne après-midi, comme celui des couleurs indéterminées dans la mémoire avant que le souvenir ne se déploie comme un papier japonais) fait ainsi pendant l'expérience de la bibliothèque de Guermantes imagé par le plumage en déploiement de la queue du paon. L'agencement de deux épisodes séparés dans le temps et par le texte annule la durée et la discontinuité narrative qui la traduit. Ce jeu d'échos greffe sur la narration classique un autre niveau d'organisation, celui d'un dispositif hors temps fondé sur la contiguïté des épisodes vécus et ouvrant sur la possibilité d'un temps retrouvé. La contiguïté des expériences par-delà leur séparation temporelle offre une architecture à l'œuvre.

⁸¹⁶ Paul Ricœur, Temps et récit, Tome 2, *La Configuration dans le récit de fiction*, (1984), Paris, Seuil, collection Points Essais, p. 278.

⁸¹⁷ M.P., *À R IV, Le Temps retrouvé*, p. 448.

Proust fait jouer un gigantesque dispositif à l'échelle d'une œuvre monumentale que la critique se perd souvent à lire dans sa structure narrative, c'est-à-dire dans une fragmentation antinomique du moi proustien. Le dispositif de *la Recherche* nous offre ce « subjectile » qu'Arnaud Rykner, reprenant une formule d'Antonin Artaud et son analyse par Derrida, décrit : « l'intérêt de la notion est qu'elle permet d'articuler le concept de brutalité et le dispositif de l'écran. Le subjectile, en effet, qui est la conjonction du « subjectif » et du « projectile », est à la fois fait pour résister à la brutalité et pour être crevé par elle en donnant accès à ce qui est hors sens et hors représentation⁸¹⁸ ». La prémonition, tout particulièrement chez Proust, est vouée à cette loi duelle de l'échange avec une extériorité inconnaissable, de révéler le réel et de le masquer dans son trop de brutalité (serait-ce la violente lumière de l'idéal). Faire toucher du bout des doigts, d'un œil à peine entrouvert, du bout de l'esprit où il ignore la portée du message qu'il formule. Cette prémonition est la promesse en instance des promenades du côté de Guermantes : « Alors, bien en dehors de toutes ces préoccupations littéraires et ne s'y rattachant en rien, tout d'un coup, un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin me faisaient arrêter par un plaisir particulier qu'ils me donnaient, et aussi parce qu'ils avaient l'air de cacher au-delà de ce que je voyais, quelque chose qu'ils m'invitaient à venir prendre et que malgré mes efforts je n'arrivais pas à découvrir⁸¹⁹ ».

Faut-il que Proust ait été lecteur de Balzac — mais un lecteur soucieux de raffiner les lourdeurs balzaciennes dont la critique est déléguée à ceux de ses personnages romanesques qui n'encensent pas l'auteur de *La Comédie humaine*— pour que l'on retrouve la même formule d'accès ? Il a peut-être puisé dans *La Peau de chagrin* ce vertige face à un idéal pressenti, cette tension vers le futur qui semble si bien condenser son dispositif temporel. Ainsi, Raphaël, pénétrant dans la boutique de l'antiquaire où il découvrira la peau de chagrin fait-il cette étrange expérience du temps et de l'art :

« L'inconnu compara d'abord ces trois salles gorgées de civilisation, de cultes, de divinités, de chefs-d'œuvre, de royautés, de débauches, de raison et de folie, à un miroir plein de facettes dont chacune représentait un monde. Après cette impression brumeuse, il voulut choisir ses jouissances ; mais à force de regarder, de penser, de rêver, il tomba sous la puissance d'une fièvre due peut-être à la faim qui rugissait dans ses entrailles. La vue de tant d'existences nationales ou individuelles, attestées par ces gages humains qui leur survivaient, acheva d'engourdir les sens du jeune homme ; le désir qui l'avait poussé dans le magasin fut exaucé ; il sortit de la vie réelle, monta par degrés vers un monde idéal, arriva dans les palais enchantés de l'Extase où l'univers lui apparut par bribes et en traits de feu, comme l'avenir passa jadis flamboyant aux yeux de saint Jean dans Patmos.⁸²⁰ »

Du temps fragmenté en autant d'objets qui décomposent de manière prismatique l'inconnaissable du temps, a fortiori du temps d'une durée supérieure à une vie humaine qui est celui de l'Histoire, les œuvres sont à la fois les témoignages *et* le point d'un échappatoire au réel vertigineux jusqu'à la paralysie. Mais ce qui pourrait figer dans l'impuissance d'un réel impensable se fait au contraire vecteur vers l'idéal. Belle métamorphose qui illustre la puissance de l'art chez Balzac, et dont Proust se souviendra. Comme le « petit pan de mur

⁸¹⁸ Arnaud Rykner, *Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, Paris, José Corti, Les Essais, 2004, p. 112.

⁸¹⁹ M.P., *À R I, Du côté de chez Swan I, 2*, p. 176.

⁸²⁰ Honoré de Balzac, *La Peau de chagrin*, Paris, Gallimard, Folio classique, 1974, p. 40.

jaune », comme la modeste madeleine, comme la phrase de la sonate, il est des points de passage vers l'idéal, il est des failles dans la lumière éclatante il est des percées prémonitoires vers l'avenir, pour que l'on puisse, comme saint Jean à Patmos, entrevoir l'Apocalypse.

Mais contrairement à cette découverte immédiate de la loi profonde de l'être et de l'esthétique que Balzac donne à Raphaël, il faudra que soit écoulée près de trois mille pages d'*À la recherche du temps perdu* pour que, dans *Le Temps retrouvé*, le pressentiment sans message médiatisé par le temps et l'intelligence deviennent la claire conscience de la vocation. Il aura fallu tout ce temps pour que se révèle un futur à l'être, alors que le passé, par le souvenir de Combray amené par la madeleine, était réapparu au terme du seul effort de quelques instants⁸²¹. Ce contraste de la tension vers le passé et vers le futur témoigne que la même opération de l'esprit n'appelle pas la maturation du temps dans le premier cas.

3.2.2.C. Épiphanie du pressentiment

Le pressentiment de l'accomplissement est ainsi la promesse d'une victoire face au temps. Il préfigure à la fois l'objet du désir, et il donne à l'homme un écho sensible à son désir, celui que les mots, à Combray, portaient déjà vers l'avenir.

Par les mots à l'intérieur desquels, déjà à Balbec, « avait fini par s'accumuler le désir que m'avaient inspiré les lieux qu'ils désignaient⁸²² », ou par la phrase qui émerge de la sonate de Vinteuil et se retrouve dans le septuor, le langage artistique reprend puissance sur la réalité. Il inscrit l'être dans une maîtrise de ce que le temps lui refuse encore, et que le désir lui permettra d'accomplir dans le temps lui-même. Toutes ces prémonitions de la vocation ont en effet leur point de convergence et de révélation dans *Le Temps retrouvé*, lors de la scène de la bibliothèque des Guermantes. Paul Ricoeur a ainsi observé la dualité du temps destructeur et constructeur qui s'opère du début à la fin d'*À la recherche du temps perdu* : « Pris ensemble, les deux volets de cette transition narrative ont valeur à la fois de coupure et de suture entre les deux foyers de *la Recherche*. Coupure, par les signes de la mort qui sanctionnent l'échec d'un apprentissage de signes privés du principe de leur déchiffrement. Suture, par les signes prémonitoires de la grande révélation⁸²³ ».

⁸²¹ M.P., *À R I, Du côté de chez Swan I*, 2, p. 44-47.

⁸²² M.P., *À R I, Du Côté de chez Swann*, III, p. 380.

⁸²³ Paul Ricoeur, Temps et récit, Tome 2, *La Configuration dans le récit de fiction*, (1984), Paris, Seuil, collection Points Essais, p. 270.

Car c'est bien « l'avertissement [...] qui peut nous sauver⁸²⁴ » auquel va être confronté enfin Marcel moins de deux cents pages avant la fin de la grande fresque du moi proustienne. Celui-ci va procéder par enchaînement d'associations de signes, le pavé de la cour des Guermantes ramenant celui des « dalles inégales du baptistère de Saint-Marc à Venise⁸²⁵ », le tintement de la cuillère du domestique celui de l'employé de chemin de fer passant à l'épreuve les roues du train où s'était réitérée l'expérience des trois arbres d'Hudismesnil, et, enfin, la serviette empesée qui évoque la chambre de Balbec. Le lecteur est placé dans une sorte de précipitation de la résolution des signes en tout point équivalente à la révélation du souvenir de Combray alors que le narrateur se retrouve spontanément, et lucidement cette fois, lancé dans « l'œuvre d'art qu'[il] se sentai[t] prêt déjà, sans [s]'y être consciemment résolu, à entreprendre⁸²⁶ ».

On notera que cet instant qui en condense tant d'autres n'est pas la recomposition d'une histoire — les éléments sont chronologiquement trop disparates — mais une entrée dans le temps aboli, une forme d'atemporalité aux caractéristiques spécifiquement proustiennes. Le narrateur se trouve face à « l'impression [...] si forte que le moment [qu'il] vivai[t] [lui] parut le moment actuel ». L'indétermination énonciative autour d'« actuel » peut évoquer le temps intradiégétique de la présence dans la bibliothèque aussi bien que celui de la narration elle-même, c'est-à-dire le temps de l'écriture littéraire. La fusion s'est bien opérée entre la prémonition dans sa sensation vague et l'acte d'écrire qu'elle préfigurait sans l'amener clairement à la conscience durant les épisodes de Martinville et d'Hudimesnil. Grâce à la prémonition, le narrateur est entré dans « l'extra-temporel⁸²⁷ ».

Ouverture vers l'idéal à travers le pressentiment de l'œuvre à venir ou retour vers le passé à la recherche de l'essence précieuse de l'âme, ces deux tensions proustiennes du temps semblent s'opposer. Mais l'opposition est peut-être toute de surface et repose sur le leurre que constitue le titre général de l'œuvre romanesque proustienne qui a par trop ancré Proust comme un écrivain de la mémoire, à la recherche de ces instants perdus de l'enfance, dans une subjectivité nostalgique dont la dialectique entre temps perdu et temps retrouvé contiendrait la clé. Il se peut bien, tout au contraire, que la tension proustienne soit de perdre le temps, de le perdre de vue, de l'annihiler pour la part de contingence qu'il impose à l'homme, contingence qui s'inscrit dans la prémonition que le corps porte de sa propre fin. Ainsi le temps chronologique s'impose d'une part dans la réalité présente, fortement ponctuée par les mentions du temps et celles de sa pesanteur alors que les tensions vers le passé et vers l'idéal futur sont marquées par l'indétermination chronologique⁸²⁸. Car dans le temps aboli ou dissipé, l'« extra-temporel », le souvenir et le pressentiment que Proust nous a invités à

⁸²⁴ M.P., *À R I, Le Temps retrouvé*, p. 445.

⁸²⁵ *Ibidem*, p. 446.

⁸²⁶ *Ibidem*, p. 449.

⁸²⁷ *Ibidem*, p. 450.

⁸²⁸ Même s'il n'aboutit pas aux mêmes conclusions, Paul Ricœur a analysé l'indétermination temporelle dans le souvenir, des « archipels de souvenirs sans lien », des adverbess à indétermination temporelle comme « longtemps », Paul Ricœur, *Temps et récit*, Tome 2, *La Configuration dans le récit de fiction*, (1984), Paris, Seuil, collection Points Essais, p. 255.

rapprocher ne sont dès lors plus que les deux formes par lesquelles l'être évadé de la matérialité corporelle⁸²⁹ trouve son rayonnement et son aboutissement à l'intérieur du monde et dans le temps. Une des premières pages véritablement programmatique de *Du côté de chez Swan* laissait espérer ce triomphe à venir par l'art sur le temps menaçant l'être de dilution :

« Un homme qui dort, tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes. Il les consulte d'instinct en s'éveillant et y lit en une seconde le point de la terre qu'il occupe, le temps qui s'est écoulé jusqu'à son réveil ; mais leur rang peuvent se mêler, se rompre. Que vers le matin, après quelque insomnie, le sommeil le prenne en train de lire, dans une posture trop différente de celle où il dort habituellement, il suffit de son bras soulevé pour arrêter et faire reculer le soleil⁸³⁰, et à la première minute de son réveil, il ne saura plus l'heure, il estimera qu'il vient à peine de se coucher. Que s'il s'assoupit dans une position encore plus déplacée et divergente, par exemple après dîner assis dans un fauteuil, alors le bouleversement sera complet dans les mondes désorbités, le fauteuil magique le fera voyager dans le temps et dans l'espace, et au moment d'ouvrir les paupières, il se croira couché quelques mois plus tôt dans une autre contrée. Mais il suffisait que, dans mon lit même, mon sommeil fût profond et détendît entièrement mon esprit ; alors celui-ci lâchait le plan du lieu où je m'étais endormi, et quand je m'éveillais au milieu de la nuit, comme j'ignorais où je me trouvais, je ne savais même pas au premier instant qui j'étais ; j'avais seulement dans sa simplicité première, le sentiment de l'existence comme il peut frémir au fond d'un animal ; j'étais plus dénué que l'homme des cavernes ; mais alors le souvenir — non encore du lieu où j'étais, mais de quelques-uns de ceux que j'avais habités et où j'aurais pu être — venait à moi comme un secours d'en haut pour me tirer du néant d'où je n'aurais pu sortir tout seul ; je passais en une seconde par-dessus des siècles de civilisation, et l'image confusément aperçue des lampes à pétrole, puis de chemises à col rabattu, recomposaient peu à peu les traits originaux de mon moi.⁸³¹ »

Dans cette fresque de la temporalité nocturne, il est un temps que l'on arrête ou que l'on traverse à son gré, et un temps qui nous dilue, une perte et une puissance de l'être. À l'être de l'homme qui lit, à celui que parcourt le souvenir est donné puissance sur le temps. Dans ce passage clé véritablement programmatique, Proust a donné toutes les tensions du souvenir et du pressentiment qui vont former la dynamique temporelle d'*À la recherche du temps perdu*. La lutte de l'homme et de l'artiste Proust, est une lutte contre ce temps qui menace, efface, fait implorer l'être par sa morne compacité de succession implacable. Et tout le dispositif de temporalité d'*À la recherche du temps perdu* n'est mis en place, où le temps détruit dans la succession à laquelle la narration ne permet pas d'échapper, où la prémonition anticipe même cette destruction, que pour être traversé, dans la profondeur, par la double

⁸²⁹ On ne pourra que se souvenir que les objets transitionnels proustiens sont de la sorte la plus triviale : la madeleine ou les pavés.

⁸³⁰ Si les notes de l'édition de la Pléiade signalent que l'image forme allusion à Josué arrêtant le soleil pour permettre à son peuple de remporter une victoire complète (*Josué*, X, 12-13) », nous pouvons voir aussi que l'acte de lire a généré, à l'autre bout du sommeil, l'arrêt du temps, la sortie de la contingence humaine pour atteindre le pouvoir d'éternité de Dieu, l'accès à l'« extra-temporel ».

⁸³¹ M.P., *À R I, Du Côté de chez Swan*, I, I, p. 5-6.

tension de la mémoire et par le pressentiment de l'idéal à rejoindre. Ainsi peut-on accéder à cet au-delà du temps décrit dans *Le Temps retrouvé*⁸³² :

« [...] au vrai, l'être qui alors goûtait en moi cette impression la goûtait en ce qu'elle avait de commun dans ce jour ancien et maintenant, dans ce qu'elle avait d'extra-temporel, un être qui n'apparaissait que quand, par une de ces identités entre le présent et le passé, il pouvait se trouver dans le seul milieu où il pût vivre, jouir de l'essence des choses, c'est-à-dire en dehors du temps⁸³³ ».

Dans cet espace du temps nié au profit de l'être en sa profondeur souveraine, le souvenir comme le pressentiment initie la captation d'un objet par le désir. Parallèlement, ainsi que le rappelle Paul Ricœur, la préfiguration — et qui, malgré sa tension vers l'avenir n'est ni prémonition ni pressentiment, mais inscription d'un imaginaire — que constitue le mot instaure le désir dans le temps :

« Ce sont en effet les « mêmes nuits d'insomnies » (I, p. 383) dont le rappel avait servi d'enchâssement pour les récits d'enfance rattachés à Combray qui rattachent à nouveau, dans le souvenir rêveur, les chambres dans le Grand Hôtel de la Plage de Balbec, aux chambres de Combray. Il n'est donc pas étonnant que le Balbec rêvé précède le Balbec réel — à une époque de l'adolescence du héros où les Noms anticipent sur les choses et en disent la réalité avant toute perception. Ainsi sont les Noms de Balbec, de Venise, de Florence, générateurs d'images et, à travers l'image, de désir.⁸³⁴ »

C'est ainsi un échange des signes redoublant les échanges dans le temps, qui instaure une profondeur du signe.

Proust a ainsi intercalé le signe comme amorce du désir et comme terrain de développement de l'être dans la création. Contrairement à Maeterlinck, les signes ne se dérobent pas vers l'ouvert, mais ils construisent sous la volonté maîtrisée du romancier l'écran du vaste dispositif de temporalité qu'est *À la recherche du temps perdu*. Comme ils diffèrent en cela de la volonté de déprise de toute maîtrise rationnelle dont le surréalisme, presque simultanément, tente l'aventure tout en donnant une place, étonnamment, à la prémonition dans un temps qu'il veut abolir.

⁸³² Avec son cortège de dégradations des corps, des sociétés et des êtres, *Le Temps retrouvé* signifie d'abord un retour dans le temps avec son emprise destructrice sur les êtres.

⁸³³ M.P., *À R IV*, *Le Temps retrouvé*, p. 451.

⁸³⁴ Paul Ricœur, *Temps et récit*, Tome 2, *La Configuration dans le récit de fiction*, (1984), Paris, Seuil, collection Points Essais, p. 264.

3.3. Le surréalisme ou l'étonnante résurgence de la prémonition

Même si le surréalisme est loin de se réduire aux livres produits par son chef de file, force est de constater que celui-ci fut souvent en pointe dans la réflexion théorique et esthétique et qu'il porta souvent plus loin que ses compagnons surréalistes la pensée sur les formes *en cohérence* avec une réflexion d'ordre philosophique. Ainsi Maxime Abalgassemi souligne-t-il que la réflexion sur le « hasard objectif »⁸³⁵ a surtout été prégnante chez Breton, même si elle a informé les pratiques surréalistes. La question de la prémonition⁸³⁶, qui lui est par certains aspects corrélative, a aussi été constamment et profondément explorée par l'écrivain, même si nous en envisagerons les manifestations dans les productions d'autres écrivains, comme René Crevel.

3.3.1. André Breton : la prémonition est-elle « l'or du temps » ?

André Breton a entretenu un rapport pour le moins intime avec le temps. Son épitaphe, sur le modèle des expressions simples mais puissamment polysémiques qu'il affectionne, proclame « je cherche l'or du temps »⁸³⁷. Initialement accolée à la figure du chercheur d'or dans *l'Introduction au discours sur le peu de réalité*, elle fusionne l'influence alchimique de la transmutation, et une quête d'intemporalité, voire d'atemporalité (« l'hors du temps »⁸³⁸). Elle la réaffirme par l'utilisation du présent verbal, qui instaure une permanence pour le disparu. Ces trois tensions pourraient à elles seules résumer les voies explorées par Breton

⁸³⁵ « Au sein même du surréalisme l'écriture du hasard objectif n'a jamais connu de vraie réalisation en dehors des trois textes canoniques de Breton et cela s'est accompagné d'une sorte de désaffection au sein de son œuvre comme nous pensons pouvoir le montrer. Il m'est souvent répondu (quand l'occasion se prête de rapporter ce constat devant un public autorisé) que le hasard objectif n'a pourtant jamais quitté l'esprit des surréalistes, comme en attestent d'innombrables documents privés : acquis définitif des recherches du surréalisme, il serait entré dans l'habitus le moins visible car le plus intériorisé. Mais cela renforce encore le constat fait car, justement, pour une notion si fondamentalement surréaliste, si pratiquée dans l'anonymat du quotidien individuel, quelle frappante absence du terrain de l'écriture !

La question se pose donc avec acuité de comprendre pourquoi, alors qu'il semble présent partout, avoir essaimé ou être articulé à tant de notions capitales, le hasard objectif n'est plus apparent nulle part. » Maxime Abalgassemi, *Pour une poétique du hasard objectif : étude analytique de ses motifs d'écrire (Nerval, Strindberg, Breton)*, thèse soutenue à l'université Paris III Sorbonne nouvelle le 8 février 2008.

⁸³⁶ L'adjectif « prophétique » est le plus souvent usité par Breton pour décrire le phénomène d'anticipation, peut-être parce qu'il détonne par ses connotations religieuses dans une conception matérialiste haut et fort revendiquée.

⁸³⁷ Cette formule figure déjà dans *l'Introduction au discours sur le peu de réalité* dont la rédaction s'est achevée en janvier 1925. André Breton, *Point du jour*, in *OC 2*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 265.

⁸³⁸ Ainsi que le remarque Hester Halbach qui, en outre, observe que la tombe de Breton au cimetière des Batignolles, à Paris, est surmontée d'une *merkava* (ou *merkabah*) qui est le charriot kabbaliste qui transporte la quintessence humaine vers un univers sans temps ni espace ». Léona, *héroïne du surréalisme*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 289.

dans la temporalité. Existe une volonté patente dès *Les Pas perdus*, en 1924 de remettre en cause la rigidité temporelle, et d'éprouver sa potentielle plasticité :

« Pourquoi écrivez-vous ? s'est un jour avisée de demander *Littérature* à quelques-unes des prétendues notabilités du monde littéraire. Et la réponse la plus satisfaisante, *Littérature* l'extrayait à quelque temps de là du carnet du lieutenant Glahn, dans *Pan* : « J'écris, disait Glahn, pour abrégé le temps. » C'est la seule à laquelle je puisse encore souscrire, avec cette réserve que je crois aussi écrire pour allonger le temps. En tout cas, je prétends agir sur lui [...] ⁸³⁹ ».

Abréger le temps, être hors du temps, les surréalistes, et Breton au premier chef, n'ont eu de cesse de jouer de la plasticité temporelle. Avaient-ils un compte à régler avec le temps ? Nous tendons à croire que ce contentieux s'est noué avec la guerre, avec ce temps incoercible de la boucherie humaine rythmé par les montres d'officiers donnant l'heure de la sortie hors des tranchées pour l'attaque. Sans doute est-ce à cela que fait référence l'expression « sous les ordres les moins acceptables ⁸⁴⁰ » de la diatribe contre le travail et le temps prononcée face à Nadja. Le même temps asservit au travail et au combat « ces braves gens qui se sont fait tuer à la guerre ⁸⁴¹ ». Lorsque Breton décrit l'appartement de son ami Jacques Vaché, qu'il a tant admiré, il met l'accent sur une horloge d'apparence dérégulée : « Il y avait au centre de la pièce une cloche assez grosse qui rendait un son vexant tous les ans ou tous les quarts d'heure. À l'en croire la guerre n'aurait pas toujours existé, on n'aurait jamais su par ce temps ce qui pouvait arriver, etc. ⁸⁴² ». Ce modèle temporel est celui qui nie la surprise, et qui rythme la contrainte, laquelle peut mener directement à la mort. Breton décrira amplement au début de *Nadja* ce temps perdu passé au travail ⁸⁴³, ce temps de la modernité tayloriste écrasant « à un four d'usine, ou devant une de ces machines inexorables qui imposent tout le jour, à quelques secondes d'intervalle, la répétition du même geste ⁸⁴⁴ ». Le temps est coercitif jusqu'à ôter aux gens le jeu nécessaire à la révolte : « en ont-ils seulement le temps ? ⁸⁴⁵ » lance Breton. Il n'y a guère plus d'espace humain dans cette vision de l'homme que dans la machine de *Métropolis* ⁸⁴⁶ de Fritz Lang qui écartèle et démembré de manière christique l'ouvrier et sur lequel une superposition d'image de cadran rappelle par métaphore le temps.

La représentation du temps prend donc rapidement le tour apocalyptique qu'on lui connaît dans le *Second Manifeste du surréalisme* : « [...] nous ne sommes même pas sûrs qu'on n'en finira pas avec le temps, vieille fable sinistre, train perpétuellement déraillant, pulsation folle, inextricable amas de bêtes crevantes et crevées [...] ⁸⁴⁷ ». Régler son compte au temps, c'est abolir le crible de l'ordre, de la rationalité, tout ce qui s'impose à la conscience pour brider les forces profondes de l'imaginaire, pour voiler et réprimer cette

⁸³⁹ AB, OC I, *La Confession dédaigneuse, Les Pas perdus*, p. 196.

⁸⁴⁰ AB, OC I, *Nadja*, , p. 687.

⁸⁴¹ Ibidem.

⁸⁴² AB, OC I, *Jacques Vaché, Les Pas perdus*, p. 228.

⁸⁴³ Pour le travail salarié (p. 687) ; comme pour le travail de la forme littéraire : « J'envie (c'est une façon de parler) tout homme qui a le temps de préparer quelque chose comme un livre [...] » (p. 744), AB, OC I, *Nadja*, 1988.

⁸⁴⁴ Ibidem.

⁸⁴⁵ AB, OC I, *Nadja*, in *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 687.

⁸⁴⁶ Film de Fritz Lang et Thea Von Harbou, 1927.

⁸⁴⁷ AB, OC I, *Second Manifeste du surréalisme*, p. 785.

quête de liberté dont le champ avant même de se trouver dans l'espace social, gît au fond de soi. Et quelle plus puissante négation à l'ordre du temps que la prémonition ? De ces anticipations qui libèrent l'être dans le temps, Breton trouve à la fois l'exemple dans la réalité de ses rencontres et en particulier dans celle de Nadja, dans le champ du rêve et dans les manifestations de son imaginaire.

3.3.2. Les prémonitions dans *Nadja*

3.3.2.A. Les prémonitions préalables et secondaires

Nadja est le fruit d'une injonction de la personne éponyme dont elle relate la rencontre. Injonction ou prédiction, la frontière est tenue quand Nadja, face à Breton, comme appelant « quelqu'un, de salle en salle, dans un château vide » lance « André ? André ? Tu écriras un roman sur moi. Je t'assure ». Prophétisé, le livre lui-même recèle de nombreux phénomènes prémonitoires, dont un certain nombre ne sont pas imputables ni corrélées à la personne éponyme. Malgré les allégations d'enregistrement objectif, André Breton semble avoir préparé la rencontre de l'héroïne par une série de rencontres toutes liées à de très proches du mouvement surréaliste et toutes sous-tendue par le mystère d'une élection mutuelle. On se souvient que le livre, qui débute par la formule « Qui suis-je ? » et qui s'achevait dans sa rédaction initiale par une interrogation anxieuse sur le « qui vive ? » (page 174 dans l'édition de 1928) avant que Breton, dans les éditions ultérieures ne rajoute son portrait photographique.

Il serait possible d'initier une typologie exhaustive des phénomènes d'anticipation dans les livres d'André Breton. Il y a loin en effet de la « donnée obscure » obsédante ancrée chez l'écrivain au voisinage du Boulevard Bonne Nouvelle et de la Porte Saint Denis que « c'est là que se passera *cela* (?)⁸⁴⁸ » et les presciences de Nadja qui anticipe, par exemple, l'allumage des lampes dans un appartement. Une fois encore, en voulant faire entrer ces phénomènes dans des grilles, nous risquons d'en manquer la dynamique psychique et esthétique pour le moins variée. Il paraît préférable de discerner les phénomènes explorés par Breton dans ses relations avec les membres du groupe surréaliste, pour le moins marquées par la complicité amicale et intellectuelle, et celles que la rencontre de Nadja, au mode de vie singulier et, a priori, sans connaissance de l'aventure surréaliste, génère.

3.3.2.B. Les objets et images : pièges à subjectivité

⁸⁴⁸ *Ibidem*, p. 663.

André Breton relate dans *Nadja* l'expérience singulière des caractères « MAISON ROUGE » d'un hôtel de Pourville qui, lus par Aragon avec une certaine obliquité, se transformaient en « POLICE ». Si le degré d'objectivité⁸⁴⁹ de l'expérience semble attesté par la coïncidence étonnante avec celle du « tableau changeant » que « la dame au gant » (identifiée comme Lise Meyer) leur propose deux heures plus tard, en revanche, l'interprétation d'André Breton n'intervient que quarante ans plus tard quand est rajoutée une note ironique à l'encontre de l'engagement d'Aragon pour le communisme stalinien, dont le rapprochement entre « rouge » et « police » serait un révélateur. La projection du sujet dans l'objet traduit et trahit ses pensées profondes, et par contrecoup les tendances de son avenir. Ainsi nous livre-t-il une autre hypothèse sur ce type de fonctionnement prémonitoire assez proche, au fond du test de Rorschach ou de l'épreuve d'anticipation de Mario Berta. Ce serait parce qu'Aragon a laissé libre cours à ses tendances « profondes » qu'il a donné à lire sa défense future d'un régime policier. Néanmoins le règlement de compte de cet ajout ironique n'atteste pas qu'il s'agisse d'une hypothèse tenue pour scientifique par Breton. En outre, si l'on prend en compte le phénomène, il n'atteste de rien que de très rationnel, et ne se confond pas avec l'expérience de l'imaginaire prophétique qui sera décrit plus loin.

3.3.2.C. Des pré-visions aux visions

La rencontre de celle qui se fera appeler Nadja a été pour Breton, d'une toute autre nature qu'une rencontre amoureuse dont des motifs du livre pourraient donner l'illusion (la scène de la rencontre avec le motif « leurs yeux se rencontrèrent »). André Breton s'est d'ailleurs attaché à effacer lors des rééditions les mentions à la nuit du 12 octobre passée à l'hôtel avec Nadja ainsi qu'à toutes les mentions qui pouvaient laisser supposer une intimité amoureuse⁸⁵⁰. Le surnom choisi par la jeune femme, « Nadja, parce qu'en russe c'est le commencement du mot espérance, et parce que ce n'en est que le commencement⁸⁵¹ » correspondaient avec exactitude à l'instant de l'attente de l'écrivain d'une pleine incarnation de l'inconscient en liberté, d'une vie surréaliste, et de ce fait il a été *anticipé* si ce n'est par l'imaginaire, tout au moins par le désir.

Nadja va révéler à Breton son aptitude d'anticipation par des expériences à fonction probatoire. Celle-ci peut s'exercer sur le très court terme comme la fenêtre observée depuis la terrasse du marchand de vin :

⁸⁴⁹ Nous parlons d'objectivité car, de même que la vue prismatique du tableau peut offrir trois images objectivement distinctes de tigre, de vase et d'ange, rien n'empêche que la pancarte de l'hôtel, par le type de caractère et leur géométrie puisse, sous deux angles distincts, donner à lire le nom de l'hôtel ou « police ». Cette expérience n'est qu'une variante du hasard objectif et une métaphore du rapport des surréalistes au langage. En revanche, quand André Breton, quarante ans plus tard rajoute une note ironique à l'encontre de l'engagement d'Aragon pour le communisme stalinien, dont le rapprochement entre « rouge » et « police » serait un révélateur, il appelle une interprétation de l'opération comme une projection psychique d'Aragon dans l'opération ayant servi de révélateur de ses pensées profondes

⁸⁵⁰ Pascaline Mourier-Casille a dénombré toutes ces occurrences occultées. Pascaline Mourier-Casille, *Nadja d'André Breton*, Paris, Gallimard, Foliothèque, 1994, p. 173-174.

⁸⁵¹ AB, OC I, *Nadja*, p. 686.

« Le regard de Nadja fait maintenant le tour des maisons. "Vois-tu, là-bas, cette fenêtre ? Elle est noire, comme toutes les autres. Regarde bien. Dans une minute elle va s'éclairer. Elle sera rouge." La minute passe. La fenêtre s'éclaire. Il y a, en effet, des rideaux rouges.⁸⁵² »

À la simplicité du protocole d'observation répond la simplicité paratactique du constat. Cette prémonition à court terme intervient aussi dans le récit où Nadja relate le trafic de cocaïne qu'elle a entrepris depuis La Haye et sa crainte, justifiée, d'une arrestation, lorsqu'elle débarque du train au retour à Paris : « Pourtant, en descendant du train, j'entends comme une voix me dire : tu ne passeras pas⁸⁵³ ». La médiation d'une forme d'instance intérieure semble en ce cas avoir eu lieu, à moins qu'on ne doive la considérer comme la transformation de l'intuition en « voix ».

Certains phénomènes sont présentés par Breton sous le sceau d'une objectivité qui écarte toute hypothèse de manipulation par son interlocutrice Nadja. Ainsi, avant même qu'il ait relaté un dialogue avec elle à propos des *Pas perdus*, livre qu'il vient de lui donner le jour précédent la rencontre, il observe que la jeune femme n'en a coupé que quelques feuillets, preuve qu'une lecture *sélective* a été opérée en ce temps où le lecteur était chargé de la finition de la fabrication du livre. Or, les pages découpées, et visiblement lues, correspondent au chapitre *L'Esprit nouveau* où est relatée la rencontre le même jour et dans des conditions troublantes d'une jeune femme par Breton, Aragon et Derain. « [...] C'est à cela qu'est allée tout de suite Nadja⁸⁵⁴ », discernant spontanément un épisode qui anticipe sa propre rencontre, et la matérialité du livre s'en constitue en preuve.

Parfois le pouvoir de divination de Nadja se manifeste par la médiation d'objets. Ainsi de cette pièce neuve de deux francs qui lui a été remise au guichet du métro, qu'elle serre dans sa main en interrogeant le poinçonneur comme un devin sur la rencontre de Breton le même jour. Le côté pile de la pièce indiqué par l'employé est effectivement celui qui apparaît dans sa main et de cette expérience découle la prédiction — confirmée par la rencontre de Breton — qu'elle verra son ami le même jour⁸⁵⁵.

On sera plus prudent avec l'annonce par Nadja des maladdresses en série du garçon du restaurant Delaborde le 10 octobre 1926 : « Nadja rit sous cape et m'annonce que ce n'est pas fini⁸⁵⁶ ». En effet, ces maladdresses fracassantes sont décrites comme un effet du pouvoir psychique que Nadja exerce sur certains hommes. La prévisibilité est liée en ce cas à son pouvoir, et ne constitue pas un pouvoir de prévisibilité.

Il convient de se pencher sur l'accueil par la subjectivité de Breton des phénomènes liés au pouvoir prémonitoire de Nadja. En effet, elle sert de contrepoint et de révélateur. C'est par son regard que passe l'inexprimé et l'intangible. Lors de la rencontre, il accueille le sentiment de la prémonition qui peut exister chez Nadja : « Elle sourit, mais très mystérieusement, et, dirai-je, comme *en connaissance de cause*, bien qu'alors je n'en puisse

⁸⁵² AB, OC I, *Nadja*, p. 695.

⁸⁵³ *Ibidem* p. 702.

⁸⁵⁴ *Ibidem*, p. 693.

⁸⁵⁵ *Ibidem*, p. 705.

⁸⁵⁶ *Ibidem*, p. 705.

rien croire⁸⁵⁷ ». Le plus souvent Breton prévient toute réfutation de supercherie ou de crédulité en se plaçant sur le mode du constat objectif du scientifique : « (Je regrette, mais je n’y puis rien que ceci passe les limites de la crédibilité. Cependant, à pareil sujet, je m’en voudrais de prendre parti : je me borne à *convenir* que de noire, cette fenêtre est alors devenue rouge, c’est tout.)⁸⁵⁸ ».

Ainsi Breton, peut-être dans le souci d’objectivité qui semble sous-tendre la présentation de tous ces phénomènes prémonitoires, qu’il se borne à constater, n’en livre pas d’interprétation. Il appartient donc au lecteur, et au critique, de les remettre en perspective ce qui ne resterait sinon que de l’ordre du simple relevé. Nous verrons que ce retrait par rapport à l’énonciation — le langage normalise les phénomènes en les désignant, et les explications en tuent la part de mystère — est au cœur du dispositif de représentation de la temporalité des livres de Breton (cf infra, 4.3.1.C. *Le livre comme une captation photographique*).

3.3.3. Des facultés de l’atemporalité à la voyance

3.3.3.A. Nadja : « Génie libre » de l’atemporalité

Décrire le rapport au temps de Nadja revient à exprimer l’ineffable puisqu’elle n’en suit aucune règle inculquée que ce soit pour le temps comme dispositif social, ou pour le temps humain de la finitude.

Nadja incarne d’abord un nouveau rapport au temps social. Dès la rencontre avec Breton, elle s’inscrit dans un autre flux temporel du dispositif urbain. En effet, alors que les passants que croisent Breton dans la rue semblent écrasés par la journée de travail accomplie et soumis à l’heure qui les délivre du travail et les rend au flux urbain rituel, Nadja « va la tête haute contrairement à tous les autres passants⁸⁵⁹ ». Sa démarche est caractérisée par la légèreté et elle semble — comme Breton qui se décrit en une de « ces après-midi tout à fait désœuvrés⁸⁶⁰ » —étrangère à ce temps social et professionnel appesanti de fatigue. Cette rencontre hors ou au-dessus du temps social, de la chronologie ordinaire place les deux personnes dans le temps l’inconscient en liberté et prélude à l’incapacité de Nadja à se plier aux contraintes temporelles, voire traduit son choix de ce faire : « elle avait choisi une fois pour toutes [...] de se désintéresser de l’heure⁸⁶¹ ». Tour à tour « en avance⁸⁶² » sur l’heure dite le 5 octobre, ou en retard le 11 octobre, ayant « l’intention de le manquer le rendez-

⁸⁵⁷ AB, OC I, *Nadja*, p. 685.

⁸⁵⁸ *Ibidem*, p. 695

⁸⁵⁹ *Ibidem*, p. 683.

⁸⁶⁰ *Ibidem*.

⁸⁶¹ *Ibidem*, p. 735.

⁸⁶² *Ibidem*, p. 689.

vous⁸⁶³ » le 6 octobre. Le 8 octobre, elle sera absente au rendez-vous au bar « À la nouvelle France » où Breton doit lui remettre une somme d'argent. Nadja est bien celle qui proclame « Je suis l'âme errante⁸⁶⁴ » : « on ne m'atteint pas⁸⁶⁵ » déclare-t-elle à une personne de l'entourage de Breton qui cherche très vraisemblablement à obtenir ses coordonnées au cours d'un appel téléphonique le 9 octobre 1926 et à l'assimiler au dispositif d'organisation temporelle de la socialisation moderne. Son mode de vie est fondé sur le modèle de l'association d'idées au sein du dispositif urbain⁸⁶⁶. Toute contrainte temporelle semble une menace à la jeune femme et, lorsque Breton la croise par hasard et engage un nouveau dialogue, Breton rapporte, au style indirect libre, son inquiétude: « Voici deux jours consécutifs que je la rencontre : il est clair qu'elle est à ma merci⁸⁶⁷ ».

Nadja semble posséder un accès à l'atemporalité plus étendu que la simple voyance dont on s'attend à ce qu'elle décrive le futur dans les limites de la vie humaine. Ses propos traduisent sa capacité d'accéder à une échelle temporelle supérieure à celui du simple inconscient borné par la finitude d'une vie humaine. Cet accès relèverait de la métempsychose voire de la *revenance*. Car elle ne se contente pas d'annoncer, ou de redouter, des événements de la vie de Breton. Place Dauphine, « elle se trouble de ce qui s'est déjà passé sur cette place et de ce qui s'y passera encore⁸⁶⁸ ». Si cette manifestation d'apparence atemporelle peut relever de la porosité aux lieux, du « halo⁸⁶⁹ » qui se manifestera à l'occasion de l'épisode du Fort-Bloqué⁸⁷⁰ de *L'Amour fou*, durant la même soirée, elle interroge Breton sur le motif d'un séjour prédit en prison : « Mais, dis-moi, pourquoi dois-tu aller en prison ? Qu'auras-tu fait ? ». Dans le même temps, elle s'interroge sur son propre passé dans une vie antérieure⁸⁷¹ dont les éléments contextuels réfèrent peu à peu à un emprisonnement à la Conciergerie dans « l'entourage de Marie-Antoinette » : « Moi aussi j'ai été en prison. Qui étais-je ? Il y a des siècles⁸⁷² ». Faisant abstraction du contexte temporel de la scène et comme réfèrent à des images mentales qui s'y substitueraient, les paroles de Nadja superposent une atemporalité au déroulement du récit. Cette liberté dans le temps la conduit aussi à voyager dans le temps des mythes par des identifications à des personnages issus de mythologie différentes et, en tous les cas issus de cultures éloignées sur un plan diachronique : « Elle compose un moment avec beaucoup d'art, jusqu'à s'en donner l'illusion très singulière, le personnage de Mélusine. À

⁸⁶³ *Ibidem*, p. 690.

⁸⁶⁴ *Ibidem*, p. 688.

⁸⁶⁵ *Ibidem*, p. 705.

⁸⁶⁶ *Ibidem* p. 690.

⁸⁶⁷ *Ibidem* p. 702.

⁸⁶⁸ *Ibidem* p. 691.

⁸⁶⁹ AB, OC II, *L'Amour fou*, p. 696.

⁸⁷⁰ Cet épisode, qui constitue l'essentiel du chapitre VI de *L'Amour fou*, relate le passage de Jacqueline Lambda et André Breton, sur le point de se marier, à proximité du Fort-Bloqué, à proximité de Lorient, et les curieux phénomènes de tensions dans le couple de porosité psychique au drame qui s'était déroulé dans la maison du Loch quelque temps auparavant.

⁸⁷¹ On notera la prédilection de plusieurs membres du mouvement surréaliste pour cet épisode historique révolutionnaire. Robert Desnos, pour sa part « se prétendait mystérieusement lié à Robespierre dont il conservait presque intégralement le nom dans les deux prénoms Robert et Pierre. » ainsi que le note Marie-Claire Dumas, dans *Robert Desnos*, ouvrage cité par Marguerite Bonnet dans André Breton, OC I, *Manifeste du surréalisme*, 1988, note 4, p. 1612.

⁸⁷² AB, OC I, *Nadja*, p. 697.

brûle-pourpoint elle me demande aussi : « Qui a tué la Gorgone, dis-moi, dis. » Nadja préfigure ainsi les syncrétismes de la *fantasy*.

Ce phénomène de sujet transhistorique a son pendant dans la relation des apparitions de Nicolas Flamel au fil de l'histoire, apparitions à propos desquelles Breton exprime sa perplexité dans le *Second Manifeste du surréalisme*, après avoir envisagé sa propre durée humaine pour mener à bien le projet surréaliste :

« [...] dans la très faible mesure où je ne suis pas encore en état d'admettre qu'un certain Paul Lucas ait rencontré Flamel à Brousse au commencement du XVII^e siècle, que le même Flamel, accompagné de sa femme et d'un fils, ait été vu à l'opéra en 1761, et qu'il ait fait une courte apparition à Paris au mois de mai 1819, époque à laquelle on raconte qu'il loua une boutique à Paris, 22, rue de Cléry⁸⁷³ ».

Il existe ainsi une forme d'indétermination entre l'atemporalité supra-humaine constatée au contact de Nadja et cette *revenance* étrange d'un même sujet à travers l'histoire. Breton a en effet toujours rejeté l'hypothèse d'une permanence des âmes sans laquelle aucune métempsychose n'est envisageable. C'est essentiellement à l'échelle de la vie humaine ; et dans le sens tout opposé à celui qu'explore Proust, qu'une rupture de la rationalité chronologique peut être envisagée. Telle apparente contradiction entre l'irrationalité des phénomènes constatés, ou revendiqués, et le refus d'explications spiritualistes forme la problématique du rapport à l'avenir que les surréalistes explorèrent avec la voyance et autres sciences occultes de l'avenir.

3.3.3.B. La voyance : boussole ou ferment ?

Breton fut originellement hostile à l'idée d'envisager des capacités prémonitoires dans l'activité surréaliste : « Certes, je ne crois pas à la vertu prophétique de la parole surréaliste.⁸⁷⁴ ». Il confirma cette position en se félicitant dans *Les Vases Communicants* de n'avoir pas cédé à l'injonction du mot « Béthune⁸⁷⁵ » qu'il relate dans le premier *Manifeste du surréalisme*. A contrario, ainsi que le souligne Marguerite Bonnet, Robert Desnos avait produit dès 1925 « trois livres de prophéties »⁸⁷⁶. La position n'était ainsi pas univoque au sein du groupe surréaliste au moment de l'essor du mouvement. Et le temps, surtout en ce qu'il scinde en fractions ce qui est du domaine de la continuité de l'être profond, comme nous l'avons vu antérieurement, incarne l'être dans des limites coercitives. C'est « l'écrasant

⁸⁷³ AB, OC I, *Second Manifeste du surréalisme*, p. 820.

⁸⁷⁴ AB, OC I, *Manifeste du surréalisme*, p. 749.

⁸⁷⁵ « Toujours est-il qu'en aucun cas cela ne devait m'engager à me rendre à Béthune (et le fait est que je ne m'y suis pas rendu). » AB, OC II, *Les Vases communicants*, p. 174.

⁸⁷⁶ Publiés dans la revue *Pleine marge*, n° 2, décembre 1925, *Le temps qu'il fait*, p. 39 à 54. *Notes et variantes* de Marguerite Bonnet, AB, OC I, *Manifeste du surréalisme*, p. 1363, note 2.

rideau de l'avenir⁸⁷⁷ » dont le *Second Manifeste du surréalisme* fait un des épouvantails de la vie ordinaire et non surréaliste. Il fallait donc l'entrouvrir.

Forts des résultats de leurs premières expériences, les surréalistes se sont tournés vers l'occultisme de la voyance. Max Ernst a fréquenté la voyante Sacco, comme le fait est rappelé dans *Nadja*⁸⁷⁸, et Desnos a écrit un certain nombre de prophéties qui furent publiées à la fin du XX^{ème} siècle⁸⁷⁹. Quant à Breton, en prenant, consciemment ou pas, le contrepied d'un texte de l'âge des Lumières porté à la célébration de la raison comme la *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient* de Denis Diderot, il faisait, avec la *Lettre aux voyantes*, publiée en 1925⁸⁸⁰, de la voyance un art de vivre et une philosophie directive. En effet, aux conseils et à la direction de conscience de la morale religieuse menant le plus sûrement au malheur individuel, à la passivité du « mal pris en patience », Breton opposait l'idée de prendre « les ordres du merveilleux⁸⁸¹ ». Défendant parallèlement l'alchimie en la personne de Nicolas Flamel, Breton estime que les échecs qui ont été relevés dans les expériences de voyance par « des médecins, des savants et autres ignares » relèvent d'un même égarement de preuve *positive* à laquelle la « probité et le goût⁸⁸² » des médiums a empêché de sacrifier. On le voit, le caractère de la preuve rationnelle ne forme pas preuve pour un surréaliste. Il existe au contraire une démarche volontariste qu'expose le *Second Manifeste du surréalisme* au sujet des médiums et de leurs messages⁸⁸³.

Il faut dire que la grande vogue des phénomènes occultes, des expériences de télépathie et autres médiums qui avaient pu occuper notamment un Maeterlinck, réalisées à la fin du XIX^{ème} siècle et jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale, s'est achevée et que ces phénomènes ont été rejetés au nom de la rationalité et de la science. La « photographie transcendante⁸⁸⁴ » avait prétendu représenter des ectoplasmes à la fin du XIX^{ème} siècle et au début du suivant. Ce médium était ainsi utilisée avec le caractère scientifique de preuve dont certaines photos de *Nadja* gardent la fonction (en particulier celle représentant Desnos lors de l'expérience des rêves). Le *Traité de métapsychique* du professeur Richet a donné lieu à diverses expériences dans les laboratoires de psychologie de la Sorbonne du 20 mars 1922 au 23 juin 1922 avec la volonté de démontrer la présence d'un ectoplasme extériorisé par le

⁸⁷⁷ AB, OC I, *Second Manifeste du surréalisme*, p. 781.

⁸⁷⁸ « Max Ernst, à qui j'ai parlé d'elle, accepterait-il de faire le portrait de Nadja ? Mme Sacco, me dit-il, a vu sur son chemin une Nadia ou Natacha qu'il n'aimerait pas et qui — ce sont à peu près ses termes — causerait un mal physique à la femme qu'il aime : cette contre-indication nous paraît suffisante. » AB, OC I, *Nadja*, p. 710. Une lettre de 1927 envoyée par Georges Sadoul à André Thirion explique que la fréquentation de plusieurs membres du surréalisme chez Mme Sacco peut lui avoir prodigué une connaissance des uns et des autres dont elle aurait formé ses prédictions, peut-être en l'occurrence pour le cas de Nadja. Cf. note 5, *Ibidem*, p. 1693-1694.

⁸⁷⁹ Textes publiés dans le n° 2 de la revue *Pleine marge*, Cognac, Le temps qu'il fait, décembre 1985, p. 37-54.

⁸⁸⁰ Publiée initialement dans *La Révolution surréaliste* du 15 octobre 1925, puis reprise dans *Alentours III*, in AB, OC I, p. 906. Antonin Artaud donna une réplique avec sa *Lettre à la voyante* publiée dans *La Révolution surréaliste* n° 8 du 1^{er} décembre 1926.

⁸⁸¹ AB, OC I, *Alentours III*, p. 907.

⁸⁸² *Ibidem*.

⁸⁸³ « je demande, encore une fois, que nous nous effacions devant les médiums qui, bien que sans doute en très petit nombre, existent et que nous subordonnions l'intérêt — qu'il ne faut pas grossir — de ce que nous faisons à celui que présente le premier venu de leurs messages. » AB, OC I, *Second Manifeste du surréalisme*, note de l'auteur, p. 822.

⁸⁸⁴ Pour les optogrammes et photographies d'ectoplasmes, on se reportera à l'excellent ouvrage de Daniel Grojnowski, *Photographie et littérature*, Paris, José Corti, 2002.

médium Éva. La conclusion s'avéra strictement négative. Or, le caractère de preuve que s'arroge la science est mis en doute, comme nous l'avons vu, dans la *Lettre aux voyantes*, tandis que Breton déplore le sort fait aux voyantes⁸⁸⁵. Le critérium même de la raison est écarté pour restaurer la valeur de la voyance. La défense de la voyance entre dans une cohérence plus large car détruire l'édifice positivo-rationaliste qui prévaut, c'est d'abord en saper l'assise épistémologique. Ainsi ces dons de voyances se manifestent de manière « particulièrement mal réparti[e] entre gens malheureusement tous plus ou moins imbus de psychologie scolaire⁸⁸⁶ ». Il convient d'effacer une certaine rationalité psychologique pour laisser s'exprimer les forces prémonitoires. Pour affirmer sa position, Breton n'hésite pas à étayer, en partie par provocation et au prix d'un détournement, sa position par des citations du *Livre de la magie* de Corneille Agrippa :

« Tout homme qui, désireux d'atteindre le but suprême de l'âme, part pour aller demander des oracles, lit-on dans le Troisième Livre de la Magie, doit, pour y arriver, détacher entièrement son esprit des choses vulgaires, il doit le purifier de toute maladie, faiblesse d'esprit, malice ou semblables défauts, et de toute condition contraire à la raison qui la suit, comme la rouille suit le fer⁸⁸⁷. »

La « purification » qui est appelée, dans la foulée de Corneille Agrippa consistera à se départir des influences jugées délétères de la raison et de la maîtrise de l'inconscient et de l'imaginaire.

Mais, si Breton prend ses références dans un paradigme non scientifique, comment, dès lors s'assurer de la fiabilité des phénomènes ? L'écrivain est ainsi acculé, dans le *Second Manifeste du surréalisme*, au moment où la proclamation d'« occultation⁸⁸⁸ » du surréalisme va ouvrir la voie à des recherches davantage teintées d'ésotérisme, à se recommander pour « se faire une idée précise, positive » de la métapsychique ou de la cryptesthésie⁸⁸⁹, « du calcul des probabilités⁸⁹⁰ ». La science mathématique⁸⁹¹ doit faire retour où la rationalité a été chassée afin de donner une assise fiable aux phénomènes et, en tous les cas, à leur présentation⁸⁹². Toutefois cette résurgence se fait par un modèle mathématique qui ne relève

⁸⁸⁵ « Mesdames, je suis aujourd'hui tout à votre disgrâce. Je sais que vous n'osez plus élever la voix, que vous ne daignez plus user de votre toute-puissante autorité que dans les tristes limites « légales ». Je revois les maisons où vous habitez, au troisième étage, dans les quartiers plus ou moins retirés des villes. » AB, *Lettres aux voyantes* in *Alentours III*, in *OC I*, p. 908.

⁸⁸⁶ AB, *OC I*, *Second Manifeste du surréalisme*, p. 822.

⁸⁸⁷ *Ibidem*, p. 823-824.

⁸⁸⁸ *Ibidem*, p. 821.

⁸⁸⁹ Mot forgé par le physiologiste Charles Richet, dont le livre *Traité de métapsychique*, qui venait de paraître à Paris en 1922 chez Alcan, propose, page 74, cette définition : « Presque toute la métapsychique subjective peut se ramener à un seul phénomène, celui que les magnétiseurs, il y a un siècle ont appelé *lucidité* [...], et que je proposerai d'appeler la cryptesthésie [qui] indique qu'il y a une *sensibilité cachée*, une perception des choses, inconnue quant à son mécanisme, et dont nous ne pouvons savoir que les effets. »

⁸⁹⁰ *Ibidem*.

⁸⁹¹ Marguerite Bonnet impute cette attitude de Breton à la lecture de deux ouvrages de Paul Choisonard parus successivement en 1923 et 1924, *Les Probabilités en sciences d'observation* (Alcan) et *L'Influence astrale et les probabilités* (Alcan), André Breton, *OC I*, *Second Manifeste du surréalisme*, note 4, p. 1620.

⁸⁹² « Le résultat de ces observations devrait être fixé sous une forme naturaliste excluant, bien entendu, au-delà toute poétisation ». André Breton, *OC I*, *Second Manifeste du surréalisme*, p. 822. Ce parti-pris de rationalité face à l'irrationnel relève de la même contradiction apparente que celle qui consiste à présenter la rencontre de Nadja sur « le ton [de] l'observation médicale, entre toutes neuropsychiatrique ».

apparemment pas de l'arithmétique pure et déterministe, de même que la physique relativiste venait rompre un certain ordre apparent et intangible de la rationalité.

Ainsi Breton reste attaché à une forme d'efficacité probabiliste de la divination quand il a lui-même recours à un dispositif de cartomancie décrit dans *L'Amour fou*, afin « d'obtenir pour le présent, pour l'avenir, une vue claire de [s]a grâce, de [s]a disgrâce⁸⁹³ ». Il va « perfectionner » ce dispositif en plaçant au centre de la croix formée par les cartes, des documents, « lettre ou photographie », ou des statuettes insolites. Ce « perfectionnement » du dispositif de divination, que Breton utilise selon des règles personnelles, mais intangibles et rigoureuses, présente l'intérêt très symbolique de réintroduire au centre du dispositif d'apparence objective des cartes, un « objet central très personnel⁸⁹⁴ » qui va lui assurer un fort taux de réussite divinatoire⁸⁹⁵. Ainsi semble collaborer, comme Breton le précise, le subjectif et l'objectif dans la découverte dialectique de solutions pour le sujet. Ces solutions peuvent être des projections du désir — fort curieusement, dans la photographie que Breton fait figurer dans *L'Amour fou* de ce dispositif, c'est une main gantée, centrale aussi dans le régime symbolique de l'écrivain, qui tient les cartes, le sujet en son désir restant ainsi au centre — dans une démarche « objective » de connaissance de l'avenir, mais aussi un processus de travail du sujet lui-même⁸⁹⁶ qui n'est peut-être qu'une de ces « ruses⁸⁹⁷ » du désir pour parvenir à ses fins⁸⁹⁸.

Cependant l'intérêt pour le spiritisme et la voyance est radicalement distinct de celui qui a pu habiter Maurice Maeterlinck. En effet, les surréalistes refusent absolument toute communication avec les morts ou un soi-disant au-delà qui obligerait à se référer à des modèles idéalistes transcendants et spiritualistes. Breton s'en prend dans *Le Message automatique* à la « navrante littérature spirite » : « On sait en effet que tout l'effort de cette littérature a tendu à faire accepter et proclamer l'exogénéité du principe dictant, autrement dit l'existence d'« esprits », puisque la clarté nous oblige à en passer par cette terminologie nauséabonde⁸⁹⁹ ». Si une voix peut être une voie, elle ne peut être qu'intérieure et non

⁸⁹³ André Breton, *OC II, L'Amour fou*, in *Œuvres complètes*, tome 2, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 685.

⁸⁹⁴ Breton se sert « électivement, tour à tour, de deux petits personnages fort inquiétants que j'ai appelés à résider chez moi : une racine de mandragore vaguement dégrossie à l'image, pour moi, d'Énée portant son père et la statuette, en caoutchouc brut, d'un jeune être bizarre, écoutant, à la moindre éraflure saignant comme j'ai pu le constater d'un sang intarissable de sève sombre, être qui me touche particulièrement dans la mesure même où je n'en connais ni l'origine ni les fins et qu'à tort ou à raison j'ai pris le parti de tenir pour un objet d'envoûtement. » André Breton, *OC II, L'Amour fou*, p. 686.

⁸⁹⁵ « Tout compte tenu du calcul des probabilités, et quelque hésitation que j'aie à avancer un témoignage semblable, rien ne me retient de déclarer que ce dernier objet, par l'intermédiaire des cartes, ne m'a jamais entretenu d'autre chose que de moi, qu'il m'a toujours ramené au point vif de ma vie. » André Breton, *OC II, L'Amour fou*, p. 686.

⁸⁹⁶ Les deux tensions n'étant opposées que pour mieux discerner leur collaboration dans l'épiphanie du désir : Breton se propose dans *L'Amour fou* de « mettre en évidence les liens de dépendance qui unissent les deux séries causales (naturelle et humaine), liens subtils, fugitifs, inquiétants dans l'état actuel de la connaissance, mais qui, sur les pas les plus incertains de l'homme font parfois surgir de vives lueurs ». André Breton, *OC II, L'Amour fou*, 1992, p. 691.

⁸⁹⁷ AB, *OC II, L'Amour fou*, p. 696.

⁸⁹⁸ Nous sommes ainsi potentiellement fort proches du phénomène que la psychiatrie désigne comme l'autohypnose, et qui est susceptible d'être impliqué dans d'autres expériences conduites par André Breton.

⁸⁹⁹ AB, *OC II, Le Message automatique, Point du jour*, p. 385.

spirituelle. Breton le proclame dans *Entrée des médiums* : « je me refuse formellement à admettre qu'une communication quelconque existe entre les vivants et les morts⁹⁰⁰ ». Marguerite Bonnet cite un fragment de lettre de Picabia qui explicite les motifs de ce refus : « Je crois que l'on pourrait aller très loin dans le spiritisme, certainement pas du côté de la mort, mais dans l'autre sens, début de la matière⁹⁰¹ ». Ce refus de la transcendance s'inscrit avec une parfaite cohérence avec le finalisme non téléologique revendiqué dans *Nadja*⁹⁰². Les surréalistes n'attendent par ailleurs pas de la voyance des résultats certains et Breton s'en explique dans la *Lettre aux voyantes* : « Que la réalité se charge ou non de vérifier par la suite les assertions que je tiens de vous, je n'accorderai pas une importance capitale à cette preuve arithmétique, comme le feraient tous ceux qui n'auraient pas tenté pour leur compte la même opération⁹⁰³ ».

Le véritable intérêt de la connaissance de l'avenir obtenue par la voyance semble être ailleurs, dans l'ouverture d'un champ de potentialités propre à la modification même de l'existence : « Tout ce qui m'est livré de l'avenir tombe dans un champ merveilleux qui n'est rien moins que celui de la possibilité absolue et s'y développe coûte que coûte.⁹⁰⁴ ». Chacun est ainsi en droit de penser qu'il n'y a pas révélation absolue de l'avenir, mais une forme de semence du futur, ne serait-ce que parce que l'esprit travaille⁹⁰⁵ : il s'agit d'être précipité par les voyantes, « de tout [son] long, sur le sol non plus comme on est pour guetter mais pour embrasser, pour couvrir toute l'ombre en avant de soi-même⁹⁰⁶ ». Nous trouvons un exemple de cette potentialisation dans la note que Breton ajoute dans *Nadja* au bas de la page où celle-ci lui affirme avoir joué le rôle d'Hélène dans la dernière scène de *Poisson soluble* :

« Pourtant, Mme Sacco, voyante, 3, rue des Usines, qui ne s'est jamais trompée à mon sujet, m'assurait, au début de cette année, que ma pensée était grandement occupée d'une « Hélène ». Est-ce pourquoi, à quelque temps de là, je me suis si fortement intéressé à tout ce qui concerne *Hélène Smith* ?⁹⁰⁷ »

Ambiguïté du « pourquoi » qui peut aussi bien référer à l'exactitude de la prédiction qu'à une forme de préparation de l'esprit à la reconnaissance du prénom, c'est-à-dire une prophétie auto-réalisatrice. Telle idée entre en cohérence avec le pouvoir sur l'avenir que

⁹⁰⁰ AB, OC I, *Entrée des médiums*, *Les Pas perdus*, p. 276.

⁹⁰¹ Lettre citée dans *Dada à Paris*, p. 545, *Notes et variantes*, in AB, OC I, *Alentours III*, p. 1301.

⁹⁰² À propos des expériences vécues au côté de Nadja, Breton note : « C'est en vain qu'ici je multiplierais les exemples de faits d'ordre inhabituel, ne paraissant ne devoir bien concerner que nous et me disposant, somme toute en faveur d'un certain finalisme qui permettrait d'expliquer la particularité de tout événement comme certains ont prétendu dérisoirement expliquer la particularité de toute chose [...] ». Dans la note, l'écrivain ajoute « Toute idée de justification téléologique dans ce domaine étant, on pense bien, écarté d'avance. » AB, OC I, *Nadja*, 1988, p. 719.

⁹⁰³ AB, OC I, *Lettre aux voyantes*, in *Alentours III*, p. 909.

⁹⁰⁴ AB, OC I, *Lettres aux voyantes* in *Alentours III*, p. 909.

⁹⁰⁵ La position d'André Breton à l'égard de l'astrologie n'est guère différente. Il en décline l'intérêt dans *Les Vases communicants* : « Je ne suis pas de ceux qui dédaigneraient, [au sujet des astres], de consulter les éphémérides. Il y a toutes sortes de moyens de connaissance et certes l'astrologie pourrait en être un, des moins négligeables, à condition qu'en soient contrôlées les prémisses et qu'y soit tenu pour postulat ce qui est postulat. » AB, OC II, *Les Vases communicants*, p. 178. Marguerite Bonnet rappelle dans la note 2 que Breton est surtout intéressé par « le jeu multidialectique » que nécessite l'astrologie.

⁹⁰⁶ *Ibidem*, p. 910.

⁹⁰⁷ AB, OC I, *Nadja*, p. 693.

Breton a pu explorer au moment où il écrivait *Nadja* et dont l'expérience lui sera confirmée avec le poème prémonitoire *Tournesol* tel qu'il le relit dans *L'Amour fou*.

A minima, ce type d'« *appâts* », dont Breton donne une autre forme d'exemple avec les rites divinatoires à fonction d'amener une rencontre féminine décrits dans *L'Amour fou*, participe d'une connaissance réflexive indirecte du moi, de ses motivations : « Cette femme ne venait pas toujours mais alors il me semble que cela m'aidait à comprendre pourquoi elle ne viendrait pas, il me semble que j'acceptais mieux qu'elle ne vînt pas⁹⁰⁸ ».

On est ainsi en droit de se demander quelle est la fonction exacte que les surréalistes confèrent à la voyance et aux « arts » divinatoires : nier le futur en ce qu'il peut répondre à un temps rationalisé et donc prévisible ? ou ouvrir, par les potentialités proposées, de nouveaux champs dans le possible, voire simplement dans la vie psychique, où des noms, des images, des objets s'en trouveraient ainsi surdéterminés et donc amorcés pour la reconnaissance ?

3.3.4. Du rêve prophétique à la résolution dialectique onirique

Breton s'intéressa particulièrement aux propriétés des rêves dont il légitime l'intérêt, au tout début du *Manifeste du surréalisme*, par un premier argument : l'avancée des études que vient de leur consacrer Freud au moment où lui-même écrit ses livres. Le second argument est quantitatif : la somme de leurs moments à l'échelle d'une vie. En outre, apparaît une hiérarchie qualitative : le souvenir que la mémoire garde du rêve durant l'éveil en fait une simple « parenthèse⁹⁰⁹ » alors que sa somme effective concurrence la somme des états de veille dans lesquels on ne trouve aucune continuité, et qu'il possède ainsi la loi de continuité de l'être.

Le mouvement surréaliste s'intéressa ensuite aux états para-oniriques en se livrant aux séances des rêves éveillés, aussi nommée l'*époque des sommeils*. Durant ces expériences, la parole de Desnos agit comme une forme de révélateur sur son interlocuteur Breton, qui ne « voit qu'au fur et à mesure qu'il [le] lui montre ». Le pouvoir augural décrit par Breton semble infaillible ainsi que « la valeur absolue d'oracle » : « de tant de rendez-vous que, les yeux fermés, Desnos m'a donné pour plus tard avec lui, avec quelqu'un d'autre ou avec moi-même, il n'en est pas un seul que je ne me sente encore le courage de manquer, pas un seul, au lieu et à l'heure les plus invraisemblables, où je ne sois sûr de trouver qui il m'a dit⁹¹⁰ ». Tout comme cette enfance⁹¹¹ célébrée dès les premières pages du *Manifeste du surréalisme* de

⁹⁰⁸ AB, OC II, *L'Amour fou*, p. 685.

⁹⁰⁹ AB, OC I, *Manifeste du surréalisme*, note de l'auteur, p. 317.

⁹¹⁰ AB, OC I, *Nadja*, p. 661.

⁹¹¹ « Si [l'homme] garde quelque lucidité, il ne peut que se retourner alors vers son enfance qui pour être massacrée par le soin des dresseurs, ne lui semble pas moins pleine de charmes. Là, l'absence de toute rigueur connue lui laisse la perspective de plusieurs vies menées à la fois ; il s'enracine dans cette illusion ; il ne veut plus connaître que la facilité momentanée, extrême, de toute chose. » André Breton, OC I, *Manifeste du*

1924, le rêve éveillé est une échappatoire au contrôle de la raison. Les propriétés médiumniques du rêve éveillé paraissent légitimées par l'absence de contrôle de la raison sur leur déroulement — le rêveur se place sous le mode de l'automatisme — par lequel on échappe à l'emprise de cette émanation de la raison qu'est le temps, pour accéder à l'atemporalité de l'inconscient. Les rendez-vous peuvent ainsi se produire à des heures « invraisemblables », preuve que la temporalité inconsciente n'est pas soumise — et tel sera le cas de Nadja — à la convention sociale. À ce titre, les propriétés entrevues durant l'expérience des sommeils constituent une forme de répétition des pouvoirs médiumniques de Nadja évoqués plus loin dans le livre. Néanmoins les formules introduites par Breton pour qualifier la dimension prophétique des rêves de Desnos s'avèrent ambiguës : « ne pas avoir le courage de manquer », « être sûr de trouver » pourraient aussi nous placer sur le mode de la suggestion donnant lieu à la prophétie auto-réalisatrice (cf. supra, 1.2.3.C. *La prophétie auto-réalisatrice*). Car ce mode d'anticipation semble proche de certaines expériences telles que celle que consigne Breton après avoir vu l'auto-figuration de Nadja « sous l'apparence d'un papillon dont le corps serait formé par une lampe « Mazda » (Nadja) vers lequel se dresserait un serpent charmé » : « (et depuis je n'ai pu voir sans trouble clignoter l'affiche lumineuse de « Mazda » sur les grands boulevard, qui occupe presque toute la façade de l'ancien théâtre du « Vaudeville », où précisément deux béliers mobiles s'affrontent, dans une lumière d'arc-en-ciel)⁹¹² ». L'émotion associée au phénomène de « déjà-vu », de duplication des formes et des mots dans le temps est proche de celle qui accompagne des manifestations présentées comme prémonitoires, dans le cas de la fenêtre qui s'éclaire en rouge comme annoncé par Nadja.

Mais, ainsi que nous l'avons vu (cf. supra, 2.2.2. *Découverte de la psychanalyse : l'atemporalité de l'inconscient*), la position de Breton par rapport au rêve évolue nettement à partir des années 30 dans le sens d'une tension onirique dynamique qui s'oppose à la théorie freudienne du rêve comme résurgence cryptée du passé. Marguerite Bonnet explique que, lorsque le chef de file du surréalisme reproche à Freud de « nier la valeur du mouvement », il s'exprime en « adepte de la dialectique hégélienne et marxiste » pour qui « le monde doit être considéré comme un ensemble de processus dont la grande loi est le mouvement perpétuel, l'incessant devenir⁹¹³ ». Existe donc une deuxième topique ontologique du rêve dans les livres d'André Breton, que nous pourrions qualifier de dialectique. Sans renier l'analyse du rêve héritée de Freud — Breton la pratique sur ses propres rêves à deux reprises dans *Les Vases communicants* —, l'écrivain ne remonte vers cette origine que pour mieux tendre vers le futur de l'être. Le titre image un processus de communication placé sous le régime de l'identité des forces *et* de leur influence réciproque, et se trouve explicité dans le prière d'insérer :

surréalisme, p. 331. Nous noterons que la figure privilégiée de l'enfant ne porte pas chez les surréalistes les mêmes attributs d'accès à la prémonition que dans l'œuvre de Maeterlinck. Si dans les deux cas, il échappe à la raison conçue comme une coercition et un obstacle à la connaissance authentique de la vie, Maeterlinck lui conférerait une porosité spécifique à l'inconnaissable. Dans le cas du surréalisme, l'enfance est une période d'accès à « plusieurs vies menées à la fois », à un éclatement de la succession chronologique rigide en plusieurs temporalités simultanées. A contrario, l'adulte, dans sa soumission au temps linéaire, « ne se représentera, de ce qui lui arrive et peut lui arriver, que ce qui relie cet événement à une foule d'événements semblables, événements auxquels il n'a pas pris part, événements *manqués*. » *Ibidem*, p. 312.

⁹¹² AB, OC I, *Nadja*, p. 727.

⁹¹³ AB, OC II, *Les Vases communicants*, note 4, p. 1381.

« Tout ce que j'aime, tout ce que je pense et ressens, m'incline à une philosophie particulière de l'immanence d'après laquelle la surréalité serait contenue dans la réalité même (ne lui serait ni supérieure ni extérieure). Et réciproquement, car le contenant serait aussi le contenu. Il s'agirait presque d'un *vase communicant* entre le contenant et le contenu.⁹¹⁴ »

Reprochant à Freud son manque à peu près complet de conception dialectique », Breton préfère trouver une caution dans la pensée d'Hildebrandt, d'abord pour en tirer la nature purement matérialiste du rêve : « Si singulière que soit [l']œuvre [du rêve], il ne peut cependant jamais échapper au monde réel et ses créations les plus sublimes comme les plus grotesques doivent toujours tirer leurs éléments de ce que le monde sensible offre à nos yeux ou de ce qui s'est trouvé d'une quelconque manière dans la pensée de la veille⁹¹⁵ ». Au-delà, Breton veut retourner la tension de l'analyse freudienne du passé vers le futur. Matérialisme et dialectique permettent de donner une assise philosophique à cette tension du désir exprimé dans le rêve vers le devenir et le futur, de faire entrer la subjectivité dans un processus de transformation de la réalité pour le coup révolutionnaire. Ainsi peut se restaurer le lien entre un mouvement surréaliste potentiellement taxé d'individualisme, et le devenir collectif dans l'Histoire selon la pensée marxiste.

De ce mouvement Breton donne un exemple dans *Les Vases communicants* à travers son rêve du 26 août 1931, dont il fonde l'existence sur l'analyse d'un conflit existant en lui, à ce point de son existence, « un problème affectif extrêmement émouvant », voire excessivement émouvant que les facultés de raisonnement de la vie consciente ne peuvent pas résoudre, et dont le rêve va amener la solution au rêveur « qu'elle soit ou non connue de lui au réveil, [...] de nature à influencer profondément ses dispositions, à forcer chez lui, par le versement au dossier de pièces secrètes, le jugement⁹¹⁶ ». En l'espèce, le conflit interne à Breton repose sur l'antinomie entre un discours sur l'amour unique, dont il a fait un dogme du surréalisme, et la perte au début de 1931 de l'amour de X. alias Suzanne Musard, qui avait incarné cet amour unique et absolu à la fin de *Nadja*⁹¹⁷. De la résolution de ce conflit interne, l'écrivain tire une loi générale : « Chacun sait que le rêve, optimiste et apaisant dans sa nature, au moins quand il n'est pas sous la dépendance d'un état physique alarmant, tend toujours à tirer parti de telles contradiction dans le sens de la vie⁹¹⁸ » et il ne suffit donc de « se comporter comme dans le sommeil pour se jouer de cette réalité⁹¹⁹ ». Or, dans l'exemple susdit, le dernier mouvement du rêve aboutit à « *utiliser comme thème de la conférence* [...] les éléments du livre que je me proposais de commencer à écrire incessamment ». Et nous sommes mis en position de penser que *Les Vases communicants* permettent, en réorientant la position surréaliste sur le rêve de relancer et Breton touché par l'aporie et le mouvement lui-même. Breton a donc sensiblement déplacé de la prophétie à la résolution dialectique le rapport du rêve à l'avenir. Tendue vers *l'action*, il est « mouvement au sens le plus élevé du

⁹¹⁴ Cité par Marguerite Bonnet dans la *Notice*, AB, OC II, *Les Vases communicants*, p. 1350-1351.

⁹¹⁵ AB, OC II, *Les Vases communicants*, p. 111.

⁹¹⁶ *Ibidem*, p. 127.

⁹¹⁷ « Tout ce que je sais est que cette substitution de personne s'arrête à toi, parce que rien ne t'est substituable, et que pour moi c'était de toute éternité devant toi que devait prendre fin cette succession d'énigme. » AB, OC I, *Nadja*, p. 752.

⁹¹⁸ AB, OC II, *Les Vases communicants*, p. 127

⁹¹⁹ *Ibidem*, p. 183.

mot [...] au sens pur de contradiction réelle qui conduit en avant ». Freud pour sa part n'en faisait que la résolution des tensions d'un conflit psychique ayant existé alors que Breton tend ce processus (ou en tire les conséquences) vers l'avenir. Le rêve à l'intérieur du rêve du 5 avril 1931 en sera un nouvel exemple : il porte la frustration de l'inaccomplissement dans la réalité du contenu du rêve enchâssé. Le rêve construit sa propre dialectisation. Le rêve est donc à la fois résolution et résilience, il permet de dépasser un conflit et surtout d'ouvrir à une solution, et, selon l'image choisie par Breton, de découvrir « une autre raison sociale », de « recommencer à vivre sous un autre nom » c'est-à-dire d'opérer une réparation de la subjectivité, processus où la souffrance n'est valable « que dans la mesure où, comme toute manifestation de la sensibilité humaine, elle est créatrice d'activités pratiques⁹²⁰ ».

Cette nouvelle conceptualisation du rêve dans la continuité de l'état de veille a pour corollaire d'offrir une autre possibilité d'explication aux phénomènes d'anticipation que l'introduction du concept de « hasard objectif⁹²¹ » à partir de 1932 avait subsumés. Le sujet travaillé par l'émotion (comme nous l'avons vu antérieurement lorsqu'il a été question de l'atemporalité) finit par connaître des fractures apparentes de la causalité dans les éléments *manifestes* du récit, alors que se retrouve une causalité dans les éléments *latents* : Breton opère ainsi un syncrétisme entre la théorie de Freud et la pensée d'Engels. C'est à dessein que nous utilisons les deux termes en italique car Breton, lorsqu'il s'auto-désigne comme auteur des *Vases communicants*, est celui qui « parle dans un rêve ! — *Comme dans un rêve*⁹²² ». Breton se décrit en effet, en 1931, après la rupture avec X. (Suzanne Musard) dont il relate l'extrême difficulté, dans un état de grande fragilité psychique, « son peu d'équilibre d'alors⁹²³ », ou un « moment particulièrement irrationnel⁹²⁴ » de sa vie, qui n'est pas sans rappeler l'état de détachement — la dimension pathologique en moins — de cet inconscient en liberté qu'a représenté Nadja, et en tout cas un état de rêve éveillé⁹²⁵. Des coïncidences s'opèrent alors dans sa propre vie dont le contrôle est relatif, comme les paroles prononcées par un passant qui a obtenu de lui de l'argent⁹²⁶, ou le retour dans sa vie de Jean-Paul Samson dont l'article critique recoupe la préoccupation de la cause antireligieuse et de son rôle fédérateur au sein du mouvement surréaliste, et oblige Breton à y répondre. Ces faits disparates, où semble être rompu le rapport de causalité apparent et dont les manifestations vont à l'encontre de l'ordre de succession temporelle, participent en réalité à cet ordre de nécessité sous jacent à l'incongruité du hasard. En l'espèce, les propos sur la grandeur du

⁹²⁰ AB, OC II, *Les Vases communicants*, p. 186.

⁹²¹ Expression que Breton attribue à Engels dans une citation qu'il intègre dans *Les Vases communicants* et dont il semble impossible de retrouver la trace littéraire dans l'œuvre du philosophe : « La causalité ne peut être comprise qu'en liaison avec la catégorie du hasard objectif, forme de manifestation de la nécessité. » *Ibidem*, p. 168. Si elle met le surréalisme en accord avec la pensée marxiste, cette référence ne conduit pas à l'abandon total de la subjectivité dans ce type de phénomène.

⁹²² *Ibidem*, p. 154.

⁹²³ *Ibidem*, p. 168.

⁹²⁴ *Ibidem*, p. 180.

⁹²⁵ « Il doit être impossible, en considérant ce qui précède, de ne pas être frappé de l'analogie qui existe entre l'état que je viens de décrire pour avoir été le mien à cette époque et l'état de rêve, tel qu'on le conçoit généralement. » *Ibidem*, p. 177.

⁹²⁶ En guise de remerciement, le passant lance à Breton « Monsieur, je ne sais qui vous êtes, mais je vous souhaite de faire tout ce que vous devez faire et ce que vous pouvez faire : quelque chose de grand ». On lit le même compliment dans *Le vieux Baron anglais, ou les Revenants vengés*, de Clara Reeve, que l'écrivain souhaitait acquérir le même jour, ce qu'il n'avait pu faire.

projet et sur sa teneur, venus de personnes disparates, inconnues l'une à l'autre, et dont l'intervention ou la réapparition dans la vie de Breton ne sont pas appelées, font avancer le projet intellectuel au moment où il se trouve chez Breton dans une forme d'impasse. La coopération de sa subjectivité et de l'objectivité⁹²⁷ selon des modalités où la première reprend le dessus⁹²⁸ produit un certain nombre de phénomènes d'annonce. La disparité de surface du hasard est réduite par la nécessité profonde. De ce fait, dans les éléments manifestes, le temps semble être l'objet d'un phénomène de contraction, ou de condensation, comme Breton en emprunte le terme à Freud. Si ce « hasard objectif » recoupe les « pétrifiantes coïncidences » décrites dans *Nadja*, le regard est déplacé de la pure émotion émerveillée de la découverte de ces phénomènes surprenants vers une tentative de rationalisation philosophique de cet apparent irrationnel.

3.3.5. L'imaginaire comme médiation et comme médium

3.3.5.A. Une piste rationnelle : les subjectivations surréalistes.

Ce mode de répétition, qui permet de dépasser le statut du livre comme simple enregistrement et ouvre sur la capacité de l'écriture à opérer un travail de subjectivation sur celui qui le crée, ne laisse pas d'interroger sur la conscience qu'André Breton a pu avoir de travailler sa propre subjectivité, voire de produire une vie comme on produit une oeuvre. Il existe en effet, chez l'écrivain, une volonté d'analyse des phénomènes psychiques et, plus particulièrement ceux de la subjectivation. Ayant évoqué la représentation des *Détraqués* dans *Nadja*, Breton fait un rêve dont l'intérêt vient de ce qu'« il était symptomatique de la répercussion que de tels souvenirs, pour peu qu'on s'y adonne avec violence, peuvent avoir sur le cours de la pensée⁹²⁹ ». Et effectivement, on peut penser que la conjonction d'une forte adhésion à un message, fondée sur le haut degré de confiance en son locuteur, associée au désir épiphanique, voire à des phénomènes d'auto-hypnose, ait pu générer le récit onirique. Ainsi, ayant entendu la voyante Sacco (dont il est fait mention dans *Nadja*) lui prédire que sa vie changera vers 1931-1932, qu'il ira en Chine, y restera vingt ans, en reviendra avec gloire et fortune et sera à la tête d'un parti politique, Breton rêve être « en Chine avec Éluard, accomplissant au péril de sa vie une tâche révolutionnaire⁹³⁰ ». À ce titre, il importe peu que les prédictions des voyant(e)s s'accomplissent car, comme le rappelle Étienne-Alain Hubert,

⁹²⁷ L'écrivain en donne une assez claire définition : « [...] l'exigence du désir à la recherche de l'objet de sa réalisation dispose étrangement des données extérieures en tendant égoïstement à n'en retenir que ce qui peut servir sa cause. » AB, OC II, *Les Vases communicants*, p. 177.

⁹²⁸ « La balance dialectique voit son équilibre rompu au bénéfice du sujet qui, las de dépendre de ce qui lui est extérieur, cherche par tous les moyens à faire dépendre ce qui lui est extérieur de lui-même. » *Ibidem*, p. 184.

⁹²⁹ *Ibidem*, p. 673.

⁹³⁰ Résumé d'un manuscrit relatant un rêve du 2 mars 1926 — Breton avait relaté les prédictions de madame Sacco dans une lettre à sa femme du 9 juillet 1925 —, Étienne-Alain Hubert, *Notes et variantes*, in André Breton, OC I, p. 1693-1695.

« ce qui compte de façon vitale, c'est l'impulsion communiquée au consultant qui se trouve ainsi convié à développer les virtualités de son moi, s'arrachant à la contemplation de son passé ». Onirique ou concrète, l'impression a capacité de subjectivation. Elle peut détacher, par la prémonition, un futur du multivers de l'identité et le porter à l'actualisation.

À cette tension vers le futur biographique, il est possible qu'André Breton nous invite, en particulier dans *Nadja*, lorsqu'il évoque le manoir d'Ango, où il pourra « à [son] gré, chasser au grand duc ». Et l'auteur d'ajouter cette sibylline parenthèse : « (Était-il possible qu'il en fût autrement, dès lors que je voulais écrire *Nadja*)⁹³¹ ». Pascaline Mourier-Casille explique cette allusion comme une forme d'amorçage de la vie par le récit. En effet, « chasser au grand duc » consiste à piéger le gibier par le leurre qu'on lui propose. La critique en déduit que l'écriture de *Nadja* à laquelle se livre Breton en 1927, peut « frayer la voie à un non encore advenu auquel elle ménage un espace⁹³² ». L'écriture du livre aurait ainsi constitué pour Breton le rôle d'un *appelant*, lui faisant d'une part prendre conscience que son amour ne pouvait s'incarner dans la personne de Nadja, toute importante qu'ait été la rencontre par ailleurs : « [...] il apparaît que les deux premières parties de *Nadja* (projetées et écrites en août 1927 au manoir d'Ango) se sont constituées, à l'insu de Breton, en machine à piéger la vie. Un « appelant » qui va aussi permettre au désir de susciter, au cœur même du réel, son objet⁹³³ » après avoir déchargé l'aventure accomplie de son « coefficient affectif ». Le texte fonctionnerait alors comme un exutoire, laissant le désir libre d'une nouvelle fixation.

Ainsi pourraient s'expliquer les rebondissements amoureux qui, de *Nadja* à *L'Amour fou*, chez André Breton appellent dans l'amour la présence de nouvelles « merveilles » par la libération successive dans l'écriture de la cristallisation des affects autour d'une figure féminine, autre occurrence de « l'explosante-fixe » dans l'alternance de fixation de l'aventure amoureuse et de réactivation du désir amoureux.

Il existe dans l'aventure surréaliste une tension démiurgique — dans la mesure où l'homme y peut-être un dieu pour l'homme hors de toute transcendance — celle qui consiste à prolonger le dérèglement de tous les sens pour obtenir un pouvoir sur le devenir, ou a minima un pouvoir sur la perception phénoménologique de ce devenir. Nul hasard si *Les Vases communicants* s'ouvrent sur la figure d'Hervey Saint-Denys, auteur de l'ouvrage *Les Rêves et les Moyens de les diriger. — Observations pratiques*⁹³⁴. Breton souhaite prolonger la méthode de direction des rêves⁹³⁵ de cet auteur en abolissant la frontière entre le rêve ou l'imaginaire et la réalité éveillée, « d'opérer par cet intermédiaire la conversion de plus en plus nécessaire

⁹³¹ AB, OC I, *Nadja*, p. 653.

⁹³² Pascaline Mourier-Casille a dénombré toutes ces occurrences occultées. Pascaline Mourier-Casille, *Nadja d'André Breton*, Paris, Gallimard, Foliothèque, 1994, p. 92.

⁹³³ *Ibidem*, p. 93.

⁹³⁴ AB, OC II, *Les Vases communicants*, p. 103.

⁹³⁵ On notera que Marcel Proust s'est aussi penché sur la direction des rêves sans en tirer les mêmes conclusions que Breton : « En faisant varier l'heure, l'endroit où on s'endort, en provoquant le sommeil d'une manière artificielle, ou au contraire en revenant pour un jour au sommeil naturel — le plus étrange de tous pour quiconque a l'habitude de dormir avec des soporifiques — on arrive à obtenir des variétés de sommeil mille fois plus nombreuses que, jardinier, on n'obtiendrait de variété d'œillets et de roses. Les jardiniers obtiennent des fleurs qui sont des rêves délicieux, d'autres aussi qui ressemblent à des cauchemars. » MP, *AR* III, *La Prisonnière*, p. 631.

[...] de l'imaginé au vécu ou plutôt au devoir-vivre⁹³⁶ ». Cette opération réalisée par Nadja elle-même, dont l'imaginaire vit en liberté et chez qui s'abolit la frontière entre l'onirisme et le vécu, propose une formule de l'imaginaire prémonitoire dans la mesure où tout contrôle de soi a disparu. Breton outrepassa donc l'ambition d'Hervey Saint-Denys qui se contentait de détourner le codage dans le rêve de l'élément de désir sous des images puisées dans l'expérience de la journée précédente, ainsi que Freud en fait la démonstration dans *Le Rêve et son interprétation* pour les images du rêve manifeste.

Ce pouvoir est-il revendiqué sur le seul imaginaire ou l'ambition va-t-elle au-delà dans le souhait de modifier le cours de l'existence ? En ce cas, ne faut-il pas examiner l'écriture comme une médiation du futur biographique avec des modes épiphoniques différents ? Ce qu'explore Breton — dans la position d'ignorance qui est celle d'un rapport immanent au monde — peut aussi bien être un rapport d'auto-subjectivation par l'écriture qu'une prémonition, même si ce phénomène en a les apparences.

Dans *Nadja*, le récit lapidaire des rencontres, principalement des personnes qui vont former le noyau du mouvement surréaliste, toutes marquées par une forme d'étrangeté ou de répétition dans le hasard qui les noue, alterne avec divers récits de prémonitions. Ainsi les mots « BOIS-CHARBON » dont Breton rappelle qu'ils terminent le recueil *Les Champs magnétiques*, lui ont permis d'exercer, lors d'une promenade avec Soupault, « un talent bizarre de prospection » : « Il me semble que je pouvais dire, dans quelque rue qu'on s'engageât, à quelle hauteur sur la droite, sur la gauche, ces boutiques apparaîtraient. » Potentiellement tempérée par la connaissance préalable — serait-elle approximative — des lieux de Paris, cette prémonition s'effectue en compagnie de Philippe Soupault, au demeurant co-auteur du recueil *Les Champs magnétiques*. La précision est importante car elle place le phénomène sous le jour de la médiation de l'imaginaire. En consignait la mention commerciale dans un recueil poétique, Breton s'en est à la fois libéré et l'a associé à la figure de Soupault dans ce processus de disparition dont Marguerite Bonnet souligne qu'il traduit à la fin de plusieurs livres surréalistes, une manifestation de la pulsion de mort à laquelle s'intéressait Breton, et qui emporta plusieurs membres du groupe surréaliste⁹³⁷. La capacité prémonitoire d'en retrouver la mention dans les rues de Paris tient à la fois de l'association d'idées, ou plutôt de personnes, et de l'investissement du désir auquel a donné lieu le passage du mot « bois-charbon » dans le champ poétique. Mais cet investissement étant marqué par l'investissement initial de la pulsion de mort, il se propage comme un avertissement très négatif, une alerte au suicide devant la fenêtre grand ouverte : « Je reculai précipitamment, pris de peur⁹³⁸ ». Ainsi se révèle à nous une des causes possibles du vertige prémonitoire.

3.3.5.B. L'hypothèse fantasmatique : le désir de prémonition

⁹³⁶ *Ibidem*, p. 104.

⁹³⁷ Marguerite Bonnet, in AB, *OC I, Les Champs magnétiques*, notes et variantes, p. 1172.

⁹³⁸ AB, *OC I, Nadja*, p. 658.

Dans *Demain est écrit*, Pierre Bayard forme, à propos du rapport de préfiguration biographique que constitue l'œuvre d'Edgar Poe pour son auteur, une hypothèse d'explication fantasmatique⁹³⁹. Les héroïnes de l'œuvre de Poe ne préfiguraient pas tant son épouse Virginia — son corps chlorotique et son destin tragique — qu'elles participeraient toutes d'un même type sous-jacent puisant ses racines dans la figure maternelle de Poe, et entreraient dans le même scénario destiné à se répéter. Cette répétition, loin d'être contenue à la réalité biographique serait de nature à trouver une proche manifestation, en tout cas les schèmes organisateurs intangibles du scénario dans les créations fictionnelles du même esprit.

Si nous ne pouvons pas former cette hypothèse fantasmatique pour les jeunes femmes qui partagent la vie Breton, tant ses compagnes successives dont les livres nous rapportent l'entrée dans sa vie semblent avoir été différentes, peut-être pouvons-nous l'émettre pour les modalités de la rencontre. Breton renouvelle en effet le lyrisme amoureux en plaçant la rencontre sous le sceau du merveilleux. La merveille n'est pas seulement un degré hyperbolique de la passion, elle signe l'entrée de l'être dans le merveilleux, un merveilleux immanent. Breton ne renonça jamais à cette représentation de l'amour unique, qui est par contrecoup une forme d'érection du moi dans le divin terrestre, et peut-être ce que Freud qualifie de pensée magique autour de l'hyper-puissance du moi de l'enfant dans la situation pré-oedipienne⁹⁴⁰. La prémonition qui témoigne d'une puissance sur le temps augure-t-elle du merveilleux qui donne ou rend à l'être sa puissance ? De ce fantasme autour de l'amour sublimé auquel Breton ne renoncera jamais, et qui peut être considéré comme une autre manifestation projetée du fantasme d'hyperpuissance du sujet voyons la projection dans un rêve, et la manifestation dans la réalité biographique⁹⁴¹.

3.3.5.C Une annonce intra-onirique de la prémonition

Il existait en effet un prototype de cette dialectique dans ce que nous qualifierons de prémonition intra-onirique, laquelle est une variante singulière des rêves emboîtés dont celui

⁹³⁹ « Par « fantasme », la psychanalyse entend un scénario imaginaire auquel participe le sujet en compagnie de proches ou de leurs substituts, et grâce auquel il se représente une situation de jouissance. Scénario répétitif, même s'il peut connaître des variantes, parce que très proche du désir du sujet. » Pierre Bayard, *Demain est écrit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005, p. 88.

⁹⁴⁰ « L'analyse des cas d'inquiétante étrangeté nous a ramené à l'antique conception du monde de l'animisme, qui était caractérisée par la tendance à peupler le monde d'esprits anthropomorphes, par la surestimation narcissique des puissances psychiques propres, la toute-puissance des pensées et la technique de la magie fondée sur elle, l'attribution de vertus magiques soigneusement hiérarchisées à des personnes et à des choses étrangères (*mana*), ainsi que par toutes les créations grâce auxquelles le narcissisme illimité de cette période de l'évolution se mettait à l'abri de la contestation irrécusable que lui opposait la réalité. » (notons que Freud présente de la même manière le phénomène sur le plan phylogénétique (anthropologique en l'occurrence) et ontogénétique (pour le sujet de l'enfance à l'âge adulte). Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, (1919), traduction Bertrand Féron, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1985 p. 245.

⁹⁴¹ La fiction n'ayant pas lieu d'être dans les livres de Breton, on peut ainsi penser que le fantasme, en tant que schème organisateur, opère une *fictionalisation* implicite du récit autobiographique.

de la nuit du 5 avril 1931, proposé dans *Les Vases communicants* se veut un exemple. Dans les *Carnets 1920-1921*, André Breton mentionne un rêve étrange qui eut une portée prémonitoire au sein d'un autre :

« Un assez triste rêve l'autre nuit. Je marchais dans la ville à la fin d'une journée. Une ou plusieurs boutiques avait, pour enseigne, peint un grand aigle blanc les ailes ouvertes. Comme je regardais l'aigle blanc survint un aigle bleu qui ouvrit en passant les ailes pour recouvrir l'autre et s'enfuit. J'en conclus seulement à un mauvais présage, bien que je demeurasse émerveillé. Par la suite en rêve je fus en effet victime de je ne sais quelle catastrophe.⁹⁴² »

Comme on le voit dans cette occurrence, le rêve n'a pas constitué une scène prémonitoire de la réalité éveillée à venir, mais il portait une prémonition intra-onirique. Codé avec des symboles auguraux traditionnels (le vol des oiseaux ayant été observé à cet usage dès l'Antiquité) mais réinscrit dans la symbolique propre à Breton (la couleur bleue), il inclut le clivage temporel prémonitoire dans son propre processus, ou en tout cas dans l'enchaînement des rêves. Si Breton ne se livre pas à l'analyse de ce rêve, et s'il ne nous en livre pas les moyens, il peut traduire le potentiel désir que le monde onirique soit prémonitoire et que l'imaginaire en porte les clefs, la volonté qu'un sens s'inscrive d'un imaginaire à l'autre et, tout simplement, que l'imaginaire porte une continuité⁹⁴³ ou un sens *dans le temps*, comme il le démontrera ultérieurement. Car avec la séparation de la révolte Dada, au tout début des années 1920, Breton est aussi en quête d'une reconstruction du sens, c'est-à-dire à proprement parler d'une révolution après la révolte dadaïste. L'imaginaire onirique semble une mise en abyme de ce désir, qui trouverait dans l'imaginaire sa propre capacité d'anticipation. Cette capacité d'anticipation a donc pu relever d'un fantasme, ou constituer un élément d'un ensemble fantasmatique plus complexe dont la trilogie *Nadja – Les Vases Communicants – L'Amour fou* constituerait la poutre centrale.

La deuxième composante ou plutôt la deuxième facette de cette hypothèse fantasmatique dans les livres de Breton est diachronique : elle se manifeste sur le mode de la répétition du même patron, et du même patron de la préfiguration ou de la prémonition.

3.3.5.D. Répétitions surréalistes

Les rencontres surréalistes semblent en effet participer d'un même « scénario répétitif, même s'il peut connaître des variantes, parce que très proche du désir du sujet⁹⁴⁴ ». Même si André Breton ne le rappelle pas dans *Nadja*, la rencontre de l'héroïne éponyme a donné lieu à une forme de répétition qui est consignée dans *Les Pas perdus* au chapitre « L'esprit nouveau ». Aragon, puis Breton, puis Derain, ont successivement croisé dans la rue Bonaparte à Paris une jeune femme qui a exercé sur eux une fascination. Or elle est en quelque sorte

⁹⁴² AB, OC I, *Carnets 1920-1921*, p. 617.

⁹⁴³ Cette thèse sera tout particulièrement soutenue dans le *Second Manifeste du surréalisme*.

⁹⁴⁴ Pierre Bayard, *Demain est écrit*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005, p. 88.

inconsciemment reconnue par Nadja qui, comme nous l'avons vu antérieurement, découpe *sélectivement* les pages consacrées au texte *L'Esprit nouveau* dans l'exemplaire des *Pas perdus* qui lui a été offert par Breton⁹⁴⁵. On peut penser que cette première rencontre a constitué une sorte de répétition de la rencontre de Nadja car la jeune femme a exercé une forme d'attrance, différente selon les trois hommes. La pré-figurante de Nadja semblait caractérisée par l'égaré par rapport au contexte social et urbain ; elle « regardait à chaque instant derrière elle bien que vraisemblablement elle n'attendît personne », qui se montrait « désorientée », un « on ne sait quoi dans le maintien d'extraordinairement *perdu*⁹⁴⁶ » au point que sont envisagés la consommation de stupéfiants — dont l'usage sera avéré chez Nadja — ou une catastrophe dans sa vie. Derain ayant entendu la jeune femme lancer « il faudra bien changer⁹⁴⁷ », elle incarne cet « esprit nouveau » que quêtent ceux qui se détachent à peine du mouvement Dada, et qui vont lancer l'aventure surréaliste. La femme rencontrée est en quelque sorte emblème et fantasme d'un état de la quête. On ne peut s'empêcher de se demander si cet épisode singulier qui semble, par bien des aspects, prémonitoire, ne constitue pas le témoignage que ces hommes étaient en attente de la rencontre de la figure qui incarnerait la vie surréaliste — nous nous pencherons d'ailleurs en troisième partie sur la dimension esthétique de cette répétition — car il semble exister, chez André Breton, une forme de porosité sensible à l'événement, la conscience, voire le désir que « c'est là que se passera *cela* (?)⁹⁴⁸ ». Autour de l'indétermination des pronoms démonstratifs, qui préfigurent peut-être le ÇA de la deuxième topique freudienne, demeure l'émotion de l'anticipation ou du retour angoissant.

Apparaît ainsi un intérêt pour le texte poétique comme médiateur du futur. À ce titre encore, *Nadja* offre l'exemple d'une forme d'organisation des rencontres par la médiation d'un imaginaire poétique, non celui de Breton, mais celui d'un tiers, Arthur Rimbaud. L'écrivain rapporte le culte qu'il vouait à Rimbaud et la lecture fervente de son œuvre vers 1915. Cette lecture qui donne un sens autre aux déambulations dans Nantes, semble avoir inexplicablement généré la rencontre d'une inconnue qui lui a spontanément récité *Le Dormeur du Val*, du même Rimbaud. Un processus de transfert dans l'imaginaire d'autrui, que Breton nomme « incantation⁹⁴⁹ », s'est opéré. Tout se passe dès lors *comme si* l'imaginaire poétique de Rimbaud avait généré une rencontre dans la ville. Cependant, cette anecdote relève davantage de l'imprégnation passionnée d'une œuvre — et dans cet état d'esprit, comment une rencontre sur un auteur de prédilection ne retiendrait-elle pas plus fortement l'attention et ne fixerait-elle pas le souvenir en conséquence de la surdétermination — ainsi que la désigne Breton — dont elle fait l'objet ?

Breton est parfaitement conscient que cet apparent complot autour du futur peut n'être qu'une illusion et il le formule pour cette partie de sa vie si singulièrement onirique relatée dans *Les Vases communicants* : « J'étais tenté de croire que les choses de la vie, dont je

⁹⁴⁵ AB, OC I, *Nadja*, p. 691.

⁹⁴⁶ AB, OC I, *L'Esprit nouveau*, in *Les Pas perdus*, , p. 257 et 258.

⁹⁴⁷ *Ibidem*, p. 258.

⁹⁴⁸ *Ibidem*, p. 663.

⁹⁴⁹ Mot à prendre « au pied de la lettre », selon la note d'André Breton. On soulignera que le mot entre dans la tradition poétique, mais qu'il référerait initialement aux pratiques de magie et au merveilleux, dont le doublon « enchantement » est plus clairement porteur. En occitan, les *encantados* sont les fées.

retenais à peu près ce que je voulais, plus exactement dont je ne retenais que ce dont je pouvais avoir le besoin immédiat, ne s'organisaient ainsi que pour moi⁹⁵⁰ ». L'esprit est toujours prompt à « y trouv[er] des indications », « y cherch[er] des promesses⁹⁵¹ ». De même, a posteriori, la mémoire elle-même est sujette aux sélections dictées par le désir qui primait à ce moment-là pour [Breton] sur tous les autres », même si l'écrivain n'émet ce scrupule qu'en raison de l'éloignement dans le temps de l'expérience.

L'Amour fou donnera un tout autre sens et une bien plus sûre exactitude à l'imaginaire prémonitoire.

3.3.5.E. L'imaginaire prémonitoire, ou l'avènement du sujet

Les surréalistes se sont beaucoup intéressés aux manifestations prémonitoires de l'art en tant que manifestation de l'imaginaire et à sa capacité divinatoire. On sait que le portrait d'Apollinaire réalisé par Giorgio de Chirico⁹⁵² a été intitulé prémonitoire car cette composition semi abstraite faisait figurer sur la tempe gauche du poète un cercle aux apparences de cible, et que ce fut justement à cette tempe qu'il fut touché par un éclat d'obus. Par ailleurs, Breton avait attribué « la voix, irrésistible et injuste, des devins » au tableau de Chirico intitulé *J'irai... le chien de verre* illustrant la *Lettre aux voyantes* dans *La Révolution surréaliste* où elle parut. L'imaginaire pictural a pu ainsi sensibiliser les surréalistes, voire les ancrer dans l'idée d'une dimension prémonitoire.

Ainsi l'intuition du caractère prémonitoire de l'imaginaire a très tôt été lancée au sein du mouvement surréaliste. Elle apparaît dans « Il y aura une fois » qui ouvre *Le Revolver à cheveux blancs* : « L'imaginaire est ce qui tend à devenir réel » — nuancé par la note humoristique et amère de Breton « il ne manque que l'argent⁹⁵³ ». L'écrivain critique chez Huysmans la conception d'un imaginaire dont l'hypothèse d'existence est au passé, et qui constitue un renoncement à l'épiphanie des images ; Breton en fait un « objet de conquête » et reproche à Huysmans d'avoir su que ces visions « n'étaient pas moins destinées à entraîner le monde en avant qu'en arrière⁹⁵⁴ », reproche qu'il réitérera à l'endroit de Freud dans *L'Amour fou*. Breton (et c'est bien là un des principes essentiels du surréalisme) inverse l'ordre de valeur hérité de Descartes entre l'imaginaire et la raison⁹⁵⁵, et il modifie par voie de conséquence la tension dans le temps : l'imaginaire n'est plus relégué dans le passé au nom

⁹⁵⁰ AB, OC II, *Les Vases communicants*, p. 180.

⁹⁵¹ *Ibidem*.

⁹⁵² Huile sur toile (81,5 x 65 cm) initialement intitulée « l'homme cible » en 1914, le tableau a reçu cette désignation après la blessure d'Apollinaire en 1916, ce dernier y ayant reconnu un signe. Ce tableau avait été offert à Apollinaire par De Chirico afin de le remercier d'avoir pu vendre grâce à son aide ses premiers tableaux. Le tableau figure au Musée National d'Art Moderne / Centre Pompidou de Paris.

⁹⁵³ AB, OC II, *Le Revolver à cheveux blancs*, p. 50.

⁹⁵⁴ *Ibidem*.

⁹⁵⁵ La découverte de l'imaginaire prémonitoire qui est « de nature à tenir en échec, jusqu'à nouvel ordre, toute la pensée rationaliste »,

du principe de réalité, n'a plus « à s'humilier devant la vie » mais est tendu vers le futur. Ce ne sont plus « où sont les neiges d'antan ? » de François Villon, « Mais où sont les neiges de demain ?⁹⁵⁶ ». La découverte que Breton proclamera et décrira dans *L'Amour fou* a ainsi été précédée d'une intuition et de l'intense désir de la faire advenir.

Le dispositif textuel et visuel de *Nadja* pouvait déjà témoigner d'un glissement qui préfigure l'évolution des récits autobiographiques en forme d'arts poétiques qui lui font suite dans la création de Breton. En effet, au-delà du préambule en forme de manifeste, et du récit des premières rencontres, puis de celles de Nadja, ornées d'autant de portraits et de paysage d'apparence illustratifs, le livre accueille progressivement les créations poétiques⁹⁵⁷ puis graphiques⁹⁵⁸ de la jeune femme, et enfin une série d'œuvres plastiques d'artistes contemporains mais aussi, par souhait de ne pas fixer de limites aux objets esthétiques recevables, de tableaux surréalistes aussi bien que d'art premier ou de publicité⁹⁵⁹. Les intrications cryptogamiques que l'agencement du livre formait entre la réalité narrée et les objets et lieux photographiés sont déplacées dans les créations poétiques et plastiques. L'imaginaire devient une néo-réalité — la seule authentique — sur laquelle la subjectivité de Nadja s'ente, et peu importe dès lors que les phrases poétiques de Nadja soient livrées dans une pure énumération, ou que les dessins s'inscrivent en série. Nul *ordre* ne pourrait rendre compte des rapports qui les lient en dehors de leur attribution à un auteur, et de la subjectivité de Breton qui les a remarqués, qui en a ressenti la puissance esthétique et émotionnelle. Ainsi livrés à l'expérience brute d'un mode de lecture, ces dessins et textes de Nadja préludent à l'expérience de la lecture dirigée par le regard de Nadja dans les œuvres diverses, en particulier celles qu'elle découvre chez Breton et qui suscitent chez elle des émotions intenses et, parfois une reconnaissance de formes. Par exemple, les cornes d'un grand masque de Guinée que possède Breton et qu'il a « toujours aimé et redouté en raison de son cimier monumental⁹⁶⁰ » sont anticipées par le dessin de Nadja qualifié de « vrai bouclier d'Achille » où des cornes prennent leur origine dans une forme qui masquent le visage de la sirène⁹⁶¹. Ce déplacement du champ des agencements annonçait déjà les livres ultérieurs, au premier rang desquels *L'Amour fou*, qui va faire une plus grande place à l'expérience, en particulier temporelle, dans l'expérience esthétique.

Il est possible d'envisager cette réflexion sur la subjectivité qui prend son origine dans l'imaginaire selon un ordre d'apparence inverse à la logique comme un approfondissement de l'intuition initiale sur l'imaginaire prémonitoire qui a habité le surréalisme dès ses premiers pas. Mais il est plus probable, selon nous, qu'il faille faire appel au mode d'intelligence syncrétique de Breton qui a au fil du temps assimilé à sa pensée sur la vie surréaliste — en même temps expérience humaine et expérience esthétique — de nouvelles composantes, pour développer un modèle d'explication de ce processus de prémonition. De *Nadja* à *L'Amour fou*, il existe un apport théorique d'ordre philosophique en l'espèce de la dialectique

⁹⁵⁶ *Ibidem*.

⁹⁵⁷ En particulier page 719. AB, OC I, *Nadja*, in *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1988.

⁹⁵⁸ *Ibidem*, p. 712 à 728

⁹⁵⁹ *Ibidem*, p. 729 à 734.

⁹⁶⁰ *Ibidem*, p. 727.

⁹⁶¹ *Ibidem*, p. 726 et 728.

hégélienne qui va donner lieu à ce que nous avons nommé la résolution dialectique intra-onirique (cf. supra, 3.3.4. *Du rêve prophétique à la résolution dialectique onirique*). La problématique psychique sous-tend les images manifestes du rêve (ou de l'éveil quand on s'y comporte avec le même relâchement de la tension et de la volonté que dans le rêve), lesquelles participent à la résolution de l'aporie initiale par une convergence qui procure une possibilité de continuité vers l'avenir. Dans cet ordre de conception, l'imaginaire non concerté apparaît comme une solution à la difficulté du moi dans son devenir, une forme de résilience aux conflits intérieurs par la mise en relation grâce aux forces inconscientes d'éléments hétérogènes et discontinus. En l'occurrence, c'est à l'amour que sont conférées ces propriétés du rêve : « l'amour est le plus grand pourvoyeur de solutions de ce genre⁹⁶² » et la plupart des hommes évitent « ce regard sur le monde qui est fait de tous les yeux de devins⁹⁶³ ». Une autre étape de cette dialectique sera envisagée par l'imaginaire prophétique décrit dans *L'Amour fou*, qui permet que le « spectacle » de la réalité « s'organise soudain pour moi seul, ne tend[e] plus en apparence qu'à se conformer à la représentation *antérieure* que j'en ai eue⁹⁶⁴ ». Cette description de l'imaginaire prémonitoire se calque très exactement sur la capacité dialectique du rêve, sauf qu'il existe un temps de latence entre le moment de la création poétique et celui de l'avènement ce qui accuse davantage son caractère prémonitoire de l'apparente coupure temporelle.

L'exemple que nous livre Breton dans *L'Amour fou* est celui de *Tournesol*⁹⁶⁵, poème automatique qui figurait dans *Clair de terre* en 1923, et qui fut écarté par Breton d'éditions ultérieures de ses poèmes car il « ne lui plaisait pas, ne lui avait jamais plu⁹⁶⁶ », précision qui le dote d'une charge d'objectivité quant à la prédilection psychique dont il aurait pu faire part⁹⁶⁷. Tenu au terme de la rencontre de Jacqueline Lambda pour un « poème prophétique⁹⁶⁸ », *Tournesol* renouvelle en apparence la veine apollinienne de la poésie. La *Lettre aux voyantes* avait proclamé voire érigé en principe une dimension oraculaire du langage : « Ce qui est dit *sera*, par la seule vertu du langage : rien au monde ne peut s'y opposer⁹⁶⁹ ». Breton semble ainsi retrouver la dimension prophétique de la poésie dans sa veine apollinienne, d'autant plus que le poème lui a laissé le sentiment d'être « *réellement inspiré*⁹⁷⁰ ». Mais, comme nous l'avons observé en première partie cette *furor* est sans l'arrière-plan transcendant qui caractérise la poésie, mais aussi la divination, antiques. Le rapprochement entre les deux modes divinatoires est d'ailleurs opéré dans la même *Lettre aux voyantes* au nom d'une identique restauration de la place des poètes et des devins : « Nous avons vu les poètes aussi se dérober par dédain à la lutte et voici pourtant qu'ils se

⁹⁶² AB, OC II, *L'Amour fou* p. 713.

⁹⁶³ *Ibidem*, p. 713.

⁹⁶⁴ *Ibidem*, p. 711.

⁹⁶⁵ Il a pu exister des intertextes dans l'œuvre de Breton. Ainsi le chapitre « La vie intra-utérine » de *L'Immaculée Conception*, coécrit par Breton et Éluard, évoque l'image du tournesol, dans une section de la main de Breton : « N'être rien. De toutes les façons qu'a le tournesol d'aimer la lumière, le regret est la plus belle ombre sur le cadran solaire. » André Breton, OC I, *L'Immaculée Conception*, p. 842.

⁹⁶⁶ AB, OC II, *L'Amour fou*, p. 723.

⁹⁶⁷ Mais rejet qui peut tout aussi bien être la marque d'un refoulement.

⁹⁶⁸ *Ibidem*, p. 729.

⁹⁶⁹ AB, OC I, *Lettres aux voyantes in Alentours III*, p. 910.

⁹⁷⁰ André Breton, OC II, *L'Amour fou*, p. 725.

ressaisissent, au nom même de cette parcelle de voyance, à peine différente de la vôtre, qu'ils ont⁹⁷¹ ».

Dans *L'Amour fou*, le poème *Tournesol* ne nous est pas livré de prime abord dans le texte initialement intitulé *La Nuit du tournesol*, avant son insertion comme chapitre 4 du livre. La démarche inductive choisie, propre à retranscrire la découverte d'une position d'immanence, est de nature à donner sens à la polysémie du terme « tournesol » rappelée par Breton, à la fois plante héliotrope (en oxymore avec la nuit) mais surtout papier chimique à fonction de révélateur⁹⁷² qui peut tourner au rouge au contact des acides : au sein de la nuit (effective pour la rencontre ou métaphorique pour l'inconnaissable du devenir, du « destin », le poème *Tournesol* est effectivement un révélateur de l'importance de la rencontre pour l'être, de l'être lui-même, de l'éligibilité opérée par l'inconscient). La reconnaissance de son caractère prémonitoire ne se fera qu'a posteriori de la rencontre, dans un moment de relâchement et de porosité particulier et trivial : la toilette matinale. Par son caractère initialement fragmentaire, cette résurgence de l'imaginaire poétique ancien qui va révéler la puissance de l'être sur le temps n'est pas sans rappeler l'émergence du souvenir dans l'épisode de la madeleine de Proust⁹⁷³. Il n'est pas impossible que Breton ait inversé à loisir par ce calque le mouvement de remontée du passé chez Proust, mais en inversant le vecteur temporel, de manière à montrer que l'imaginaire ancien est la clé du futur et que l'être reprend possession sur le temps.

Mais avant d'exposer le caractère prophétique du poème, Breton évoque la rencontre elle-même, les circonstances dans lesquelles Jacqueline Lambda, qui va faire l'objet de son amour, entre dans sa vie au moment où, ayant commencé la rédaction de ce qui va devenir *L'Amour fou*, il est tout occupé par l'aporie entre « l'idée de l'amour unique et sa négation plus ou moins fatale dans le cadre social⁹⁷⁴ » de l'époque. L'amour ressenti pour Jacqueline

⁹⁷¹ *Ibidem*, p. 911.

⁹⁷² AB, OC II, *L'Amour fou*, p. 717.

⁹⁷³ Marcel Proust, dans *Du Côté de chez Swann*, force le contraste entre le narrateur qui opère « machinalement » l'ingestion de la madeleine « accablé par une morne journée et la perspective d'un triste lendemain », puis le sentiment de puissance qui lui donne l'impression de « cesser de [se] sentir médiocre, contingent, mortel », enfin la remontée progressive du souvenir avec la phase d'indétermination où le narrateur déclare : « je sens tressaillir en moi quelque chose qui se déplace, voudrait s'élever, quelque chose qu'on aurait désancré, à une grande profondeur ». MP, *AR I*, *Du côté de chez Swann*, p. 44-46. Breton suit le même patron de circonstances et de redécouverte progressive en décrivant un moment trivial de relâchement où il « reconnaît sans enthousiasme » le poème qu'il murmure comme étant de lui, et dont remontent « de courts fragments, de vagues tronçons [...] qui essayaient de se rejoindre sans résultat » dont il fait des « citations involontaires, haletantes », qui « cognent à la vitre » et qui imposent un « besoin remarquable de cohésion [qui s'est] très tôt emparé d'elles, [dont] elles ne me feraient pas grâce tant qu'elles n'auraient pas été restituées au tout, organique ou non, auquel elles appartenaient ». La reconnaissance de l'origine commune des citations, tirées du poème *Tournesol*, donne lieu à une suite ininterrompue, fulgurante, de découvertes, de la même manière que l'identification de la madeleine ingérée à Combray va déplier les souvenirs dans la mémoire. Mais la puissance sur le passé de Proust laisse place à la puissance du passé sur l'avenir devenu présent chez Breton. André Breton, OC II, *L'Amour fou*, p. 722-724. Breton était d'autant moins susceptible d'ignorer l'œuvre de Proust (qui ne figure pas dans son panthéon littéraire) qu'ainsi que nous l'avons dit, il avait été chargé à partir de fin mars 1920 par Gaston Gallimard, qui dirigeait *La nouvelle Revue française*, de relire à haute voix à Proust les épreuves corrigées de ses livres. Rien n'assure qu'il eût à lire *Du Côté de chez Swann*, qui avait été publié de longue date, mais l'on sait que d'autres émergences du souvenir ponctuent l'œuvre souvent associées au vertige face aux profondeurs, comme durant l'épisode des pavés où le narrateur se trouve à tituber. M.P., *AR IV*, *Le Temps retrouvé*, p. 456.

⁹⁷⁴ AB, OC II, *L'Amour fou*, p. 715.

Lambda, à l'image du rêve auquel Breton assimile par ailleurs l'état amoureux, va créer les conditions psychiques de la résolution dialectique. La rencontre confirme ainsi que « l'amour véritable n'est sujet à aucune altération appréciable dans la durée⁹⁷⁵ » et donc répond à l'aporie initiale. Elle va ainsi permettre de relancer le surréalisme dans l'assurance d'un « *comportement lyrique*⁹⁷⁶ » à toute fin de divination possible. La rencontre a résolu la contradiction et porte une tension vers l'avenir.

Si l'on observe la manifestation prémonitoire du poème, on peut initialement exclure qu'il s'agisse d'un poème clairement annonciateur, non plus que d'un poème où le message serait crypté selon des codes donnés par ailleurs. En l'occurrence, la nature prémonitoire de *Tournesol* est reconnue par « l'accomplissement tardif, mais combien impressionnante par sa rigueur, de cette aventure sur le plan de la vie ». La nuance « sur le plan de » est importante car Breton trouve une preuve de cette nature prémonitoire par « le caractère minutieux du récit de quelque chose *qui ne s'est pourtant pas passé* ». De fait, les éléments du poème, qui donnent lieu à une analyse quasi vers par vers, ne réfèrent pas systématiquement à des éléments — concrets ou métaphoriques — de la rencontre, mais trouvent résonances dans quelques détails de la rencontre *et* dans des éléments de la vie psychique ou relationnelle de Breton au moment de la rencontre, tant et si bien que ce qui *fait signe*⁹⁷⁷ est l'ensemble *exact* et pratiquement exhaustif des éléments du poème pour la subjectivité qui l'a créé. Explorons-en la dynamique dans un ordre différent de celui, au fil du poème, que suit Breton.

Un certain nombre d'éléments de *Tournesol* sont analysés comme faisant directement référence aux protagonistes ou aux états émotionnels de la rencontre. Il en va ainsi de la désignation « la voyageuse qui marchait sur la pointe des pieds⁹⁷⁸ » que Breton associe à « la passante » qu'était Jacqueline Lambda ce soir-là, de même que « l'air de nager » qui, bien que tardivement élucidé, réfère au spectacle de danse aquatique dans lequel Jacqueline Lambda se produisait à cette époque. L'opposition entre les « survenants » dont Jacqueline Lambda est une incarnation et les « revenants⁹⁷⁹ » prend sens à travers la crainte de la compagne de Breton de voir une nouvelle femme entrer dans sa vie alors qu'elle semblait tolérer qu'il maintînt une relation avec une ancienne maîtresse. Les états d'âme préalables comme « le désespoir⁹⁸⁰ » dont il a été fait mention⁹⁸¹, la « torpeur » devant les difficultés personnelles de cette époque concordent avec la vie de Breton au moment de la rencontre, ainsi que l'hésitation entre « le pour et le contre⁹⁸² » devant la décision d'engager la relation. « Les baisers de secours » correspondent à l'hésitation de Breton à accomplir ce geste lors de la rencontre. À l'assertion du poème « Je ne suis le jouet d'aucune puissance sensorielle »

⁹⁷⁵ AB, OC II, *L'Amour fou* p. 722.

⁹⁷⁶ *Ibidem*, p. 722.

⁹⁷⁷ Avec toute la richesse polysémique de cette expression.

⁹⁷⁸ *Ibidem*, p. 726.

⁹⁷⁹ Cette terminologie prend sens avec l'image du fantôme utilisée par Breton au début de *Nadja* pour indiquer des affinités électives par lesquelles la subjectivité se révèle « Qui suis-je ? Si par exception je m'en rapportais à un adage : en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je « hante » ? » AB, OC I, *Nadja*, p. 647.

⁹⁸⁰ *Ibidem*.

⁹⁸¹ Soit parce que Breton concède avoir désespéré de l'amour au sens sublime qu'il lui donne, soit parce que la silhouette de la femme rencontrée fuit désespérément dans la rue. AB, OC II, *L'Amour fou*, p. 713 et 714

⁹⁸² *Ibidem*, p. 727

l'écrivain associe le souhait, au moment de la rencontre, de ne pas être victime du désir. Le vocabulaire émotionnel semble répondre avec justesse aux phases de la rencontre.

Les éléments prophétiques temporels se révèlent, eux, au prix d'interprétations. « La tombée de l'été⁹⁸³ » est analysé comme référent au moment de la rencontre par amalgame « tombée de la nuit » et « l'arrivée de l'été » dont le jour de la rencontre, le 29 mai 1934, signe l'approche..

D'une manière générale, les éléments spatiaux sont prédits avec exactitude par le poème qui énonce des toponymes urbains. « Le Chien qui fume », restaurant des Halles où va se dérouler la rencontre est introduit dans une comparaison du poème, et le « Pont-au-Change » est en outre corroboré par une attitude prise par Jacqueline Lambda à cet endroit. Mais ce type d'élément référant à l'espace s'associe aussi à des démarches interprétatives comme dans le cas de la « rue Gît-le-Cœur » dont le nom composé rappelle l'état d'âme de Breton avant la rencontre. De la même manière, « la statue d'Étienne Marcel » figure à l'Hôtel de Ville. D'autres éléments font référence à l'espace de manière figurée telle la « ferme en plein Paris » qui évoque, entre autres choses le quai aux fleurs dont Breton décrit les arrivages dans le récit de la rencontre.

D'autres éléments n'anticipent la rencontre que de manière très indirecte, soit par des rapports impliquant des tiers, soit ils finissent de tisser a posteriori le jeu de coïncidences. Dans le premier cas, les « pigeons voyageurs » sont reliés au cousin de Jacqueline, avec qui Breton a été en « contact d'idées » et qui avait parlé de Breton à celle-ci avant qu'elle ne rencontre le chef de file du surréalisme : ce tiers a ainsi rempli le rôle d'intercesseur du pigeon voyageur, tout en se trouvant à l'époque enrôlé dans une unité militaire colombophile. Métaphore et métonymie sont associées dans ce cryptage. De manière plus complexe, la mention du « grillon » du poème trouve sa référence à la fois à un événement anecdotique *postérieur* à la rencontre en l'espèce d'un tel insecte entendu « la première fois à Paris » dans la cour où donne la chambre de celle qui est devenue depuis la maîtresse de Breton, et dans un extrait poétique d'un des auteurs au plus haut du panthéon littéraire personnel de Breton : *Les chants de Maldoror* de Lautréamont. Le sixième chant évoque en effet « la gracilité d'un joli grillon, aux mouvements alertes, dans les égouts de Paris », son caractère unique et singulier dans Paris, son nom « Maldoror » et le fluide de cet animal qui « amène dans un état léthargique où [les capitales] sont incapables de se surveiller comme il le faudrait ». Cette influence au relâchement correspond très clairement à la déprise de soi opérée dans les différentes pratiques littéraires surréalistes et Breton lit l'injonction finale du grillon dans le poème comme une invitation à dépasser la phase de doute où il s'est trouvé au moment de la rencontre. Dans le second cas, Breton assimile l'image « les lampions prenaient feu lentement dans les marronniers⁹⁸⁴ » du poème au surnom de « quatorze juillet » dont il apprendra qu'un directeur avait affublé Jacqueline Lambda, tout en rappelant l'image (« les cheveux de pluie claire sur des marronniers en fleur...⁹⁸⁵ ») par laquelle il a évoqué la chevelure de Jacqueline

⁹⁸³ *Ibidem*, p. 726.

⁹⁸⁴ AB, OC II, *L'Amour fou*, p. 722.

⁹⁸⁵ *Ibidem*, p. 715.

Lambda lors de la rencontre effective⁹⁸⁶. Cette série d'associations, d'ailleurs pour partie tardive, appelle un effort d'interprétation et des liens subjectifs assez lointains.

La dimension prémonitoire du poème *Tournesol* s'exerce donc à la fois sur des éléments clairement référentiels, sur des images qu'il convient d'interpréter, et avant tout de tenir comme telles pour leur trouver écho dans les circonstances proches ou lointaines de la rencontre. Bien que d'apparence scientifique, car inductive, cette approche est purement ascientifique et Maxime Abalgassemi en dénonce le caractère de « bricolage » : « Cette approche du monde est aussi du côté du « bricolage » en ce qu'elle use de signes et d'images, quand le scientifique passe par des concepts, la différence résultant précisément dans le centrage sur la subjectivité du sujet bouleversé, définitoire pour le hasard objectif⁹⁸⁷ ». On peut de ce fait, ainsi que Pierre Bayard, s'interroger sur l'effectivité de la prémonition surréaliste en l'espèce de cette expérience relatée dans *L'Amour fou* : un examen attentif des exemples analysés par Breton montre « combien la lecture qu'il en donne fige en un sens unique des formules plus ambiguës qui pourraient tout autant s'ouvrir, si elles devaient venir au secours d'un autre événement, vers des directions de lecture différentes⁹⁸⁸ ». L'interprétation pourrait ainsi être déformée par l'« auto-analyse⁹⁸⁹ » que revendique Breton. On sait que Breton n'a jamais pris en compte le principe freudien selon lequel l'analyste ne peut pas pratiquer l'analyse sur lui-même. Mais, de fait, le surréalisme ne cherche pas à remonter l'ontogénèse au-delà des censures, voire des forclusions et les dérives subjectives ne peuvent pas être celles d'un sujet qui ne parviendrait pas à faire face à lui-même. Breton lui-même pointe, à propos des objets, la dissemblance entre la prévision imaginaire, ou l'imaginaire prémonitoire, et la réalité épiphanique pour toutes sortes d'objets et de circonstances : « C'était lui de toute évidence, bien qu'il différât en tous points de mes prévisions⁹⁹⁰ ». Il n'y a pas stricte égalité d'apparence entre l'objet et l'imaginaire qui l'a préfiguré, mais ce que nous pourrions appeler une élection du désir dans l'image et dans la forme avérée qu'elle annonce.

Pierre Bayard reprend un argument de poids soulevé par Gérard Durochoi et Bernard Lecherbonnier contre l'hypothèse irrationnelle du caractère prophétique de *Tournesol* : il ne s'agit pas d'une rencontre de pur hasard, mais d'une rencontre qui aurait été concertée par Jacqueline Lambda elle-même en fonction de la connaissance préalable qu'elle avait de l'œuvre de Breton, et plus particulièrement de *Tournesol*, dans lequel elle aurait puisé l'idée du lieu de la rencontre, voire des modalités précises comme les tons « de rouille et de vert » de son habillement. Outre que cette hypothèse est invérifiable en l'absence de la parole de l'intéressée, elle ne suffit pas à invalider la plupart des éléments du poème convergeant dans

⁹⁸⁶ Il est important de noter que *L'Amour fou*, comme *Nadja*, est écrit *en temps réel*, et que l'écriture de la rencontre y était sensément achevée au moment où surgit à l'esprit le poème à vertu prophétique.

⁹⁸⁷ Maxime Abalgassemi, *Pour une poétique du hasard objectif : étude analytique de ses motifs d'écrire (Nerval, Strinberg, Breton)*, thèse soutenue à l'université Paris IV Sorbonne le 8 février 2008.

⁹⁸⁸ Pierre Bayard, *Demain est écrit*, Paris, Les éditions de Minuit, Paradoxe, 2005, p. 70.

⁹⁸⁹ AB, *OC II, L'Amour fou*, p. 733.

⁹⁹⁰ *Ibidem*, p. 682. On notera que c'est la même forme de dissemblance onirique qui existe dans la peinture de Chirico : « Certes l'œuvre qui en résultait restait « liée d'un lien étroit avec ce qui avait provoqué sa naissance », mais ne lui ressemblait qu'« à la façon étrange dont se ressemble deux frères, ou plutôt l'image en rêve d'une personne déterminée et cette personne réelle. C'est, en même temps ce n'est pas la même personne ; une légère et mystérieuse transfiguration s'observe dans les traits ». AB, *OC I, Nadja*, p. 649.

cette rencontre — sauf à penser que le cousin de Jacqueline, qui fut involontaire entremetteur entre les deux amants, se fût sciemment enrôlé dans une unité colombophile, par exemple — et que la déambulation dans le quartier Paris qui fait écho au poème se fait, sur le modèle des pérégrinations avec Nadja, en toute inconscience de l'un comme de l'autre : « Qui m'accompagne à cette heure dans Paris sans me conduire et que, d'ailleurs, moi non plus, je ne conduis pas ?⁹⁹¹ ». La probabilité que Jacqueline ait concerté la rencontre — qu'elle attendait certes — est bien plus faible que celle d'une authentique dimension prophétique. Pour s'en convaincre, donnons à lire à quiconque ignorant cette dimension le poème *Tournesol* : serait-on en mesure de dire qu'il prophétisât, ex nihilo, une rencontre amoureuse, et qu'on puisse modéliser sur lui une préméditation de rencontre ?

Car la prophétie de *Tournesol* n'est pas avant tout référentielle. C'est l'état amoureux, proche selon Breton de celui du rêve, qui ouvre le sujet à un autre ordre de porosité aux intersignes dont l'accumulation et l'exhaustivité font preuve. La richesse de signification textuelle intriquée avec la richesse des échos dont le point focal est la rencontre désignent ainsi ce poème comme « prophétique ». Autour du point centripète de la rencontre amoureuse, le poème forme un déploiement d'indices dont l'irradiation interprétative, évoquée symboliquement par la tour Saint-Jacques⁹⁹², se reconstitue de manière centrifuge au moment de la rencontre jusqu'à l'exhaustivité⁹⁹³ au point de qualifier Jacqueline Lambda de « toute puissante-ordonnatrice de la nuit du tournesol⁹⁹⁴ ». La plénitude du sens équivaut à la plénitude de l'être conforté dans la certitude de la rencontre de l'élue. Notons que Breton lui-même relate l'inégale facilité avec laquelle les éléments du poème prennent sens, et la quête parfois étendue dans le temps, et mobilisant le hasard et l'intelligence pour retrouver le lien entre imaginaire et rencontre réelle. Le parallèle établi avec l'auto-analyse du rêve (à laquelle il s'est adonné dans *Les Vases communicants*) clarifie ce que nous devons entendre par « poème prophétique » : « l'auto-analyse pouvait parfois épuiser le contenu des événements

⁹⁹¹ AB, OC II, *L'Amour fou*, p. 715. Une scansion se retrouve à la page suivante : « Qui m'accompagne, qui me précède cette nuit encore une fois ? ».

⁹⁹² Breton insère la photo de la tour Saint-Jacques bien après les pages où il en est question, en plein cœur de la phase d'analyse de ce qui était voilé dans le poème. Or cette tour est initialement décrite comme « le grand monument du monde à l'irrévéle » et associée à deux vers du poème *Vigilance* qui associent la tour, près de laquelle passent Jacqueline Lambda et André Breton, au tournesol, dont le poème du même nom va livrer sa puissance prémonitrice :

« À Paris la tour Saint-Jacques chancelante
Pareille à un tournesol »

Ibidem, p. 717 et 731.

⁹⁹³ Breton se livrera en outre à une interprétation de la dédicace de *Tournesol* à Pierre Reverdy. Celle-ci donne lieu postérieurement à la rencontre et à la reconnaissance du caractère prophétique du poème, à un troisième cercle concentrique de coïncidences et d'échos qui mobilise la collaboration de René Char et de Paul Éluard. La récurrence de la syllabe « sol » à la fois dans les deux poèmes (« Clé de sol » /, « Tournesol ») dédiés à Reverdy, et la rue des Saules qui menait Breton chez Reverdy. Cette assimilation est consolidée peu après par une affiche d'état civil découverte par Char et portant la mention « Legs de Reverdy ». Ce cercle renvoie aussi à l'épisode de l'« on dîne »/« Ondine » du restaurant relaté dans le premier chapitre, nom qui est appliqué à la naïade Jacqueline Lambda, qui d'ailleurs « tenta à cette époque de louer un appartement dans la maison faisant rigoureusement face au restaurant dont il s'agit, avenue Rachel », restaurant auquel Breton s'était ravisé de dîner le jour où il appela l'avis de Char et d'Éluard quant à l'énigme de la dédicace. Ces deux cercles apportent des réponses à l'énigme prophétique : l'héritage de Reverdy, et l'incarnation de l'Ondine. Une ligne de sens parcourt l'apparente contingence du hasard.

⁹⁹⁴ *Ibidem*, p. 735.

réels, au point de les faire dépendre entièrement de l'activité antérieure la moins dirigée de l'esprit⁹⁹⁵ ».

Dans cette activité « la moins dirigée » de l'esprit, c'est le désir qui prévaut. Nous le trouvons aussi bien comme metteur en scène de l'image poétique que de la rencontre amoureuse : « Le désir, seul ressort du monde, le désir, seule rigueur que l'homme ait à connaître, où puis-je mieux l'adorer qu'à l'intérieur du nuage ? Les formes que, de la terre, aux yeux de l'homme prennent les nuages ne sont aucunement fortuites, elles sont augurales⁹⁹⁶ ». On sait l'importance que les nuages auront aussi dans l'œuvre d'Aragon comme support du désir et de l'imaginaire. De la puissance du désir témoignait le poème *L'Air de l'eau*, contemporain de *L'Amour fou*, et qui célèbre aussi l'amour de Jacqueline Lambda :

« Que vous êtes pernicieux au fond de cette main
Yeux d'outre-temps à jamais humides
Fleur qui pourriez vous appeler la réticence du prophète
C'en est fait du présent du passé de l'avenir
Je chante la lumière unique de la coïncidence⁹⁹⁷ »

Un nouvel espace psychique est né qui abolit la frontière entre imaginaire et réalité. La dimension prophétique de l'imaginaire a donné réalité au rêve douloureux de Don Quichotte, le désir peut triompher de la réalité. Et cet avènement signe la tension même que Breton confère à l'aventure surréaliste dans *L'Amour fou* en réponse à ceux qui prétendent que « le temps des contes est fini : « Si je veux que le monde change, si même j'entends consacrer à son changement tel qu'il est conçu socialement une partie de ma vie, ce n'est pas dans le vain espoir de revenir à l'époque de ces contes mais bien d'aider à atteindre l'époque où ils ne seront plus seulement des contes⁹⁹⁸ ». Cet espoir fixe une ontologie et réintroduit une fin là où la proclamation d'immanence avait sapé les modèles téléologiques et les grands récits. Le dispositif de temporalité surréaliste, en laissant s'échapper à travers les rationalités et les langages maîtrisés une part d'imaginaire, a réinvesti une atemporalité au cœur même du temps, et elle ne tient cette fois-ci qu'à l'homme lui-même.

Rapporté à l'échelle esthétique où la poésie est vouée à l'amour, cet espoir permet « faire la part belle à l'activité poétique comme moyen éprouvé de fixation du monde sensible et mouvant sur un seul être aussi bien que comme force permanente d'anticipation⁹⁹⁹ ». La poésie devient prophétie permanente où s'ouvre la révélation de son désir et de son devenir :

« L'homme saura se diriger le jour où comme le peintre il acceptera de reproduire sans y rien changer ce qu'un écran approprié peut lui livrer à l'avance de ses actes. Cet

⁹⁹⁵ AB, OC II, *L'Amour fou*, p. 733.

⁹⁹⁶ *Ibidem*, p. 755.

⁹⁹⁷ AB, OC II, *L'air de l'eau* p. 402.

⁹⁹⁸ AB, OC II, *L'Amour fou*, p. 751.

⁹⁹⁹ *Ibidem*, p. 745.

écran existe. Toute vie comporte de ces ensembles homogènes de faits d'aspect lézardé, nuageux, que chacun n'a qu'à considérer fixement pour lire dans son propre avenir. [...] Sur cet écran tout ce que l'homme veut savoir est écrit en lettres phosphorescentes, en lettres de *désir*.¹⁰⁰⁰ ».

Nous verrons en quatrième partie combien Breton se montre cohérent avec lui-même en faisant du dispositif livresque l'espace d'accueil de ce libre désir.

3.3.5.F. Épiphanie de la Merveille : « une étoile au cœur même du fini¹⁰⁰¹ »

Les rencontres amoureuses que célèbrent la série des récits autobiographiques de Breton, revêtent, le plus souvent, le qualificatif de « Merveille¹⁰⁰² ». Or si le nom traduit indéniablement l'exaltation lyrique de l'amour et de la beauté, il entre dans un champ sémantique que les surréalistes, Breton, mais aussi Éluard ou Crevel, ont usité pour les phénomènes prémonitoires. Ce dernier appelle l'ère où s'ouvriront pour l'homme « les portes du merveilleux » tandis qu'André Breton, dans la *Lettre aux voyantes*, plaint ceux qui n'ont pas « pris les ordres du merveilleux (faute d'avoir su le plus souvent comment les prendre), [car] les voici engagés dans une voie dont le plus douloureusement du monde ils finiront par sentir qu'elle n'était pas la leur, et qu'il dépendait d'un secours extérieur, aléatoire du reste par excellence, qu'ils refusassent dans ce sens d'aller plus loin¹⁰⁰³ ». De la dimension du *merveilleux* à l'apparition de la Merveille existe donc un cheminement qui est de l'ordre de l'épiphanie et qui nimbe la rencontre amoureuse de l'aura d'un irrationnel immanent. Car *Les Vases communicants* vont réaffirmer la nature de ce merveilleux : « Du point de vue du merveilleux poétique : quelque chose peut-être ; du point de vue du merveilleux religieux : absolument rien¹⁰⁰⁴ ».

La rencontre amoureuse répond ainsi à cette problématique du temps dont nous avons vu qu'elle habitait Breton de ses premiers livres à sa tombe, cette recherche de « l'or du temps ». L'amour est retour à l'atemporalité et permanence absolue dans le temps. *L'Amour fou* en donne la clé, peut-être par *anticipation* pour le coup préméditée :

« La mort, d'où l'horloge à fleur des campagnes, belle comme ma pierre tombale dressée, se remettra en marche sur la pointe des pieds pour chanter les heures qui ne passent pas. Car une femme et un homme qui, jusqu'à la fin des temps, doivent être toi et moi, glisseront à leur tour

¹⁰⁰⁰ *Ibidem*, p. 754.

¹⁰⁰¹ AB, OC I, *Nadja*, p. 749.

¹⁰⁰² « Alors que Nadja, la personne de Nadja, est si loin... Ainsi que quelques autres. Et qu'apporté, qui sait, repris déjà par la Merveille, la Merveille en qui de la première à la dernière page de ce livre ma foi n'aura du moins pas changé, tinte à mon oreille un nom qui n'est plus le sien. » AB, OC I, *Nadja*, p. 746.

¹⁰⁰³ AB, OC I, *Lettre aux voyantes*, in *alentours III*, p. 907.

¹⁰⁰⁴ AB, OC II, *Les Vases communicants*, p. 135.

sans se retourner jamais jusqu'à la perte du sentier, dans la lueur oblique, aux confins de la vie, dans l'herbe fine qui court devant nous jusqu'à l'arborescence.¹⁰⁰⁵ »

Alors que Breton cherche l'« or du temps » et trouve cette atemporalité avec la merveille au cœur de la réalité immanente, il est une autre tension du surréalisme qui, reprenant le même dispositif de temporalité adapté de la topique freudienne, ne parvient pas aux mêmes conclusions, n'idéalise pas la pulsion, et ne projette pas dans ses représentations artistiques le même épanouissement. Breton a-t-il uniment surexposé un lyrisme du bonheur, avec l'amour unique et fou, avec la puissance positive de l'imaginaire et du rêve, afin de promouvoir une métaphysique et une esthétique afin de mieux contrer les paradigmes que la révolution surréaliste voulait abattre ? Doit-on imputer à son auto-analyse inobjective des rêves une réorientation de leurs manifestation vers l'idéal qu'il cherchait à atteindre avec son mouvement dans la réalité même ? S'il est difficile d'avoir une claire réponse à la question, d'autres auteurs surréalistes, tout en adoptant le même dispositif de temporalité, ne suivent pas les mêmes voies dans la représentation, et n'en viennent pas aux mêmes conclusions sur les pouvoirs de l'*arrière-pays*. Parmi ceux-ci, René Crevel.

3.4.Crevel : Variations autour d'un suicide annoncé

L'essentiel de l'œuvre de René Crevel est romanesque. Contrairement à André Breton, il n'a pas jeté l'anathème sur le récit fictionnel même s'il s'agit chez lui d'une forme autobiographique déguisée — semi-fiction qui n'en rend que plus pertinente l'hypothèse fantasmatique d'explication de la prémonition telle que Pierre Bayard l'applique à l'œuvre d'Edgar Poe¹⁰⁰⁶, et que nous avons indiquée dans notre introduction pour certaines œuvres partiellement autobiographiques de Balzac. En effet, même si nous nous sommes initialement refusé à envisager l'influence de l'œuvre sur la biographie des écrivains, une forte interaction a existé entre les romans de Crevel et son existence, les premiers se nourrissant de la seconde, avant que le phénomène ne s'inverse¹⁰⁰⁷ et que l'écriture devienne modélisatrice du destin¹⁰⁰⁸.

¹⁰⁰⁵ AB, *OC II, L'Amour fou*, p. 749-750.

¹⁰⁰⁶ Pierre Bayard, *Demain est écrit*, Paris, éditions de Minuit, Paradoxe, 2005, p. 82-90.

¹⁰⁰⁷ Dans une lettre à Paul Éluard de 1926, Crevel se montre particulièrement lucide sur la charnière autobiographique et bio-génésique de son roman : « Le manuscrit de *Détours*, qui n'est guère enjolivé d'étoiles, de corrections, fut pourtant très long à être écrit, car s'il m'a suffi de quelques semaines pour rédiger ce premier roman, je dois avouer que j'ai passé bien des années non à le vivre, mais à le penser. Ajouterai-je que je le continue ? » Cité par François Buot, *Crevel*, Paris, éditions Grasset et Fasquelle, biographie, 1991, p. 97.

C'est donc de manière dérogatoire¹⁰⁰⁹, et parce que le principe surréaliste d'une écriture qui ne saurait être coupée de la vie trouve, dans l'œuvre de Crevel, une manifestation singulièrement en demi-mesure, que nous prendrons en compte le destin de cet écrivain. Comment ne pas voir que son œuvre romanesque déploie avant tout les possibles passages, les processus de subjectivation — avec une finesse et une modernité qui lui font anticiper et le *storytelling* et l'effet Pygmalion — qui produisent un destin annoncé ? Et que la littérature n'est, en ce cas, qu'un écran plus ou moins transparent à l'angoisse, qui finit par la redoubler ? Entre le suicide du père de Crevel et le suicide de l'écrivain lui-même, toute l'œuvre extériorise les suicides de personnages de pères, parfois de mères, ou de femmes, jusqu'au suicide du personnage principal bien souvent : l'œuvre a été une exploration des possibles — dans le retour analytique comme dans les projets potentiels d'autolyse—, un « panorama intérieur¹⁰¹⁰ » où les clefs sont formulées, mais où l'écrivain est resté aveugle à son propre Réel voilé¹⁰¹¹.

Le suicide fut pour Crevel une véritable obsession que l'engagement dans le mouvement surréaliste ne devait pas écarter, tout au contraire¹⁰¹². Cette obsession serait presque devenue une seconde nature, ancrée dans l'hérédité familiale¹⁰¹³. Crevel confie cette certitude d'hérédité du suicide, dans un parallèle aux airs naturalistes, à la mère de Mme Block. La mère a mis en garde sa fille dans *La Mort difficile* :

« J'avais été prévenue avant mon mariage, et ma grand-mère de la rue Grenelle-Saint-Germain, qui avait épousé un homme roux et avait eu la moitié de ses enfants de la couleur de

¹⁰⁰⁸ Pour cette modélisation, nous renvoyons à notre article, Jean-Michel Caralp, « On nous veut attraper dedans cette écriture » *Le storytelling comme dispositif d'à-venir dans Détours de René Crevel*. In *Lettres romanes* « Le souci de l'avenir », (Christophe Meurée éditeur), à paraître automne 2012.

¹⁰⁰⁹ À cette dérogation concourent les certitudes biographiques, le caractère factuel et clairement repéré des circonstances et des modalités du suicide de Crevel.

¹⁰¹⁰ Tel est le terme que Crevel a choisi dans la notice autobiographique qu'il a lui-même rédigé pour désigner le roman *Mon Corps et moi*. Cette notice figure en fin de volume de chacun des livres de Crevel dans la Petite Bibliothèque Ombres.

¹⁰¹¹ En cela, Crevel est fort proche de cet autre écrivain, Georges Perec, lui aussi passé par la psychothérapie avec Françoise Dolto, puis par la cure psychanalytique (qui s'est soldée par un semblable échec) successivement avec les analystes Michel de M'Uzan et Jean-Bertrand Pontalis. De ce demi-jour qui est peut-être une des positions de l'écrivain à laquelle il ne peut renoncer sans abdiquer ce qui le fait écrire, la phrase de Perec glissée dans *W ou le souvenir d'enfance* est révélatrice : « Une fois de plus, les pièges de l'écriture se mirent en place. Une fois de plus, je fus comme un enfant qui joue à cache-cache et qui ne sait ce qu'il craint ou désire le plus : rester caché, être découvert. » Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, L'imaginaire, 1975, p. 18.

¹⁰¹² De Jacques Rigaut à Raymond Roussel et plus tard à Ghérasim Luca, le suicide conclut l'existence de bien des surréalistes. René Crevel donna cette réponse à l'« Enquête sur le suicide » lancé par *La Révolution surréaliste* (n° 2, 15 janvier 1924) : « Dès la fin de mon enfance, j'ai senti que l'homme qui facilite sa mort est l'instrument d'une force majuscule (appelez-la Dieu ou Nature) qui, nous ayant mis au sein des médiocrités terrestres, emporte dans sa trajectoire, plus loin que ce globe d'attente, les plus courageux. »

¹⁰¹³ On se suicide beaucoup aussi dans le deuxième chapitre de *Détours*. Avant le père du personnage-narrateur, c'est successivement la mère, parce qu'elle se trouve déshonorée du scandale public entraîné par la découverte de son mari dans une maison close, puis la sœur, mal remariée à un Américain alcoolique en pleine période de prohibition (nous aurons l'occasion de revenir sur cette seconde occurrence).

son mari, m'avait dit « Tu sais, petite, le suicide c'est comme les cheveux poil-de-carotte. Pure affaire de chance. Les uns y échappent. Les autres pas. »¹⁰¹⁴ »

Ce cliché populaire témoigne qu'il est une facilité des constats et des « évidences » qui tient parfois lieu de certitude et qui se formule avec la doxa d'une époque : comment une œuvre produite par un écrivain ayant manifesté une telle obsession du suicide aurait pu ne pas en être surchargée ? Ou, inversement, comment un écrivain ayant produit une œuvre où le suicide est aussi surexposé aurait pu connaître lui-même une autre fin ? L'évidence massive aveugle à la spécificité des processus qui la sous-tendent, et aux manifestations subtiles d'une autolyse qui, en elle-même, manque singulièrement de nuance. Or l'œuvre de René Crevel nous offre sans doute une occasion unique de décomposer le processus — ou un processus singulier — de la prémonition, et ainsi d'aller derrière l'écran de l'hérédité familiale, cet avatar du mythe antique des malédictions pesant sur la lignée familiale que le naturalisme avait relu à l'aune des théories de l'hérédité. Il existe en effet dans *Détours* un cas unique de convergence du processus fantasmatique et d'une subjectivation par le *storytelling*, alors que *La Mort difficile* met en question d'autres processus de subjectivation que, quelques décennies plus tard, on nommera l'*effet Pygmalion*.

3.4.1. L'obsession du suicide ou la préfiguration fantasmatique

Les rêves donnent sans doute les clefs des pulsions suicidaires dans *Détours*. Les rêves — Freud nous l'a appris — ne livrent jamais directement les pulsions profondes qui habitent le sujet. Ils en proposent une version déformée avec des images manifestes qui font écran et révèlent en même temps le Réel. La littérature comme le rêve forment, avec des modalités différentes, la lisière, le clair-obscur, la forme subtilement plastique de ce fantasme. Aussi les rêves peuvent-ils nous intéresser par ce qu'ils permettent d'entrevoir non de l'inconnaissable, mais du processus de transformation fantasmatique, des dynamiques plastiques. Dans *Détours*, la mère de Daniel se suicide après que son général de mari a jeté l'opprobre sur la famille en étant surpris au cours d'une descente de police dans une maison close. Daniel voyage ; il rencontre Jessy, une danseuse de l'Alcazar de Marseille, puis la quitte. Les rêves de Daniel, témoignent d'une projection de la culpabilité du personnage : il rêve du suicide de Jessy :

« Est-ce un rêve ? Les tramways ont crevé les murs, écrasent ma cervelle. Jessy doit être morte, morte de mon abandon. Je suis un criminel. J'essaie de chanter pour couvrir une voix, mais la *girl* crie très fort, se fait mauvaise, me jette des injures par poignées ; elle met son masque sur mon visage ; il y a une glace devant moi ; je m'approche de cette glace jusqu'à baiser mes lèvres, des lèvres, ses lèvres, des lèvres en paquet violet, une petite mare de sang qui a gelé. Point n'est besoin de frotter l'une contre l'autre mes paumes pour susciter une odeur de cadavre, je ne peux cracher un goût d'hémorragie froide.¹⁰¹⁵ »

¹⁰¹⁴ René Crevel, *La Mort difficile*, Paris, petite bibliothèque Ombres, 2007, p. 28.

¹⁰¹⁵ René Crevel, *Détours*, Paris, éditions Ombres, petite bibliothèque Ombres, 2007, p. 22.

Cette projection d'une angoisse de mort indéfectible, sous la forme du suicide de Jessy, porte la clef fantasmatique de Daniel¹⁰¹⁶ : il existe un désir fantasmé de la mort de l'autre, en l'occurrence de la danseuse abandonnée, et ce désir s'exprime sous la forme du suicide qu'il lui prête. Par ce fantasme se traduit aussi un désir de puissance frustré— c'est-à-dire donc une impuissance, un vide —, puisque l'autre, l'amante abandonnée ne saurait survivre à l'absence du personnage-narrateur : existe le désir d'être pris au sérieux, d'avoir puissance absolue sur les êtres¹⁰¹⁷ et, comme le mentionnait le titre du deuxième chapitre qu'« *un drame enfin* » advienne, que l'absolu fasse irruption dans l'ordinaire. Subtiles pirouettes autour de l'objet lacanien, de ce vide autour duquel le sujet se construit. Marie-Thérèse Mathet a montré le rôle central dans les dispositifs¹⁰¹⁸ de cet objet a qui se dérobe sans fin tout en travaillant le sujet du manque à être, qui deviendra manque d'être dans la mort pour Crevel, après ses personnages. Une forme d'impuissance de l'identité (et telle fragilité caractérise tout autant Crevel durant son existence que ses personnages masculins principaux auxquels il délègue cette difficulté à se constituer en tant que sujets¹⁰¹⁹).

Il convient à ce stade de lire les *Entretiens* d'André Breton, qui nous apportent un élément tout à fait révélateur de la personnalité profonde de Crevel. Durant les séances de sommeil hypnotique, état d'hypnose si proche du rêve, et dont les surréalistes espèrent la libération de l'imaginaire profond, on retrouva ainsi Crevel encourageant une dizaine de personnes à se pendre. Elles étaient placées, comme lui, en état de sommeil hypnotique, et il y avait eu commencement d'exécution de l'autolyse :

« Les « sommeils », non seulement provoquaient, sur le plan sensoriel, des désordres du même type [i.e. hallucinatoires] mais, en outre, développaient chez certains des sujets endormis une activité impulsive dont on pouvait craindre le pire. Je me souviens, en particulier, d'une séance groupant une trentaine d'invités chez une amie de Picabia, Mme de La Hire. Maison très vaste, éclairage discret : quoi qu'on eût fait pour l'éviter, une dizaine de personnes, hommes et femmes, qui étaient loin de se connaître toutes, s'étaient endormies à la fois. Comme elles allaient et venaient, vaticinaient et gesticulaient à qui mieux mieux, vous pouvez imaginer que le spectacle ne différerait pas trop de celui que purent nous offrir les convulsionnaires de Saint-Médard. Vers deux heures du matin, m'inquiétant de la disparition de plusieurs d'entre elles, je finis par les découvrir dans l'antichambre presque obscure, où, comme d'un commun accord et bien munis de la corde nécessaire, ils essayaient de se pendre aux portemanteaux... Crevel,

¹⁰¹⁶ Sans prétendre à la subtilité d'une analyse lacanienne, on remarquera que ce texte porte une signature de Crevel, avec ces tramways qui ont *crevé* les murs dans le rêve de Daniel. Crevel fait souvent allusion à la puissance fatidique contenue dans son nom propre. Nous pouvons là encore voir une articulation de la structure avec le Réel. Le simple mot est débordé par le Réel qu'il voile, comme le texte est fracturé par le Réel sous-jacent.

¹⁰¹⁷ S'il n'y avait quelque danger à émettre des hypothèses psychanalytiques sur des textes littéraires, nous serions tenté de dire que Daniel, le double fictionnel de Crevel, trahit dans le fantasme une forme d'impuissance liée à une mauvaise élaboration du complexe de castration. On notera plus loin que le personnage-narrateur rejoue la situation œdipienne, mais tardivement, et au premier degré puisque le père meurt.

¹⁰¹⁸ Marie-Thérèse Mathet, *Retour sur le réel*, <http://sites.univ-provence.fr/pictura/Dispositifs/RetourReel.php>.

¹⁰¹⁹ Mme Dumont-Dufour, la mère castratrice de Pierre, dans *La Mort difficile*, finira par porter son fils à la déstructuration : « Elle n'a eu qu'à prononcer le nom de Ratapoilopolis pour que Pierre serrât les mâchoires. Son travail si bien commencé s'achève de lui-même. Elle le regarde, le surveille, en dépit d'une obscurité qui tombe et qu'elle ne dissipera point car elle sait que l'ombre peut être une alliée.

Alors, bien à l'aise, bien calée dans son fauteuil, elle attend que Pierre s'enfonce, se noie dans ses pensées. » René Crevel, *La Mort difficile*, Paris, éditions Ombres, Petite bibliothèque Ombres, 2007, p. 46.

qui était du nombre, semblait les y avoir décidés. Il fallut les réveiller sans grand ménagement. »¹⁰²⁰.

Il fallait donc qu'il y eût, en des strates du psychisme sans doute inconscientes, des pulsions très fortes d'incitation à l'autolyse chez l'écrivain surréaliste, pulsions qui se libéraient dans le relâchement attentionnel, la levée de la censure consciente, dans le sommeil hypnotique. Ce sont les mêmes pulsions que nous retrouvons dans les rêves de Daniel, le narrateur de *Détours*. Désir de puissance (qui n'est que la compensation de l'impuissance de bien des doubles fictionnels¹⁰²¹ que Crevel se donne dans ses romans) dont le corollaire est qu'il faut qu'advienne un événement majeur, un drame¹⁰²² (et quel plus grand drame à l'échelle de l'individu que sa propre mort). Le vide de l'identité appelle le plein de l'absolu, qui est lui-même réalisé par le vide. Vases communicants de l'être dans une spirale tragique.

Le rêve n'est ainsi prémonitoire que dans la mesure, absolument freudienne, où il réfère à des clivages profonds de l'inconscient, qu'il les projette sur la scène. Mais, entre le rêve de suicide dans la fiction, entre la suggestion du passage à l'acte dans l'expérience effective des sommeils, et le suicide du personnage du père dans *Détours*, quels traits communs ? Du fantasme projeté au suicide suggéré au père par le fils, existe une même régression sur le plan de l'inconscient, où les pulsions se libèrent. Le passage à l'acte du père est la résultante de l'instrumentalisation du récit dans un processus de subjectivation entre personnages, c'est-à-dire un phénomène de *storytelling*. Ainsi s'articulent la projection fantasmatique et la réalisation effective.

3.4.2. Le *storytelling* : un mode épiphanique

Si nous avons initialement défini le *storytelling*¹⁰²³ comme un processus de subjectivation qui fait appel aux propriétés du récit pour tracer la conduite d'autrui (voir 1.2.3. B. *Puissance du récit : le storytelling*), le suicide du père dans *Détours* ne se pose pas, a

¹⁰²⁰ André Breton, *Entretiens radiophoniques VII, Entretiens 1913-1952*, in *Œuvres complètes*, tome 3, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1999, p. 483.

¹⁰²¹ L'impuissance en particulier de Pierre Dufour a affirmé son identité face à sa mère castratrice, ou impuissance du même face à son amant homosexuel Bruggle, qui le conduira finalement au suicide.

¹⁰²² Le deuxième chapitre de *Détours* s'intitule de manière révélatrice *Un drame, enfin*.

¹⁰²³ *Détours* offre une intéressante variante au pouvoir mortifère du verbe, même s'il ne s'agit pas à proprement parler de *storytelling*. Le suicide du père est anticipé, non seulement par celui de la mère, mais aussi par celui de la sœur du personnage-narrateur, dans lequel l'écrit de Daniel (une lettre) semble avoir joué un rôle déclencheur dans un contexte de « préparation » émotionnelle, si on traduit l'implicite du roman : « Un jour, dans une lettre, je lui confiais ma tristesse et ses raisons. Par retour du courrier, elle répondit que ce drame lui rappelait certaines pièces de Strindberg le Scandinave, dont elle avait suivi les représentations avant son départ pour New York.

Elle ajoutait que, de quelque côté qu'on regardât, l'horizon était bien noir ; ainsi, grand amateur de gin, son époux, citoyen d'un pays sec, l'obligeait à passer de l'alcool en fraude sous ses jupes.

Je lui envoyai une nouvelle lettre pour lui dire que son histoire de bouteilles était stupide, qu'il s'agissait d'une angoisse, *de mon angoisse* et non de liquide à transporter, ou du programme du théâtre de l'Œuvre.

Un mois plus tard, je m'en voulais de cette dureté. Un télégramme venait de m'apprendre la mort de ma sœur. Je la voyais au quinzième étage, dans un décor cinématographique, son lit jonché de peaux de léopards. » René Crevel, *Détours*, Paris, éditions Ombres, Petite bibliothèque Ombres, 2007, p. 20.

priori, comme une manifestation de ce processus. Il s'avère d'une part que les faits qui lui sont narrés par Daniel ne relèvent pas d'une fiction, puisqu'il s'agit de faits divers tirés du journal, et que, par ailleurs, le *modus operandi* de l'autolyse est proposé par Daniel dans un deuxième temps distinct.

La première objection est levée dès lors que l'on apprend que les articles du journal sont placés sur le même plan que les fictions d'aventures, auxquelles ils se substituent ce jour-là : « Le général préférait, à tous les autres, les récits d'aventures et même les faits divers¹⁰²⁴ ». Cette assimilation entre la réalité du fait divers et la fiction d'aventure constitue d'ailleurs une forme d'abolition préalable pour le père du contrat fictionnel qui est nécessaire à l'entrée dans le *storytelling* : un seuil disparaît et la fiction s'est effacée avant que le sujet réel ne se fonde s'efface dans l'histoire réelle. La partition fiction/réalité décrit très exactement la semi-fiction des romans de Crevel et la régression de sa propre réalité dans la fiction de ses romans que sera sa propre fin de vie.

Pour le second obstacle, il est possible de le considérer le récit d'un mode d'autolyse comme une deuxième phase du processus d'entrée dans le *storytelling*, puisque ce n'est qu'après avoir été mis en condition émotionnellement que le père va appeler un récit en quelque sorte spécifique qui lui servira de mode opératoire pour son autolyse :

« — Daniel, ta pauvre maman a encre eu de la chance de mourir sur le coup.

— Oui, père.

— Mais toi, si tu voulais te tuer ? »

Ce que j'allais dire en manière de réponse était grave, très grave, mais un démon déjà me forçait. « Mon père, je choisirais un moyen discret pour ne pas faire tort à ceux qui portent mon nom. Une tisane sur le fourneau à gaz ; la fenêtre bien close, j'ouvre le robinet d'arrivée ; j'oublie de mettre l'allumette. Réputation sauve et le temps de dire son *confîteor*. » »

Narration sous la forme de phrases pudiquement brèves qui pourraient passer pour un « mode d'emploi » si la présence du pronom « je » et du présent dit *de narration* n'assuraient une narrativisation des phases successives. Par le présent et par le « je » s'accroissent en outre l'effet d'entraînement de l'interlocuteur sur un mode didactique infantilisant — preuve que le rapport œdipien s'est inversé. Cette dimension didactique proche de l'hypotypose participe nettement à la *synchronie* nécessaire au *storytelling*.

Ainsi le *storytelling* a opéré en deux temps, par l'apport de l'idée du suicide, et par l'énoncé des modalités qui en font un parcours tracé. Dans le premier temps, le récit des suicides extrêmement violents tirés des faits divers¹⁰²⁵ ramène par implicite le souvenir du

¹⁰²⁴ *Ibidem*, p. 25.

¹⁰²⁵ Les articles enchâssés jouent entre le goût du scabreux source d'émotions fortes chez le père, et l'humour noir surréaliste.

« Je lus :

« Suicides.

« Rue de Maubeuge, un industriel se jette de l'entresol ; il ne se fait aucun mal et avant même qu'il y ait un attroupement dans cette rue, d'ailleurs fort passante, il remonte au sixième étage de sa demeure, et, du coup, s'écrase sur le sol.

suicide de la mère et donc la culpabilité du père. Ainsi, ils constituent une forme d'émollient émotionnel (nous y reviendrons) destiné à ramener le père vers une fragilité dépressive déjà avérée, c'est-à-dire l'état de « neurasthénie » qui est celui des suicidés des faits divers. La fusion du personnage du père dans le personnage du suicidé s'opère ainsi par identité émotionnelle. Dans un second temps, Daniel dicte un parcours singulier de suicide déguisé en accident, adapté au père, à son statut de petit bourgeois et de militaire attaché à l'honneur (« et l'honneur est sauf »).

Dès lors, la scène peut se relire comme un conflit dont le récit ou plutôt les récits en métalepse sont l'instrument dans un enjeu éminemment œdipien : la virilité¹⁰²⁶. On observe tout d'abord un premier récit qui va enclencher le conflit entre le père et le fils : la scène qui a ému Daniel¹⁰²⁷ au point qu'il se trouve proche du malaise à l'arrivée chez son père, recevant de sa part un remontant et des sarcasmes alors que le père, lui, n'a nulle peur de lancer en plein repas des saillies dégoûtantes. Il existe un rapport de forces apparent en faveur du père « guerrier habitué à décrire au milieu d'un repas la circoncision chez les nègres de l'Afrique centrale et d'autres jolies scènes du même genre », alors que Daniel, qualifié de « poule mouillée » par le père, apparaît comme celui qui a peur de la mort : « Parce que je n'avais jamais voulu embrasser la graisse verte des cadavres, ma famille m'avait auréolé d'une sensibilité chapeau Jean-Bart¹⁰²⁸ ».

Mais l'apparence sensible de Daniel voile son attirance inconsciente quasi sadique, celle qu'il a ressentie pour des corps de noyées, pour une femme écrasée par une automobile, pour le bras sanguinolent de l'apprenti boucher que Daniel vient de voir dans la rue avec un mélange d'attraction et de répulsion : « [...] j'aurais voulu glisser mon doigt entre les mâchoires de cette plaie. Ce trou vivant, aux bords sans coulisse, quelle taquinerie de l'ongle n'aurait-il pas crainte¹⁰²⁹ ». Il y a une pulsion meurtrière qui affleure. Et les récits de suicides tirés des faits divers des journaux qu'il va produire devant son père vont être l'instrument de l'inversion du rapport de force, en même temps que la manifestation de la pulsion de mort :

« Une jeune fille enceinte et délaissée qui habitait l'immeuble contigu, se précipite et tombe perpendiculairement de telle sorte que l'extrémité des fémurs crève la capsule de chair. Si elle n'avait succombé à l'émotion, cette jeune personne désormais cul de-de-jatte eût été à même d'utiliser ses jambes en béquilles.

« À Saint-Ouen, une demoiselle quinquagénaire, inconsolable après la mort d'un fiancé accidentellement décédé, malgré ses convictions religieuses bien connues, décroche le fusil de son père, sous-officier en retraite, et à l'heure même où elle avait accoutumé d'aller au salut, l'arme appuyée contre terre, le canon dans sa bouche, fait partir le coup à l'aide d'un parapluie.

« Secourue, la désespérée en proie aux remords et grièvement atteinte a pu néanmoins recevoir l'extrême-onction avant de succomber. »

Ibidem, p. 25.

¹⁰²⁶ Il en sera de même pour le personnage de Pierre Dumont dans le conflit œdipien avec sa mère : « Mme Dumont-Dufour du reste ne manque pas en chaque occasion de le traiter de gringalet ; [...] » René Crevel, *La Mort difficile*, Paris, éditions Ombres, Petite bibliothèque Ombres, 2007, p. 68.

¹⁰²⁷ Il vient de voir sortir d'une boucherie un apprenti : « Quelqu'un se précipitait de la boutique, dégoulinant de pourpre. [...] Avec un tranche-lard, entre le coude et le poignet, il s'était fait une entaille. La plaie, bouche de sang coulant à même la peau, riait de toutes ses lèvres crevées. » *Ibidem*, p. 24.

¹⁰²⁸ *Ibidem*.

¹⁰²⁹ *Ibidem*.

« « Secourue, la désespérée en proie aux remords et grièvement atteinte a pu néanmoins recevoir l'extrême-onction avant de succomber. »

Mon père gémit.

« Daniel ?

— Père ?

— Daniel, ta pauvre maman a encore eu de la chance de mourir sur le coup.¹⁰³⁰ »

Double victoire de Daniel sur son père puisqu'il a réussi à le faire « gémir », et parce qu'il a ramené le souvenir de la mort de la mère, dont le père porte la responsabilité indirecte, par le scandale d'avoir été surpris dans une maison close. La virilité du fils a triomphé, en même temps qu'a été accomplie l'œuvre de culpabilisation du rival œdipien. Comme il a été vu, le père est ainsi *conduit* au suicide. Tuer le père, dans l'œuvre de Crevel, ne passe par aucune médiation symbolique et on peut se demander si cette absence de dérivation de la pulsion constitue la fragilité singulière de l'écrivain, ou un exutoire à l'image obsédante¹⁰³¹ de la mort de son propre père, qui s'est suicidé lorsque Crevel avait quatorze ans, et dont il faudrait rejouer dans la fiction le conflit œdipien qui n'a pu avoir lieu. Il se peut que le texte soit la projection de ce fantasme, et que ce qui est donné pour avenir du personnage de Daniel soit la projection de la culpabilité passée de Crevel.

En surréaliste qui ne croit plus foncièrement si ce n'est au pouvoir de la conscience tout au moins à sa validité, Crevel a ainsi inventé un paradoxe à l'échelle diégétique : la préméditation inconsciente¹⁰³². Sous les actes de ses personnages, se tapit le gouvernement des pulsions qui agissent comme des rapports de forces dans des processus de subjectivation. Le personnage est ainsi *agi* par l'inconscient d'autrui. *La Mort difficile* offre une intéressante variante aux processus qui ont été explorés dans *Détours*.

¹⁰³⁰ *Op cit.*, p. 25.

¹⁰³¹ Eugène Crevel s'est pendu en 1914, et la mère a conduit le jeune Crevel auprès de son cadavre. François Buot, *Crevel*, Paris, éditions Grasset et Fasquelle, 1991, p. 15.

¹⁰³² Il en prête le constat à son personnage : « À force de chercher à connaître le travail souterrain de ma pensée, mes sentiments et leurs raisons secrètes, dans un désir d'aller plus loin que la conscience, je prenais la responsabilité de ce qui s'était fait hors du contrôle de ma volonté. Je croyais avoir découvert une intention que je n'avais pu spontanément préciser. Si j'avais choisi dans les faits divers la rubrique « suicides », ce n'était pas simple hasard. Révolté contre mon père, ayant pour lui, non cette indifférence que j'essayais de feindre, mais une haine que je n'osais proclamer, j'avais, sans me le dire clairement, mais par la faute de ce que je pensais au fond, bien au fond, c'est-à-dire par ma faute, résolu de lire telle rubrique.

Mon choix s'était fait en dehors de toute conscience, mais comme les parents sont responsables de leurs enfants mineurs, au souvenir de la vieille morale, j'avais, me semble-t-il, l'obligation de payer pour mon ombre inconsciente.

J'essayais bien encore de me dire que ce n'était pas ma faute si le monsieur des chiens crevés, pour allonger sa copie, avait écrit l'histoire de trois neurasthéniques ; [...]

Mais aucun raisonnement ne put contre l'obstination d'une voix qui accusait. » *ibidem*, p. 26-27.

3.4.3. *La Mort difficile* ou la subjectivation par effet Pygmalion

La Mort difficile, troisième roman de Crevel offre un schéma parfaitement symétrique entre deux générations : d'une part les mères, Mme Dumont-Dufour, dont le mari a été interné en asile suite aux frasques¹⁰³³ qui ont emporté son esprit¹⁰³⁴ ; et Mme Block, dont le mari d'origine russe s'est pendu au moment même où il allait chercher des liqueurs pour les convives. Le roman s'ouvre par un long dialogue entre ces deux femmes qui tentent de s'extorquer réciproquement des détails scabreux sur les époux et leur sort. En vis-à-vis générationnel de ces deux familles marquées par une apparente fatalité — et qu'en tout cas les mères imposent aux enfants comme une fatalité incontournable, un *avenir tracé* — Pierre Dufour qui entretient avec sa mère des rapports œdipiens conflictuels¹⁰³⁵ où se rejouent pour partie l'influence sur Crevel de sa propre mère ; et Diane Block, amoureuse perpétuellement déçue de celui-ci. Les mères de Crevel semblent projeter sur l'avenir le même fatalisme qu'elles discernent dans le passé. La symétrie des destins annoncés par les mères (Mme Dumont-Dufour ne cesse de menacer Pierre de suivre le chemin de son père vers « Ratapoilopolis », soit la folie ; Mme Blok craint que sa fille ne soit portée au suicide) construit ce que nous avons décrit en première partie comme *L'effet Rosenthal (ou Pygmalion)*. Le roman propose d'autant moins d'échappatoires que le père de Diane, Dimitri Ossipovitch Block, s'inscrit lui-même sciemment dans une longue lignée de suicidés de père en fils :

« Déjà mon père, mon grand-père se sont tués pour échapper au plus triste sort. Je vois leurs âmes qui flottent alentour. Bonjour mon père Ossip Alexandrovitch, bonjour mon aïeul Alexandre Fédorovitch, bientôt Dimitri Ossipovitch vous rejoindra.¹⁰³⁶ »

Défi au nom de l'âme slave face à l'irréremédiable, mais aussi présence spectrale de personnages qui, dans les visions du père, forment modèles du suicide, dans un dialogue direct avec les morts. La subjectivation s'opère en ce cas du père Block par nécessité de dépasser la figure paternelle dans un processus librement consenti, et initiatique.

Mme Dumont-Dufour projette, par vengeance, sur l'adulte qu'est devenu Pierre, l'ombre de son mari. Elle tente ainsi d'opérer, inconsciemment, un processus de subjectivation, un véritable formatage d'autant plus efficace qu'il est porté par une figure parentale, sous le prétexte de mise en garde :

« Les traits de son père¹⁰³⁷. »

¹⁰³³ « Ah ! tout colonel qu'il était, le jeu, l'alcool, les filles l'ont mis dans un joli état. » René Crevel, *La Mort difficile*, Paris, éditions Ombres, Petite bibliothèque Ombres, 2007.

¹⁰³⁴ « Tous les matins, le colonel Dumont écrit à Mme de Pompadour » confie Mme Dumont-Dufour à Mme Block, tant et si bien qu'il a écrit plusieurs milliers de fois la même lettre que les psychiatres qualifient de « photographie de son subconscient ». *Ibidem*, p. 20-21.

¹⁰³⁵ Porté avant tout vers l'homosexualité, Pierre ne peut construire un rapport de rivalité de type œdipien avec sa mère, en raison de « l'absence » du père et de l'incapacité à projeter du désir sur un sujet féminin. La construction de son identité s'en trouve donc doublement mise en péril.

¹⁰³⁶ *Ibidem*, p. 32.

Une ressemblance excite Mme Dumont-Dufour comme une soie écarlate le taureau. Même si Pierre n'avait, dans le visage ou dans l'esprit, rien de commun avec le colonel Dumont, à force d'en entendre parler, il se serait demandé quels rapports pourraient exister entre leurs deux natures, ou bien peut-être se serait-il mis simplement et sans même se rendre compte à le singer car, dans les familles où certaine personnalité s'est affirmée par des qualités bonnes ou mauvaises, si les goûts ou les manies qui ont été sujets d'étonnement se transmettent, si les enfants sont des caricatures ou des portraits de qui s'est fait remarquer en faveur ou aux dépens des autres, il faut moins accuser la puissance du sang, l'hérédité ou quelque autre force prétendue naturelle que l'action exercée par les discours de ceux qui furent les témoins du grand homme (criminel ou génie, voire même simple original).

Ainsi naît un folklore de foyer où des créatures sont symboles de tel ou tel penchant, ainsi par tradition orale les enfants sont intoxiqués s'ils ne dépassent en forces propres ceux dont on leur parle ou qu'on propose sans se douter, modèles tout faits, à leur mimétisme.¹⁰³⁸ »

Comment mieux définir, bien avant la lettre, l'effet Pygmalion en contexte familial ? Certes, Pierre ne va pas sombrer dans la folie — sauf aux yeux de sa mère castratrice qui, enfermée dans ses représentations culpabilisantes, lui reproche son homosexualité comme une dégénérescence — mais il va peu à peu perdre pied dans son identité, jusqu'au suicide. En effet, renonçant à s'affirmer face à sa mère, il quitte le domicile familial pour aller rejoindre, après un ultime repas avec Diane, la vie noctambule de son amant Bruggle. Mais cette soirée est un échec : l'amant le repousse, le déconsidère *dans son identité même*. Le suicide de Pierre est ainsi davantage qu'une forme que les psychiatres qualifient de « réactionnelle » dans des circonstances de dépit. Elle est la manifestation d'une dépersonnalisation sans laquelle il n'y a pas d'amour possible (qu'il s'agisse d'une manifestation hétérosexuelle ou homosexuelle de l'amour). Point assez d'identité pour se constituer en rival d'une mère doublement hostile¹⁰³⁹ envers laquelle l'homosexualité empêche toute constitution œdipienne¹⁰⁴⁰ ; Mme Dumont-Dufour a ainsi triomphé : elle a conduit Pierre à « Ratapoilopolis » d'une autre manière que par la « folie » du père : elle a aliéné sa capacité à se construire en tant que personne.

Toutefois la subjectivation opère différemment dans le cas des enfants de *La Mort difficile*, puisque Diane de son côté échappera au suicide si redouté qu'il est quasi annoncé par la fatalité, pire en période où le positivisme a envahi la doxa populaire, par l'hérédité. Certes Mme Blok projette sur sa fille le même regard insidieusement modélisateur que peut l'être celui de Mme Dumont-Dufour :

« Elle ne cesse de penser à la mort de son mari, mais ne se contente point de gémir sur son malheur et prend en pitié Diane qu'elle croit condamnée à une mort prochaine et volontaire. Et

¹⁰³⁷ Pierre vient de se souvenir d'un vers racinien : « Mes yeux le retrouvaient sous les traits de son père ». Nous donnons la suite de la tirade de Phèdre qui instaure en filigrane du texte un parallèle entre Mme Dumont-Dufour / Phèdre, et Pierre / Hippolyte : « Contre moi-même enfin j'osais me révolter :/ J'excitai mon courage à le persécuter. » Jean Racine, *Phèdre*, acte 1, scène 3, vers 290 à 292.

¹⁰³⁸ *Ibidem*, p. 51.

¹⁰³⁹ Parce que dans la rancœur de la folie du père, et en raison de l'incapacité de jouer classiquement l'Œdipe avec un fils homosexuel qui n'aime pas un être de sexe opposé.

¹⁰⁴⁰ Nous précisons que tel est le cas dans le roman de Crevel et parce qu'il s'agit d'un contexte de petite bourgeoisie portée à la condamnation. La modernité a démontré que l'homosexualité énoncée dans la transparence (qu'elle concerne parents ou enfants) ne pose nul problème de constitution de la personnalité.

sans doute serait-elle étonnée si on lui disait — vérité de La Palice portant — qu'à force d'entendre parler du suicide, Diane pourrait bien finir par faire comme son père. Pour l'heure, effrayée du destin de sa maison, Mme Blok n'est pas loin de voir en Diane une Iphigénie qu'on lui ramènera quelque jour du rivage de Montparnasse la tempe trouée, ou la gorge fendue, ou tout le corps bleu de poison.¹⁰⁴¹ »

Mais, même si Diane va être parcourue par la pensée du suicide, elle mettra à distance, par l'ironie et au nom d'un amour « sain » et sensualiste de la vie, le discours lancinant de sa mère sur le suicide du père : « ... et tralalalalalalalala, se chantonne Diane, sans volonté d'insolence, mais seulement parce qu'elle est jeune, aime les fruits, la danse, préfère les citronnades à la vodka, au champagne même et rêve volontiers des chemins de montagne à la nuit tombante ou d'une eau de mer qui parfume ses bras de nageuse au soleil¹⁰⁴² ». Les pulsions de Diane sont orientées vers la vie, l'ouvert du corps au monde.

L'effet Pygmalion à l'œuvre dans le roman reprend ainsi bien des traits du *storytelling* que nous avons envisagé plus haut. La mise en condition, la *synchronie* doivent opérer pour que l'individu se glisse dans le parcours qui lui a été tracé. Mais l'identité de Diane est par trop construite, son goût de la vie si sainement rattaché aux sensations agréables qu'elle ne suivra pas la pente promise, et s'ouvrira même à une forme — non religieuse mais preuve d'équilibre — de miséricorde envers Bruggle, le rival homosexuel, après la mort de Pierre. Il existe ainsi une échappatoire à ces figures d'adultes qui veulent créer des personnages avec leurs enfants et qui perpétuent en la renouvelant l'éternelle problématique intergénérationnelle dont le théâtre et le drame classique ont fait leur axe principal, et l'objet de leur didactique sociale¹⁰⁴³.

On sait que René Crevel, dans son autolyse, le 18 juin 1935 utilisa, à la lettre, le *modus operandi* que Daniel dicte à son père. Quelle résonance biographique peut-on trouver au suicide du père *commandé* par le fils dans *Détours* ? Dans *Détours*, comme dans les autres romans de Crevel, on constate une prédilection du double fictionnel de l'écrivain pour la pulsion de mort : c'est ainsi qu'elle finit par s'exercer, concrètement et sans médiation imaginaire, ou avec l'imaginaire comme moyen, sur la figure du père. Fallait-il que Crevel, privé de son propre père par un suicide effectif, et dont on peut supposer qu'il avait gardé la culpabilité latente, ait voulu rejouer la crise œdipienne par le simulacre et la procuration du texte romanesque ? Et qu'il nous ait donné par l'instrumentalisation du texte dans le

¹⁰⁴¹ *Ibidem*, p. 51.

¹⁰⁴² *Ibidem*, p. 54.

¹⁰⁴³ On peut considérer que le théâtre classique est un lieu d'arbitrage de la problématique œdipienne dans le développement de l'identité, et que le dénouement euphorique ou dysphorique des pièces valide ou invalide un type de comportement dont l'issue est l'accès du personnage à l'amour, c'est-à-dire, l'avènement de sa personnalité adulte. Ainsi, alors que la plupart des jeunes gens des comédies de Molière parviennent à épouser, avec la complicité des valets et de multiples subterfuge celui ou celle qu'ils aiment et non qui la génération des pères veut leur imposer, on frise le drame avec *L'Avare* et les méthodes de coercition du personnage éponyme, et on l'atteindra lorsque, dans *La Mère coupable*, la génération des aînés aura gardé ce pouvoir au mépris de l'identité des jeunes. Le théâtre a assuré une pédagogie de l'œdipe en Occident.

storytelling de Daniel, l'indice prémonitoire de ce que serait son propre roman pour lui-même, en juin 1935 ? Fallait-il que le vide de la présence ait généré le plein du texte comme palliatif sans que la résilience pour autant opère dans la constitution de sa propre personnalité ? Ainsi le « trou » que constituerait l'absence du père empêcherait la constitution de la personnalité : Daniel ne tuerait inconsciemment son père que parce que cette absence le tue en tant que personne. Ou bien, en entrant en juin 1935 dans le *storytelling* qu'il s'était en quelque sorte préfixé, Crevel a-t-il voulu édifier son propre mythe dans et par le texte et échapper aux faits divers auxquels père réel et père fictionnel avaient été voués ? En ce cas, pour combler le trou du père, le surmoi aurait appelé l'érection d'une figure de notoriété littéraire (d'affirmation sociale) par le sacrifice. L'œuvre ouvre ainsi des hypothèses complexes et peut-être complémentaires dans l'interface et la médiation qu'elle constitue entre l'être et le temps, c'est-à-dire pour ce qui concerne sa capacité à être prémonitoire pour l'écrivain.

Elle n'en comporte pas moins de richesse pour l'expression intradiégétique prémonition. Le processus qui se produit dans *Détours* pourrait en quelque sorte être rapproché de cette épiphanie de l'image que constitue la révélation du caractère prophétique du poème *Tournesol* dans *L'Amour fou* de Breton. Il existe manifestement des projections fantasmatiques. Toutefois, l'imaginaire n'est pas revendiqué, dans *Détours*, comme prémonitoire, et nous devons bien plutôt attribuer la métalepse au cœur du *storytelling* comme une prise de pouvoir de l'inconscient au cœur même de la réalité que l'on croit régir, dans *La Mort difficile*, par la conscience et les « bonnes paroles » morales de Mme Dumont-Dufour ou d'autres personnages imbus de leur petite-bourgeoisie. La pulsion se refuse à entrer dans le récit tracé, dans une structure narrative : soit elle fuit dans la mort (Pierre), soit vers la vie (Diane). Elle représente une liberté profonde et merveilleuse. La merveille est au cœur de la réalité, mais une merveille non créatrice, d'une poésie effroyable qui œuvre de manière sous-jacente et forme le destin des individus malgré eux, c'est-à-dire dans l'instrumentalisation du récit par la pulsion pour les conduire à la mort. Le roman de Crevel obéit à un principe esthétique appelé par Breton dans le *Second Manifeste du surréalisme*. En effet, ce dernier y espère un art surréaliste qui fixerait « l'attention non plus sur le réel¹⁰⁴⁴, ou sur l'imaginaire, mais, comment dire, sur *l'envers du réel*. À quand celui dont les personnages, abondamment définis par des particularités minimales, agiront d'une manière toute prévisible en vue d'un résultat imprévu [...]»¹⁰⁴⁵. Outre le discours de Breton, parfois considéré comme une figure paternelle substitutive pour Crevel, la psychanalyse¹⁰⁴⁶ a informé le regard de Crevel et modifié sa conception de la narrativité. Le processus que nous avons décomposé, en

¹⁰⁴⁴ Notons que Breton utilise ce terme comme un synonyme de « réalité » et non avec le sens que nous lui avons donné dans ces travaux, que sa lettre initiale soit en majuscule ou non. L'« envers du réel » de Breton est ainsi l'envers de la réalité dans notre conception, donc le réel lui-même.

¹⁰⁴⁵ André Breton, *Second Manifeste du surréalisme*, in *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 810.

¹⁰⁴⁶ Crevel a entretenu un rapport ambivalent avec la psychanalyse : la jugeant d'abord une « révélation intégrale, définitive » (François Buot, *Crevel*, p. 165), il collaborera à un numéro spécial de la revue *Le Disque vert* consacrée à la psychanalyse, et entreprendra en 1927 une cure psychanalytique vite interrompue avec Allendy. Cette cure donnera lieu au règlement de compte non avec la psychanalyse, mais avec la pratique psychanalytique d'*Êtes-vous fou ?* paru en 1929. Notre analyse de ses romans peut toujours être conditionnée par le savoir psychanalytique qu'il peut y instiller, éventuellement comme un écran.

particulier dans *Détours* nous intéressera d'ailleurs par sa production esthétique : en effet, en contexte réaliste¹⁰⁴⁷, c'est la rationalité narrative qui prévaut, les faits et gestes des personnages s'inscrivant dans le récit selon des principes de succession temporelle et de causalité visible. Mais, dans un tel cas, la narration de surface est doublée par des principes sous-jacents qui non seulement invalident les principes de succession, mais nient la possibilité même du récit, puisque l'on peut *passer* d'un récit dans un autre¹⁰⁴⁸, et qu'on n'y retourne, on ne s'y incarcère qu'au prix de sa vie. Il s'ensuit que Crevel n'a vraisemblablement adopté globalement le récit romanesque que pour mieux le déconstruire de l'intérieur, tout en conservant ce cadre¹⁰⁴⁹ — de même que l'écriture automatique ne porte pas atteinte à la syntaxe lors de l'émergence de l'image, alors que celle-ci fracture la logique sémiotique — pour en tirer les effets. Le *storytelling* produit les effets d'une rupture temporelle, d'une coupure sémiotique à l'échelle de la temporalité. La métalepse traduit, ou trahit, l'incapacité du symbolique (du langage en sa structure narrative) à accueillir l'objet lacanien et une réorientation de la pulsion vers la mort. Cette angoisse qui se projette dans les rêves comme une prémonition, et cette incapacité de la structure à accueillir sans être prise à défaut dans le détour (entendons *Détours* que Crevel donne pour titre à son roman) narratif l'objet a sont ainsi une seule et même percée tectonique vers le réel ce trou inconscient, avec un traitement différent de la pulsion selon les personnages. C'est en cela qu'il y a véritablement effraction de l'avenir de Crevel dans la métalepse qui fracture et réoriente un récit dans un autre, lui prémonitoire, absolument négatif. D'un texte passé, elle a fait un (texte) futur.

¹⁰⁴⁷ Nous savons par ailleurs que la littérature merveilleuse abonde en transferts irrationnels de l'univers fictif à l'univers réel, ou inversement, qui rejoignent le vieux mythe de Pygmalion.

¹⁰⁴⁸ Il serait loisible de démontrer le phénomène à d'autres échelles de la structure chez des auteurs surréalistes, ou qui y ont puisé leur première influence esthétique. Il en va ainsi des titres avec lesquels René Char articule une prémonition : *La Madeleine à la veilleuse* (René Char, *Œuvres complètes*, édition critique de Jean Roudaut, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995, p. 176) et *La Madeleine qui veillait* (*ibidem*, p. 663-665). Il existe un hiatus générique et de représentation de la temporalité entre les deux textes : d'une part, dans le premier, une textualité poétique qui chez Char est tellement fondée sur l'instant, l'énergie héraclitéenne de la fulgurance, comme l'a fort clairement montré Georges Poulet dans ses *Études sur le temps humain*, de l'autre un récit organisé selon les critères narratifs traditionnels. L'articulation de la prémonition et de la différence des temps éclate, dès le titre, avec la répétition du nom propre, et la variation grammaticale du polyptote « veilleuse »/ « veillait ». Ce mélange de fixité et de flou lexical forme un dispositif exactement équivalent à la photographie de Man Ray qui illustre l'« explosive-fixe » de Breton dans *L'Amour fou*. Le langage est porté à ses limites pour suggérer l'irreprésentable.

¹⁰⁴⁹ Telle déconstruction de la structure narrative par la subjectivité entre dans un continuum de l'histoire littéraire dont André Breton marque un des points de départ, au début de *Nadja*, en s'intéressant, par exemple à la couleur jaune qui serait l'élément subjectif majeur sous la forme admirablement lissée et maîtrisée de *Salammbô* de Flaubert. On peut y voir une des premières étapes du divorce entre la représentation artistique et le réel qui aboutira aux écrans-surfaces coupés de tout rapport à la réalité du roman postmoderne.

4^{ème} partie

Esthétiques du vertige

« **Vertige.** [...] Trouble cérébral, erreur de sensation sous l'influence de laquelle le malade croit que sa propre personne ou les objets environnants sont animés d'un mouvement giratoire ou oscillatoire. »

Le Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Rev—Z, p. 791.

Il est important de rappeler que les dispositifs de temporalité ne sont pas une description de l'expérience temporelle, un message où les mots viendraient désigner et, en même temps, circonscrire une expérience, mais un partage de celle-ci, sans doute par des moyens qui relèvent parfois davantage de l'équivalence que de la réitération mimétique de l'expérience. Seul le théâtre peut produire cette duplication mimétique du temps (ce qui n'implique pas que ce soit par ce seul moyen qu'il le représente). Ce préalable explique pourquoi, parmi les manifestations de la prémonition envisagées chez les auteurs de la période considérée, nous distinguerons celles qui répondent à cette définition, soit le théâtre de Maeterlinck, de celles qui, comme les livres surréalistes, ou comme *À la recherche du temps perdu* sont décrites par la narration ou offrent un simulacre de la perception du temps par les dispositifs qui organisent la textualité et/ou le livre lui-même. Conséquence — ou principe intuitivement posé ? — il est fondamental que les livres surréalistes procèdent d'une pratique (écriture automatique, vécu, etc.) qui implique leur auteur dans une expérience psychique mettant en question la rationalité, et le temps. Avant d'être des simulacres esthétiques visant à l'émotion, les livres surréalistes ont été précédés d'une expérience effective de cette émotion et, s'ils ne l'ont peut-être pas pleinement été (on peut penser aux fictions pourtant si autobiographiques de Crevel) ils sont de nature, par la fracture qu'ils nous imposent dans le continuum de la rationalité narrative qui est le socle stable de la lecture, par l'ouverture de la structure sur la conjoncture donc, de communiquer une expérience de la prémonition. Voilà

pourquoi, en tout cas pour le surréalisme, nous serons amené à scinder l'expérience initiale de la prémonition, et l'expérience seconde qui en est procurée au lecteur.

4.1. Maeterlinck : que la raison chavire !

Il existe des échelles dans la représentation de la prémonition entre la relation, dont s'est pour l'essentiel chargé le compte-rendu surréaliste, et le théâtre, où existe une tentative de reproductibilité de la sensation d'une anticipation temporelle. Cette différence est redoublée par la réception du simulacre temporel : le spectateur se livre au théâtre avec tout son corps, protégé qu'il est à la fois par le quatrième mur, et par la conscience que l'expérience dramatique est destinée à s'achever. Confiant dans cette certitude que la finitude de la représentation en scinde l'expérience de son devenir, il se livre et se trouve livré avec une exposition plus vive encore de sa sensibilité à l'empreinte que va constituer la représentation.

Maeterlinck est conscient que le spectateur lui est livré, et qu'il en dispose avec ce qu'il dispose. Avec pour horizon la volonté de créer « *Le Temple du rêve*¹⁰⁵⁰ », le dramaturge, particulièrement lucide, ne concède pas moins la part de l'art dans le projet dramatique : il ne s'agit pas d'une empreinte du réel, mais d'un « détour » ressemblant à « l'hypocrisie de l'infini¹⁰⁵¹ », d'une matrice qui en reproduirait l'empreinte chez le spectateur. Là où le poème portait le premier degré de l'empreinte, avec « les obliques et admirables marques » du « miel de l'éternité extrait d'une fleur que nous ne voyons pas », le théâtre fait disparaître « la densité mystique ». La réification de la corporalité détourne de l'esprit et de ses mouvements, l'unicité de l'acteur éteint le rayonnement de l'universel : un théâtre symboliste ne pouvait que trouver régressif une dramaturgie axée sur l'incarnation, elle-même d'obéissance réaliste. Pour éviter ce piège de l'incarnation d'Hamlet, il faudra mettre en place des détours, une instillation à la place de la distillation de l'ineffable du poème, que le théâtre n'autorise pas. La réalité scénique tue le réel. On sait toutes les stratégies, jusqu'à l'utilisation des marionnettes, qu'employa Maeterlinck pour atteindre cette « absence [...] indispensable de l'homme¹⁰⁵² », preuves, s'il en fallait, de son extrême attention à la réception du dispositif. Il nous intéresse particulièrement que cette intention ait partie liée avec la représentation du temps, la présence d'un acteur en scène renvoyant au seul instant présent : « Le poème veut nous arracher au pouvoir de nos sens et faire prédominer le passé et l'avenir, l'homme n'agit que sur nos sens et n'existe que pour autant qu'il puisse effacer cette prédomination du passé et de l'avenir par l'envahissement du moment où il parle¹⁰⁵³ ». La dramaturgie de Maeterlinck a ainsi partie liée avec l'obliquité dans une perspective de représentation du temps. Ceci traduit la constante préoccupation du dramaturge pour l'effet produit par son théâtre.

¹⁰⁵⁰ M.M., *O I, Menus propos*, p. 421.

¹⁰⁵¹ *Ibidem*.

¹⁰⁵² *Ibidem*, p 426.

¹⁰⁵³ *Ibidem*.

4.1.1. La recherche de l'effet dramatique

Paul Gorceix a rappelé que Maeterlinck avait été à la recherche d'une « « esthétique de l'effet » avant la lettre », en réduisant de manière drastique son texte « en fonction de l'effet sur le spectateur, car son pari, c'est d'obtenir l'impact le plus fort sur celui-ci, au moyen d'une histoire elle-même restreinte jusqu'aux limites de la vacuité¹⁰⁵⁴ ». Mais telle épure du texte et de la narration ne suffirait pas à opérer cet effet et le lecteur/spectateur du dramaturge ne peut que constater que l'écrivain fait œuvrer ses dispositifs. Ceux-ci évoluent avec en ligne de mire tout autant cette recherche d'efficacité qu'une volonté de ne pas tomber dans la dimension mécaniste et morte du procédé. La réponse à l'enquête d'Edmond Picard intitulée *Confession de poète* livre cette exigence d'un esprit en marche et soucieux de garder vive la sensibilité par le refus des facilités qu'auraient pu offrir des innovations entre temps devenues des « ficelles » commodes : « J'ai remarqué aussi qu'à mesure que j'acquerrais la pleine conscience de quelque élément de mon art, c'était l'infaillible indice de la mort et de l'élimination prochaine de cet élément. On pourrait dire que désormais trop conscient, il était semblable à une branche qui se flétrissait après avoir produit son fruit¹⁰⁵⁵ ». En tant que lecteur, Maeterlinck a montré la même quête exigeante de l'ineffable que l'art et le langage exténuent, reconnaissant que le propos du mystique Ruysbroek vaut « puisqu'il n'existe qu'en la portion d'*inentendu*, qu'il apporte¹⁰⁵⁶ ». Il anticipe ainsi sur la modernité en général, et sur la pensée de Lacan lorsqu'est affirmé que « la substance de la vérité est justement ce qui pâtit du signifiant [...] ¹⁰⁵⁷ ».

La recherche de Maeterlinck a donc porté sur une recherche d'« efficacité » dramatique afin de cerner un innommable qui échappe à la désignation, mais aussi à la capacité de l'homme à y faire lucidement — peut-être devrions-nous dire frontalement — face. N'est-ce point là « l'horreur essentielle ! ¹⁰⁵⁸ » — et le terme nous paraît proche de sa dérivation que l'*Agenda de 1887* consigne alors que Maeterlinck travaille aux *Visions typhoïdes* ? Il existe bien chez l'écrivain qui précède le dramaturge une volonté de consigner des expériences stupéfiantes qui œuvrent sur l'homme *bien au-delà* — et, par certains côtés, nous pourrions nous autoriser à dire, *en-deçà* — de la simple émotion ou du trouble. Bien qu'il s'agisse d'une expérience de réminiscence onirique, et non d'une tension vers le futur, la visite en Hollande du personnage narrateur d'*Onirologie* trahit ce degré extrême de l'expérience : « Mon âme, si souvent agitée par ce songe, chancela littéralement dans mon cœur ! ¹⁰⁵⁹ ». Dans cet idéal d'un « théâtre du rêve » postulé par Maeterlinck, comment

¹⁰⁵⁴ Paul Gorceix, « Introduction. Sur le théâtre » in M.M., *O I*, p. 403.

¹⁰⁵⁵ M.M., *O I*, *Confession de poète* (1890), p. 419.

¹⁰⁵⁶ M.M., *O I*, *Ruysbroek l'admirable*, p. 282.

¹⁰⁵⁷ « C'est pourquoi la vérité toujours s'insinue, mais peut s'inscrire aussi de façon parfaitement calculée là où seulement elle a sa place, entre les lignes. La substance de la vérité est justement ce qui pâtit du signifiant — cela va loin —, ce qui en pâtit de sa nature, disons. », Jacques Lacan, *Le Séminaire*, livre XVI, *D'un Autre à l'autre*, Paris, Seuil, Champ freudien, 2006, p. 67.

¹⁰⁵⁸ M.M., *CT I*, *Agenda de 1887*, p. 392.

¹⁰⁵⁹ M.M., *O I*, *Onirologie*, p. 131. L'agenda de 1888 comporte une mention plus explicite : « Mon cerveau chancela en revoyant les moulins », M.M., *CT I*, *Agenda de 1888*, p. 575.

l'écrivain a-t-il mis en place ces effets dignes de faire éprouver au spectateur l'ébranlement intime du rêveur d'*Onirologie* ?

La dramaturgie de Maeterlinck ne nous semble pourtant pas avoir évolué uniment vers cette esthétique de la verticalité. Elle passe par l'adoption et la réadaptation à ses partis-pris esthétiques de différents modèles traditionnels d'expression des phénomènes prémonitoires. Il les assimile au fil du temps par paliers syncrétiques. L'écrivain a beaucoup puisé dans le fonds culturel et plus spécialement dramatique de l'ironie tragique et du surnaturel des spectres, mais en les adaptant à une dramaturgie où ils se séparent de la tradition rhétorique de la tragédie pour servir la vision métaphysique singulière d'un tragique rénové et bien plus effrayant encore.

Subsidiairement, les dispositifs optiques président non seulement à l'organisation spatio-temporelle de plusieurs pièces mais ils forment un modèle matriciel de la création artistique et dramatique de l'écrivain. Ils expliquent l'art dans sa tension métaphysique vers l'infini et l'éternel, mais aussi dans sa capacité à rendre aux hommes l'aveuglante lumière sans qu'elle les aveugle par son réel brutal. « On attaque d'ailleurs obliquement tout ce qui est trop puissant et trop grand — on traverse de biais un courant trop violent » affirme Maeterlinck dans *l'Agenda de 1890*. Comme le rappelle Fabrice Van de Kerckhove, ce principe d'obliquité sera développé avec une portée plus essentielle dans « Un Théâtre d'Androïdes¹⁰⁶⁰ ». Cette percée oblique sur l'éternité terrifiante, c'est la prémonition qui la constituera : elle est ce qui permet que l'« on voi[e] le soleil entre les fentes de la porte¹⁰⁶¹ » et donne à chacun conscience qu'il sera aveuglé.

4.1.2 « Pressentiment, affinité, terreur¹⁰⁶² » : les signes prémonitoires comme marqueurs d'atmosphère

Ainsi que nous l'avons vu dans notre troisième partie (cf. supra, 3.1.2.A. *Angoisse d'un univers en désagrégation : La Princesse Maleine*) la multiplication des signes prémonitoires trouve pour partie son origine dans les premières œuvres, en tout cas pour *La Princesse Maleine*, dans la lecture du théâtre de Shakespeare, ce dont Maeterlinck est

¹⁰⁶⁰ « Sans l'art nous ne sortirions jamais de la zone des terreurs et des ténèbres <ordinaires>. Il est intéressant d'examiner les voies indirectes de cette lueur et le jour toujours oblique où nous apparaissent ces relations. On les voit, un instant, nouer nos âmes à leur source, comme une pluie d'orage sous un vent violent rattache obliquement les nuages à la terre. L'art semble toujours un détour et ne parle jamais face à face. On dirait l'hypocrisie de l'infini. », « Un Théâtre d'Androïde », ouvrage cité par Fabrice Van de Kerckhove, *Ibidem*, note 140, p. 1131.

¹⁰⁶¹ « La plupart des propos que nous entendons ne semblent pas sortir de la chambre, mais mettez-vous à un certain point de vue, et vous apercevrez le soleil par toutes les fentes de la porte », M.M., *O I, Menus Propos*, p. 183.

¹⁰⁶² Dans *l'Agenda de 1889*, Maeterlinck place ces trois termes dans une forme d'indétermination pour qualifier l'attitude du petit Allan dans *La Princesse Maleine*. *Ibidem*, p. 848.

pleinement conscient¹⁰⁶³. Cet ensemble de signes par lesquels les êtres et les choses font écho au devenir tragique du personnage participe d'une économie de la transcendance et de l'inaperçu du divin. Même si elle laisse le personnage dans la fragilité de l'ignorance de ce qui est à lire, elle inonde le spectateur de signes d'un futur annoncé avec d'autant plus d'exactitude que la prophétie est cautionnée par le divin. L'influence tragique, dans son acception habituelle, se fait fortement ressentir. Ainsi, les météores ne sont convoqués que parce qu'il s'agit de personnages de haut rang, les seuls pour qui, de la tradition biblique à la chanson de geste, en passant par les représentations antiques, Dieu puisse logiquement mettre en branle sa colère dans les phénomènes annonciateurs. Le masque tragique antique s'est d'ailleurs figé dans cet effroi de la mort annoncée. Cependant, cet héritage de signes auguraux est largement revu dès la première pièce de Maeterlinck et il a préféré, comme nous l'avons vu, leur substituer les hallucinations, tout en gardant les manifestations de l'invisible : les spectres sont devenus l'ombre d'eux-mêmes et la représentation y a gagné en vraisemblance, mais aussi en puissance fantastique, comme nous le montrerons plus loin. Pour un auteur en quête du *Tragique quotidien*, les signes sont ailleurs que dans l'exceptionnel.

D'ailleurs Maeterlinck se porte très rapidement vers une toute autre forme de tragique où, justement, l'effroi naît de l'anodin et non du spectaculaire. Économie de moyens et recherche maximale d'effet : principe éminemment symboliste. Pour *L'Intruse*, Maeterlinck avait conservé l'idée d'une présence spectrale avec le personnage de la fille qui devait s'excuser face à une présence invisible qu'elle aurait rencontrée dans la pièce. Une seule touche verbale faisait basculer l'atmosphère. Pour la même pièce, lorsque l'aïeul s'endort, sommeil qui durera jusqu'à 22 heures, Maeterlinck avait noté dans son *Agenda* qu'« il faudrait que cela inspirât de la terreur et de l'inquiétude » et le même mouvement de terreur devait apparaître lorsque les personnages décidaient de « s'aller coucher¹⁰⁶⁴ ». Cette absence-présence, dans son caractère totalement anodin pour un vieillard dans une longue soirée de veille, devait générer au contraire un sentiment extrême. Doit-on considérer que le vieillard de *L'Intruse* joue le rôle des sœurs dans *La Mort de Tintagiles* qui, elles-mêmes, laisseront la mort faire son ouvrage alors qu'elles sont endormies ? qu'il est ainsi une figure de veille qui reconnaîtra l'arrivée de la mort et qui peut la prévenir ? En fait, il existe deux niveaux prémonitoires : celui de la prescience anxieuse de l'aïeul tout à son inquiétude, poreuse à l'inconnaissable, et celui de l'ironie tragique avec la prescience dans les propos qui échappent aux personnages du père et de l'oncle. Ces deux types de rapport au futur s'affrontent sans se voir dans la même impuissance, et l'ironie elle-même devient prescience sans se savoir : « Est-ce que vous rêvez ? » répond sèchement l'oncle à l'aïeul qui croit qu'on lui cache le décès de la jeune mère. Et, face à l'insistance de l'aveugle, l'oncle lance ironiquement « En ce cas, vous voyez mieux que nous¹⁰⁶⁵ ». Le spectateur mesure, ou mesurera, la pertinence inaperçue de ce rêve qui forme communication avec le réel. Ainsi, comme nous l'avons vu, le dialogue se poursuit entre deux formes sans communication possible de prémonition ; le dialogue se poursuit en vortex autour de cet innommable de la mort qui attire vers l'abyme

¹⁰⁶³ « Dans ma pauvre *Princesse*, je ne vois que du Shakespeare, de l'Edgar Poe et l'influence de mon ami Van Lerberghe. » lettre de Maeterlinck dont l'écriture est estimée à septembre 1890, citée par Paul-Louis Gorceix dans l'*Introduction à La Princesse Maleine*, in M.M., O II, p. 85.

¹⁰⁶⁴ M.M., CT II, *Agenda de 1889*, p. 1013 et 1017.

¹⁰⁶⁵ M.M., O II, *L'Intruse*, p. 281.

final. Le vertige se creuse peu à peu autour de ce réel auquel la parole ne peut ni faire rempart, qu'elle ne peut circonscrire et que, par les prémonitions inaperçues, elle anticipe. Dans *L'Intruse*, c'est la parole, la raison d'être du théâtre, qui va être engloutie dans le trou du réel qui sourd de partout alors que le visible reste de manière intangible familier.

L'évolution entre *La Princesse Maleine* et *L'Intruse* permet de voir combien Maeterlinck a estompé le trop visible du signe fantomatique pour n'en conserver que la trace en creux, que cerne le dialogue, ou plutôt dont il est le moule dans l'univers familier. *Le Trésor des humbles* exprime cette tension à travers l'admiration pour Ibsen : « Dans *Solness*, disais-je, qu'est-ce que le poète a ajouté à la vie pour qu'elle nous apparaisse si étrange, si profonde et si inquiétante sous sa puérité extérieure ?¹⁰⁶⁶ ». À cette question esthétique et dramaturgique, Maeterlinck a apporté ses propres réponses comme nous le verrons (cf. infra, 4.1.5. *L'« inquiétante étrangeté » métaphysique du théâtre de Maeterlinck*).

Les atmosphères mises en place par Maeterlinck tendent à une déstabilisation du spectateur/récepteur et ceci en particulier sur le plan temporel. Les prémonitions et autres signes annonciateurs œuvrent sur le mode de la litote¹⁰⁶⁷. Elles opèrent aux limites de l'anodin au niveau du signifiant, mais sont hyperboliques dans l'effet émotionnel généré par la mise en contact avec l'inconnaissable : « le grand point, c'est d'avoir un dialogue ayant un sens souterrain¹⁰⁶⁸ », écrit le dramaturge dans les esquisses de *L'Intruse*. Maeterlinck a assurément œuvré à ce que ce sentiment « souterrain » de l'avenir soit exprimé par l'ironie tragique.

4.1.3 L'ironie tragique comme support de la prémonition, ou le prophète quotidien.

Un pan de la dramaturgie de Maeterlinck amène de manière très traditionnelle les éléments prémonitoires par de l'ironie tragique, ou par le contrepoint qui charge d'ironie tragique les paroles les plus innocemment anodines des personnages, et souvent au moment où elles ont pour eux une signification des plus raisonnables dans leur ordre perceptible de réalité. L'idée que le langage dépasse l'homme et qu'il achoppe à dire ce qui est jugé essentiel tout en se centrant sur l'essentiel *malgré* le locuteur est particulièrement chère à Maeterlinck, et il développe cette vision dans un des *Menus propos* que publie *La Jeune Belgique* en janvier 1891 :

« Ce qu'il y a de plus étrange en l'homme, c'est sa sagesse occulte. En tout ce qu'il dit, il dit autre chose que ce qu'il dit ; en tout ce qu'il lit, il lit autre chose que ce qu'il lit ; en tout ce qu'il fait, il fait autre chose que ce qu'il fait ; et lorsqu'il prie, il fait autre chose que sa prière. Toutes ses actions, toutes ses paroles, toutes ses pensées, toutes ses prières, ont des sœurs étranges et lumineuses, qu'il n'a jamais vues, mais auxquelles il pense toujours. [...] Ce que je fais ne se rapporte pas à ce que je fais ; et j'ai toute ma vie le visage d'un homme qui

¹⁰⁶⁶ Maurice Maeterlinck, Maeterlinck, *Le Trésor des Humbles*, Bruxelles, éditions Labor, 1986, p. 109.

¹⁰⁶⁷ Les Anglais disent *less is more*, « le moins est le plus ».

¹⁰⁶⁸ *Ibidem*, p. 1020.

s'applique à construire un jouet pour enfant, mais qui a d'autres affaires. Tout homme sent qu'il a ce visage, même pendant qu'il rêve, car il est bien plus profond que son rêve. Ce visage est l'*archétype* de l'homme. La vie est très hagarde. On vit ainsi sur un énorme sous-entendu, et il semble que l'on sache au fond de soi, que les poètes, les prophètes et les sages qui venaient annoncer qu'ils allaient parler exclusivement de ce sous-entendu et l'expliquer ; n'y ont même pas fait allusion.¹⁰⁶⁹ »

Cette altérité du langage, ces échanges entre la parole dite et la signification profonde innerve la dramaturgie de Maeterlinck et donne lieu à une large part de l'ironie tragique. Elle est une des manifestations à l'échelle du langage de l'oblique que nous avons examinée dans notre partie précédente. Plus qu'accidentelle, celle-ci peut même être considérée comme la métaphysique du genre humain chez le dramaturge belge. Ainsi les inquiétudes de l'aïeul aveugle de *L'Intruse*, finissent-elles par exhausser les paroles des personnages tragiquement raisonnables « dans le faux¹⁰⁷⁰ ». La raison, ce belvédère sur la vie qu'a dressé le siècle des Lumières et dont le positivisme a systématisé la logique exclusive n'est exposée qu'en contrepoint d'une percée sur le réel qui en montre l'inanité. Déjà Flaubert avait joué du procédé pour ridiculiser les certitudes péremptoires et la logique mécaniste du pharmacien positiviste¹⁰⁷¹ et voltairien Homais confronté à l'agonie de l'héroïne éponyme dans *Madame Bovary*. Mais là où le lecteur de Flaubert, que fut vraisemblablement Maeterlinck, connaît l'écrasement du symbolique dans l'axiologie romantique ou romanesque dans laquelle l'héroïne s'est enfermée, et qui échappe à la rationalité purement matérialiste du pharmacien, le spectateur de Maeterlinck est confronté au contrepoint des discours entre les personnages inutilement raisonnables et les prémonitions à peine formulées et immédiatement déconsidérées de l'aïeul. Une faille s'est ouverte dans la cohérence du monde que le dialogue semblait tisser. Elle est revendiquée par la mort émergente. Maeterlinck se plaît à utiliser à plusieurs reprises les formes du langage les plus creuses que sont les adages et expressions stéréotypées. Là encore Maeterlinck se souvient peut-être des assertions logiques du pharmacien Homais, voire du *Dictionnaire des idées reçues*, de Flaubert. C'est l'oncle qui, acquiesçant au père fatigué de toutes les allées et venues générées par les soins prodigués à la parturiente malade, déclare : « Une fois que la maladie est entrée dans une maison, on dirait qu'il y a un étranger dans la famille¹⁰⁷² ». C'est le père qui fait observer qu'« Il y a un silence de mort¹⁰⁷³ » à l'extérieur. Mais dans les deux cas, les propos forment annonces de la mort à venir. L'aïeul vient en contrepoint ajouter : « Il faut que ce soit un inconnu qui les effraie, car si c'était quelqu'un de la maison, ils ne se tairaient pas¹⁰⁷⁴ ». « Étranger », « silence de mort », « inconnu », les mots cernent le réel en gestation sans le nommer. Les hommes sont prophètes de l'inaperçu qui enfle.

¹⁰⁶⁹ *Menus propos*, paru dans *La Jeune Belgique* de janvier 1891, in M.M., O I, p. 188-189.

¹⁰⁷⁰ Dès les premières esquisses, Maeterlinck souhaite que le père « commerçant épais » soit « dans le faux », M.M., CT II, *Agenda de 1889*, p. 983.

¹⁰⁷¹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, (1857), Paris, édition du Seuil, collection L'Intégrale, 1964, pp 682-683.

¹⁰⁷² M.M., O II, *L'Intruse*, p. 260.

¹⁰⁷³ *Ibidem*, p. 268.

¹⁰⁷⁴ *Ibidem*, p. 268.

Les propos de l'aïeul aveugle de *L'Intruse*, dont la raison est sans cesse mise en doute, comme ceux des autres personnages adultes, le père et l'oncle, à qui échappe aussi le caractère annonciateur de la mort, ne sont éventuellement interprétables que par dialogisme pour le spectateur qui sera sensible à un faisceau de présomptions tragiques, et pourra donner à ces phrases lourdes du sens qu'ignorent leurs locuteurs la part d'ombre portée sur l'avenir qu'elles comportent. Maeterlinck a fondé la dramaturgie sur le principe de l'ambiguïté. Les répliques ne se succèdent pas ; elles s'éclairent dans leur signifié manqué. L'herméneutique est intra-dialogique : la part d'ombre se creuse dans la lézarde entre les répliques. Un monde se fissure ; le spectateur peine à rétablir une cohésion dans la textualité du dialogue qui se délite, et ce délitement est une ombre du sens. Il s'agit effectivement de donner à voir « la part d'inexprimable qu'il y a en un homme et plus cette part va s'accumulant, comme une mer intérieure, une mer de ténèbres fécondes, s'élargissant toujours, et que ce qu'il exprime illumine seulement à de certains moments comme des éclairs¹⁰⁷⁵ ». Prémonitions de l'ironie tragique et intersignes sont ces éclairs sur l'arrière-scène. Inintelligibles pour les personnages, les traits d'ironie tragique se succèdent pour les spectateurs comme une cascade de lumineux paradoxes¹⁰⁷⁶ venant éclairer l'imminence de l'ombre effroyable.

Cette béance s'ouvre progressivement dans *L'Intruse* et Maeterlinck avait prévu un decrescendo des certitudes matérielles et rationnelles sur lesquelles s'appuient les personnages bourgeois, « jusqu'au moment d'une épouvante — unanime, inexplicable et muette — [...]»¹⁰⁷⁷ avec le cri de l'enfant. *L'Intruse*, dont le titre aurait dû être *L'Approche* dans le projet initial du créateur, joue sur les signes ambigus, les pas qui approchent et dont on suppose toujours qu'ils amènent un visiteur attendu. Le dramaturge a voulu utiliser cette double tension d'attente et de crainte. Au sujet du fiancé qui doit arriver, Maeterlinck avait choisi d'inscrire « les réponses mystérieuses et à double sens de la fille, *comme à travers un pressentiment*¹⁰⁷⁸ ». L'« approche » est celle de la certitude sans retour que ne permet pas la raison et qu'ignore le langage tout en la disant. Cette exténuation du langage sera appuyée par le double contraste du silence dans la chambre de la morte, et du cri inattendu chez un enfant que l'on a supposé frappé de mutisme.

Intérieur consomme cette fissure et la matérialise par les deux espaces qui n'ont plus le même rapport au temps. On pourrait croire qu'il y a un espace réaliste depuis lequel, verre déformant des dispositifs maeterlinckiens, les personnages observeraient un espace de l'illusion ou, tout au moins de l'insouciance. En fait, c'est depuis le réel qu'y est observée la réalité. Les personnages observateurs y détiennent la connaissance du futur qui est déjà le passé — ils sont très exactement dans cette atemporalité que nous avons décrite dans notre troisième partie, où le passé comme le futur n'ont pas de sens —, en l'espèce de la mort de la jeune fille.

Avec *Les Aveugles*, cette béance s'est élargie. Le trou n'est plus entre, mais tout autour de la parole. Helmut Klose a fort justement mis en évidence que, dans cette pièce comme dans

¹⁰⁷⁵ *Op. cit.*, p. 1083.

¹⁰⁷⁶ L'ironie tragique n'est perceptible qu'avec deux plans d'énonciation dont un peut être implicite.

¹⁰⁷⁷ *Op. cit.*, p. 983.

¹⁰⁷⁸ *Ibidem.*

L’Intruse et *Intérieur*, la problématique spatiale a un dénominateur commun : « lorsque la question de l’espace ne se pose plus, la représentation est close¹⁰⁷⁹ ». Sauf que nous tendons à penser que cette question d’espace est avant tout une question de temps et que les aveugles sont simplement en attente d’engloutissement dans le réel et de figement dans la mort — a-t-on jamais vu plus grande immobilité dans l’espace scénique ? Leur parole prémonitoire entretient divers degrés de proximité avec le réel figé de la mort qui les entoure, et qui est donné à voir aux seuls spectateurs. Alors que Maleine était aveuglée par les signes et que le spectateur voyait son péril vertigineux, les aveugles dans leur relative sérénité sont déjà beaucoup plus proches de la mort attendue mais l’ignorent. Les signes prémonitoires y apparaissent toujours comme des fractures dans l’équilibre du monde et les aveugles, dans leur ignorance des causes et des effets, ou dans leur logique qui tourne à vide faute de perceptions visuelles, ne perçoivent pas ces signes tout en amplifiant leur effroi dans la caisse de résonance d’inquiétude que constitue leur insularité intrapsychique. L’île où se déroule l’(in-)action n’en est que la projection symbolique. Maeterlinck s’est assuré de l’effet de fracture par l’irruption subite¹⁰⁸⁰ et véritablement panique au sens étymologique du terme, qui caractérise l’apparition de ces signes prémonitoires dans les didascalies des *Aveugles*.

Dans l’ironie tragique, le langage en sa certitude comporte sa propre béance : des éléments prémonitoires apparaissent chez les personnages sans qu’eux-mêmes s’en doutent, ou soient à même de connaître cette faculté. Ivres de la puissance fautive de la raison et aveugles au pouvoir inaperçu de sa parole, ils sont encore dans le potentiel d’espoir d’une anticipation et d’une maîtrise du temps à venir. Le changement de dispositif d’*Intérieur* à *L’Intruse* fait véritablement de l’espace scénique l’envers du silence, en enveloppant la scène centrale, le salon où veille la famille, d’un halo de silence, où le réel, déjà, est en gestation. Ainsi que l’a souligné Arnaud Rykner, ce théâtre ne cesse de substituer « à la croyance en une autonomie de l’homme, capable de déchiffrer les arcanes de la Création » « l’intuition d’un mystère essentiel dont nous ne sommes pas maîtres¹⁰⁸¹ ». Cette fine nuance est formulée par la troisième servante de *La Mort de Tintagiles* lorsqu’elle évoque la vigilance de ceux qui entourent Tintagiles : « Ils le savent toujours ; mais ils ne comprennent pas¹⁰⁸² ».

Les Aveugles témoigne de l’évolution du traitement de cette ironie tragique. L’essentiel est en effet donné relativement tôt par le rappel par les aveugles des paroles du

¹⁰⁷⁹ Helmut Klose, « L’espace dans trois pièces de M. Maeterlinck : *Les Aveugles*, *L’Intruse* et *Intérieur* », in Bernard Dort et Anne Ubersfeld, éd., *Le Texte et la Scène. Études sur l’espace et l’acteur*, Université de la Sorbonne nouvelle Paris III, Imprimerie Paillart, Abbeville, 1978, pp 43-58, cité par Anne Ducrey, « Dramaturgie du seuil », in *Textyles n° 41, Le Monde de Maeterlinck, Maeterlinck dans le monde*, Michel Otten et Fabrice Van de Kerckhove, dir., Bruxelles, édition Le Cri, 2011, p. 31.

¹⁰⁸⁰ « *Un vol d’oiseaux nocturnes s’abat subitement dans les feuillages* », p. 312 ; « *Tous les oiseaux nocturnes exultent subitement dans les ténèbres* », p. 316 ; une « rafale ébranle la forêt », p. 322 ; « *En ce moment, le vent s’élève dans la forêt et la mer mugit, tout à coup et violemment, contre des falaises très voisines* », p. 327 ; « *une rafale fait tourbillonner les feuilles mortes* », p. 339 ; « *Ici l’enfant de l’aveugle folle se met à vagir subitement dans les ténèbres* », p. 341 ; M.M., O II, *Les Aveugles*.

¹⁰⁸¹ Arnaud Rykner, *L’Envers du théâtre, La Dramaturgie du silence de l’âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, Les Essais, 1996, p 290.

¹⁰⁸² M.M., O II, *La Mort de Tintagiles*, IV, p. 568.

prêtre au matin où il a conduit le groupe dans la lande. Ce guide évoquait des craintes d'apparence réalistes, mais en réalité symboliques, d'être englouti par les eaux qui débordent des rivières ou par lesquelles la mer est susceptible d'engloutir l'île. Le réel fait retour autour de ce qui le canalise, rives et rivages : l'être est sous la menace du figement mortifère du réel. C'est très significativement la plus vieille aveugle que Maeterlinck charge de rapporter ces craintes :

« Il était fatigué d'avoir marché si longtemps. Je crois qu'il s'est assis un moment au milieu de nous. Il est très triste et très faible depuis quelques jours. Il a peur depuis que le médecin est mort. Il est seul. Il ne parle presque plus. Je ne sais ce qui est arrivé. Il voulait absolument sortir aujourd'hui. Il disait qu'il voulait voir l'Île, une dernière fois, sous le soleil, avant l'hiver. Il paraît que l'hiver sera très long et très froid et que les glaces viennent du Nord. Il était très inquiet ; on dit que les grands orages de ces jours passés ont gonflé le fleuve et que toutes les digues sont ébranlées. Il disait aussi que la mer l'effrayait ; il paraît qu'elle s'agite sans raison, et que les falaises de l'Île ne sont plus assez hautes. Il voulait voir ; mais il ne nous a pas dit ce qu'il a vu. [...] ¹⁰⁸³ »

Ces paroles font pendant à l'espace scénique où le cadavre du prêtre mort est assis parmi les aveugles. Dans *Les Aveugles* n'existe plus pour le spectateur la proximité certes ignorée mais potentiellement ouverte à la compréhension des inquiétudes de l'aïeul aveugle et des paroles certes incomprises mais lourdes de sens du père et de l'oncle de *L'Intruse*. Cette fracture est d'autant plus irrémédiable d'être matérialisée par le quatrième mur, entre le spectateur qui *sait*, et les personnages, perdus dans leur cécité concrète et symbolique. L'impuissance de l'aïeul aveugle de *L'Intruse* est transmise au spectateur voyant qui participe d'une des angoisses les plus fortes que puisse connaître l'homme, selon Freud¹⁰⁸⁴, celle d'Œdipe, les yeux crevés livrant à la cécité. Le temps du spectateur entre ainsi en composition avec le temps de la représentation. Le quatrième mur forme alors cette porte infranchissable d'où la parole perce (serait-ce par la pantomime comme dans *Intérieur*, ou *Les Sept Princesses*) mais où l'incommunicable forme vertigineux fossé. Et la dramaturgie repose de ce fait sur une économie de la violence du réel assénée au spectateur, par l'immersion dans « [...] l'effroi de l'inconnu qu'on a toujours derrière soi, et qui force tout homme à tourner la tête par moments ¹⁰⁸⁵ ».

Maeterlinck n'a pas seulement, par l'ironie tragique ouvert des trous dans une parole qui trouvait encore un relatif équilibre dans l'espace réaliste d'où elle procède, il a aveuglé ses personnages pour les couper de la certitude d'un espace dont leurs sens leur apporte des indices à peine intelligibles, et qui sont autant d'indices prémonitoires, de la mort qui les guette.

¹⁰⁸³ M.M., O II, *Les Aveugles*, p. 306.

¹⁰⁸⁴ La crainte de perdre ou d'endommager ses yeux est « une angoisse infantile effroyable » ; « L'étude des rêves, des fantasmes et des mythes nous a ensuite appris que l'angoisse de perdre ses yeux, l'angoisse de devenir aveugle est bien souvent un substitut de l'angoisse de castration. », Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, (1919), traduction Bertrand Féron, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1985, p. 231.

¹⁰⁸⁵ M.M., CT II, *Agenda de 1889*, p 985.

4.1.4. Abymes dans le dialogue

À ces assises du langage dans la réalité stable dont nous prive progressivement Maeterlinck fait pendant la fracture dans le dialogue dont les enchaînements soumis à la régularité de modèles logiques repérables, si l'on en croit Pierre Larthomas¹⁰⁸⁶, pourraient tisser une main courante sécurisante au-dessus des abîmes et des ténèbres maeterlinckiens. Il n'en est rien et le dramaturge s'est justement ingénié à trancher ces cordes rassurantes qui auraient pu aller de l'un à l'autre comme une fraternité de la présence. Les êtres peuvent à peine se relier les uns aux autres par la ligne du sens inhérente au langage.

Maeterlinck a manifestement cherché à exploiter ces instants où tout bascule et où la stabilité du monde est mise en péril ; il a à cet effet joué de l'ironie tragique mais en la mettant en perspective au-dessus du gouffre. Dans *La Princesse Maleine*, c'est au moment où Hjalmar réprimande le Petit Allan de rester à la porte de Maleine que ses paroles prennent une résonance tragique qui lui échappe : « Il ne faut jamais écouter aux portes. Il arrive des malheurs quand on écoute aux portes¹⁰⁸⁷ ». Dans la même pièce, lorsque le Roi lance à voix très haute « je crois que la mort commence à frapper à ma porte¹⁰⁸⁸ », c'est la Princesse Maleine qui débouche sur l'espace scénique. Comme dans *Hamlet*, la parole trahit et annonce les intentions profondes, et le sort de Maleine. L'irruption du personnage donne aux propos un sens profond — qu'ignore le locuteur lui-même — et inversement, l'arrivée de Maleine coïncide avec l'augure des paroles qui l'accueillent. Le spectateur lui, se trouve face au vertige de cette fracture, pris dans un dialogue où, pour reprendre les termes que Maeterlinck va, peu de temps après, appliquer à Ruysbroeck, « sans interruption des mots [...] s'entrouvrent comme des abîmes dans l'âme¹⁰⁸⁹ ». L'essentiel n'est pas ce que ces mots signifient pour celui qui les prononce, que la vibration de l'âme qui les habite une fois qu'on les déporte ou les dé-sémantise : ceci nous porte au plus proche du travail de mise en scène de Claude Régy¹⁰⁹⁰.

Car nous sommes confrontés à une esthétique de l'effroi qui s'inscrit dans la saturation implacable des signes prémonitoires de la pièce. Il s'agit bien de ramener le spectateur à cet instant de fragilité qui est celui de l'enfant¹⁰⁹¹ désemparé devant la compacité du réel. En l'occurrence, la figure déjà physiquement fragile et socialement isolée de Maleine se trouve aux prises avec une pléthore de présages bien souvent illisibles pour elle-même. Ainsi,

¹⁰⁸⁶ Pierre Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, Armand Colin, 1972.

¹⁰⁸⁷ M.M., *O II, La Princesse Maleine*, acte IV, scène 4, p. 207.

¹⁰⁸⁸ *Ibidem*, acte III, scène 2, p. 151.

¹⁰⁸⁹ M.M., *CT II, Agenda de 1889*, p. 950.

¹⁰⁹⁰ Dans *Brume de dieu*, pièce adaptée d'un fragment du roman *Les Oiseaux* de Tarjei Vesaas, Claude Régy s'attache à inventer un théâtre où est sans cesse revu et questionné l'équilibre de la parole et du silence. La parole y devient l'objet de la représentation au-delà même des fragilités que lui donnent les dispositifs maeterlinckiens.

¹⁰⁹¹ « Pourquoi lorsque nous sommes le plus innocent (en l'enfance) avons-nous le plus de terreur ? »

comme les aveugles¹⁰⁹², elle est à la fois cernée par les signes illisibles et ouverte au négatif¹⁰⁹³ du monde dans laquelle elle s'apprête à entrer. Dans un monde en effondrement, elle préfigure déjà ces personnages si fragiles de l'insularité en attente de la fatalité de l'engloutissement (cf. supra, 3.1.2.A. *Angoisse d'un univers en désagrégation : La Princesse Maleine*).

Il existe de ce fait, dans le théâtre de Maeterlinck, des failles qui se creusent vertigineusement au cœur même du dialogue. L'ironie et le tragique ont pour point commun d'offrir le spectacle d'une limite humaine : en étant la cible de l'ironie, le personnage trahit sa limite singulière, et en énonçant dans son propos les limites plus générales d'un tragique que Maeterlinck étend à toute l'humanité. De ce fait, le personnage est doublement fragilisé, ce qui accroît une position vertigineuse où le néant est creusé de toute part. Comme nous l'avons vu dans la deuxième partie, le gouffre de la mort semble se creuser de manière prémonitoire entre les deux silences des trois vieillards et celui de Mélisande lorsque les personnages sont dans la grotte. Mais il se creuse aussi entre deux paroles qui ne parviennent pas à communiquer. De la bouche du petit Yniold semble sortir une vérité prémonitoire qu'il ignore et que Pelléas et Mélisande voudraient aussi ignorer :

YNIOLD

« Petite-mère... petite-mère... vous allez partir...

MÉLISANDE

Mais qu'est-ce qui te prend, Yniold ?... Je n'ai jamais songé à partir.

YNIOLD

Si, si ; petit-père est parti... petit-père ne revient pas, et vous allez partir aussi... Je l'ai vu... je l'ai vu...

MÉLISANDE

Mais il n'a jamais été question de cela, Yniold... À quoi donc as-tu vu que j'allais partir ?

YNIOLD

Je l'ai vu... je l'ai vu... Vous avez dit à mon oncle des choses que je ne pouvais pas entendre...

PELLÉAS

Il a sommeil... il a rêvé...[...] ¹⁰⁹⁴ »

¹⁰⁹² Maleine est d'ailleurs enfermée tout au long de la scène 3 de l'acte 4 dans la nuit : « je ne puis te voir dans l'obscurité ; tu es aussi noir que ma chambre », lance-t-elle au chien Pluton. M.M., O II, *La Princesse Maleine*, acte IV, scène 3, p. 181.

¹⁰⁹³ Au sens purement photographique où le négatif est l'envers lumineux de la représentation. Durant son monologue, ce sont les éclairs qui l'aveuglent et qui lui font apparaître les croix du cimetière dans la nuit : « je ne vois que des croix aux lueurs des éclairs ; et j'ai peur que des morts n'entrent par les fenêtres. », *Ibidem*.

¹⁰⁹⁴ M.M., O II, *Pelléas et Mélisande*, acte III, scène 1, p. 419.

La vérité, en l'occurrence, se creuse sans fin entre trois dénégations : les paroles de Mélisande qui vont à l'encontre de ses pressentiments, l'entêtement de l'enfant dans sa naïve lucidité, et les propos de Pelléas qui, voulant déprécier les assertions de l'enfant, leur donne au contraire, selon les termes de la métaphysique maeterlinckienne, toute leur puissance augurale en les faisant émaner du rêve. Les personnages se font une égide illusoire du langage pour fuir une vérité insoutenable. Toute résistance face à l'effroyable réel surgit de la prémonition s'avère dérisoire. Partant du principe que « La parole est du temps, le silence de l'éternité¹⁰⁹⁵ », la prémonition, comme le rêve, constitue alors une interface et une médiation entre les deux règnes temporels du temps chronologique et de l'éternité atemporelle. Elle est de l'éternité translaturée dans le temps des hommes pour être visible. Ce qui se cache entre les paroles, dans l'envers de la réalité, c'est le lien de l'âme dans l'éternité.

La parole peut ainsi devenir, quand la vie s'échappe, le lieu même où le personnage s'enfoncé irrémédiablement dans le réel insondable. L'ultime échange entre Arkël et Mélisande nous montre deux personnages qui n'ont plus la même conception de ce qui fait sens, et entre lesquels surgit déjà la mort :

MÉLISANDE

Bien, bien. —Pourquoi me demandez-vous cela ? Je n'ai jamais été mieux portante. Il me semble cependant que je sais quelque chose...

ARKËL

Que dis-tu ? —Je ne te comprends pas...

MÉLISANDE

Je ne comprends pas non plus tout ce que je dis, voyez-vous... Je ne sais plus ce que je dis... Je ne sais pas ce que je sais... Je ne dis plus ce que je veux...¹⁰⁹⁶

Entre celui qui veut comprendre et celle dont la parole est déjà engloutie dans l'inconnaissable où elle sait que sa vie va s'enfoncer, le fossé sans fond s'est irrémédiablement creusé. Mélisande a déjà la prescience de sa fin et accès à la vérité d'un langage qu'elle ne comprend pas. Elle a basculé à l'envers du langage où ni la raison ni la volonté n'ont plus de prise ni n'en donnent. Contrairement à la tragédie classique, le personnage tragique du théâtre de Maeterlinck court à sa perte sans permettre à la raison humaine une intelligibilité. Celle-ci est défaite en la personne d'Arkël qui conclut : « Je n'y comprendrai rien non plus¹⁰⁹⁷ ». À la figure du héros portant ses valeurs au détriment même de sa vie dans une identité verticalement dressée se substitue celle du personnage amené par la prémonition à un destin qui s'est tissé dans l'inconnaissable.

¹⁰⁹⁵ Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, éditions Labor, 1986, p. 15.

¹⁰⁹⁶ *Op. cit.*, acte V, scène 2, p. 463.

¹⁰⁹⁷ *Ibidem*, acte V, scène 2, p. 470.

Maeterlinck expose ainsi le spectateur à des profondeurs qui se creusent au sein même des paroles, ou entre celles-ci. Après avoir entendu les paroles de Golaud qui évoquent, avec ironie, les yeux de Mélisande « plus purs que ceux d'un agneau¹⁰⁹⁸ », il entend à la scène suivante le petit Yniold décrire la marche du troupeau de moutons qui « ont peur du noir » et « pleurent » et la réponse lapidaire du berger invisible à l'enfant qui s'informe du silence des moutons : « Parce que ce n'est pas le chemin de l'étable...¹⁰⁹⁹ ». Par les rapprochements qui s'inscrivent sous la parole, la représentation d'un monde en voie de déliquescence dans le réel est déléguée au symbolisme muet des animaux et à la naïveté de l'enfant aux mots incertains. Les figures de la fragilité et de l'innocence sont en contrepoint avec la force sans limite du réel. La dimension pathétique du tragique se trouve accrue d'être portée par les paroles d'un enfant ignorant et par l'implicite de l'euphémisme.

Dans *L'Intruse*, Maeterlinck est conscient, quand bien même il met en scène un univers familier où sans doute le spectateur retrouve en miroir des repères rassurants de sa propre vie, de produire en fait un déséquilibre face à l'inconnaissable : « [...] il faudrait pouvoir mystérieusement exprimer l'état lamentable de cette famille, flottant là — assise à table — comme sur un épouvantable radeau au milieu de l'infini, de l'épouvantable, de l'incompréhensible¹¹⁰⁰ ». La recherche porte sur le plus grand contraste entre force des éléments obscurs et fragilité de l'homme. Toutefois ce type de déséquilibre n'est valide que pour des pièces où existe un contrepoint suffisant entre les paroles pour suggérer au spectateur une ironie tragique. Dans *Les Aveugles*, c'est le spectateur qui est aveugle au moment où il voit (avec un déplacement de ce qui était mis en abyme dans *L'Intruse*). Du coup la très classique ironie tragique issue de la double énonciation¹¹⁰¹ disparaît car le spectateur n'est plus en position surplombante. Ceci nous rappelle combien l'effet esthétique est lié, dans le théâtre de Maeterlinck, aux dispositifs, comme nous le verrons plus loin. Mais, sur le plan du langage, Maeterlinck a ainsi joué de l'ambivalence entre des paroles qui se raccrochent illusoirement les unes aux autres dans des phrases ou des répliques, et qui en même temps nous font basculer dans leur envers. La même obliquité existe au plan des dispositifs de représentation et de la parole qui porte autre chose qu'elle-même, voire son inverse. C'est dire à quel point Maeterlinck a été intuitivement porté à l'essence du fantastique dont Freud a traqué, dans la langue allemande, la sédimentation lexicale dans le terme *heimlich* : « du pays / ce qui est familier » mais aussi « caché, dissimulé, de telle sorte qu'on ne veut pas que d'autres en soient informés, soient au courant, qu'on veut les soustraire à leur savoir ». La parole maeterlinckienne prend acte de l'ambivalence entre la part familière du langage, et ce qui est refoulé, qui deviendra *un-heimlich*, d'une « inquiétante étrangeté » par défaut de traduction. Et ce principe duel s'étend à l'ensemble de la représentation dramatique.

¹⁰⁹⁸ *Ibidem*,

¹⁰⁹⁹ *Ibidem*, acte IV, scène 3, p. 444-446.

¹¹⁰⁰ M.M., *CT II, Agenda de 1889*, p 982-983.

¹¹⁰¹ La double énonciation, en décalant deux plans d'interprétation au niveau du dialogue et à celui du spectateur, joue un rôle majeur dans le théâtre de Maeterlinck pour la fragilisation des personnages : elle est l'équivalent énonciatif des dispositifs optiques dans la représentation de la réalité et du réel.

4.1.5. L' « inquiétante étrangeté » métaphysique du théâtre de Maeterlinck

Porter le regard à l'obliquité consiste à décaler nos propres représentations sur ce que nous nommons la réalité et dont l'apparence stable, incontestable, pourrait être de nature à chasser l'angoisse. Ainsi il existe dans le théâtre de Maeterlinck, toute une tension vers l'étrange, non comme une finalité, ou comme la volonté de faire la part au mystère dans l'âge de la rationalité¹¹⁰², mais comme un moyen de faire sourdre la part d'inaperçu dans le familier — dans *tout* le familier le moins exceptionnel et le plus quotidien — en déplaçant le point focal. Maeterlinck a parfaitement perçu le parti qu'il pouvait tirer du fantastique dans son théâtre, avec l'hésitation pour point commun, et avec par suite une inquiétante étrangeté qui ne prend pas naissance dans l'exceptionnel ou l'inconnu mais, selon la loi intime du registre fantastique, dans le plus anodin. Du domaine de l'« inquiétante étrangeté », « il ne fait pas de doute qu'il ressortit à l'effrayant, à ce qu'il suscite l'angoisse et l'épouvante¹¹⁰³ », et qu'elle entre dans la perspective dramatique et esthétique de Maeterlinck. Les récits fantastiques de Poe et d'Hoffmann ont alimenté ses lectures, occupé ses premières créations, comme *Oirologie* ou simultanément au premier théâtre, *L'Anneau de Polycrate*, et informé une partie de son théâtre.

Les antonymes *heimlich* et *un-heimlich* reproduisent, selon Freud¹¹⁰⁴, le mécanisme de l'inquiétante étrangeté, périphrase par laquelle on traduit le second terme. Alors que le premier terme peut signifier « familier » et son contraire, montrant par là une forme d'envers du langage, le second exprime par le préfixe *un-* la part du refoulement à l'œuvre dans l'inquiétante étrangeté, refoulement qui ne laisse pas cependant de laisser émerger de manière indistincte de vieux — tant dans la phylogénèse que dans l'ontogénèse — modèles psychiques d'explication infantile, de castration, ou de compulsion. L'émotion ressentie se trouve alors dans cette latence qui inquiète autant sur la faiblesse du refoulement que sur la force du refoulé¹¹⁰⁵, ce familier devenu étranger. Parmi les nombreux complexes potentiellement refoulés, Freud signale que certains donnent lieu aux de plus grandes résistances : « Ce qui paraît au plus haut point étrangement inquiétant à beaucoup de personnes est ce qui se rattache à la mort, aux cadavres et au retour des morts, aux esprits et aux fantômes ». En effet, si notre culture a pu, dans certaines conditions, c'est-à-dire en déréalisant la mort comme un concept, en dissenter philosophiquement, sa réalité est écartée comme insoutenable. Ceci au

¹¹⁰² Encore que ceci doive se nuancer dans le théâtre de Maeterlinck où la raison fait l'objet d'un travail de sape pour l'illusoire assise qu'elle offre aux hommes.

¹¹⁰³ Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, traduction de Bertrand Féron, Paris, Gallimard, Folio essais, 1985, p. 213.

¹¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 213 et suivantes.

¹¹⁰⁵ « [...] tout affect qui s'attache à un mouvement émotionnel, de quelque nature qu'il soit, est transformé par le refoulement en angoisse, alors, il faut que se détache parmi les cas de l'angoissant un groupe dont on puisse démontrer que cet angoissant-là est quelque chose de refoulé qui fait retour. » Ainsi l'étrangement inquiétant (*un-heimlich*) naît car « ce qui fait retour était familier de tout temps, et qu'il ne lui est devenu étranger que par le processus de refoulement », *Ibidem*, p. 425.

point que l'inventeur de la psychanalyse affirme qu' « il y a dans notre inconscient actuel aussi peu de place que jadis pour la représentation de notre propre mortalité¹¹⁰⁶ ».

Le dialogue se joue ainsi, dans *L'Intruse*, entre les personnages du refoulement, bien campés sur leur raison et sur le langage, et le personnage qui possède la puissance de prémonition de la mort, et qui incarne ainsi les modèles infantiles freudiens de puissance narcissique faisant retour¹¹⁰⁷, c'est-à-dire l'aïeul. Dans la théorie freudienne, l'étrangeté vient de la violence faite à l'instance de refoulement (*Verdrängung*¹¹⁰⁸) afin de faire surgir ce qui est écarté par le psychisme. Ainsi, les paroles du grand-père de *L'Intruse* seraient clairement révélatrices de ce qui est refoulé dans le silence :

L'AÏEUL

« [...] Est-ce que je ne vous entends pas chuchoter depuis des jours et des jours, comme si vous étiez dans la maison d'un pendu ? — Je n'ose pas dire ce que je sais ce soir... Mais je saurai la vérité !... J'attendrai que vous disiez la vérité ; mais il y a longtemps que je la sais malgré vous ! — Et maintenant, je sens que vous êtes tous plus pâles que des morts !¹¹⁰⁹ »

Amusante stratégie d'écriture de Maeterlinck qui fait ressurgir le refoulé du signifié dans la comparaison finale. Le dramaturge a parfaitement joué de la lisière entre le tu et son émergence implicite. Là où ses personnages à l'image de l'homme révèrent l'euphémisme, lui cultive la litote. Travaille la parole la force qui souhaite faire violence à l'écran anxiolytique d'un univers maîtrisé par la représentation psychique. Un extrait de *Menus Propos* témoigne que Maeterlinck est parfaitement conscient de ce non-être en gésine au cœur de la parole :

« Il agit toute sa vie, comme on agit dans une maison où il y a eu une mort subite et suspecte. On ne parle pas de l'événement, mais on ne pense qu'à l'événement. On n'agit pas ostensiblement en vue de l'événement, mais toutes les actions, tous les préparatifs tournent autour de l'événement. On ne parle que de choses insignifiantes, et l'on sait que ce que l'on dit ne se rapporte pas à ce que l'on dit. Deux hommes qui se parlent, ne parlent pas de ce qu'ils disent. On parle aux autres comme on parle à un honnête homme dont le père est mort sur l'échafaud.¹¹¹⁰ »

Or telle ambivalence ne relève pas tant du fantastique parce qu'elle constitue une hésitation sur ce qu'il y a à signifier — comme une longue pédagogie du registre fantastique à

¹¹⁰⁶ « Mais il est peu de domaine où notre manière de penser et de sentir se soit si peu transformée depuis l'aube des temps, où l'ancien se soit si bien conservé sous une mince pellicule, que celui de notre rapport à la mort. Deux facteurs rendent bien compte de cette immobilité : la force de nos relations affectives originaires et l'incertitude de nos connaissances scientifiques. Notre biologie n'a pu encore décider si la mort est la destinée nécessaire de tout être vivant ou bien si elle n'est qu'un accident régulier, mais peut-être évitable, à l'intérieur de la vie. La proposition : tous les hommes sont mortels, a beau parader dans les manuels de logique comme modèle d'affirmation universelle, aucun homme ne se résout à la tenir pour évidente, et il y a dans notre inconscient actuel aussi peu de place que jadis pour la représentation de notre propre mortalité. », *Ibidem*, p.247.

¹¹⁰⁷ Ceci inverserait notre perspective temporelle : l'apparent futur entrevu n'étant qu'un retour du passé. La loi bergsonienne et rationnelle de non-réversibilité du temps présidant à tous les schèmes explicatifs dans la psychanalyse freudienne.

¹¹⁰⁸ Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, p. 392.

¹¹⁰⁹ M.M., *O II*, *L'Intruse*, p. 289.

¹¹¹⁰ *Menus propos*, paru dans *La Jeune Belgique* de janvier 1891, M.M., *O I*, p. 188-189.

partir d'*Introduction à la littérature fantastique* de Tzvetan Todorov en a dévoyé le sens en le refermant sur des mécaniques textuelles —. Elle en relève parce que, dans l'asymétrie entre l'univers représenté et l'univers de la réception se joue le malaise du refoulé venant en lisière¹¹¹¹ en communiquant, par un malaise face à la néo-réalité scénique, l'inquiétante étrangeté au spectateur. À ce titre-là, le fantastique est bien la prémonition en son essence et Maeterlinck en a joué en activiste.

De multiples personnages sont chargés par Maeterlinck d'exprimer cet indicible qui ne peut trouver ses mots, comme Bellangère dans *La Mort de Tintagiles*, dont les périphrases voudraient circonscrire *tout*, et ne disent *rien* : « Je n'ose pas dire ce que je sais... et je ne suis pas sûre de savoir quelque chose... et cependant j'ai entendu ce que l'on ne pouvait pas entendre...¹¹¹² ». Fuite éperdue du langage qui multiplie les signes pour tenter de désigner un signifiant insaisissable. La mort est d'autant plus inquiétante d'être soumise à ce processus de présence-absence dans le présent ou dans le futur, comme l'expriment Sélysette : « [...] car il en est qui voudront tout savoir, et qui seront heureux pourvu qu'ils ne sachent pas...¹¹¹³ ».

Le dialogue pourrait dès lors passer pour l'incompréhension qui s'instaure dans une instance psychique singulière entre le refoulé (*Verdrängen*¹¹¹⁴) qui fait retour, et l'instance psychique guidée par le surmoi qui tente de lui faire barrage par toutes les modalités acceptables, donc raisonnées, possibles. L'oncle et le père de *L'Intruse* multiplient d'ailleurs les ruses pour évincer cette parole oraculaire de l'aveugle, allant jusqu'à nier sa capacité mentale, ce qui témoigne de la force de la résistance et, réciproquement, de celle de l'intrusion. Le dialogue finit par s'exacerber jusqu'à menacer de rompre ou devenir comminatoire :

L'ONCLE

Que voulez-vous que nous vous disions puisque vous ne voulez pas nous croire ?

L'AÏEUL

Vous avez peur de vous trahir !

LE PÈRE

Mais soyez donc raisonnable à la fin !¹¹¹⁵

Le théâtre de Maeterlinck n'a écarté la psychologie du personnage que pour la reconstruire au niveau du dialogue conçu comme une projection des forces intrapsychiques dans un espace à dispositif réaliste de certaines pièces, ou plus nettement symbolique dans d'autres, et où il est installé avec davantage de complexité. On peut donc considérer que Maeterlinck *accomplit* son projet d'un théâtre du rêve dont *Les Visions typhoïdes* formaient

¹¹¹¹ On notera à ce titre la préposition « autour (de l'événement) » dans les propos de Maeterlinck. Ce type de préposition joue un rôle majeur dans le dessin du dispositif de temporalité pour la lisière entre *espace restreint* et *espace vague* décrite par Stéphane Lojkine.

¹¹¹² M.M., *O II, La Mort de Tintagiles*, acte II, p. 553.

¹¹¹³ M.M., *O II, Aglavaine et Sélysette*, acte IV, scène 7, p. 666.

¹¹¹⁴ *Op. cit.*, p. 424.

¹¹¹⁵ M.M., *O II, L'Intruse*, p. 288.

prémises, en donnant à voir, bien avant Freud, et sur le mode empirique d'un projet esthétique, l'économie des pulsions autour du dit. Mais ce qu'il extériorise des conflits psychiques autour du refoulé, il le donne aussi à partager au spectateur. Il s'agit d'une dramaturgie de la violence psychique où le Réel impérieux est asséné au spectateur. Le théâtre de Maeterlinck n'est pas violent en miroir du tempérament de son auteur ou par choix esthétique, il est violent car le réel est violent, fait violence, et que rien de ce que les hommes se donnent comme égide ne fait rempart à cette violence.

L'essence esthétique du tragique quotidien est bien dans ce point d'émergence du refoulé sur la mort qui crée l'ébranlement de l'assise psychique du spectateur, forme perte d'équilibre des représentations sécurisantes avec lesquelles il se protège du réel. La lente émergence de la mort de Tintagiles, amenée par tant d'inquiétude et de signes prémonitoires témoigne que ce tragique est un viol du refoulé. Elle joue sur ces forces primitives si puissantes décrites par Freud : «[...] il n'est pas étonnant que la peur [*Angst*] primitive du mort soit encore chez nous si puissante, et qu'elle soit prête à se manifester dès qu'une chose quelconque vient au devant d'elle¹¹¹⁶ ». Non seulement Maeterlinck impose cette vision de la mort, mais il la prépare méticuleusement, dans l'esprit du « théâtre de cruauté » d'Artaud¹¹¹⁷. La critique du lecteur-spectateur Proust dans *Les Plaisirs et les jours* en est un paradoxal éloge : « Maeterlinck effraye, mais par des moyens indignes du théâtre ; l'art émeut à la façon d'un crime, c'est horrible !¹¹¹⁸ ». Proust a bien perçu chez le dramaturge la violence intrinsèque de l'œuvre de fracture des représentations, violence peut-être nécessaire du fait de leur résistance. Le romancier ne pouvait qu'être choqué par un choix esthétique si contraire au sien, c'est-à-dire à sa sensibilité si vive à la mort¹¹¹⁹. Nous avons vu et verrons comment l'auteur d'*À la recherche du temps perdu* choisit une réorientation toute différente de la pulsion dans le déploiement d'une néo-architecture (profondeur d'espace et de temps) mis en écran au réel.

Contrairement au tragique antique, ou classique, l'effroi ne se circonscrit pas à la figure du héros avec lequel, au mieux, le spectateur entrait en empathie (selon le principe double « pitié¹¹²⁰ et terreur ») mais à distance non identificatoire du fait du statut du personnage lié au haut degré du registre tragique. Le tragique classique entrait dans une perspective d'exemplarité qui pouvait décaler le spectateur par rapport au personnage ; le tragique quotidien de Maeterlinck rétablit pleinement cette empathie. De ce fait l'effroi est ramené vers la figure ordinaire du spectateur, comme violé en son psychisme. L'auteur du

¹¹¹⁶ Sigmund Freud, *L'inquiétante Étrangeté et autres essais*, traduction Bertrand Féron, Paris, Gallimard essais, 1985.

¹¹¹⁷ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris : Gallimard. 1964.

¹¹¹⁸ Marcel Proust, *Jean Santeuil*, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition de Pierre Clarac et Yves Sandres, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1971, p. 56.

¹¹¹⁹ Dans l'œuvre de Proust, les prémonitions de la mort, qui adviennent bien avant que des signes de son arrivée soient conjecturables (pour la grand-mère, par exemple) traduisent cette réaction épidermique à toutes les formes de dégradation, une hypersensibilité au réel.

¹¹²⁰ La pitié n'étant qu'une forme atténuée de la relation au mort dans des formes modernes et élaborées de la conscience, comme le rappelle Freud : «[...] l'attitude affective à l'égard du mort, qui était à l'origine éminemment ambiguë et ambivalente, s'est retrouvée affaiblie pour les couches supérieures de la vie psychique, en faisant place à l'attitude univoque de la pitié. », Sigmund Freud, *L'inquiétante Étrangeté et autres essais*, op. cit..

Tragique du quotidien porte ainsi la représentation vers cette vie inaperçue dont la présence nous livre à l'altérité du réel et au tragique au cœur même du familier :

« Il m'est arrivé de croire qu'un vieillard assis dans son fauteuil, attendant simplement sous la lampe, écoutant sans le savoir toutes les lois éternelles qui règnent autour de sa maison, interprétant sans le comprendre ce qu'il y a dans le silence des portes et des fenêtres et dans la petite voix de la lumière, subissant la présence de son âme et de sa destinée, inclinant un peu la tête, sans se douter que toutes les puissances de ce monde interviennent et veillent dans la chambre comme des servantes attentives, ignorant que le soleil lui-même soutient au-dessus de l'abîme la petite table sur laquelle il s'accoude, et qu'il n'y a pas un astre du ciel ni une force de l'âme qui soient indifférents au mouvement d'une paupière qui retombe ou d'une pensée qui s'élève, - il m'est arrivé de croire que ce vieillard immobile vivait, en réalité, d'une vie profonde, plus humaine et plus générale que l'amant qui étrangle sa maîtresse, le capitaine qui remporte une victoire ou « l'époux qui venge son honneur ¹¹²¹ ».

Un partie du théâtre de Maeterlinck procède ainsi de ce double déplacement de la représentation : celui qui traque l'exceptionnel au cœur de l'anodin, mais aussi le progressif dés-ancrage des repères les plus sûrs du monde scénique en miroir de celui des spectateurs. Car la familiarité est aussi un gage d'efficacité dramatique : elle place les spectateurs dans la confiance du connu, de ce que leur univers comporte de plus maîtrisé, et de sécurisant, dans l'espace familial de *L'Intruse* ou d'*Intérieur*. Dans les esquisses de *L'Intruse*, le dramaturge s'était particulièrement attaché à ménager une progression de la familiarité à l'effroi en passant par le stade de l'étrangeté¹¹²². Les repères chaleureux de l'univers bourgeois, que les esquisses initiales de l'écrivain plaçaient dans le repas, l'argent, la matérialité, s'effacent, avant que n'implosent les certitudes du langage fracturé par l'absurdité ou l'incompris. Il existe dans *L'Intruse* un décentrement de l'attention des personnages — et du spectateur qui épouse leur situation — de l'intérieur vers l'extérieur, d'où parviennent bruits et indices de plus en plus inquiétants aux limites de l'explicable et du surnaturel, de l'indicialité et du symbole peirciens. L'extérieur inaccessible du fait de l'heure nocturne tire progressivement l'esprit des personnages hors du connu stable et rassurant de l'intérieur domestique. La sphère intime formait limite rassurante — mais dérisoire — au réel. Le caractère dérisoire s'accroît d'autant plus que la parole des personnages, en ne parvenant pas à totalement cerner les causes des bruits qui parviennent de l'extérieur, en ouvrent démesurément l'étendue des possibles. Les prémonitions forment des ouvertures sur ce réel menaçant. Maeterlinck a mis en œuvre les ressources du fantastique, dont nous avons vu qu'il s'était assuré la maîtrise, dans cette transition entre le familier réaliste et l'effroi du réel qui réside en son sein.

Dans le dispositif inversé d'*Intérieur*, où le spectateur est invité à considérer la réalité familière depuis le réel, c'est-à-dire depuis le point intermédiaire où, par leur connaissance du passé et de l'avenir, le vieillard et l'étranger — même si cette connaissance prend les allures plausibles d'une discussion entre un vieillard et un étranger — forment un intermédiaire entre

¹¹²¹ *Ibidem*, p. 104-105.

¹¹²² « à étudier la physionomie du dîner bruyant et gai au commencement, dans l'espoir de la guérison — puis à l'inverse des repas ordinaires — devenant de plus en plus grave — terne et silencieux à l'approche de la mort invisible, mots rares, étranges qu'ils ne comprennent pas eux-mêmes — qu'ils Prononcent sans savoir pourquoi — jusqu'au moment d'une épouvante — unanime, inexplicable et muette — [...] », M.M., *CT II*, *Agenda de 1890*, p. 983.

le temps figé de la mort et celui lié à la finitude, des hommes, le dramaturge joue de la distance optique déréalisante. Le procédé, nous l'avons vu, lui est familier puisqu'il a déjà été mis en œuvre dans *Sous verre*, en particulier avec l'œilleton à verre déformant d'où s'observe la kermesse, et qu'il le reprendra avec des modalités et des finalités différentes dans *Les Sept Princesses*. Les filtres optiques et effets lenticulaires sont en effet un des moyens du fantastique et Freud a mis l'accent sur la fonction de la longue-vue, de l'opticien Coppola et des atteintes aux yeux dans *L'Homme au sable* d'Hoffmann. Il résulte du dispositif optique, dans la pièce de Maeterlinck, une vue d'une famille assemblée dans un intérieur bourgeois avec ses activités vespérales, à laquelle peut s'identifier un public majoritairement bourgeois, mais devenue étrange d'être réduite à la distance silencieuse et cadrée par les fenêtres qui en fait une pantomime bien dérisoire en regard de la nouvelle du drame qui l'approche. Les personnages de la pièce, si terriblement humains qu'ils sont sans force et sans voix audible, semblent de simples marionnettes, ou mieux encore des statues de cire comme Maeterlinck en a envisagées pour *La Princesse Maleine*. Or, dans *L'Inquiétante Étrangeté*, Freud, citant les travaux de Jentsch, note que l'angoisse fantastique peut provenir d'une « situation où l'on doute qu'un être apparemment vivant ait une âme, ou bien, à l'inverse, si un objet non vivant n'aurait pas, par hasard, une âme ». Il se réfère à l'impression produite par « personnages de cire, des poupées artificielles et des automates¹¹²³ » dont Arnaud Rykner¹¹²⁴ a souligné à quel point ils alimentent la réflexion créatrice de Maeterlinck. Par tous les moyens, Maeterlinck a été à la recherche de l'a-familier¹¹²⁵ qui génère l'inquiétante étrangeté.

Ainsi, si une forme d'économie du dire et de la monstration apparaît chez Maeterlinck, dès *La Princesse Maleine* (cf. supra, 3.1.2.A. *Angoisse d'un univers en désagrégation : La Princesse Maleine* et 3.1.3.B. *Les hallucinations avatars symbolistes des apparitions*), ce n'est pas seulement dans une optique d'efficacité dramatique, d'une épure telle que la définit Paul Gorceix (cf. supra). En estompant les spectres du théâtre shakespearien, en leur faisant perdre une présence corporelle dont la preuve visuelle est inversement proportionnelle à l'effet dramatique, Maeterlinck, semble avoir été empiriquement sensible au point d'émergence du fantastique, que Freud décrira bien nettement plus tard. Au terme du contrat fictionnel où le lecteur/spectateur se coule dans la néo-réalité, serait-elle irrationnelle, de l'œuvre dramatique, il n'y a plus de décalage entre les spectres et l'univers fictionnel qui en accepte la cohérence :

« Les âmes de L'Enfer de Dante, ou les apparitions spectrales dans le *Hamlet*, le *Macbeth* ou le *Jules César* de Shakespeare peuvent être lugubres ou effrayantes mais elles sont au fond tout aussi peu étrangement inquiétantes que, par exemple, le monde serein des Dieux d'Homère. Nous adoptons notre jugement aux conditions de cette réalité feinte par l'écrivain,

¹¹²³ *Ibidem*, p. 224.

¹¹²⁴ Arnaud Rykner, « Figures du tableau vivant chez Maeterlinck », in *Textyles n° 41, Le Monde de Maeterlinck, Maeterlinck dans le monde*, Miche Otten et Fabrice Van de Kerckhove (dir.), Bruxelles, édition LeCri, 2011.

¹¹²⁵ L'absence d'équivalent dans la langue française du terme allemand *unheimlich*, que les traducteurs trahissent en « inquiétante étrangeté », c'est-à-dire à mettre l'accent sur l'effet en oblitérant la cause, nous pousse à forger ce terme avec le « a- » privatif. Cette faillite du langage est une chance pour le chercheur. Elle lui évite de tomber dans l'immédiate évidence du lexique familier, et garde le terme dans l'oscillation problématique où il refuse lui-même, en quelque sorte, de se reterritorialiser.

et traitons les âmes, les esprits et les fantômes à l'instar d'existants à part entière, tels que nous-mêmes dans la réalité matérielle.¹¹²⁶ »

Cette prise de conscience du point ténu où peut exister l'étrangeté bénéficiera aux pièces ultérieures du théâtre de Maeterlinck, en particulier pour la question de la prémonition.

Les dispositifs optiques jouent un rôle non négligeable dans la mise en place de l'atmosphère étrange par leur potentiel de transformation hallucinatoire de la réalité. Maeterlinck s'est bientôt inspiré à des fins esthétiques et dramatiques du dispositif optique dont on a vu les projets d'utilisation technique pour la mise en scène de *La Princesse Maleine* ou *L'Intruse*. En avril 1890, il prend des notes sur l'usage du télescope dans *Les Années de voyage de Wilhem Meister* de Goethe. Or ce télescope permet au jeune Wilhem, durant une randonnée en montagne, de constater que « les télescopes ont toujours quelque chose de magique », et que « si nous n'étions habitués dès l'enfance à y mettre l'œil, nous serions à chaque coup pris de frissons et de tremblements ». Dans l'émotion heureuse de pouvoir trouver ainsi à sa proximité « l'être adoré » en la personne de Nathalie qui se trouve au-delà du précipice, le jeune homme éprouve à la fois le sentiment d'un « être aux organes supérieurs, qui, toutes limites abolies, s'est arrogé le droit de toucher à l'infini ¹¹²⁷ » et la tentation de rejoindre Nathalie au risque d'être englouti par l'abîme. Dans l'écart entre le lointain et le proche, le dispositif du télescope permet de franchir l'abîme ou d'y sombrer. Il est un dispositif de déséquilibre. Cet intérêt constitue un préparatif à la rédaction des *Sept Princesses* où les vitrages prismatiques des fenêtres séparent deux temporalités et génèrent une vision réciproquement effrayante. La reine va retenir le prince qui voudrait dangereusement s'en approcher :

LA REINE

[...] Ne les regardons plus ; venez, ne les regardez plus ; elles auraient tout à coup de mauvais rêves... Je ne veux plus les voir ; je ne veux plus les voir... Je briserai les vitres !... Ne les regardons plus, nous aurions peur !... Venez, venez au fond de la terrasse ; nous allons parler d'autre chose ; nous avons tant de choses à nous dire... Venez, venez, elles auraient peur si elles se retournaient ; elles auraient peur si elles nous apercevaient à toutes les fenêtres... *Au vieux roi*. Vous aussi, vous aussi ; venez, ne collez pas ainsi votre barbe blanche contre les vitres... Vous ne savez pas que vous êtes effrayants !... — Pour l'amour de Dieu, ne restez pas tous les deux aux fenêtres !...[...]¹¹²⁸

Le prisme vitré, qui rapproche sur l'espace scénique, deux univers éloignés dans l'espace, mais aussi dans le temps, participe à la déformation optique par laquelle les visages les plus familiers deviennent effrayants.

Le fantastique n'est pas seulement, chez Maeterlinck, l'état exceptionnel par lequel une âme est troublée, comme celle de Maleine lorsqu'elle subit des hallucinations. Il n'est pas seulement non plus celui qui découle de la subjectivité mise en alerte par la maladie des

¹¹²⁶ Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1985, p. 260.

¹¹²⁷ Cité par Fabrice Van de Kerckhove dans sa propre traduction de cette partie des *Années de voyage*, qui n'est pas reprise dans l'édition définitive traduite en français, dans M.M., *CT II, Agenda de 1889*, p. 1194-1196.

¹¹²⁸ M.M., *O II, Les sept Princesses*, p. 361.

veilleurs de *L'Intruse*, lesquels hésitent sur les signes de présences à l'extérieur, mais bien plus fondamentalement celui d'une âme à l'écoute de l'inaperçu que lui voilent la raison et le langage. Il participe à faire de « l'art [...] un avertissement venu d'on ne sait où¹¹²⁹ » et donner à percevoir « la part d'inexprimable » du réel en l'homme, dans un crescendo où « plus cette part va s'accumulant, comme une mer intérieure, une mer de ténèbres fécondes, s'élargissant toujours, [mais dont] ce qu'il exprime illumine seulement et à de certains moments comme des éclairs » dont nous avons vu par ailleurs que les prémonitions forment un pan essentiel. La dramaturgie de Maeterlinck repose de ce fait sur la sape de l'assise sécurisante et un principe de submersion progressive (*Les Aveugles* rendent pleinement compte de cette menace de rivière qui déborde, de mer menaçant d'engloutissement). Le réel mine déjà, de l'extérieur et de l'intérieur, le langage et le quotidien sans aspérité. Peut-être devrions-nous ainsi plutôt parler de résurgence du Réel qui est en chacun et qui sourd par toutes les failles du langage sans que le spectateur puisse non plus assurer son regard par l'image de la réalité qui, sur la scène, est minée par l'inquiétante étrangeté ? Maeterlinck transporte le spectateur dans l'inquiétude du monde, dans la vibration inquiète de l'esprit face à la compacité du réel qui pourrait le submerger : une oscillation toute prémonitoire du séisme final.

L'économie dramatique d'une déstabilisation progressive du spectateur forme ainsi le cœur des dispositifs maeterlinckiens.

4.1.6. Maeterlinck ou les dispositifs du déséquilibre

Ainsi que nous l'avons vu (cf. supra, 3.1.1 *Les dispositifs de temporalité du théâtre de Maeterlinck*), la créativité de Maurice Maeterlinck chemine d'œuvre en œuvre par une géniale capacité à cliver du sens et du temps par des configurations spatiales. Bien avant la théorie baktinienne, il a pensé l'espace de la représentation comme un chronotope dont les dimensions temporelles et spatiales pouvaient se transposer l'une dans l'autre¹¹³⁰ afin de former un tout homogène et autonome, une configuration d'espace-temps, dont les pièces exploiteraient les possibles en nous présentant une facette à chaque fois singulière. On est en droit de penser que cette matérialisation du temps par l'espace est une manière de résoudre la question de la double symbolisation qui nous a occupé lorsque nous avons défini le dispositif de temporalité, et ses perturbations (cf. supra, 2.1.3. *De l'irreprésentable du temps au dispositif de temporalité*). Il faut en effet que l'inconnaissable du temps soit à la fois matérialisé, et que sa perturbation soit tangible par un repère. Or le temps n'a ni matérialité, ni visibilité. Et la symbolisation traditionnelle du temps, par l'analogie des cadrans et des cloches qui les scandent, ne suffit pas à donner clairement accès à cet envers du temps humain.

¹¹²⁹ M.M., *CT II, Agenda de 1890*, p. 1129.

¹¹³⁰ Ce qu'indique la réflexion philologique sur « un espace de temps » qui devrait donner lieu, selon l'écrivain, à la réciprocité « un temps d'espace ».

Maeterlinck en abandonne d'ailleurs progressivement les mentions, à l'exception des heures symboliques.

L'évolution de ce qu'il est convenu d'appeler le premier théâtre de Maeterlinck, c'est-à-dire des pièces antérieures à 1901, semble être de décentrer les personnages dans des dispositifs qui mettent à nu la fragilité humaine que les pièces précédentes permettaient de découvrir, mais toujours dans un cadre où cette fragilité pouvait encore être compensée par une forme de stabilité puisée dans le dialogue, ou l'environnement. Ainsi le dispositif de *L'Intruse*, dont l'espace est conforme au titre, se trouve-t-il mis à distance spéculaire dans *Intérieur*, où les membres du foyer dans l'intérieur familial sont à la fois visibles et rendus pathétiquement dérisoires d'ignorer, dans leur pantomime déréalisant un pouvoir humain qui passe (et dans le théâtre traditionnel avant tout) par la parole, ce que nous, spectateurs, apprenons en même temps que les personnages qui, de l'extérieur, commentent le cheminement implacable de la nouvelle tragique. *Intérieur* consomme cette fissure temporelle et la matérialise par les deux espaces qui n'ont plus le même rapport au temps. On pourrait croire que le premier plan offre un espace réaliste dont les personnages observeraient un espace de l'illusion ou, tout au moins, de l'insouciance. En réalité, le réel y observe la réalité. Les personnages observateurs y détiennent la connaissance du futur qui est déjà le passé — ils sont très exactement dans cette atemporalité que nous avons décrite en deuxième partie, ou le passé comme le futur n'ont pas de sens —, en l'espèce de la mort de la jeune fille. Le spectateur est au cœur du gouffre à attendre l'aspiration qu'il va engendrer sur le « radeau » stable de la famille.

Avec *Les Aveugles*, cette béance s'est élargie. Le trou n'est plus entre, mais tout autour des mots. Helmut Klose a fort justement mis en évidence que, dans cette pièce comme dans *L'Intruse* et *Intérieur*, la problématique spatiale a un dénominateur commun : « lorsque la question de l'espace ne se pose plus, la représentation est close¹¹³¹ ». Sauf que nous tendons à penser que cette question d'espace est avant tout une question de temps et que les aveugles sont simplement en attente d'engloutissement dans le réel et de figement dans la mort, ainsi que nous l'avons déjà envisagé — a-t-on jamais vu plus grande immobilité du personnage dans l'espace scénique, comme si cet espace était en voie de figement des corps ? Alors que Maleine, livrée à l'angoisse et à l'affolement, était aveuglée par les signes et que le spectateur voyait son péril vertigineux, les aveugles dans leur relative sérénité, sont déjà beaucoup plus proches de la mort attendue mais l'ignorent. Les signes prémonitoires y apparaissent toujours comme des fractures dans l'équilibre du monde générant des inquiétudes à la communication ondulatoire chez les personnages. Les aveugles, dans leur ignorance des causes et des effets, ou dans leur logique qui tourne à vide faute de perceptions visuelles, ne perçoivent pas ces signes tout en amplifiant leur effroi dans la caisse de résonance d'inquiétude que constitue leur insularité intrapsychique. Maeterlinck s'est assuré de l'effet de fracture par l'irruption

¹¹³¹ Helmut Klose, « L'espace dans trois pièces de M. Maeterlinck : *Les Aveugles*, *L'Intruse* et *Intérieur* », in Bernard Dort et Anne Ubersfeld, éd., *Le Texte et la Scène. Études sur l'espace et l'acteur*, Université de la Sorbonne nouvelle Paris III, Imprimerie Paillart, Abbeville, 1978, pp 43-58, cité par Anne Ducrey, « Dramaturgie du seuil », in *Textyles n° 41, Le Monde de Maeterlinck, Maeterlinck dans le monde*, Michel Otten et Fabrice Van de Kerckhove, dir., Bruxelles, édition Le Cri, 2011, p. 31.

subite¹¹³² qui caractérise l'apparition de ces signes prémonitoires dans les didascalies des *Aveugles*.

Nombreux sont aussi les personnages de Maeterlinck qui sont confrontés au vertige dans des formes spatialisées du temps de l'univers symbolique. Ainsi Sélysette est-elle attirée par ce phare où elle semble faire la répétition théâtralisée de sa chute finale, alors que Méléandre souhaiterait avec une sagesse prémonitoire qu'elle en eût perdu la clef. C'est en ce lieu que Sélysette se confronte au vertige de son futur avec le régime d'éléments symboliques (cris des mouettes, vent qui empêche presque de refermer la porte¹¹³³) dont on a vu par ailleurs qu'ils constituaient des signes avant-coureurs de l'irruption du réel.

Avec le dispositif de *Pelléas et Mélisande*, Maeterlinck choisit un autre régime pour l'expression du vertige. Il s'exprime par des menaces de chute, à la dimension à la fois concrète et symbolique, qui pèsent sur les personnages. À la chute de sa fenêtre dans la tour Mélisande manque d'être entraînée par Pelléas qui se trouve au bas et sa chevelure en anticipe déjà le mouvement¹¹³⁴ alors qu'en prenant ses cheveux ce dernier en précipite l'issue. Un vertige semblable se produit lorsque Golaud entraîne Pelléas dans l'univers chthonien des souterrains du château. Par deux fois Pelléas s'y retrouve au bord du précipice alors que Golaud ne cesse de marteler « sentez-vous cette odeur de mort ? ». Lors de la première occurrence, il est retenu par Golaud :

« [...] Hé ! Hé ! Pelléas ! Arrêtez ! Arrêtez ! — *Il le saisit par le bras*. Pour Dieu !... Mais ne voyez-vous pas ? — Un pas de plus et vous étiez dans le gouffre !...¹¹³⁵ »

Pelléas incarne ainsi la figure de l'aveugle attiré par le précipice auquel Golaud ne cesse de le confronter et l'invite même à se pencher.

PELLÉAS

Oui, il y a une odeur de mort qui monte autour de nous...

GOLAUD

Penchez-vous ; n'ayez pas peur... Je vous tiendrai... donnez-moi... non, non, pas la main... elle pourrait glisser... le bras, le bras... Voyez-vous le gouffre ? *Troublé*. — Pelléas ? Pelléas ?...

PELLÉAS

Oui ; je crois que je vois le fond du gouffre... Est-ce la lumière qui tremble ainsi ?... Vous...

¹¹³² « *Un vol d'oiseaux nocturnes s'abat subitement dans les feuillages* », p. 312 ; « *Tous les oiseaux nocturnes exultent subitement dans les ténèbres* », p. 316 ; une « *rafale ébranle la forêt* », p. 322 ; « *En ce moment, le vent s'élève dans la forêt et la mer mugit, tout à coup et violemment, contre des falaises très voisines* », p. 327 ; « *une rafale fait tourbillonner les feuilles mortes* », p. 339 ; « *Ici l'enfant de l'aveugle folle se met à vagir subitement dans les ténèbres* », p. 341 ; M.M., O II, *Les Aveugles*.

¹¹³³ M.M., O II, *Aglavaine et Sélysette*, acte I, p. 586-587.

¹¹³⁴ MÉLISANDE « Je ne puis me pencher davantage... Je suis sur le point de tomber... — Oh ! oh ! mes cheveux descendent de la tour !... »

Sa chevelure se révulse tout à coup, tandis qu'elle se penche ainsi et inonde Pelléas. »

M.M., O II, *Pelléas et Mélisande*, acte III, scène 2, p. 424.

¹¹³⁵ *Ibidem*, scène 3, p. 427.

Magnifique économie de mot de Maeterlinck. Plus encore qu'ailleurs dans son théâtre, le procédé des points de suspension ouvre ici sur le double abîme de l'espace symbolique et des profondeurs des êtres où couve le drame à venir.

Les souterrains du château représentent un paysage d'ordre métaphysique, la ligne frontière poreuse avec un réel qui menace d'engloutir et le château et ses occupants, et d'où émane déjà une odeur de mort¹¹³⁷. En donnant à l'espace une fonction symbolique où les pôles représentent des états du temps (l'éternité du réel et le temps chronologique des personnages), Maeterlinck a conféré une dimension temporelle à l'interaction des personnages avec cet espace. Dans la scène, Golaud a proposé à Pelléas un vertigineux voyage dans le réel comme prophétie, et comme menace. Terrible proximité de ses pulsions inconscientes et du réel.

Mais la représentation du vertige des personnages face au réel à venir n'est qu'une figuration métaphorique et symbolique de l'expérience que Maeterlinck propose aux spectateurs de ses pièces.

Car si l'œuvre dramatique de Maeterlinck progresse ainsi comme une recherche d'agencements de plus en plus complexes pour représenter la temporalité, ceux-ci visent aussi à devenir émotionnellement efficaces et entraînent une ou des formes de perte d'équilibre dans la représentation du spectateur. On peut considérer que ces dispositifs visent à saper la forme d'endormissement dans une conscience superficielle et convenue que décrit *Avant le grand Silence* :

« La pensée aussi bien que la main, devient vraiment automatique et s'endort au sommet de son enquête ; et pour nous réveiller en sursaut, c'est-à-dire pour nous remettre en contact avec la réalité, avec le vrai de notre être et de la vie, il faut un coup extraordinaire et brutal, la révélation d'un mal incurable, la perte de ce qui nous était le plus cher, une catastrophe monstrueuse, la mort de toutes nos illusions, que sais-je, en un mot un choc qui nous rappelle à nous ou plutôt à l'homme et qui brusquement déchire l'écorce de l'existence que nous menions tranquillement à la surface de nous-mêmes ; car l'homme apparent que nous sommes vit sur l'homme réel, comme une mouche sur un crâne. ¹¹³⁸»

Dans cette optique d'éveil brutal, il ne s'agit d'ailleurs pas tant de saper tous les repères du spectateur dans un processus visant à signifier l'absurdité de ses représentations conventionnelles et impensées, ni même de réajuster l'inquiétante étrangeté à la mesure d'une métaphysique. Il convient de le placer devant un néant — voire à l'y confronter dans sa

¹¹³⁶ *Ibidem*, p. 428.

¹¹³⁷ Cette odeur de mort fonctionne sur un plan réaliste : elle signe une proximité concrète, une mise en présence de ce qui est refoulé. Elle participe ainsi à l'effroi tragique. Mais elle est aussi une transposition symbolique sur les sens de la capacité prémonitoire. Comme pour les aveugles, ce sont les sens *autres* que la vue qui amènent cette perception temporelle. Elle en devient d'autant plus inquiétante de n'être pas vue, mais devinée.

¹¹³⁸ Maurice Maeterlinck, *Avant le grand Silence*, (1934), Montréal, éditions Transatlantiques, 2002.

propre expérience de spectateur¹¹³⁹ — sans cesse agrandi au fil de ce que la critique désigne comme le premier théâtre. De ce projet, ainsi que le note Paul Gorceix, « la terreur est un moyen. Elle est le véhicule indispensable à la prise de conscience de la présence invisible, mais irrécusable, de la toute-puissance de la fatalité, de la mort ». Maeterlinck avait fait de l'angoisse une pédagogie : « Tout ce qu'on peut apprendre sans angoisse nous diminue¹¹⁴⁰ ». Cette perte d'équilibre qui conduira à la terreur est générée par des formes plus traditionnelles de représentation du temps dans les pièces, mais aussi par la recherche intra-dramatique de points de fragilisation du personnage par rapport à cette dimension du réel temporel.

La Mort de Tintagiles offre un exemple saisissant de la plongée vers le pessimisme et dans l'effroi de la dramaturgie maeterlinckienne : l'espace scénique de la pièce comporte une porte de fer qui sépare les deux espaces de la vie et de la mort, porte poreuse à la parole dans ce temps si bref qui précède et suit l'irréversible de la mort¹¹⁴¹, mais irrémédiablement étanche à l'inversion des situations, comme peut l'être le temps. Dans cette chronique d'une mort annoncée dès le titre, la prescience de l'issue n'enlève rien à l'urgence vive des instants du passage. Elle fonctionne comme un crescendo dont l'acmé serait en asymptote de l'insoutenable. À travers cette expérience dramatique, Maeterlinck souhaite rendre perceptible les « trois émissaires de la mort, des trois coups sans écho qu'ils frappent à notre cœur, de l'inconcevable affolement de la nature humaine, qui jusqu'au dernier moment essaie d'apaiser l'invisible et de fermer la porte à la nuit sans étoile et sans heures...¹¹⁴² ». S'il s'agit dans *La Mort de Tintagiles* de monter dans la tour, cette ascension devient une chute d'être sans retour au-delà de ce motif maeterlinckien qu'est la porte.

La tour joue manifestement par sa verticalité symbolique et suscite le vertige chez Ygraine dont la chute semble imminente :

« Tintagiles !... Tintagiles !... Oh, c'est vrai... J'ai monté, j'ai monté des degrés innombrables entre de grands murs sans pitié et mon cœur ne peut plus me faire vivre... On dirait que les voûtes remuent... *Elle s'appuie contre les piliers d'une voûte.* Je vais tomber. Oh ! oh ! ma pauvre vie ! Je la sens... Elle est out au bord de mes lèvres et elle veut s'en aller... Je ne sais pas ce que j'ai fait... Je n'ai rien vu ; et je n'ai rien entendu... Il y a un silence !...¹¹⁴³ »

Lorsque cette faculté de vertige prémonitoire est décentrée par le dispositif, les personnages sur qui la menace pèse apparaissent encore plus fragiles, plus vivement démunis face au réel de la mort à la fois humanisée par la personnification (la reine de *La Mort de Tintagiles*) mais à la fois invisible dans un prolongement de l'esthétique fantastique, et implacable. Ce type de dispositif creuse et expose l'espace du mécanisme de l'espoir/désespoir jusqu'à l'insoutenable : il décompose par l'espace ce qu'un mouvement de

¹¹³⁹ Telle lecture des *Aveugles* était proposée par Arnaud Rykner en 2000 : dans le droit fil de l'expérience du dispositif de la pièce, la mise en scène imposait aux spectateurs le brutal éblouissement frontal d'un projecteur de forte puissance, pour les rendre à leur tour *aveugles*.

¹¹⁴⁰ Maurice Maeterlinck, « Novalis », in *Le Trésor des humbles*, Bruxelles, Labor, 1986, p. 93.

¹¹⁴¹ Cette brève porosité de la parole peut matérialiser la possibilité transitoire des « intersignes » entre personnage dont *L'Intruse* par son dispositif spatial isolant la mère et l'enfant formait preuve sans matérialiser l'indicible empathie.

¹¹⁴² Maeterlinck, *Lettre à Paul Fort*, cité par Jeremy Whistle dans la préface à *Les Flaireurs – La Fille aux mains coupées, Deux pièces symbolistes*, Exeter (Royaume Uni), University of Exeter, 1976, p. XVII.

¹¹⁴³ M.M., O II, *La Mort de Tintagiles*, acte V, p. 573.

ralenti porterait au cinéma. Ce ralenti porte sur les deux versants en totale étanchéité entre la vie et la mort que matérialise une porte qui appartient de moins en moins à l'espace réaliste des premières pièces où, bien sûr, portes et fenêtres laissent déjà symboliquement passer les vents. Les vagues presciences ou inquiétudes des personnages qui offraient une porosité sur le réel compact du temps dans un dispositif d'apparence réaliste sont à présent manifestées à la fois par l'inquiétante intrusion des servantes jusqu'à l'espace psychique — puisqu'elles connaissent les rêves — que révèlent les craintes ciblées des répliques des sœurs, mais elles sont aussi produites par la voix de Tintagiles qui revient quelques instants encore après sa disparition de l'au-delà spatial. Signifier du temps par de l'espace, c'est exposer au vertige de la chute dont la métaphore du vertige tend à décrire la sensation.

Lorsque le théâtre de Maeterlinck s'apprête à basculer vers sa deuxième esthétique, cet effet s'atténue, ou plutôt il se verbalise au lieu d'être un effet dramatique. Le personnage d'Aglavaine énonce ce vertige dans *Aglavaine et Sélysette* après avoir vu Sélysette se pencher du sommet du phare, qui lui sera fatal :

« Je suis venue à ta rencontre parce que je t'ai vue, tout à l'heure, de la fenêtre de ma chambre... J'ai eu peur... Tu te penchais, tu te penchais de tout ton corps sur le vieux mur en ruine du sommet de la tour... J'ai cru voir un instant que des pierres s'ébranlaient... Je suis devenue pâle, pâle et froide comme je ne savais pas qu'on pût le devenir... et j'ai senti ma vie errer au bord de mes lèvres... C'est la première fois que j'ai eu dans la bouche le goût même de la vie ou celui de la mort, qu'en sait-on ?... [...] Tu avais l'air de chercher quelque chose dans le vide...¹¹⁴⁴ »

Le vertige face au réel, la prémonition empathique en l'occurrence se communique, mais au seul personnage d'Aglavaine. En médiatisant l'effet par la présence spéculaire d'Aglavaine et ses paroles, Maeterlinck renonce à le produire sur le spectateur. Ce qui se dit s'inter-dit.

Cette évolution du deuxième théâtre de Maeterlinck écarte ou désamorce grandement le vertige de la prémonition. Une pièce comme *Aglavaine et Sélysette*, toute tournée vers la surenchère de l'amour met les éléments symboliques autant au service de l'intrigue que du vertige de l'effroi. La prémonition y a fait place à la crainte : Méléandre redoute les escapades de Sélysette au sommet de l'ancien phare¹¹⁴⁵ ; Sélysette met en garde contre le vertige « au bord des réservoirs d'eau douce du château¹¹⁴⁶ » où Aglavaine s'est aventurée. Quelque chose se trame avec le précipice symbolique mais la confrontation avec le réel y est devenue comme secondaire au plan de la vie manifesté par la rivalité amoureuse. La mort n'y constitue que le vertige de l'âme dans l'amour, et les personnages l'expriment. Le théâtre de Maeterlinck témoigne ainsi assez de l'inversion des polarités au cours de son existence, d'une réorientation de la pulsion vers la vie, peut-être, a-t-on souvent dit, parce que l'amour pour

¹¹⁴⁴ M.M., *O II, Aglavaine et Sélysette*, acte IV, scène 1, p. 644.

¹¹⁴⁵ À propos de la clef du phare qu'a renouvelée Sélysette, Méléandre lance : « Je souhaite que tu la perdes aussi... », M.M., *O II, Aglavaine et Sélysette*, acte I, p. 586.

¹¹⁴⁶ *Ibidem*, acte II, p. 608.

son actrice lui dictait un texte qui soit conforme à celle qui allait l'endosser, peut-être pouvons-nous aussi penser parce qu'au deuxième pan de sa vie, le dramaturge ne souhaitait plus surexposer les angoisses de mort du jeune homme sans peur, parce qu'il les voyait par trop approcher pour ne pas y être plus sensible et, comme Proust, intercaler des écrans sécurisants, ceux du langage, de la rationalité, du rêve non plus comme un partage d'expérience, mais comme un écran protecteur déployé dans *L'Oiseau Bleu*.

Il en sera de même dans *Joyzelle* parce que, contrairement aux « aveugles frères¹¹⁴⁷ » de Merlin qui croient son pouvoir prophétique lié à l'obscur magie des philtres, le spectateur se trouve dans la connaissance du médium, en la personne d'Arielle, qui donne prise à Merlin sur l'inaccompli. Le pouvoir humain s'est étendu sur le temps là où le théâtre antérieur s'ingéniait à couper l'homme de toute prise sur le réel. La prémonition n'apparaît plus comme l'avènement avant terme de la catastrophe, mais comme une assurance déterministe mise en jeu face aux potentielles indéterminations qui forment la crise représentée.

Ainsi, dans le premier théâtre, le dramaturge Maeterlinck se plaçait à une hauteur de perspective qui lui donnait puissance sur l'inconnaissable dont il assurait la représentation par des dispositifs de temporalité tendant à fragiliser le personnage en regard du réel. Il fallait qu'il dominât par la pensée la réalité, le réel, et le rapport qui s'offre entre les deux pour nous en donner une représentation lacunaire — cette lacune étant le point essentiel de son art dramatique. Le second théâtre étend au spectateur la familiarité avec cette totalité de la réalité à l'inconnaissable, la place dans un continuum avec le temps humain qui estompe la fracture de l'irréversible. Tout est à plat et forme alors écran, au lieu de servir de biais, d'obliquité : la puissance dramatique est perdue : le désir ne circule plus vers l'ouvert, il est contenu dans la succession temporelle représentée, dans l'à-plat du temps symbolisé. De la même manière, la connaissance de l'avenir est devenue un pouvoir, et non plus l'objet d'une angoisse, affaiblie en simple suspens qui est reporté sur les modalités. Est passée dans le hors champ non plus suggéré mais oblitéré celle qu'« il vaut mieux ne pas nommer... [...] Parce que c'est un nom que l'on n'aime pas à entendre...¹¹⁴⁸ ». Le sixième tableau lors à l'acte 4 de *L'Oiseau bleu* présentera ainsi un royaume des morts sans morts, mais avec une vie en gésine. On comprend que ce second théâtre, de nature optimiste, a coupé les amarres avec la dramaturgie précédente et que ce qui est prédit ou annoncé, ce n'est plus la rencontre avec le réel, mais celle du bonheur annoncé ou possible, qui ne peut plus produire les mêmes effets sur le spectateur. Dès le début de *Joyzelle*, par exemple, Arielle confie son incapacité à prédire le destin de Joyzelle, dont « les années sont voilées », mais « par-delà le voile, (elle) retrouve le bonheur et la mort qui attendent, comme deux hôtes égaux, indifférents, impénétrables » et elle ne saurait « dire lequel est le plus proche, le plus impérieux¹¹⁴⁹ ». L'alternative n'existait guère dans les pièces antérieures. Et la mort n'est peut-être plus qu'un expédient au goût de la vie vers laquelle Maeterlinck s'est tourné.

¹¹⁴⁷ M.M., *O III, Joyzelle*, acte I, scène 1, p. 171.

¹¹⁴⁸ M.M., *O III, L'Oiseau bleu*, Acte 3, p. 299.

¹¹⁴⁹ M.M., *O III, Joyzelle*, acte I, scène 1, p. 175.

L'Oiseau bleu marque un terminus ad quem de la disparition du vertige prémonitoire. Cette pièce matérialise et met en scène des forces intrapsychiques, comme le souvenir, ou les angoisses nocturnes avec les portes à ouvrir du « *palais de la Nuit* ». Nous restons dans le même régime de symboles, avec les mêmes conceptions métaphysiques, mais cet ensemble y est parcouru depuis le rêve. Le rêve y devient réalité dramatique, où se narrativisent les peurs infantiles, par exemple dans l'épisode de la forêt¹¹⁵⁰. Maeterlinck n'y aboutit pas à son objectif d'un théâtre du rêve, mais à celui d'un théâtre qui met en scène cette autre scène qu'est le rêve. Il n'y a plus partage d'expérience. Le diamant donné à Tytyl manque à créer le vertige face à l'abîme du rêve déjà projeté dans l'*Agenda de 1889* :

« On voudrait se croire un bloc de diamant translucide et inattaquable, mais endormez-vous et faites le rêve le plus simple, rêvez que vous tombez dans un abîme, et ce rêve de tous les jours suffira pour vous inquiéter et vous montrer que vous ne vous appartenez pas, et qu'elles sont bien rares les minutes, s'il en est de telles, où vous vous tenez dans vos propres mains.¹¹⁵¹ »

L'expérience envisagée dans l'*Agenda* avait des airs d'hypotypose pascalienne si l'on substitue à l'interlocuteur libertin le positiviste claironnant. Mais le vertige n'avait pas la même nature ni la même ambition. Là où Pascal tentait de donner le sentiment d'un manque par le déséquilibre, du manque de Dieu, Maeterlinck voulait redonner à l'homme sa mesure sensible. La leçon de ce moraliste qui ne s'enferme pas dans la morale, est de rendre à l'homme la vulnérabilité qui le fait pleinement homme.

Si une pièce comme *L'Oiseau bleu* ne remplit pas cette mission de vertige et d'effroi, c'est sans doute parce que ce qui était si finement suggéré de l'indicible inconnaissable se trouve tout à coup cadré par la représentation : ce que l'inconnaissable gagne en clarté, il le perd en pouvoir de mystère. L'appel au merveilleux¹¹⁵² de *L'Oiseau Bleu*, ne permet pas de produire les mêmes effets esthétiques. En effet, d'emblée l'univers est représenté en décalage avec la *mimésis* (ce dont on peut initialement douter pour des pièces comme *L'Intruse* ou *Les Aveugles*). En abolissant la logique d'un espace réaliste, et en tenant le spectateur de ce fait à distance du dispositif, ce dernier n'entre pas un continuum qui progressivement va saper ses repères. Maeterlinck tombe aussi alors sous le coup du reproche que Mallarmé adressait aux Parnassiens : « ils retirent aux esprits cette joie délicieuse de croire qu'ils créent¹¹⁵³ » et, pourrions-nous ajouter, qu'ils créent à partir de ce que le dispositif leur permet de ressentir. *Dire* le temps revient en ce cas à tout rabattre sur l'à-plat de la parole dont la cognition du récepteur porte l'intellection. Davantage encore, ce type de dispositif expose avec netteté ce qui n'était que suggéré, et pourtant menaçant (dans la scène, par exemple, où Tytyl est livré à la haine des arbres de la forêt). Si *heimlich* « familier » peut aussi désigner les animaux

¹¹⁵⁰ M.M., O III *L'Oiseau bleu*, acte III, cinquième tableau.

¹¹⁵¹ M.M., CT II, *Agenda de 1890*, p. 1031.

¹¹⁵² Sigmund Freud, selon Bertrand Féron, le traducteur de *L'inquiétante Étrangeté*, fait la différence lexicale dans son essai pour le mot « conte » entre *Erzählen* « les récits » (par exemple, « contes d'Hoffmann ») et *Märchen*, « le conte où intervient le merveilleux » (dont l'archétype est le conte de Perrault). Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, (1919), traduction Bertrand Féron, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1985, p. 225.

¹¹⁵³ Stéphane Mallarmé, *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1891, in *Œuvres complètes*, p. 891.

lorsqu'ils sont apprivoisés¹¹⁵⁴, et que nous pourrions étendre à la face familière et humanisée de la nature dans les objets ou la forêt de la pièce, l'antonyme *unheimlich* (que les traducteurs de Freud trahissent par défaut en « inquiétante étrangeté ») devrait s'appliquer à la part sauvage et hostile, à l'angoisse projetée dans le rêve par Tylytyl sur les arbres. Et pourtant la représentation dans l'univers onirique de cette étrangeté inquiétante des choses ne produit pas cet effet. Le réel épouvantable du premier théâtre n'est plus qu'une menace de croquemitaine formulée par la nuit pour éviter que les enfants n'ouvrent la porte qui leur découvrirait l'oiseau bleu :

« Parce que je ne veux pas que tu te perdes... Parce que nul de ceux, entends-tu, nul de ceux qui l'ont entr'ouverte, ne fût-ce que de l'épaisseur d'un cheveu, n'est revenu vivant à la lumière du jour... Parce que tout ce que l'on peut imaginer d'épouvantable, parce que toutes les terreurs, toutes les horreurs dont on parle sur la terre, ne sont rien comparées à la plus innocente de celles qui assaillent un homme dès que son œil effleure les premières menaces de l'abîme auquel personne n'ose donner un nom...¹¹⁵⁵»

Or Tylytyl et le chien ne découvrent qu' « *irréel, infini, ineffable, le plus inattendu des jardins de rêve et de lumière nocturne* ». Il en sera de même dans le septième tableau de l'acte 4 avec les morts du cimetière dont l'émergence est une simple vapeur. Le renversement de perspective vers l'optimisme correspond à un nouveau dispositif où le temps est rendu familier : l'expérience initiatique de Tylytyl et Mytyl est une prise de position du continuum du temps pour mettre à distance les fractures du temps humain fini, avec sa naissance et sa mort — ce qui était inquiétant, comme le néant des frères et sœurs ou grands-parents disparus, et le traitement se fait sur un mode comique, avec une intelligence non dénuée de malice et de cocasserie. Le pouvoir de l'esprit — matérialisé par l'allégorie de la Lumière — étend ses ailes dans le passé et le futur. Au mieux, le vertige est remplacé fort significativement par de l'effarement chez les personnages eux-mêmes, comme Tylytyl qui est interloqué par la danse des heures soudain désancrées du cadran de l'horloge par la magie du diamant¹¹⁵⁶. L'homme domine à présent le temps.

¹¹⁵⁴ Sigmund Freud croise une approche philologique, le langage étant dépositaire, comme les grands mythes ou la littérature, des grands schèmes du psychisme, et une approche psychanalytique de cas cliniques dans *L'inquiétante étrangeté*. Dans le premier cas, il s'appuie sur le *Wörterbuch der Deutschen Sprache* (1860), de Daniel Sanders, dans lequel le mot *heimlich* s'utilise « *en parlant d'animaux, apprivoisé, qui s'attache intimement à l'homme* ». Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté*, (1919), traduction Bertrand Féron, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1985.

¹¹⁵⁵ Maurice Maeterlinck, *L'Oiseau bleu*, in *Théâtre* tome 2, *Œuvres III*, acte 3, quatrième tableau, p. 309.

¹¹⁵⁶ « [...] À peine Tylytyl a-t-il tourné le Diamant, qu'un changement soudain et prodigieux s'opère en toutes choses [...] le cadran de l'horloge cligne de l'œil et sourit avec aménité, tandis que la porte derrière quoi va et vient le balancier s'entr'ouvre et laisse s'échapper les Heures, qui, se tenant les mains et riant aux éclats, se mettent à danser aux sons d'une musique délicieuse. Effarement légitime de Tylytyl qui s'écrie en montrant les Heures.

TYLTYL

Qu'est-ce que c'est que toutes ces belles dames ?...

LA FÉE

Dés lors la prémonition apparaît comme une *certitude* sur l'avenir. Ainsi la chatte prévient-elle les autres animaux d'un futur menaçant : « Voyons, c'est assez bavardé, le temps presse... Il s'agit de notre avenir... Vous l'avez entendu, la Fée vient de le dire, la fin de ce voyage marquera, en même temps, la fin de notre vie... Il s'agit donc de prolonger autant que possible et par tous les moyens possibles... Mais il y a autre chose ; il faut que nous pensions au sort de notre race et à la destinée de nos enfants...¹¹⁵⁷ ». Même si la chatte dramatise sur le mode de l'urgence à agir, cet irréel de la connaissance de l'avenir déplace l'intérêt des personnages sur les actions à conduire pour éviter une fin annoncée. Au lieu d'un vertige face à l'irruption du réel, le spectateur retrouve le mode de l'intrigue avec la subtilité des dissimulations et des embûches complexifiée par l'étanchéité du langage entre animaux ou éléments, et enfants. Ce dispositif a déplacé l'ordre du temps pour en faire une simple clause de l'action dramatique. Ainsi autant le voyage dans le passé que celui dans l'avenir se font sur un mode allégorique, avec la personnification, par exemple, du Temps dans le *Royaume de l'avenir*. En voulant, peut-être, sur le plan dramatique, faire du théâtre dans cette pièce pour le spectateur « *Le temple du rêve*¹¹⁵⁸ » qu'il ambitionnait dès 1890, Maeterlinck est sans doute tombé dans le piège de l'incarnation de l'inconnaissable, qui en fige le mystère sensible en décor de carton pâte.

Le théâtre de Maeterlinck porte un tel foisonnement de prémonitions, jusqu'à la saturation dans *La Princesse Maleine*, qu'il interroge son lecteur sur l'intérêt du théâtre pour la prémonition mais aussi sur la fonction et sur l'intérêt de la prémonition pour le théâtre.

Dans le premier cas, Maeterlinck semble participer de la nostalgie des époques post-rationnelles pour un sens du monde, sentiment qui émerge comme un serpent de mer au cours du XVIII et XIXème siècle, avec le courant fantastique, ou le Romantisme, puis le Symbolisme. La rationalité scientifique a induit un manque dans l'ancien contrat tacite qui liait le savoir et le sens. En produisant de la connaissance, elle a généré ce qu'Arnaud Rykner appelle du « trou » entre les connaissances. Cette nostalgie prend pour Maeterlinck — et sans qu'il ait jamais renoncé à alimenter sa pensée par le discours des sciences en devenir de son époque — les traits d'une décadence :

« Un trait inquiétant, c'est la décadence des sciences, l'astrologie devenue astronomie, etc.

—

Est-ce le recul indispensable à l'élan ?

N'aie pas peur ; ce sont les Heures de ta vie qui sont heureuses d'être libres et visibles un instant...

M.M., *O III, L'Oiseau bleu*, acte I, premier tableau, p. 263-264.

¹¹⁵⁷ *Ibidem*, Acte 2, p. 275.

¹¹⁵⁸ M.M., *O I, Menus propos*, p. 421.

—
Les mathématiques n'ont pas encore eu de science correspondant à l'astrologie pour l'astronomie, etc. — ne serait-ce pas étrange à découvrir ?¹¹⁵⁹ »

Le second découle de ce divorce d'avec le monde sans doute initié dès la Renaissance comme le montre Foucault dans *Les Mots et les choses, une archéologie du savoir*. Car il est sans doute en bonne part *justifié* par une conception de la prémonition comme seul révélateur de l'âme, seul interstice sur le réel qui soit supportable, une forme d'entre-deux entre l'aveuglement et l'éblouissement, le fini et l'infini, le temps et l'éternité, soit la tension vers un réel « monstrueux », « énorme », « hors-normes¹¹⁶⁰ » tel que le présent Edgar Morin. Ainsi le dialogue ne livre pas ce que les hommes croient dire, mais un tout autre degré qui leur échappe et qui pourtant leur est essentiel :

« [...] si nous éprouvons souvent le besoin de parler aux autres, c'est pour apprendre d'eux notre avenir, car en toute conversation s'établit immédiatement un courant souterrain d'infaillibles prophéties où chacun des interlocuteurs va se désaltérer en secret.¹¹⁶¹

Ce que révèle cet envers du propos qu'est la parole, c'est une part des êtres à la fois nécessaire et inaccessible, un peu de ce qui, selon Maeterlinck, est leur âme venue de leur passé prénatal et qui est leur futur. On comprend dès lors mieux qu'un procédé comme l'ironie tragique dans lequel le locuteur est l'énonciateur d'une vérité qu'il ne comprend pas et qui annonce son devenir, ou celui de son interlocuteur, puisse alimenter aussi fréquemment l'économie dramatique de Maeterlinck. Il est véritablement un médium dans cette fracture métaphysique. Le théâtre est le lieu des interactions obscures entre les êtres, le lieu où le personnage se révèle *par l'autre*¹¹⁶² selon le principe : « ce que je fais n'est que l'ombre de ce que je fais¹¹⁶³ ». Arnaud Rykner en a clairement montré le mécanisme¹¹⁶⁴.

Si Maeterlinck livre son spectateur au régime de l'ouvert par les prémonitions, à quelle production esthétique donnera lieu dans l'œuvre de Proust la circulation à la fois orientée vers

¹¹⁵⁹ M.M., *CT II, Agenda de 1890*, p. 1268.

¹¹⁶⁰ Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, « Points », 2005, p. 138.

¹¹⁶¹ *Ibidem*, p. 182-183.

¹¹⁶² « Peut-être ne pouvons-nous bien nous connaître que dans les autres, par l'effet que nous produisons sur les autres. Si les autres ont confiance en nous, nous pouvons avoir confiance en nous-mêmes. Si les autres se défient de nous quoique nous soyons pleins de bonnes intentions — c'est qu'il n'y est [*sic*] encore en nous qu'une aspiration vers le bien — il est remarquable que nous pouvons changer l'effet que nous faisons (à la longue) et si on se défiait de nous dans notre jeunesse — ~~ou~~ <si> nous étions antipathiques — des années plus tard, nous pouvons inspirer confiance et devenir sympathiques — c'est même la marche ordinaire de l'homme et la vieillesse éveille presque toujours

Meilleur effet que la jeunesse.

— Cet effet vient aussi des pressentiments — L'homme semble voir très bien les diverses influences qu'un autre homme aura sur sa vie — dans le cas où les influences seront très graves, cela est frappant — (adultère) — C'est peut-être parce que le germe et l'intention de cet événement est déjà, en ce moment, dans l'âme de ~~celui~~ l'un d'eux et que l'autre les voit dans son regard (voir Emerson, p. 63). » M.M., *CT II Agenda de 1890*, p. 1277 (texte barré).

¹¹⁶³ *Ibidem*, p. 1277 (texte barré).

¹¹⁶⁴ Arnaud Rykner,

un ouvert — mais voilé — lorsqu’il s’agit de prémonitions, et vers le monde clos de l’être — mais ainsi voué à s’agrandir — dans le cas des pressentiments ?

4.2. Vertiges proustiens de la prémonition

En 1705, Jean-Sébastien Bach effectue près de quatre cents kilomètres à pied pour aller écouter Dietrich Buxtehude, dont il admire la musique, à Lübeck, où ce dernier est organiste titulaire à la *Marienkirche*. Le nombre extraordinaire de pas de Bach mesure la passion qu’il voue à ce maître de la fugue ; mais ce temps du passionné est aussi celui qui formera les mesures des différentes *Passions* de Bach devenu maître à son tour. À partir de 1908, et jusqu’à sa mort, en 1922, Marcel Proust pour sa part va progressivement s’enfermer dans sa chambre de taille modeste afin d’enclorre, pendant quatorze longues — la maladie annonce déjà le retour au réel— et pourtant merveilleuses années, son expérience du temps dans les trois mille pages d’une œuvre monumentale et unique objet de cette ultime phase de créativité, *À la recherche du temps perdu*. Ces deux artistes, parmi d’autres, ont fait une expérience hors norme du désir et du temps, et leur œuvre porte ce désir dans le temps à des fins esthétiques.

Bien sûr la représentation du temps se nourrit de modèles philosophiques ; elle se trouve modifiée voire bousculée par les évolutions technologiques qui lui offrent parfois, nous l’avons vu, des modèles pour agencer la représentation. Mais l’essentiel, c’est-à-dire aussi la raison d’être de l’art, est ailleurs : il est dans une œuvre qui nous permet de partager une expérience du temps. Elle le fait non seulement en nous en relatant le développement subjectivé, mais aussi, en tant qu’objet esthétique, en tant que *moule* ouvragé ou spontané qui conserve notre sensation du temps : la matrice temporelle produite est une matrice de production du temps.

Nul hasard si nous retrouvons à la fois un écrivain, Bergotte, et un musicien, Vinteuil, dans *À la recherche du temps perdu* : deux artistes du temps. L’œuvre d’art condense un temps antérieur dans une forme esthétique par la pointe ténue d’une plume d’écrivain, et reproduit une forme d’expérience du temps lors du passage du regard du lecteur sur cet élément, tout aussi ténue, de la lettre imprimée sur le livre. Il y a chez Proust, une économie de la ténuité, et de la ciselure. Dans un autre ordre d’idée, la madeleine du souvenir a gardé cette empreinte et la retransmet non par duplication de l’expérience mais, déjà moulée qu’elle est elle-même sur une forme nervurée, donc forme produite par l’intelligence, par association d’idées, ou de sensations, entre le présent et le passé.

La clef musicale, pourrait-on dire, qui nous est nécessaire est donc celle qui nous dit dans quelle *mesure* est enfermé le temps proustien d’*À la recherche du temps perdu* ? Or, le temps étant infigurable, cette clé ne peut nous être livrée que par ce qui le visualise : les dispositifs de temporalité. Ce n’est qu’avec eux que nous pourrions approcher la plasticité

proustienne du temps vécu, c'est-à-dire, pour l'essentiel, la manière avec laquelle il transforme la *structure* signifiante à l'échelle du mot, de la phrase et du texte, en *matière* donnant du temps une expérience. Notre parcours consiste ainsi à aller chercher dans le texte proustien les passages où résident des dispositifs clés de la temporalité, à en extraire les éléments matriciels majeurs (l'immense édifice proustien nous invitant à la modestie de ne pas vouloir opérer une extraction exhaustive), puis à examiner la matière narrative comme pouvant en être la *forme* plastique. C'est à ce prix-là, en rendant d'abord visible ce que la matière textuelle transforme en simulacre d'expérience vécue du temps, que nous pouvons, nous semble-t-il, contribuer à restaurer dans l'immense poème qu'est *la Recherche* la profondeur sensible du temps et que nous pourrons, dans un deuxième temps, étudier les schèmes sensibles et sensoriels du vertige du pressentiment.

Mais décrire cette architecture pourrait nous conduire à une mise à plat où l'analyse critique serait aussi longue que le texte littéraire lui-même — *À la recherche du temps perdu* a déjà fait couler tant d'encre ! Une méthode s'impose qui soit en cohérence avec notre démarche critique et avec l'objet artistique si colossal auquel nous l'appliquons. Replaçons le dispositif dans l'entre-deux du langage qui le porte, qu'il porte ; puis nous nous pencherons sur la production esthétique du dispositif de temporalité. Observons ainsi tout d'abord comment l'architecture du temps s'articule à différents niveaux de la structure, c'est-à-dire comment le dispositif subsume le langage.

4.2.1. Le texte proustien comme dispositif de temporalité

Il existait naguère une collection de biographies¹¹⁶⁵ dont chaque titre, par allégeance supposée à la fidélité scientifique, faisait suivre le nom de l'écrivain de la mention « ...*par lui-même* ». Si l'adhésion sans distance à une parole de plus grand prix parce qu'étant celle du créateur n'est pas ou plus un dogme critique, suivons-en néanmoins la voie pour Proust et entrons dans le dispositif de temporalité comme il nous invite à entrer dans *À la recherche du temps perdu*, par les objets les plus ténus, en l'occurrence par la métaphore.

4.2.1.A. La métaphore : dispositif d'anticipation proustien

En soi, la figure de style que les dictionnaires de rhétorique qualifient de *métaphore* constitue un dispositif structural¹¹⁶⁶. Il s'agit d'un agencement du langage qui, par disparition

¹¹⁶⁵ Collection « Écrivains de toujours », publiée par les éditions du Seuil.

¹¹⁶⁶ L'analyse structurale a eu l'intuition du dispositif textuel en classant les figures de style en figures macrostructurales et figures microstructurales, mais en classant, elle a rompu des niveaux de continuité et la

supposée de l'outil de comparaison — apprend-on de manière mécaniste dans les classes du secondaire — dispose sur le même plan énonciatif deux éléments sémiologiques (l'un pouvant être implicite dans la métaphore *in absentia*) qui ne renvoient pas au même plan référentiel et qui pourtant se trouvent mis sur un même plan par l'unité de structure de la phrase, une réalité étant donnée pour substitut à une autre. On sait l'infinie diversité des effets que l'on peut tirer de ce dispositif.

Mais comment ce dernier peut-il servir au temps autrement qu'en rendant concret ce qui est infigurable ? Il nous a été donné de le laisser entrevoir lors de l'analyse des occurrences de prémonitions ou de pressentiments¹¹⁶⁷. La plupart des métaphores liées à des instants prémonitoires chez Proust livrent un contrepoint positif à l'expérience à venir, que celle-ci soit négative ou positive. Dans le cas des prémonitions de l'inéluctable, les métaphores ou comparaisons offrent un objet artistique (le vase pompéien par exemple) en contrepoint à la mort annoncée. L'élément comparant s'avère ainsi le contrepoint positif de l'expérience négative du temps qui, dans le cas de la grand-mère, est l'ombre du fiacre projetée sur le mur par le soleil couchant.

Mais il convient de replacer l'analyse dans une autre temporalité, qui est celle de la profondeur de temps de la narration dans un récit rétrospectif. En effet, une distance temporelle est instaurée entre le « je » de Marcel, personnage qui ignore tout du temps à venir, sauf ce que lui en laisseraient entrevoir les prémonitions et pressentiments (si, dans le cas où il percevait au moins leur caractère prémonitoire, il pouvait en apercevoir le point d'aboutissement, c'est-à-dire le *sens*), et le même « je » qui est aussi celui de l'instance narrative, du narrateur qui, lui, possède la connaissance du futur devenu le présent, c'est-à-dire de son propre accomplissement comme écrivain (l'énonciation étant performative aux yeux du lecteur). La métaphore nous paraît intéressante aux deux niveaux où elle « existe » : celui du narrateur, et celui du lecteur à qui Proust en fait faire l'expérience dans la lecture.

Quelle est la fonction, ou plutôt la légitimité des métaphores qui apparaissent dans la voix narrative lors des expériences prémonitoires ? Comme nous venons de le dire, cette voix s'exprime depuis un futur où la prémonition comme le pressentiment sont arrivés à leur terme, la mort dans le premier cas, l'accomplissement de l'être dans la vocation dans le second. En ce cas, pourquoi la voix narrative n'adopte-t-elle pas directement la forme du commentaire (si irritante dans une certaine narration du XIX^{ème} siècle, chez George Sand par exemple) en indiquant explicitement ce que manque Marcel et qu'elle connaît ? Et pourquoi recourt-elle à l'implicite ? Nous pouvons former l'hypothèse que la métaphore constitue la *manifestation* de la prémonition à l'échelle de la voix narrative et sur un plan d'immanence. Supposer un inconscient à la voix d'un narrateur serait absurde puisque cette voix a fait l'objet d'une subtile élaboration stratégique par l'écrivain. Mais, si on suppose une existence fictionnelle à cette voix, comment ne pas voir dans l'acte manqué que peut être la métaphore une

dynamique vivante de la création et du style. Pour cette théorie stylistique qui a fait référence jusqu'à la fin des années 80, on se reportera à Georges Molinié, *Éléments de stylistique française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

¹¹⁶⁷ Cf, supra, 3^{ème} partie, *Les prémonitions d'À la Recherche du temps perdu ou la dualité de la lutte de l'être et du temps*.

manifestation de cet inconscient prémonitoire perçant, à sa façon, dans le dispositif de temporalité ?

Mais ce n'est pas tant le narrateur qui importe : cette dynamique de la prémonition est en fait celle de Proust lui-même en tant que créateur, et celle de son double Marcel. Du schème pulsionnel de cette dynamique temporelle, Proust nous donne la clé dans le mode spontané, révélateur de ce qui fonde une personnalité sensible, d'une réaction à l'idée de la mort. L'expérience du téléphone à Doncières qui, comme souvent avec les nouveaux dispositifs technologiques considérés comme *déssubjectivants* et mortifères par l'écrivain — qui lui servent pourtant d'agencements ou renouvellent ses représentations du temps — ouvre sur la prémonition de la mort, en l'occurrence celle de la grand-mère :

« Il me semblait que c'était déjà une ombre chérie que je venais de laisser se perdre parmi les ombres, et seul devant l'appareil, je continuais à répéter en vain : « Grand-mère, grand-mère », comme Orphée, resté seul, répète le nom de la morte.¹¹⁶⁸ »

Ce passage où la métaphore d'Orphée se file, nous donne comme au rayon X, la dynamique de la pulsion, sa réorientation de l'ouvert où elle ne trouve pas d'écho (il n'y a pas de voix à l'autre bout du combiné), vers l'art et l'intériorité, où elle a son avenir — nous faisant ainsi passer de la prémonition au pressentiment. Alors que l'absence de la voix dans le téléphone a fait venir la pensée de la mort, la pulsion est réorientée vers la vie, la renaissance d'Orphée ramenant par son chant Eurydice des enfers¹¹⁶⁹. L'ombre invisible où se perd la voix ouvre sur une parole poétique qui ressuscitera les morts, ou redonnera la vie. L'art succèdera au réel en le masquant. La pulsion fait son chemin retour dans la métaphore.

Par contre, à l'échelle de la lecture, cette métaphore devient une prolepse implicite. Elle glisse dans l'esprit du lecteur une piste qui est une anticipation de l'avenir — simple piste, information aussi incomplète, aussi impossible à relier avec certitude tant à l'expérience présentement narrée qu'à l'accomplissement à venir qui en est l'issue qu'elle l'est pour Marcel. La prolepse est un succédané de la prémonition dans la représentation. Elle fera ainsi refaire l'expérience de la prémonition (ou un équivalent de celle-ci) au lecteur lors de la découverte. La métaphore proustienne se situe à la lisière de cette ambivalence : soit elle est visible, et ce qui est donné comme une prémonition crée une attente, un désir épiphanique ; soit elle passe inaperçue tout en étant glissée dans la mémoire du lecteur, et c'est lors de l'épiphanie que le sentiment de déjà-vu va opérer, donnant une plus grande émotion à l'expérience de lecture par le plaisir de l'intellection, d'une lumière. Avec les métaphores prémonitoires, Proust nous donne des madeleines subliminales à ingérer. Ainsi le cratère pompéien donné en image à l'ombre chinoise du fiacre sur le mur alors que la mort de la grand-mère approche trouve-t-il un long développement dans la partie du *Temps retrouvé* ou un Paris mondain tout entier est voué à l'ensevelissement sur le modèle pompéien : à travers cette prémonition de l'inéluctable, Proust suggère à son lecteur que Marcel devra aussi mourir

¹¹⁶⁸ M.P., *À R II, Le Côté de Guermantes, I*, p. 434.

¹¹⁶⁹ Notre explication est elliptique : selon la mythologie, c'est la qualité extraordinaire du chant d'Orphée qui lui ouvre les portes des Enfers.

au monde pour que le narrateur et au-delà l'écrivain lui-même, Marcel Proust, laisse une œuvre survivre à l'ensevelissement du temps.

Nous pouvons ainsi constater que la métaphore dans les prémonitions et le dispositif figuratif de l'église forment un seul et même dispositif où se scindent deux vecteurs contradictoires tendant vers l'extérieur et l'intérieur de l'être, comme l'église formait partition d'un extérieur du temps réel, et d'un intérieur de l'extra-temporel. Dans la métaphore de l'ombre du fiacre, le soleil trop aveuglant, le réel du temps, fait sortir la forme corporelle de la grand-mère pour la fondre à la minéralité du mur : c'est la part du soleil destructeur qui fond l'être dans la compacité du temps. Mais, en retour, le soleil donne l'illusion — il n'y a pas en ce cas-là de matérialisation en objet mais une simple trace transitoire qui appelle le souvenir de l'objet — d'un objet d'art. Comme le soleil filtré par les vitraux de l'église de Combray anime la beauté des images et des lumières, mais sous un autre mode de sublimation — pour reprendre à la fois un concept alchimique et psychanalytique—, le soleil couchant fait de l'ombre l'équivalent d'un objet d'art.

Que peut suggérer au lecteur cet agencement de la métaphore ? Peut-être que, comme Bergotte, nous pouvons faire trop tard l'expérience fondamentale et fondatrice de ce qui pourrait être notre accomplissement si nous ne savons pas nous arrêter dans le déroulement des notations du texte pour en voir, enfin, la profondeur signifiante que Proust y a introduite, si nous ne savons pas faire l'expérience du « pan ». La métaphore prémonitoire nous rappelle qu'il faut s'arrêter sur le dispositif du texte pour en percevoir la dimension artistique. Nous devons perdre notre temps pour être.

4.2.1.B. Le cycle romanescque : un dispositif d'église

Dans l'épisode des clochers de Martinville, l'édifice dont la fonction est, aussi de scander l'heure, avons-nous dit, pointait symboliquement le doigt vers le ciel, mais Marcel ne décelait pas sa fonction ou ne la liait pas à l'expérience sensible. D'ailleurs, arrivé à Martinville, il restait à l'extérieur d'une église dont nous avons vu plus haut combien elle forme partition dans le dispositif de temporalité. La voiture du docteur se gare alors devant l'église, ne permettant pas l'expérience artistique et temporelle fondatrice de l'entrée dans l'église de Combray. Dans cette seule église le temps (la quatrième dimension de Minkowski¹¹⁷⁰ dont Proust a choisi d'insérer la mention à ce point précis), l'espace en sa profondeur, et l'art, avec les nombreux vitraux, tableaux, statues et objets liturgiques entrent dans une totalité harmonieuse. Le dispositif temporel qui décrit et explique toute *la Recherche* comme un agencement de textualité où forme et sens sont insécables est l'église de Combray, qui possède ainsi une *vocation figurative* mais aussi une *vocation symbolique*. L'entrée dans l'église, c'est l'entrée symbolique dans le sacré, et la représentation du temps, nous le verrons,

¹¹⁷⁰ Cf. supra, 2.2.1. *Le temps relatif*.

est notre sacré le plus intime¹¹⁷¹, le plus secrètement négocié entre les religions héritées, la culture et l'expérience de la réalité, le nœud borroméen de l'inconscient et du conscient où se cristallise notre identité. Malgré que Kafka nous ait laissés, songeurs, à la porte de la parabole de la loi, on néglige trop souvent que la description de l'église de Combray n'est pas seulement axée sur la description de sa nef, mais sur une partition dissymétrique entre extérieur et intérieur, le second occupant plusieurs pages alors que le premier est décrit en quelques lignes. Proust, comme à son habitude, donne les clefs de la représentation bien avant qu'on y entre : au début du chapitre deux, Combray de loin n'est « qu'une église résumant la ville, la représentant, *parlant d'elle et pour elle aux lointains*¹¹⁷² ». L'église représente, mais elle est aussi scission avec ces lointains qui représentent l'infini ou l'inatteignable. Elle est biface, tournée vers l'ailleurs, et miroir de la ville. Mais ce sont aussi l'intérieur et l'extérieur qui sont scindés. Est négligé, justement, à la fois ce qui est négligeable et ce qui est rejeté hors l'église. *Marcel* se détourne de l'extérieur où son regard porte à peine. Or, dans cette description de l'église, regardons la paille par rapport à la poutre, ou plutôt la poussière par rapport à la clef de voûte armoriée :

« L'abside de l'église de Combray, peut-on vraiment en parler ? Elle était si grossière, si dénuée de beauté artistique et même d'élan religieux. Du dehors, comme le croisement des rues sur lequel elle donnait était en contrebas, sa grossière muraille s'exhaussait d'un soubassement en moellons nullement polis, hérissés de cailloux, et qui n'avait rien de particulièrement ecclésiastique, les verrières semblaient percées à une hauteur excessive, et le tout avait plus l'air d'un mur de prison que d'église.¹¹⁷³ »

Inesthétique, rudement réduite à la minéralité abrasive des pierres, cette façade extérieure de l'édifice religieux nous offre un cliché ou une empreinte de ce temps monumental et destructeur, de ce temps qui *emprisonne* l'être dans sa compacité, dans sa durée sans élégance, dans sa totalité sans architecture. Cet édifice extérieurement sans édification n'a « rien de particulièrement ecclésiastique » ; il n'est pas le lieu du sacré. Traduisons : ce n'est pas sur cette face qu'est donnée la loi sacrée du temps de et pour l'être.

Ainsi l'église matérialise une intériorité et une extériorité temporelle, l'une heureuse dans l'équilibre du temps et de la beauté, l'autre repoussante et coercitive pour l'être. Les points de circulation entre les deux espaces scindés de ce dispositif temporel qui nous est exposé par Proust, sont la prémonition et le pressentiment. La première est retour vers l'extériorité de la fragmentation minérale, la deuxième est amorce d'une progressive

¹¹⁷¹ Nul hasard si Proust fait manquer au curé le caractère sacré de ce rapport au temps dans sa propre église ; ce manifeste avatar de l'abbé Bournisien dans *Mme Bovary* n'a plus guère d'élévation dans l'intelligence et la spiritualité. Il n'est ainsi prêt ni à l'éblouissement des vitraux ni à la sensation de déséquilibre, de vertige face au temps qui est au contraire fondatrice pour Marcel : « Mais qu'on ne vienne pas me parler des vitraux. Cela a-t-il du bon de laisser des fenêtres qui ne donnent pas de jour et trompent même la vue par ces reflets de couleur que je ne saurais définir, dans une église où il n'y a même pas deux dalles qui soient au même niveau et qu'on se refuse à me remplacer sous prétexte que ce sont les tombes des abbés de Combray et des seigneurs de Guermantes, les anciens comtes de Brabant ? » M.P., *AR I, Du côté de chez Swann, I, II*, p. 102.

¹¹⁷² *Ibidem*, p. 47. Nous soulignons.

¹¹⁷³ *Ibidem*, p. 61. On notera que Proust place la description de l'aspect extérieur de l'édifice après la visite enchantée de Marcel en son intérieur, ce qui semble rendre caduc tout souci de dramatisation qui aurait, dans le cas inverse, joué de manière déceptive pour mieux mettre en valeur l'émotion lyrique de la découverte de l'intérieur.

circulation dans le temps et la beauté à l'intérieur de l'être, ce temple. Cette dernière emprunte d'ailleurs souvent la puissance solaire de l'extériorité du dispositif, mais en la transformant de manière esthétique : c'est alors le réel qui se mue en idéal.

Dans le même volume de *la Recherche*, Proust nous offre les points d'entrée (le souvenir, le pressentiment) et la totalité de l'édifice temporel dont il va occuper tous ses romans à déplier l'architecture. Celle-ci est repérable à différents niveaux, ou plutôt devrions-nous dire, organise la textualité sur plusieurs niveaux : succession d'épisodes et totalité romanesque.

L'implicite du rapprochement d'épisodes prémonitoires crée dans *À la recherche du temps perdu* une scansion de type musical. Ce modèle pourrait s'expliquer par la structure elle-même : une information succédant à une autre, comme un simple retour de motif dans l'ouverture ou le corps d'une œuvre lyrique ou symphonique. Mais cette seule suite nous laisserait au stade vain de la collection de pressentiments que fait initialement Marcel :

« Une fois à la maison je songeais à autre chose et ainsi s'entassaient dans mon esprit (comme dans ma chambre les fleurs que j'avais cueillies dans mes promenades ou les objets qu'on m'avait donnés), une pierre où jouait un reflet, un toit, un son de cloche, une odeur de feuilles, bien des images différentes sous lesquelles est morte depuis longtemps la réalité pressentie que je n'ai pas eu assez de volonté pour arriver à découvrir.¹¹⁷⁴ »

Juxtaposées, les impressions prémonitoires se réifient (c'est-à-dire régressent jusqu'à leur fragmentation de matière, jusqu'au réel, qui en tue la dimension sensible), et on les oublie. Elles sont happées par la compacité morne de ce temps auquel la mort de la grand-mère conduit. Le rythme de la simple succession ne crée pas de musique pour l'être. Mais, par la suite, ces pressentiments ne sont plus placés sur le même plan de l'énoncé, et ne sont pas reliés entre eux comme ils ne le sont pas, *ne peuvent pas l'être*, justement, dans la conscience de Marcel. Et le langage n'en dit ainsi pas le lien. Proust utilise à proprement parler les ressources de la disposition et dans le sens de l'agencement et dans le sens où ce qui est disposé est scindé pour une production sur le sujet, en l'espèce du lecteur, de son esprit. Ce sont ces plans qui forment dispositif de temporalité interne en jouant la partition donnée par l'église de Combray. Nous avons déjà décrit les épisodes narratifs où viennent s'insérer des pressentiments. Ils font suite à des sections décevantes, comme dans le cas du souvenir de la madeleine, et c'est la part dramatique du contrepoint si essentielle dans la narration proustienne du temps : c'est la musique sensible de l'être, du morne et de l'extase. Le dispositif fonctionne ainsi sur le mode de la suggestion entre le vide et le plein, ou entre deux pleins qui s'ignorent. Dans le premier cas, celui des arbres d'Hudismenil, le pressentiment est précédé de l'épisode décevant de la pêcheuse. Le lecteur¹¹⁷⁵ est confronté à la juxtaposition des sections narratives qui semble relever du hasard. Seul son réflexe conditionné de longue date par la rationalité narrative et les continuités narratives dont il a fait l'expérience dans le récit — celui de Proust ou un autre — peuvent lui laisser entrevoir qu'il existe un rapport de

¹¹⁷⁴ M.P., *À R I, Du côté de chez Swann, I, II*, p.177.

¹¹⁷⁵ Nous supposons une primo-lecture, et un lecteur dans la moyenne en ce qui concerne la naïveté.

causalité entre les deux. Il y a suspicion de continuité dans l'esprit du lecteur. Son intuition (Proust est fin stratège de la psychologie du lecteur par ses dispositifs) est un équivalent du pressentiment de Marcel. De même, l'épisode des clochers de Martinville est précédé du sentiment du « manque de talent » pour écrire, et suivi d'une première expérience d'écriture : un lien implicite existe entre l'épisode et le manque ou l'acte d'écrire, qui ne sont que juxtaposés. Marcel accomplit le pressentiment, mais sans le savoir. Le dispositif nous ouvre ainsi une petite fenêtre sur l'inconscient du personnage, et nous en fait vivre l'équivalent. Le romancier a utilisé les failles de la structure pour y laisser percer si ce n'est l'inconscient, tout au moins le désir latent.

Mais ces dispositions n'agissent jamais isolément : elles réfèrent les unes aux autres, tout en amenant, à chaque fois un élément supplémentaire : c'est-à-dire que la faille qu'elles ouvrent dans l'extra-temporel se produit comme, par paliers successifs, le souvenir dans l'épisode de la madeleine. Ce n'est pas une simple progression thématique (d'ordre structural) mais aussi une expansion de la conscience du temps car, en faisant référer les occurrences de pressentiments les unes aux autres, Proust pousse l'esprit du lecteur à faire des allers-retours dans la structure, à remonter par la mémoire à des phases diverses du roman, c'est-à-dire à ouvrir le temps en lui-même et à lui donner de ce fait une profondeur. Ainsi la linéarité textuelle prend l'ampleur d'une architecture, comme la phrase de la sonate de Vinteuil entendue par Swann, et l'œuvre devient peu à peu une architecture du temps, et une architecture dans la mémoire *consolidée* du lecteur. On l'aura compris : nous retrouvons l'église de Combray qui forme dispositif.

Cependant le dispositif de l'église permet de décrire une tout autre dimension. Car l'œuvre entière n'offre pas la simple répétition d'un motif comme une pièce musicale pourrait en proposer. Il s'agit tout au contraire d'une progression qui se fait à la fois dans la connaissance et dans la profondeur. L'élucidation du pressentiment par Marcel rejoue à l'échelle de tout l'œuvre l'élucidation du souvenir qui, malgré sa difficulté première, n'occupe que quelques pages de *Du Côté de chez Swann*. La difficulté à retrouver la source de l'émotion dans la perception suit, dans les deux cas, un même parcours avec des étapes dramatisées jusqu'au déploiement final de l'image. Mais Proust dissémine dans toute son œuvre les tentatives herméneutiques de la sensation de vertige avec une progression de la découverte : d'abord simple perception détachée de l'ensemble de la réalité, puis expérience manifeste d'un plaisir mais que l'intelligence ne parvient pas à raccrocher à un sens (tel est le cas des arbres d'Hudimesnil ou des clochers de Martinville), le pressentiment, nous l'avons vu, ne reçoit son sens que dans l'attente de Marcel dans la bibliothèque des Guermantes lorsque le lecteur atteint l'ultime volume, *Le Temps retrouvé*. Cette progression (simple structure) constitué par le retour du pressentiment commence par imprimer un rythme dans le texte : *Du côté de chez Swann* en particulier fonctionne par retours successifs de pressentiments de plus en plus développés. Le motif musical donne lieu à variations et à amplifications textuelles. Proust livre progressivement les clés du pressentiment en même temps qu'il accroît la profondeur du temps pour l'être. Il ne s'agit pas de dire, mais de donner un sentiment confus (et les dispositifs, nous l'avons vus, entretiennent cette indécision par l'implicite, dans l'esprit du lecteur) comme ces mélodies qui contiennent déjà « en quantités

infinitésimales » les chefs-d'œuvre, qui « donnent un pressentiment confus de beautés futures¹¹⁷⁶ ». C'est par ce phénomène d'amplification que nous quittons la structure, la planéité, pour trouver la profondeur. Car les diverses occurrences du pressentiment non seulement font l'objet de renvois aux précédents (obligeant le lecteur à des mouvements de réminiscence dans l'ensemble de l'œuvre) mais attirent à chaque nouvelle occurrence une réflexion plus approfondie. La véritable profondeur du temps, dans l'œuvre, résulte davantage, de ce fait, du pressentiment que de l'analepse initiale entraînée par l'expérience de la madeleine à laquelle on accorde une importance démesurée. L'œuvre n'est pas une structure mais une architecture du temps dont un des modèles est donné par la démarche mentale de Swann au terme de l'écoute de la phrase de la sonate chez les Verdurin, description qui pourrait très bien qualifier le sentiment du temps chez le lecteur de Proust :

« Il se représentait l'étendue [de la phrase], les groupements symétriques, la graphie, la valeur expressive ; il avait devant lui cette chose qui n'est plus de la musique pure, qui est du dessin, de l'architecture, de la pensée, et qui permet de se rappeler la musique.¹¹⁷⁷ »

Comme l'orateur antique use d'un modèle géométrique (celui d'un temple) pour se souvenir de son discours, la musique de la phrase de Vinteuil occupe une profondeur. Mais cette profondeur est générée par le texte (alors que l'architecture n'est qu'un support structural et mnémotechnique pour l'orateur) et s'avère multidimensionnelle. Le texte proustien en tant que dispositif temporel oblige le lecteur à associer les mouvements de retour à des objets artistiques rencontrés à des moments divers du parcours de Marcel ou des personnages rencontrés (en particulier Swann et Bergotte) : il forme une profondeur du temps en résonance avec l'art qui lui offre sa solution. De ce modèle architectural, nous l'avons entrevu, l'église de Combray forme dispositif. Loin de participer pour l'essentiel au sentiment ému de l'enfance, elle représente la première expérience d'un temps modélisé dans une œuvre d'art.

Dans *la Recherche*, l'œuvre d'art est à la fois modèle et métaphore du temps. Elle inscrit le lecteur dans une expérience du temps comme elle a inscrit l'enfant dans un rapport esthétique au temps. Dans l'église de Combray, le temps se creuse par l'art, qui permet d'étendre l'expérience sensible. Y sont disposés des objets artistiques d'époques différentes, mais qui s'harmonisent dans un tout ; le texte lui accueille du texte, des objets issus d'autres formes artistiques (la robe avec un tissu de Fortuny). Le composite artistique de l'église préfigure les hybridations intertextuelles ou les références artistiques du cycle romanesque, alors qu'une même *unité* esthétique les lie. Ont-ils pour seule fonction de rassurer le lecteur, de lui donner l'assurance d'une même intermédialité culturelle que l'écrivain ? de flatter le goût ludique de la référence précieuse d'une certaine France mondaine que *la Recherche* met aussi en scène ? Non, nulle gratuité dans l'art de Proust. Dans l'église, les éléments composites rapportent l'édifice au temps, à celui de l'Histoire : ils creusent une profondeur du temps, quatrième dimension de l'espace et le dispositif donne la clé de la fonction temporelle des textes et objets rapportés ou intradiégétiques. Dans le roman, les éléments convoqués créent aussi une profondeur temporelle. D'abord, ils sont *déjà* figurés sur des supports anciens

¹¹⁷⁶ M.P., *ÀR* III, *La Prisonnière*, p. 676.

¹¹⁷⁷ M.P., *ÀR* I, *Du côté de chez Swann II*, p. 206.

rapportés dans le roman : les tragédies qui forment contrepoint au jeu d'Albertine et de Marcel, la robe de Fortuny qui habille Albertine. Le présent diégétique y trouve la profondeur d'un passé auquel l'être se lie par le plaisir esthétique. Il s'agit même d'un passé redoublé puisque les tragédies de Racine, qui rappellent le XVII^{ème} siècle classique, ont-elles-même pour cadre dramatique l'antiquité, voire l'horizon des mythologies bibliques et grecques. De même la robe au tissu de Fortuny figure le mythe du phénix. Par remontées successives, le temps auquel se réfèrent les personnages (puisqu'ils le jouent, ou en sont habillés), est de plus en plus antique. Mais ce passé des pièces et objets esthétiques contient aussi en germe un futur, celui des personnages. Ainsi le basculement d'*Esther* à *Phèdre* annonce le basculement tragique du destin d'Albertine, et les oiseaux Phénix de la robe de Fortuny annoncent et la mort et la renaissance dans l'art (celles aussi de Bergotte). Tous les instants du roman, subjectivés par le narrateur pour la prémonition ou objectifs dans le cas des pressentiments, peuvent donc ainsi accueillir des objets d'art qui étendent à la fois l'expérience sensible et temporelle. Et ces objets, comme la robe au tissu de Fortuny disent tout autant le futur que le passé. Dans l'expérience redoublée du temps que les objets d'art (réels et non plus métaphoriques cette fois) creusent à l'horizon du récit se dessine l'horizon de l'histoire (ainsi l'église de Combray est replacée dans un continuum historique par les multiples objets qui réfèrent à des époques diverses, et qui y ont été amalgamé selon un principe syncrétique artistique) et au-delà, l'éternité ou presque (la légende¹¹⁷⁸). Les personnages sont entourés par Proust d'un art qui réfère au temps, et qui sans doute les protège du temps. Souvenons-nous là encore de l'église, et de sa voûte close qui a pour objet de repousser le temps monumental au-delà de la paroi placentaire protectrice et de faire régner dans cet espace esthétisé une capacité de mobilité de l'esprit qui va autant vers le passé que vers l'avenir. L'aspect extérieur qui a « l'air d'un mur de prison¹¹⁷⁹ » contraste avec un intérieur où l'être se trouve libéré dans le temps. L'église est le temps rendu habitable par l'art. Par la mobilité rendue possible à l'intérieur de l'objet d'art et par l'objet d'art (que ce soit l'église ou le livre-église) le lecteur comme le personnage narrateur accèdent à l'extra-temporel¹¹⁸⁰. Ainsi les œuvres d'art, quel que soit leur niveau de représentation — que ce soit le cratère pompéien de la métaphore, que ce soit la phrase du septuor de Vinteuil entendue par Marcel, que ce soit les pièces anciennes mais prémonitoires qui servent au *storytelling* d'Albertine et de Marcel, que ce soit la robe au tissu de Fortuny habillant Albertine — ont toutes ce pouvoir, qui fait échapper à la contingence et participe du divin, de l'effraction du futur dans le présent. Cette expérience de l'extra-temporel, Proust ne s'est pas contenté de la dire, ou de la décrire, grâce à ses dispositifs qui donnent une fonction temporelle à l'intermédialité, il l'a donnée à *vivre* à son lecteur.

¹¹⁷⁸ « [...] les objets précieux venus à l'église de personnages qui étaient pour moi presque des personnages de légende [...] » M.P., *AR I, Du côté de chez Swann*, I, II, p. 60.

¹¹⁷⁹ M.P., *AR I, Du côté de chez Swann*, I, II, p. 61.

¹¹⁸⁰ Ce concept singulier à Proust n'est ainsi ni l'éternité, ni l'atemporalité. Proust avait besoin d'un terme pour signifier le temps spécifique du rapport à l'œuvre d'art : il l'a créé. Mais la particule initiale (« extra » : en dehors de) est trompeuse car elle suggère une extériorité par rapport à l'être — c'est-à-dire un ordre du temps où sa scansion par les horloges cesserait d'avoir valeur — alors que c'est tout l'inverse : pour être en dehors du temps (donc du temps monumental, qui fragmente l'être et réduit le corps en poussière), il faut rester dans l'être, accroître l'étendue du temps phénoménologique.

4.2.2. Les schèmes du vertige temporel proustien ou la part sensible du temps

L'expérience de la lecture est fatalement singulière. Nous ne pourrions ainsi en mesurer l'effcience chez le lecteur dans le domaine de la temporalité qu'au terme d'expériences au protocole complexe, et qui nous porteraient sur le versant de la psychologie. Mais, en concertant son dispositif de temporalité, Proust a aussi pensé sa possible effcience. Le dire et l'œuvre sont en miroir, donc réversibles. Et ce qui est dit de l'expérience du temps, et plus particulièrement de celle de la prémonition peut, dans une large mesure, décrire la réception d'*À la recherche du temps perdu* comme une expérience vécue de la temporalité. Il y a certainement deux formes concurrentes de vertige dans *la Recherche* (cf. infra, 4.5. *Les vertiges du temps : Breton, Proust, Crevel*). Il convient de remarquer que ces sensations de déséquilibre ne s'associent qu'aux pressentiments et non aux prémonitions. La première explication tient à une pure question de focalisation. Il semble que les prémonitions d'un sort fatal ne concernent que des personnages tiers par rapport au narrateur-personnage. Marcel (et donc le narrateur qui en relate l'expérience) ne peut qu'en remarquer les signes extérieurs ou enregistrer les confidences qui lui en sont faites, il ne ressent pas au premier chef ce que cette fenêtre ouverte sur le futur offre comme sensation¹¹⁸¹. On observe simplement des mentions de la fragmentation à venir de l'être, de l'émiettement qui est un retour à la compacité du réel. La deuxième explication possible — qui se cumule avec la précédente davantage qu'elle ne l'exclut — est qu'il existe entre la prémonition et le pressentiment, dans le régime que Proust leur a assigné, une dynamique inversée de l'être : alors que la prémonition donne le sentiment d'être repris par ce réel qui anéantit dans la compacité de l'éternité inerte, le pressentiment de l'accomplissement est une fenêtre vers l'idéal où l'être est amené à trouver *sa* place dans une efflorescence qui n'est plus une dilution. La première est fuie ; le second recherché.

Cette sensation de vertige au moment du pressentiment correspond à la réinscription sensible de l'être dans la réalité, à la fois épiphanie et puissance des sens. À ce titre, ce vertige traduit la dualité de la puissance et de l'angoisse, par la protection utérine face au réel, et dans l'accès à une hyperpuissance sur le temps offerte par le voyage temporel dans l'œuvre. Nous serons amenés à voir que cette dernière correspond à la régression vers les états de magie infantile¹¹⁸² et à l'angoisse simultanée de l'effraction à la loi du père, en l'occurrence à la loi du temps telle qu'elle a été assignée dans le cycle romanesque à Marcel par Proust. Cette dualité se manifeste par des régimes d'images et de sensations pour le moins récurrents et dont le trait constant est de creuser progressivement les espaces et la lumière. La prémonition proustienne est une faille sur le réel en instance d'aperture, une luminescence sensitive dont les sensations appellent mais se refusent, contrairement au souvenir lié à la madeleine, à une immédiate recomposition dans l'image. L'expérience fait appel à un dispositif optique de déformation.

¹¹⁸¹ Nous nuancerons ce constat plus loin avec la réception des deux messages contradictoires concernant Albertine.

¹¹⁸² Dont le retour à l'enfance, à la figure maternelle surprotectrice, nous paraît être l'autre versant.

4.2.2. A. Stéréoscopie et focalisation

Le principe d'une stéréoscopie (voir supra, 2.2.3.A. *Les dispositifs optiques*) se révèle matriciel chez Proust, que la dissymétrie de perception binoculaire soit appliquée à la distinction entre le temps perdu et le temps retrouvé, ou bien qu'elle soit incluse dans le futur en réduction qu'est la prémonition. Paul Ricoeur en a cerné le principe :

« Par vision, il faut entendre tout autre chose qu'une reviviscence de l'immédiat : une lecture des signes, qui, comme nous le savons, demande un apprentissage. Si le narrateur appelle *vision* l'expérience du temps retrouvé, c'est dans la mesure où cet apprentissage est couronné par une *reconnaissance* qui est la marque même de l'extratemporel sur le temps perdu. Ce sont, une fois encore, les moments bienheureux qui illustrent en miniature cette vision stéréoscopique érigée en reconnaissance.¹¹⁸³ »

Ce dispositif optique crée de la profondeur dans l'espace, mais aussi dans le temps. C'est lui aussi qui va creuser de l'espace (et donc du temps en vertu de l'espace à quatre dimensions de Minkowski que Proust a sacralisé en l'associant à l'église de Combray) dans une expérience ponctuelle : il creuse l'instant, c'est-à-dire qu'il initie le mouvement du pressentiment qui va être progressivement creusé par les amplifications et la complétude de l'expérience, comme nous l'avons vu plus haut.

Une fois encore le dispositif optique joue un rôle majeur dans un phénomène temporel de prémonition et nous verrons qu'il est impliqué dans sa dimension esthétique. De cette binocularité soudain mise en œuvre dans ces instants de révélation, l'épisode des clochers de Martinville apporte la preuve en donnant l'illusion du rapprochement du clocher de Martinville et de celui de Vieuxvicq. Quelque chose d'intangible dans l'ordre de l'espace (les clochers n'y sont-ils pas repères ?) se trouve soudain déplacé par cette puissance stéréoscopique et, par voie de conséquence, le vertige naît de cette mouvance du stable. Le dispositif optique introduit la magie dans la réalité.

Il est fort probable que, pour ces épisodes prémonitoires par lesquels l'être se révèle à lui-même par une nouvelle expérience visuelle, Proust a eu à l'esprit, les positions qui étaient les siennes en matière de dispositif optique et qu'il applique à la réception de ses ouvrages :

« La reconnaissance de soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre, est la preuve de la vérité de celui-ci, et vice versa, au moins dans une certaine mesure, la différence entre les deux textes pouvant être souvent imputée non à l'auteur mais au lecteur. De plus, le livre peut être trop savant, trop obscur pour le lecteur naïf, et ne lui présenter qu'un verre trouble dans lequel il ne saura pas lire. Mais d'autres particularités (comme l'inversion) peuvent faire que le lecteur a besoin de lire d'une certaine façon pour bien lire ; l'auteur n'a pas à s'en offenser, mais au contraire à laisser la plus grande liberté au lecteur en lui disant : « Regardez vous-même si vous voyez mieux avec ce verre-ci, avec celui-là, avec cet autre.¹¹⁸⁴ »

¹¹⁸³ Paul Ricoeur, Temps et récit, Tome 2, *La Configuration dans le récit de fiction*, (1984), Paris, Seuil, collection Points Essais, p. 279.

¹¹⁸⁴ M.P., *À R IV, Le Temps retrouvé*, p. 490.

Ainsi l'auteur est un opticien, mais un opticien qui communiquerait sa propre expérience de la vue, de la mise au point visuelle, dont le pressentiment aurait offert, ponctuellement, un réglage saisissant et déroutant sur la vérité de l'être au monde, sur cette puissance de l'idéal, qui est antinomique au réel, et pourtant sa compensation.

4.2.2.B. Profondeur

Il n'est donc pas étonnant de remarquer combien ces instants privilégiés que sont les pressentiments d'une puissance artistique coïncident avec un approfondissement du champ de vision. L'épisode de la madeleine avait inauguré le principe mais sur un mode phénoménologique avec ces sensations d'une forme indéfinie qui se remue à des profondeurs psychique et qui tarde à revenir à la surface. Il en est de même de la plupart des expériences pressentiments, souvent emportées dans l'oubli qui succède à leur mystère impénétrable, sauf quand elles parviennent à ce stade second qui est de donner le sentiment d'une profondeur sous leur surface. Ainsi l'expérience des clochers de Martinville se distingue-t-elle de « tant d'arbres, de toits, de parfums, de sons qui s'étaient distingués des autres à cause de ce plaisir obscur qu'il m'avaient procuré et que je n'avais jamais approfondi¹¹⁸⁵ ». En effet, durant sa réflexion, le narrateur franchit un pas supplémentaire dans sa découverte :

« Bientôt leurs lignes et leurs surfaces ensoleillées, comme si elles avaient été une sorte d'écorce, se déchirèrent, un peu de ce qui m'était caché en elles m'apparut, j'eus une pensée qui n'existait pas pour moi l'instant d'avant, qui se formula en mots dans ma tête, et le plaisir que m'avait fait tout à l'heure d'éprouver leur vue s'en trouva tellement accru que, pris d'une sorte d'ivresse, je ne pus penser à autre chose.¹¹⁸⁶ »

Déchirure de l'écran qui s'est réalisée dans la profondeur du monde par la sensation optique de déplacement des clochers, mais aussi déchirure phénoménologique qui ouvre sur une dimension ignorée de l'être. Toutefois les clochers, comme les arbres, ne font que signe, ne sont que signes, peut-être parce que leur rapport à la profondeur, contrairement à la cavité utérine et protectrice de l'église de Combray, ne comporte pas d'élément artistique : ils n'ouvrent que sur l'infini du ciel, sur l'éternité, et non sur l'extra-temporalité. Le pressentiment est un instant qui ne révèle en l'occurrence qu'une ouverture sur une autre dimension, et cette émergence se mêle au même sentiment d'ivresse qui avait accompagné l'épisode de la madeleine : ivresse de la puissance, mais aussi vacillement du vertige. Proust nous livre dans *Le Temps retrouvé* la clef esthétique de cette expérience qui contraste avec tant d'autres rencontres avec des objets et éléments du paysage :

« Comment la littérature de notations aurait-elle une valeur quelconque, puisque c'est sous de petites choses comme celles qu'elle note que la réalité est contenue (la grandeur dans le bruit lointain d'un aéroplane, dans la ligne du clocher de Saint-Hilaire, le passé dans la saveur d'une

¹¹⁸⁵ M.P., *À R I, Du côté de chez Swan*, I, 2, p. 178.

¹¹⁸⁶ *Ibidem*.

madeleine, etc.) et qu'elles sont sans signification par elles-mêmes si on ne l'en dégage pas ?¹¹⁸⁷ »

On comprend dès lors mieux que les clochers de Martinville effectuent, sous le regard mobile du narrateur emporté par la voiture, cette danse dans l'espace qui restitue une profondeur animée dans la planéité du paysage. Même si l'expérience restera à demi-aboutie faute de révélation du message prémonitoire, la prémonition a donné une profondeur sensible à l'être dans le monde, un espace destiné à être parcouru. Telle était la vertu du septuor venu donner à Marcel le pressentiment de la vocation artistique de faire deviner « qu'il s'agissait d'une transposition, dans l'ordre sonore, de la profondeur¹¹⁸⁸ ».

La conscience de la profondeur que donne « l'aéroplane » (voir deuxième partie, *Les dispositifs de communication*) est d'ailleurs liée à la première expérience d'un vertige que fait le narrateur dans *Sodome et Gomorrhe* : « Tout à coup mon cheval se cabra ; il avait entendu un bruit singulier, j'eus peine à le maîtriser et à ne pas être jeté à terre, puis je levais vers le point d'où semblait venir ce bruit mes yeux pleins de larmes, et je vis à une cinquantaine de mètres de moi, dans le soleil entre deux grandes ailes d'acier étincelant qui l'emportaient, un être dont la figure peu distincte me parut ressembler à celle d'un homme¹¹⁸⁹ ».

Au déséquilibre du cavalier est associé l'éblouissement solaire, l'excès de lumière par lequel le divin (le narrateur vient d'imaginer rencontrer un être mythologique durant sa promenade à cheval) se révèle impossible à regarder de face. Dans cette expérience sécularisée du divin, Proust fait servir un dispositif de représentation dont nous avons vu qu'il avait caractérisé la représentation de la prophétie (voir première partie : *Annonciation* du Titien). Or la luminosité caractérise aussi le dispositif de la prémonition mais sous des formes indirectes, comme s'il existait une forme estompée humainement acceptable de l'accès à l'idéal.

4.2.2.C. Éblouissements et lumières indirectes

La lumière de la révélation finale dans *Le Temps retrouvé* a été savamment préparée par la dualité entre l'éblouissant soleil qui dessine et envoie déjà la grand-mère dans l'au-delà de son ombre, et les expériences du pressentiment de la vocation dont les éclats lumineux, reflets et lumière indirecte, donnaient de manière tamisée la prescience. Ainsi, durant les promenades du côté de Guermantes, c'est « le reflet sur une pierre¹¹⁹⁰ » qui crée la sensation intense, alors que « les deux clochers de Martinville, sur lesquels donnait le soleil couchant¹¹⁹¹ » renvoient au narrateur une luminosité indirecte. La sensation lumineuse

¹¹⁸⁷ M.P., *ÀR IV, Le Temps retrouvé*, p. 473.

¹¹⁸⁸ M.P., *ÀR III, La Prisonnière*, p. 761

¹¹⁸⁹ M.P., *ÀR III, Sodome et Gomorrhe II, III*, p. 417.

¹¹⁹⁰ M.P., *ÀR I, Du côté de chez Swan*, I, 2, p. 176.

¹¹⁹¹ *Ibidem*, p. 177.

acclimate à l'échelle humaine le trop éblouissant idéal, même filtré : « Car les vérités que l'intelligence saisit directement à claire-voie dans le monde de la pleine lumière ont quelque chose de moins profond, de moins nécessaire que celles que la vie nous a communiquées en une impression, matérielle parce qu'elle est entrée par les sens, mais dont nous pouvons dégager l'esprit¹¹⁹² ». Proust retrouve, tout en la détournant, la pensée de Bergson sur l'intuition et l'intelligence œuvrant de manière complémentaire. Il s'agit du même « reflet neutre¹¹⁹³ » qui dans un premier temps se refuse à dire à quel souvenir était associé la madeleine. Et la lumière de la connaissance est lentement distillée au lecteur dans l'expérience esthétique que constitue *la Recherche*.

Mais la clef véritable de ce régime lumineux nous est donné par les vitraux de l'église de Combray, qui filtrent la lumière solaire et la transforment radicalement. Ils sont l'instrument de la métamorphose des règnes, de la réalité à l'art, du passage de l'ennui à l'extase esthétique : « Ses vitraux ne chatoyaient jamais tant que les jours où le soleil se montrait peu, de sorte que fit-il gris dehors, on était sûr qu'il ferait beau dans l'église ; [...].¹¹⁹⁴ »

Proust a associé ces effets de lumière de l'expérience prémonitoire selon des principes de décomposition tirés de la dioptrique. L'aveuglante lumière est celle qui n'a pas encore été passée au crible qui la décomposera pour la rendre à la fois supportable et pour rendre intelligibles les couleurs et les formes qu'elle vient annoncer. Le dispositif du vitrail est l'exact contrepoint de la photographie qui fixe une image d'une lumière non médiatisée par la subjectivité, comme nous l'avons vu. Il devient emblématique de l'église de Combray dans ce régime de circulation entre réel extérieur et intériorité subjectivée dans lequel la subjectivité est un crible impératif. Dans ce trop plein de lumière imposé au narrateur, le romancier a rassemblé de manière syncrétique la lumière éblouissante de l'idéal, la lumière non diffractée de l'optique, et l'aveuglement curieusement évité d'Ala[d]din dans *Les Mille et une nuits* après que le génie l'ait retiré de sous terre¹¹⁹⁵. Il en est ainsi lors de l'arrivée chez les Guermantes : « un azur enivrait mes yeux, des impressions de fraîcheur, d'éblouissante lumière tournoyaient près de moi [...] ¹¹⁹⁶ ». Pourtant cet éblouissement est rendu supportable, même si le vertige gagne l'être dans le tournoiement. Est-ce l'image qui tournoie dans son déploiement ? ou est-ce l'être qui est gagné par le vertige d'une vision en recomposition comme tourne la tête d'Ala[d]din au jour revenu ?

Là encore, la magie chatoyante de la diffraction lumineuse a été préfigurée par l'expérience fondatrice, pour Marcel, et matricielle, pour le lecteur, des vitraux de l'église de Combray. Dans ces vitraux, nous trouvons un point de passage entre l'extérieur et l'intérieur.

¹¹⁹² M.P., *À R IV, Le Temps retrouvé*, p. 457.

¹¹⁹³ M.P., *À R I, Du côté de chez Swan*, I, 2, p. 45.

¹¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 58-59.

¹¹⁹⁵ « On ne trouvera pas étrange qu'Aladdin, qui était demeuré si longtemps dans les ténèbres les plus épaisses, ait eu d'abord de la peine à se soutenir au grand jour ; il y accoutuma ses yeux peu à peu, et, en regardant autour de lui, il fut fort surpris de ne pas voir d'ouverture sur la terre. » Anonyme, *Les Mille et une nuits*, tomes I, II et III, traduction d'Antoine Galland, Paris, GF Flammarion, 1965, p. 82-83.

¹¹⁹⁶ M.P., *À R IV, Le Temps retrouvé*, p. 445. On notera, une fois encore, l'effet giratoire, identique à celui qui accompagne la remontée de l'image du souvenir des profondeurs dans l'épisode de la madeleine.

Nous sommes devant un processus de sublimation artistique au carrefour du temps, de l'être qui lui fait face, et par la médiation du symbolique. Les vitraux sont le filtre du réel par l'idéal de l'art, le point où la subjectivité¹¹⁹⁷ organise l'émergence du temps de manière esthétique, c'est-à-dire à la fois en fonction de particularités sensibles et d'un paradigme esthétique :

« Il y en avait un qui était un haut compartiment divisé en une centaine de petits vitraux rectangulaires où dominait le bleu, comme un grand jeu de cartes pareil à ceux qui devaient distraire le roi Charles VI ; mais soit qu'un rayon eût brillé, soit que mon regard en bougeant eût promené à travers la verrière tout à tour éteinte et rallumée, un mouvant et précieux incendie, l'instant d'après elle avait pris l'éclat changeant d'une traîne de paon, puis elle tremblait et ondulait en une pluie flamboyante et fantastique qui dégouttait du eau de la voûte sombre et rocheuse, le long des parois humides, comme si c'était dans la nef de quelque grotte irisée de sinueuses stalactites que je suivais mes parents ; un instant après les petits vitraux en losange avaient pris la transparence profonde, l'infrangible dureté de saphirs qui eussent été juxtaposés sur quelque immense pectoral, mais derrière lesquels on sentait, plus aimé que toutes ces richesses, un sourire momentané de soleil ; il était aussi reconnaissable dans le flot bleu et doux dont il baignait les pierreries que sur le pavé de la place ou la paille du marché ; et, même à nos premiers dimanches quand nous étions arrivés avant Pâques, il me consolait que la terre fût encore nue et noire, en faisant s'épanouir, comme en un printemps historique et qui datait des successeurs de saint Louis, ce tapis éblouissant et doré de myosotis de verre¹¹⁹⁸. »

Monumentale phrase proustienne où le regard voyage et revient comme celui de l'enfant dans cette image-temps : la phrase immobilise le temps. Un seul instant s'est diffracté dans tout un voyage dans l'image (Gérard Genette poserait un équation entre temps diégétique et temps de la lecture où ce dernier dominerait de loin, une forme de ralenti). Mais surtout le vitrail se constitue comme une paroi qui métamorphose le temps (qu'il soit été ou printemps, le vitrail amène les mêmes sensations lumineuses, et pourtant des sensations changeantes). Le vitrail forme bien, membrane métamorphique de la lumière, dispositif du passage du temps à l'extra-temporel, qui n'est pas un temps immobile, mais un temps rendu mobile par et pour l'être. Le vitrail ramène toujours le printemps, comme la robe au tissu chatoyant de Fortuny portait le mythe de la renaissance du Phénix ou le pressentiment de la mort appelait ce poète de retour des enfers qu'est Orphée. Il y a dans cette image lumineuse et changeante une possibilité d'habiter le temps que ne permettait pas la photographie à la fixation en soi mortifère liée à la régression purement négative vers le temps monumental. Ainsi le vitrail de l'église de Combray fixe un régime de représentation lumineux pour les expériences artistiques qui seront, quel que soit l'art, voyage temporel. Dans la structure immobile de la succession narrative les occurrences artistiques fixent un autre régime au déplacement de l'esprit du lecteur : le retour du même régime d'images (en particulier de celle du paon avec son déploiement lumineux) propose au lecteur un niveau d'intellection qui n'est pas seulement une forme longuement filée de métaphore, mais celui d'un phénomène d'échos lumineux dans l'ensemble de l'œuvre où il trouve, en même temps que le plaisir d'une

¹¹⁹⁷ Nul automatisme dans le dispositif. Faisons la contre-épreuve : l'abbé de Combray n'est nullement émerveillé par les vitraux ; il est au contraire gêné par la mauvaise luminosité qu'ils font régner dans l'église. C'est le sujet qui compte dans l'intercession avec le réel médiatisé par le vitrail..

¹¹⁹⁸ M.P., *AR III, Du côté de chez Swann*, I, II, p. 61.

familiarité, un ensemble sans cesse changeant. Le dispositif du vitrail réalise l'expérience de l'extra-temporel pour le lecteur. Et les pressentiments sont l'esquisse de la libération du temps dans la diffraction lumineuse.

Car cette formule lumineuse que bien des expériences sensibles font pressentir, la musique la première en offrira la claire formule lors de l'audition du septuor de Vinteuil :

« Une page symphonique de Vinteuil, connue déjà au piano et qu'on entendait à l'orchestre, comme un rayon de jour d'été que le prisme de la fenêtre décompose avant son entrée dans une salle à manger obscure, dévoilait comme un trésor insoupçonné et multicolore toutes les pierreries des *Mille et Une Nuits*. Mais comment comparer à cet immobile éblouissement de la lumière ce qui était vie, mouvement perpétuel et heureux ?¹¹⁹⁹ »

La musique peut transmettre « l'éblouissement » parce qu'elle effectue le même travail de décomposition de la lumière que les vitraux. En cela, Proust lui a conféré une supériorité sur les autres arts : en synthétisant tout ce qui était lent objet d'intellection au terme de la prémonition, elle représente un raccourci temporel, une immédiateté sensible. La musique a confirmé la viabilité d'une expérience artistique dont les expériences sensibles avaient donné le pressentiment. Elle permet d'assurer la pérennité vivante de l'être dans la forme, en même temps qu'elle a laissé le narrateur dans la perplexité de la transposition à cet autre art qu'est l'écriture de la formule géniale de Vinteuil pour transcrire et communiquer l'ineffable. Les expériences artistiques dupliquent les sensations de la prémonition et réinscrivent le narrateur dans la viabilité de la quête. Ils participent à la spirale d'expérience à la fois agrandie, accumulée et remodelée qu'est l'ensemble de *la Recherche* pour le lecteur. De ce schème, nous trouvons un équivalent cinématographique saisissant quand dans *Un Patient anglais*¹²⁰⁰, le soldat hindou donne à vivre l'expérience simultanée du vertige et de l'éblouissement artistique, en faisant pivoter son amante au bout d'une corde dans un clocher où elle découvre en s'élevant les merveilles artistiques des fresques. L'ensemble d'*À la recherche du temps perdu* suit le même mouvement de spirale jusqu'à découvrir la totalité de l'édifice.

4.2.2.D. Giration

Arnaud Rykner a rapproché les sensations de Marcel lors de l'exécution du septuor et celles de la fin de Bergote : « L'émotion qu'il provoque chez Marcel produit un éblouissement et un vertige en tous points semblables à ceux qui frappent Bergote, attachant son regard au précieux petit pan « comme un enfant à un papillon qu'il veut saisir » [...] ¹²⁰¹ ». Existe ainsi une tension, ou une régression vers l'enfance dans ces deux occurrences de la

¹¹⁹⁹ M.P., *À R III, La Prisonnière*, p. 758.

¹²⁰⁰ *Le Patient anglais (The English Patient)*, 1996, film d'Anthony Minghella, d'après le roman de Michael Ondaatje, *L'Homme flambé*.

¹²⁰¹ Arnaud Rykner, *Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, Paris, José Corti, Les Essais, 2004, p. 126.

prémonition d'une vie artistique plus haute, même si dans le deuxième cas, elle intervient si tardivement qu'elle confine au regret pour Bergotte. Par-dessus tout, à l'être de Bergotte qui est emporté dans le vertige de l'étourdissement final correspond la puissance du vertige intérieur, du sentiment conféré de puissance sur le monde chez Marcel.

La giration est le régime sensoriel de ce type d'expérience : ou la tête tourne, ou le monde lui-même est entraîné dans une mobilité qui l'anime. Si l'esprit est pris du vertige, c'est que le monde, ou l'objet artistique, a embrayé l'être dans l'expérience.

L'apparition des clochers de Martinville obéit aussi à un principe de mobilité giratoire où le corps du narrateur, emporté par un véhicule, va dans leur direction : « Au tournant d'un chemin j'éprouvai tout à coup ce plaisir spécial qui ne ressemblait à aucun autre, à apercevoir les deux clochers de Martinville, sur lesquels donnait le soleil couchant et que le mouvement de notre voiture et les lacets du chemin avaient l'air de faire changer de place, puis celui de Vieuxvicq qui, séparé d'eux par une colline et une vallée, et situé sur un plateau plus élevé dans le lointain, semblait pourtant tout voisin d'eux¹²⁰² ». Dans le texte produit à la suite par le narrateur, ces lourds clochers sont animés par les métaphores et personnifications : une « volte hardie » ramène celui de Vieuxvicq, puis celui-ci « s'écarta ». L'impression de danse vertigineuse est accrue par la mention de l'accident à peine évité : « ils s'étaient jetés si rudement au devant [de la voiture], qu'on n'eut que le temps d'arrêter pour ne pas heurter au porche¹²⁰³ ». Proust a rejoué la scène de la rencontre avec l'aéroplane en transposant sur l'immobile ce que le mobile avait parcouru dans l'espace et par rapport au narrateur lui-même à cheval.

Lors de l'épisode prémonitoire des trois arbres de Hudimesnil, ce mouvement giratoire est enclenché par l'esprit lui-même : « [...] mon esprit ayant trébuché entre quelque année lointaine et le moment présent, les environs de Balbec vacillèrent [...]¹²⁰⁴ ». La métaphore décrit une incapacité à recréer une continuité temporelle, et la réalité s'en trouve perçue dans un mouvement d'oscillation. Temps et espace sont confondus dans cette sensation de déséquilibre.

De même, contrairement à ce que l'on pourrait penser, ce n'est pas le régime de l'image qui, lors de la visite chez les Guermantes du *Temps retrouvé*, rappelle à l'esprit les autres épisodes prémonitoires des arbres et des clochers, mais bel et bien la mémoire de la sensation, le vertige lui-même :

« [dans la surprise de l'arrivée de la voiture] je n'eus que le temps de me ranger vivement de côté, et je reculai assez pour buter malgré moi contre les pavés assez mal équarris derrière lesquels était une remise. Mais au moment où, me remettant d'aplomb, je posai mon pied sur un pavé qui était un peu moins élevé que le précédent, tout mon découragement s'évanouit devant la même félicité [que lors des expériences antérieures du même ordre]¹²⁰⁵ ».

¹²⁰² M.P., *À R I, Du côté de chez Swan, I, 2*, p. 177-178

¹²⁰³ *Ibidem*, p. 179.

¹²⁰⁴ M.P., *À R I, À l'ombre des jeunes filles en fleurs II*, p. 77.

¹²⁰⁵ M.P., *À R I, Le Temps retrouvé*, p. 445.

Les pavés inégaux ne sont donc intéressants, comme les phénomènes d'asymétrie optique, que parce qu'ils provoquent la sensation de perte d'équilibre inhérente au vertige, sensation dont le narrateur va rechercher la réitération, comme il avait recherché à l'échelle du goût, dans la madeleine, le souvenir enfoui :

« [...] je restais, quitte à faire rire la foule innombrable des wattmen, à tituber comme j'avais fait tout à l'heure, un pied sur le pavé plus élevé, l'autre pied sur le pavé plus bas¹²⁰⁶ ».

Enfin, et l'exemple est capital car Proust projette dans l'œuvre son double en écriture en la personne de Bergotte, les vertiges dont souffre Bergotte à la fois dans ses cauchemars prémonitoires¹²⁰⁷ et au moment de la révélation¹²⁰⁸, devant le « petit pan de mur jaune » de la Vue de Delft, de Ver Meer, témoignent que nous avons affaire à une seule et même expérience dans la prémonition et dans la révélation de la vocation. La prémonition n'aura été qu'une ouverture vers la révélation de l'être.

4.2.2. E. Déploiement

Le mot « paon » entretient une grande proximité avec le « pan » dont il vient d'être question : il s'en distingue d'une seule lettre (inaudible lorsque l'on prononce le mot). Les deux mots, très fréquemment employés dans *la Recherche* sont exactement homonymes¹²⁰⁹. Ils forment dispositif ; le premier ajoute dans la dimension visuelle ce que le second ne comportait pas. Du « pan » au « paon », un déploiement s'est déjà opéré qui redonne au temps sa profondeur. Alors que le premier condensait le réel dans l'expérience de Bergotte (et bien d'autres), le second déploie la couleur comme l'animal déplie ses magnifiques ailes colorées.

Animé par les énergies concomitantes de la vue stéréoscopique qui instille la profondeur, de l'éclat de lumière qui ne s'est pas encore décomposé dans les couleurs de l'image et de la vision, avec le dépassement d'un corps emporté par tous ses sens et dans tous les sens, il reste à la prémonition à se révéler, comme s'était révélé le souvenir de Combray, et d'abord à se révéler pour ce qu'elle est et signifie en tant que prémonition : la vocation d'écrivain. On comprend dès lors mieux la fonction *synthétique* de la grande scène finale du *Temps retrouvé* qui reproduit à l'échelle diégétique de l'ensemble d'*À la recherche du temps perdu* le déploiement des couleurs du souvenir dans l'épisode de la madeleine dans la bibliothèque de Guermantes :

« [...] maintenant, devant cette bibliothèque de l'hôtel de Guermantes, [la serviette] déployait, réparti dans ses pans et dans ses cassures, le plumage d'un océan vert et bleu comme la queue d'un paon. Et je ne jouissais pas que de ces couleurs, mais de tout un instant de ma vie qui les soulevait, qui avait été sans doute aspiration vers elles, dont quelque sentiment de fatigue ou de tristesse m'avait peut-être empêché de

¹²⁰⁶ *Ibidem*, . p. 445-446.

¹²⁰⁷ M.P., *AR* III, *La Prisonnière*, p. 691.

¹²⁰⁸ *Ibidem*, p. 692.

¹²⁰⁹ Le dictionnaire *Le Robert* donne la prononciation [pã].

jouir à Balbec, et qui maintenant, débarrassé de ce qu'il y a d'imparfait dans la perception extérieure, pur et désincarné, me gonflait d'allégresse.¹²¹⁰ »

Le retour du mot « paon » dans les nombreuses occurrences de *la Recherche* n'a cessé à la fois de rappeler le passage du réel condensé à la réalité colorée dans des déploiements transitoires, et à préparer l'ultime déploiement dans cette bibliothèque dans laquelle le narrateur fait la synthèse de toutes les expériences sensibles, humaines et culturelles qui l'ont amené dans ce lieu voué aux livres et où il se voue au livre. Le livre entier en tant que dispositif se referme avec cette entrée finale dans la bibliothèque de Guermantes.

Loin de vouloir reproduire les virtuosités pointillistes d'une critique thématique, nous voudrions que cette analyse des dispositifs proustiens du vertige prémonitoire — de leur mécanique et de leur dynamique — livre la formule non pas magique (même si la figure d'Aladin reste toujours présente) mais littéraire qui creuse de la profondeur et ranime la vie que Proust a glissée dans la linéarité des trois mille pages *À la recherche du temps perdu*.

Comme nous l'avons vu, si le souvenir se déploie dans l'instant, la prémonition de l'épanouissement de l'être dans l'art ne se révèle qu'à l'échelle d'une vie, celle que déploie *À la recherche du temps perdu*. Et le vertige qu'elle communique est bien celui du contraste entre les vies enfuies — *Le Temps retrouvé* offre un tableau de la déliquescence des êtres et d'un monde — et la tardive confirmation de la vocation d'écrivain entrevue lors des expériences prémonitoires, entre le rien et ce tout qu'à l'échelle d'une vie humaine il soit possible d'atteindre par l'art. Si Proust a pour l'essentiel dit le vertige du souvenir, par le pressentiment il donne à partager, à l'échelle de son œuvre qui devient un écran temporel pour l'esprit du lecteur, la puissance sur le temps retrouvée grâce à l'art. Ces instants où s'entrevoit une puissance plus haute de l'être mobilisent tous les sens, des « impressions de forme, de parfum ou de couleur¹²¹¹ » et déstabilisent ainsi tout l'être pris dans le vortex hyperesthésique de lui-même face au monde. Il s'agit bien d'un vertige, mais qui est une instance de recomposition dans une forme plus épanouie celle du déploiement où l'être reprend puissance sur le monde. La prémonition contient ainsi le schème du temps qui va s'épanouir, elle participe déjà de l'accès à une ivresse de l'extra-temporel dont *À la recherche du temps perdu* est l'expérience recomposée et proposée au lecteur : enivrez-vous du temps et du désir ! nous dit Proust, éprouvez-vous le vertige de l'être ?

Vertige effroyable de l'être face au néant chez Maeterlinck, vertige extatique de l'être en lui-même chez Proust : deux postures contradictoires offertes à l'expérience du lecteur.

¹²¹⁰ M.P., *À R I, Le Temps retrouvé* p. 447.

¹²¹¹ M.P., *À R I, Du côté de chez Swan, I, 2, p. 177.*

Voyons à présent quelle est la nature de celui que lui offre l'objet esthétique surréaliste, et quelle position lui est assignée ou proposée en regard de l'écran du dispositif de temporalité reproduit.

4.3. André Breton : le dispositif cinématique

Le surréalisme a avidement exploré de nouveaux objets esthétiques. En littérature, deux tensions distinctes de cette recherche de nouvelles formes du texte et du livre pour accueillir le dispositif de temporalité retiendront notre intérêt. La première est lancée par André Breton avec une série de livres¹²¹² qui font suite à *Nadja* et qui déclinent la même formule hybride de texte et d'image, dans un texte polygénérique¹²¹³ : à la fois journal autobiographique, essai, art poétique. La seconde est l'œuvre de René Crevel, en particulier avec les romans *Détours* et *La Mort difficile*. Nous observerons successivement ces deux modèles distincts de dispositif de temporalité. Étudier l'inscription de la prémonition dans leur agencement nous permettra ensuite de décrire la puissance esthétique du dispositif, et sa tension vers ce que nous avons nommé une esthétique du vertige.

4.3.1. Du livre surréaliste comme instantané (enregistrement) au livre comme dispositif temporel.

On ne saurait comprendre la spécificité du dispositif de temporalité surréaliste et le vertige de la prémonition sans prendre préalablement en compte les principes esthétiques qui gouvernent le livre chez Breton et qui en font un objet singulier par rapport aux textes d'esthétique romanesque de Proust ou de Crevel, par exemple.

4.3.1.A. Le livre instantané

En cohérence avec son refus des romans où tout est apprêté, André Breton a exprimé la volonté de capter la vie dans sa résonance avec le sujet : « Il m'est impossible de concevoir

¹²¹² Il s'agit de *Nadja*, des *Vases communicants*, de *L'Amour fou*, et de *Arcane 17*. Nous ne retiendrons pas ce dernier ouvrage dont la date de publication est postérieure à la limite chronologique de notre corpus et qui, en outre, ne comporte pas de photographies.

¹²¹³ L'image vient d'autant plus facilement prendre place dans le livre qu'il n'appartient pas à un genre codifié et donc normé en la matière et fixé.

une joie de l'esprit autrement que comme un appel d'air. Comment pourrait-il se trouver à l'aise dans les limites où l'enferment presque tous les livres, presque tous les événements ?¹²¹⁴ » Cette limite imposée à la création littéraire se trouve développée dans la dernière section de *Nadja* :

« Par ce que je puis être tenté d'entreprendre de longue haleine, je suis trop sûr de démériter de la vie telle que je l'aime et qu'elle s'offre, de la vie à *perdre haleine*. Les espacements brusques des mots dans une phrase même imprimée, le trait que l'on jette en parlant au bas d'un certain nombre de propositions dont il ne saurait s'agir de faire la somme, l'éliision complète des événements qui, d'un jour à l'autre ou à quelque autre, bouleversent de fond en comble les données d'un problème dont on a cru pouvoir faire attendre la solution, l'indéterminable coefficient affectif dont se chargent et se déchargent au long du temps les idées les plus lointaines qu'on songe à émettre aussi bien que les plus concrets des souvenirs, font que je n'ai plus le cœur de me pencher que sur l'intervalle qui sépare ces dernières lignes de celles qui, à feuilleter ce livre, paraîtraient deux pages plus tôt venir de finir.¹²¹⁵ »

Incompatibilité du texte qui fixe et de la vie dans son mouvement, serait-il mouvement psychique de réévaluation idéale et affective permanente, incapacité de la structure à retranscrire la profondeur de l'interaction entre le sujet et la vie : Breton approfondit les motifs de ne pas faire œuvre, une œuvre qui, par sa maîtrise, serait au demeurant aux antipodes de la vie. « Pour nous, il n'est pas de plan de bataille¹²¹⁶ » affirme-t-il pour différencier le surréalisme de la poésie jugée concertée de Reverdy. Il ne peut pas y avoir de travail formel ou de représentation maîtrisée sans fausser l'authenticité du livre. Une ligne de vol continue existe entre Maeterlinck et le surréalisme pour écarter ce que l'on pourrait qualifier comme une écriture de la tension, un art de la maîtrise formelle. Au nom d'un « immense respect pour tout ce qu'il y a d'inexprimable dans un être », le premier Maeterlinck s'était indigné, dans *Confession de poète*, en 1890, contre « la conscience », « indice du mensonge et de la mort¹²¹⁷ ». Cependant le dramaturge adopte pour sa création une maîtrise qu'il refuse pour l'homme. En revanche, lorsque Breton réfléchit à la manière de diffuser l'image telle qu'elle se présente dans le champ psychique, il affirme : « [...] il ne s'agit pas de dessiner, *il ne s'agit que de calquer*¹²¹⁸ ». C'est ainsi qu'il établit une intéressante nuance dans le processus de création de Lautréamont et de Rimbaud : « Non, Lautréamont, Rimbaud n'ont pas vu, n'ont pas joué *a priori* de ce qu'ils décrivaient, ce qui équivaut à dire qu'ils ne le décrivaient pas, ils se bornaient, dans les coulisses sombres de l'être à entendre parler indistinctement et, durant qu'ils écrivaient, sans mieux comprendre que nous la première fois que nous les lisons, de certains travaux accomplis et accomplissables¹²¹⁹ ». Breton tire les conséquences de son analyse dans sa création. Les livres surréalistes si proches par dans leur rapport à la réalité de « l'observation médicale entre toutes neuropsychiatrique¹²²⁰ » à laquelle Breton avait été formé¹²²¹, se veulent « les modestes

¹²¹⁴ A.B., O.C. II, *Pour Dada, Les Pas perdus*, p. 236

¹²¹⁵ A.B., O.C. I, *Nadja*, p. 744.

¹²¹⁶ Lettre d'André Breton publiée dans *Comœdia* du 24 août 1924, citée par Marguerite Bonnet dans *Notice*, in A.B., O.C. I, p. 1334.

¹²¹⁷ M.M., O I, *Confession de poète* (1890), p. 418.

¹²¹⁸ A.B., O.C. I, *Manifeste du surréalisme*, p. 325, note de l'auteur.

¹²¹⁹ A.B., O.C. II, *Le Message automatique, Point du jour*, p. 389.

¹²²⁰ A.B., O.C. I, *Avant-dire (dépêche retardée), Nadja*, p. 645.

appareils enregistreurs qui ne s'hypnotisent pas sur le dessin qu'ils tracent¹²²² ». En outre, un tel type de projet serait antithétique avec le rapport au temps de l'être, et non seulement parce que le temps est l'émanation honnie de la raison. Rapporter l'expérience dans la linéarité narrative chronologique serait omettre un temps de l'esprit éminemment bergsonien, et la variabilité de l'investissement affectif dans le temps. Ainsi, une telle mise en récit de l'expérience reviendrait à céder à cette attitude honnie dans *Le Manifeste du surréalisme* à la fois dans l'expérience de la vie comme succession d'expériences connues¹²²³, et dans sa représentation romanesque¹²²⁴. Produire un récit serait asservir la subjectivité à une structure temporelle rationnelle et maîtrisée. D'où le mode du journal choisi en particulier pour la partie centrale de *Nadja*, mais aussi pour les récits de rêve dans *Les Vases communicants*.

Deux temporalités s'affrontent qui ont déjà à voir avec l'écart entre le temps ordinaire et l'atemporalité de l'inconscient tout au moins pour ce qui relève des charges affectives. Le texte narratif ne saurait être le vecteur de la vie vive. En découle une conséquence double : la recherche de l'instantanéité avec pour corollaire la péremption rapide de l'œuvre sur le plan de sa consommation, et la recherche d'une disposition qui capte l'« intervalle ». Breton intègre dans une note de *Nadja*, l'exemple pour le moins caricatural d'un peintre sur le Vieux-Port à Marseille¹²²⁵ tentant de capter les positions successives du soleil dans son déclin, les effaçant toutes au fur et à mesure. Cette anecdote en forme d'apologue expose l'incapacité de la représentation traditionnelle à fixer la vie dans son mouvement et, par contrecoup, impose une esthétique que nous nommerons *cinématique*.

4.3.1.B. Le dispositif comme piège à émotions

À l'opposé d'une peinture académique du projet maîtrisé, Breton note que « Chirico a reconnu qu'il ne pouvait peindre que *surpris* (surpris le premier) par certaines dispositions d'objets et que toute l'énigme de la révélation tenait pour lui dans ce mot : surpris¹²²⁶ ». Cette

¹²²¹ « C'est [au centre psychiatrique de la II^e armée, à Saint-Dizier]— bien que ce fût encore très loin d'avoir cours — que j'ai pu expérimenter sur les malades les procédés d'investigation de la psychanalyse, en particulier l'enregistrement aux fins d'interprétation, des rêves et des associations d'idées incontrôlées. » A.B., *O.C.* III, *Entretiens radiophoniques II, Entretiens 1913-1952*, p. 442.

¹²²² A.B., *O.C.* I, *Manifeste du surréalisme*, p. 330.

¹²²³ « Tous ses gestes manqueront d'ampleur, toutes ses idées, d'envergure. Il ne se représentera, de ce qui lui arrive et peut lui arriver, que ce qui relie cet événement à une foule d'événement semblables, événements auxquels il n'a pas pris part, événements *manqués*. », *Ibidem*, p. 312.

¹²²⁴ « Une telle idée fait honneur à Paul Valéry qui, naguère, à propos des romans, m'assurait qu'en ce qui le concerne, il se refuserait toujours à écrire : *La marquise sortit à cinq heures*. », *Ibidem*, p. 312.

¹²²⁵ « Ainsi, j'observais par désœuvrement naguère, sur le quai du Vieux-Port, à Marseille, peu avant la chute du jour, un peintre étrangement scrupuleux lutter d'adresse et de rapidité sur sa toile avec la lumière déclinante. La tâche correspondant à celle du soleil descendait peu à peu avec le soleil. En fin de compte, il n'en resta rien. Le peintre se trouva soudain très en retard. Il fit disparaître le rouge d'un mur, chassa une ou deux lueurs qui restaient sur l'eau. Son tableau, fini pour lui et pour moi le plus inachevé du monde, me parut très triste et très beau. » A.B., *O.C.* I, *Nadja*, note de l'auteur, p. 744-746.

¹²²⁶ *Ibidem*, p. 649.

remarque d'André Breton est d'une grande importance, car elle rapporte le champ artistique à une expérience émotionnelle non maîtrisée, et cette expérience s'écarte de la maîtrise puisque les circonstances doivent générer une surprise. Le neurobiologiste Jean-Pierre Changeux, spécialisé en neuroesthétique, établit critères esthétiques majeurs du point de vue neuronal : une des règles universelles de l'art repérable à l'échelle neurologique réside dans la surprise¹²²⁷. Ce n'est que lorsque une œuvre d'art est nouvelle, qu'elle génère une surprise, que la zone préfrontale est activée. Mais notons bien que dans l'exemple de Chirico, il ne s'agit pas de la « consommation » de l'œuvre d'art, mais de sa création. Pour un surréaliste, ou déjà pour un pré-surréaliste comme Chirico, la dimension artistique est avant tout dans l'existence, dans le rapport du sujet à la réalité, et l'œuvre n'en est, en quelque sorte, qu'un imparfait miroir. Elle est « liée d'un lien étroit avec ce qui avait provoqué sa naissance », tout en ne lui ressemblant qu'« à la façon dont se ressemblent deux frères, ou plutôt l'image en rêve d'une personne déterminée et cette personne réelle¹²²⁸ ». La définition esthétique de Chirico, reprise par Breton, ne résout pas le problème de la mimésis surréaliste, elle l'initie. Il convient à la fois d'ôter tout crible formel dans la représentation, et d'obtenir un produit artistique qui n'est pas pour autant sur le modèle de la mimésis exacte. Si la volonté existe de ne pas faire écran à la pureté de l'émotion, elle se traduira par une tentative textuelle de captation photographique.

4.3.1.C. Le livre comme une captation photographique

Nous avons vu que le modèle photographique est fondamental dans la réflexion esthétique d'André Breton (cf. 2.2.3.A. *Les dispositifs optiques*). À plus d'un titre mais à des degrés divers, sciemment ou tacitement, Breton a conçu les livres de la série qui nous occupe comme une captation photographique — et pas seulement parce qu'ils comportent des photographies. Il existe une forme d'objectivité destinée à mieux laisser éclore la subjectivité, peut-être selon la recette dont Breton regrette au début de *Nadja* que Chirico n'ait pas laissé la formule. Le mode autobiographique du journal, sensément rédigé au jour le jour, au fil des impressions (bien qu'en réalité Breton en reprenne a posteriori le fil lors du séjour à Varengeville où il rédige *Nadja*) doit répondre à ce souci d'objectivité non narrativisée. Le livre capte ainsi le réel subjectif comme un appareil photo (cf. « avant-dire » cité en 3^{ème} partie), mais il inclut aussi des photos qui elles-mêmes comportent le crible du subjectif dans l'indicialité inhérente au médium. Ainsi « l'image photographique [a été] prise sous l'angle spécial¹²²⁹ » dont Breton avait considéré les sujets. Texte comme photographies ne transcrivent pas la réalité, mais la réalité subjectivée, donc en fait le sujet lui-même qui perce, à des niveaux divers, dans le livre.

¹²²⁷ Jean-Pierre Changeux *Le Cerveau et l'art*, Paris, éditions de Vive Voix, 2010, chapitre 9.

¹²²⁸ *Op. cit.*, p. 649.

¹²²⁹ *Ibidem*, p. 746.

En même temps, l'apparente objectivité de l'enregistrement de la subjectivité par le texte, l'apparente objectivité de la photographie subjectivée, relèvent d'une autre dimension pragmatique du livre. Le livre doit faire preuve : il doit convaincre le lecteur de la pertinence du surréalisme. En effet, l'hybridité générique articule l'essai au récit-journal. Et l'essai, à la fois art poétique et profession de foi philosophique du surréalisme, s'appuie sur l'expérience autobiographique en tant que preuve. Même et surtout si celle-ci est de nature purement irrationnelle, Breton doit s'appuyer sur un modèle scientifique (donc un modèle qui relève du paradigme de la raison et non pas de l'imaginaire). On aboutit à un paradoxe : l'imaginaire et l'irrationnel ont besoin de la raison pour prouver leur existence.

De ce paradoxe il résulte que le dispositif de temporalité des livres dont la série s'ouvre avec *Nadja* comporte deux régimes de lisibilité intriqués. On pourrait dire en cela que le dispositif de captation par défaut (temporalité de la chronique, dans ce qu'elle a de plus « objectif ») vient enregistrer les mouvements de l'atemporalité inconsciente (d'où le sentiment d'une plasticité temporelle) par rapport à l'être, c'est-à-dire de « *la vie telle que [Breton] peut la concevoir hors de son plan organique*¹²³⁰ ». L'objectivité à fonction scientifique du dispositif fonctionne de manière redondante pour montrer qu'il est dépassé par un autre ordre de temporalité. Un repère temporel est nécessaire pour démontrer qu'un autre régime de temporalité, ou une atemporalité existe ainsi que le rappelle Jean-Bertrand Pontalis : « [...] d'où l'importance du maintien, contre vents et marées, du cadre spatio-temporel. Paradoxe : le hors-temps, le temps sans mesure, ne peut apparaître que dans les strictes limites d'un temps mesuré tout comme le rêve ne peut se déployer que dans l'enclos du sommeil¹²³¹ ». Il existe une heure des choses, et non une heure objective susceptible d'organisation. Dès lors, selon la formule de Jean-François Lyotard, « l'artiste ne compose plus, il se laisse aller en son dispositif¹²³² ».

Ainsi, en parlant « selon le caprice de l'heure qui laisse surnager ce qui surnage », Breton laisse construire par sa subjectivité profonde l'agencement d'apparence objective du texte et du livre — et nonobstant la maîtrise de la structure qui s'étend bien au-delà de la phrase et du paragraphe — auquel lui-même, dans une certaine mesure, a été confronté (l'expérience subjective de l'écrivain et celle du lecteur n'étant pas exact miroir). Ainsi il apparaît que le quatrain remémoré d'une représentation du Théâtre moderne annonce la rencontre capitale de *Nadja* à laquelle Breton est ouverte sans en connaître les contours :

La maison de mon cœur est prête

Et ne s'ouvre qu'à l'avenir.

Puisqu'il n'est rien que je regrette,

¹²³⁰ A.B., *O.C. I, Nadja*, p. 651.

¹²³¹ Jean-Bertrand Pontalis, *Ce Temps qui ne passe pas*, Paris, éditions Gallimard, collection « Tracés », « Connaissance de l'inconscient », 1997, note 3, p. 65.

¹²³² Jean-François Lyotard, *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, collections Débats, 1994, p. 105.

*Mon bel époux, tu peux venir.*¹²³³

Or la subjectivité de Breton est bien l'interface dont la mémoire sélectionne tacitement, au moment de l'écriture d'une rencontre, un fragment consacré à l'attente d'une rencontre. Mais la disposition de ce quatrain enchâssé dans le livre donne par contre l'impression que l'imaginaire poétique — serait-il tiers, il n'en est pas moins retenu par l'intéressé — a précédé la rencontre¹²³⁴. De l'écriture à la lecture, l'ordre temporel s'est inversé. De ce fait, nous ne pouvons considérer le livre du point de vue du lecteur que comme un dispositif asymétrique par rapport à l'expérience temporelle qu'il entend rapporter.

4.3.2. Le dispositif du livre surréaliste dans l'expérience de lecture

Il nous appartient d'envisager comment s'opère cette expérience de la lecture, tout au moins une lecture possible, du dispositif surréaliste. Peut-on dire par exemple que le texte est un révélateur de l'être profond ? ou que les surfaces ne sont là que pour enregistrer les failles et les profondeurs ? et que le lecteur doit les parcourir et les ressentir grâce au dispositif de temporalité mis en place ?

Avec les livres d'André Breton nous sommes plus près de la re-production que de la représentation. Le texte tend tout autant à dire l'émotion qu'à installer les moyens de sa représentation. Le livre est bien, à ce titre, un dispositif, tant à l'échelle textuelle qu'à celle des photographies, et dans leur intrication. Il vise à présenter la « notion trop instable » que Breton peut avoir de « la continuité de la vie¹²³⁵ ». Le temps, ce grand ordonnateur des formes littéraires narratives — en particulier du roman — dans son arbitraire objectivité ne peut plus présider à un livre surréaliste sans brimer la subjectivité qui reprend ses droits sur le monde. Le premier commandement dans le chapitre « Le jugement originel » de *L'Immaculée Conception* » théorise le dispositif sous-jacent à la linéarité rejetée de l'écriture : « Ne lis pas. Regarde les figures blanches que dessinent les intervalles séparant les mots de plusieurs lignes des livres et inspire-t'en¹²³⁶ ». Cet à-côté vierge du texte s'assimile à l'entre-deux non linéaire des textes de Breton qui se manifeste de manière différente selon les ouvrages et sur lequel peut se modeler l'expérience du lecteur.

¹²³³ Variante du dernier vers dans l'édition « *Amour nouveau, tu peux venir* », A.B., *O.C. I*, p. 668. Marguerite Bonnet signale que la strophe est tirée de *Fleur-de-péché*, « opérette japonaise en trois actes » de Guy Montoriol, donnée le 19 mars 1920 au Théâtre moderne, *Ibidem, Notes et variantes*, p. 1534.

¹²³⁴ De nombreuses anticipations du temps de l'écrit sur le temps du récit, tout en étant postérieures à la rencontre avec Nadja, contribuent à nimber le texte d'une poésie du mystère prémonitoire. L'envol des colombes au manoir d'Ango où Breton rédige le livre, est postérieure à la rencontre avec Nadja et, néanmoins, la chute des plumes et leur transformation en sang — motif proche du *Perceval* médiéval — annonce la chute de l'héroïne surréaliste elle-même. Cette notation donne forme à la prémonition tragique exprimée par Nadja dans une lettre à André Breton du 30 janvier 1927 : « je suis comme une colombe blessée par le plomb qu'elle porte en elle ». Cité par Marguerite Bonne dans *Notes et variantes*, A.B., *O.C. I*, *Nadja*, p. 1542.

¹²³⁵ AB, *O.C. I*, *Manifeste du surréalisme*, p. 314.

¹²³⁶ AB, *O.C. I*, *L'Immaculée Conception*, p. 880.

Bien sûr, ce patron, rarement atteint, même par les livres dans lesquels se traduit au plus haut point la déprise de la maîtrise du plan, comme *Nadja*, concerne à un bien moindre titre un ouvrage tel que *Les Vases communicants* avec ses trois parties nettement structurées selon un mouvement dialectique. Marguerite Bonnet reconnaît « dans cette progression tripartite la célèbre triade hégélienne [...] position, opposition, dépassement¹²³⁷ » et, bien entendu, l’empreinte autobiographique y est davantage subordonnée à la thèse à produire que dans *Nadja*, qui s’ouvre sur le mode de la quête en apparence ouverte de soi¹²³⁸. Il n’en reste pas moins que le dispositif photographique inséré dans le livre joue, comme dans *Nadja*, un rôle esthétique. Le livre procède en effet d’une discussion des thèses en vigueur en matière de rêve, et illustre l’approche retenue par le récit de deux rêves de Breton, ceux des 26 août et 5 avril 1931, qui donnent alors lieu à commentaire. Ce schéma, qui répond à la définition générique de l’essai, permet à la subjectivité profonde de surgir au milieu du texte. En même temps le dispositif est moins ouvert que dans *Nadja* puisque les rêves y figurent au service de la démonstration. Fait éloquent : Breton les analyse, c’est-à-dire qu’il referme l’imaginaire ouvert du rêve dans la structure par la démonstration. En fait la raison, et la dialectique à laquelle Breton vers 1930 se convertit, ont cadré dans *Les Vases communicants* le sujet dans son apparente ouverture. Terrible régression du projet surréaliste.

Le texte porte aussi, dans ses ruptures, la trace des continuités qu’il suggère. Le choix par Breton du mode du journal pour la partie centrale de *Nadja*, loin d’être une concession aux formes littéraires traditionnelles, s’avère en réalité ce dispositif par défaut ne faisant allégeance à la temporalité que pour mieux montrer qu’elle est dépassée et traversée par un autre ordre temporel. Le lecteur est invité, souvent par l’implicite (qui a son efficace de preuve), à retrouver une continuité prémonitoire derrière une discontinuité temporelle. Ainsi à la fin de la journée du 7 octobre, le lecteur découvre les paroles de Nadja après le baiser de Breton sur ses dents : « C’est, m’explique-t-elle, que ce baiser la laisse sous l’impression de quelque chose de sacré, où ses dents « tenaient lieu d’hostie »¹²³⁹ ». Au tout début du jour suivant, Breton mentionne, sans la commenter (le commentaire n’intervient que dans une note), la réception d’une carte postale envoyée par Aragon d’Italie et représentant *La Profanation de l’Hostie* d’Uccello. Par le mode d’enregistrement du journal, le lecteur est mis face à la continuité créée par la reprise du thème de l’hostie et du sacré dont les paroles de Nadja ont été prémonitoires. Un ordre de continuité temporelle faufile la fracture chronologique d’un jour à l’autre et livre le lecteur à l’immédiateté surprenante, à la verticalité d’un phénomène prémonitoire. Le dispositif donne réalité à la phrase scandée par Nadja : « Le temps est taquin. Le temps est taquin parce qu’il faut que toute chose arrive à son heure¹²⁴⁰ ». Un ordre de réalité se profile en arrière-plan du temps, qui devient de ce fait un repère à la malice patente. Il en sera de même dans *L’Amour fou* où les passages relevant du récit, sans reprendre la forme *stricto sensu* du journal, sont écrits au fil du temps en enregistrant des moments successifs¹²⁴¹ : ce dispositif livre ainsi le lecteur au mode de la

¹²³⁷ Marguerite Bonnet, *Notice*, in AB, *O.C.* II, *Les Vases communicants*, p. 1350-1351.

¹²³⁸ Nous rappelons que les premiers mots du livre sont « Qui suis-je ? », A.B., *O.C.* I, *Nadja*, p.

¹²³⁹ *Ibidem*, p. 703.

¹²⁴⁰ *Ibidem*, p. 710.

¹²⁴¹ C’est le livre publié en 1937, mais dont la rédaction débute durant l’hiver 1933, avec des ajouts jusqu’en 1936, qui donnera unité aux sept chapitres de *L’Amour fou*, dont les cinq premiers parurent d’abord isolément en

surprise telle qu'elle intervient dans la vie de Breton, en particulier lors du déploiement du caractère prophétique du poème *Tournesol*, annonciateur de la rencontre amoureuse que relate le livre. Cette écriture enregistrement permet aussi une méta-écriture puisqu'il est fait référence à l'intérieur du livre à des passages antérieurs déjà rédigés comme ayant acquis leur autonomie en dehors du livre même. Ainsi en va-t-il du chapitre 1¹²⁴². L'auteur s'interroge dans l'instant de l'écriture sur son livre et sa vie en cours d'élaboration : un texte a anticipé la vie ; le livre relate la vie ; l'auteur dans l'instant s'interroge sur le texte dans l'histoire de sa création.

La dimension textuelle du dispositif trouve un intéressant prolongement dans le dispositif de photographies qu'il accueille — ne devrait-on pas dire, qui lui sert de pivot ?

4.3.2.A. Le dispositif de photographies

Le niveau textuel s'intrique, dans l'exemple tiré de *Nadja* que nous venons d'envisager avec le dispositif d'illustrations puisqu'une reproduction du tableau d'Uccello, dont l'édition de 1963 offre une vue complète, est placée à la page suivante. Cet agencement constitue une forme d'amorce pour un niveau de lecture du livre autre que celui de la continuité textuelle ordinaire. Certes la lecture n'est pas forcément linéaire, même dans un texte de facture plus traditionnelle¹²⁴³, mais l'insertion de l'image propose le passage d'un régime de lisibilité à un régime de visibilité, en tout cas leur concomitance, et leurs interactions. De ce fait, le lecteur est conduit à chercher dans l'objectivité chronologique de l'enregistrement (du journal et de la photographie) une série de rapports où les paroles, les objets et les faits ont été *disposés*. Ces rapports ont été concertés par Breton, ou lui échappent. Ces relations permettent des anticipations dans le texte en tant que support d'une chronologie diégétique et dans la matérialité du livre en tant que succession lors de l'expérience de lecture. Le nombre de ces relations qui s'établissent « au-dessus » (ou « au-dessous », peu importe) du texte étant quasi illimité, nous ne pourrions entrevoir qu'une série non exhaustive d'exemples. On pourrait objecter que nous pouvons toujours être sujets dans la lecture de ces rapports à une illusion herméneutique. Toutefois, la disposition telle que la pense Breton n'étant pas la coercition d'un parcours tracé, le livre est un simple agencement d'accueil pour le lecteur, une forme de guide, serait-il inconsciemment conçu par son auteur. Il existe bien une

revue. C'est quelque part le hasard qui préside à l'unité de textes qui n'avaient pas été écrits pour en avoir une avant que Breton, en 1936, découvre la loi de cohérence sous-jacente, tout en gardant, sauf pour le chapitre 2, l'ordre d'écriture des textes dans le livre.

¹²⁴² À propos des intentions particulières qui confèrent une aura à la rencontre de Jacqueline Lambda, Breton joute « je répète que ces intentions plus que jamais s'étaient donné libre cours dans le texte dit « La beauté sera convulsive » écrit quelques jours plus tôt) ». A.B., *O.C. II, L'Amour fou*, p. 727.

¹²⁴³ Le texte poétique dans sa part maîtrisée offre ces niveaux de lecture supra-structuraux, le filage d'un thème ou d'une métaphore, par exemple, doublant en quelque sorte la continuité textuelle. Mais si, dans ce cas, l'agencement est non seulement concerté mais soumis à des propriétés singulières du langage, les agencements des textes de Breton sont destinés à retrouver des ordres de continuité non rationnels et achroniques en quelque sorte infratextuels puisque non régis par le langage.

« localisation *topographique* des images dans l'espace du livre [qui] crée un espace de lecture [...] quasi pragmatique¹²⁴⁴ ». C'est parce que les illustrations ont davantage d'importance par les rapports qu'elles entretiennent entre elles et avec le texte, que nous pouvons considérer que leur présence accomplit une fonction qui outrepassé largement celle que Breton leur assigne de remplacement des descriptions. *Le Manifeste du surréalisme* frappait déjà d'artificialité ladite description : « Et les descriptions ! Rien n'est comparable au néant de celles-ci ; ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs¹²⁴⁵ ». A priori, la disposition des livres de Breton n'a pas pour fonction de refermer l'interprétation sur un accord avec son auteur.

Ainsi, pour les photographies, Breton a proposé des images qui vont bien au-delà du rôle qui leur est assigné dans l'*Avant-dire* de 1962 « d'éliminer toute description ». Ces photographies entrent à proprement parler dans l'expérience esthétique, et l'apparente objectivité de leur instantanéité ne masque ni leur cadrage ni le souci de disposition qui s'est poursuivi jusque dans les éditions définitives. La subjectivité est dans l'interstice de l'objectivité et fonctionne comme un axe. Un temps envisagé, l'insertion « à la fois de l'enseigne « MAISON ROUGE » sous son double aspect et [du] tableau changeant vu de face et de profil (vase et « jaguar »)¹²⁴⁶ » ne fut pas menée à bien. Cette réflexion sur le regard, qui n'est pas sans rappeler l'obliquité maeterlinckienne, était néanmoins révélatrice d'un travail prismatique sur l'illusion de la forme, d'un partage d'expérience avec le lecteur-spectateur. Peut-être trop « visible », elle laisse place à des rapprochements la plupart du temps plus ténus entre photographies, ou entre image et texte.

Appréciée sous cet angle, la récurrence des formes et des motifs dans les photographies relève davantage de l'anticipation que de la répétition. Ainsi en va-t-il de celui de la main, tout d'abord gantée de la dame visitant la « Centrale surréaliste », objet dont la perspective du don emplit Breton d'une peur panique, et dont le simulacre de bronze, déposé sur son bureau, est photographié à la page suivante¹²⁴⁷. Une même main gantée attache une jarretelle sous une jupe retroussée d'une statue du musée Grévin et Breton inclut la photographie dans le dispositif du livre. D'une occurrence à l'autre l'objet a suscité une peur « panique¹²⁴⁸ », puis se retrouve glissé dans l'icône du désir qu'est la statue de cire. Le motif prélude dans le livre aux rencontres successives de Nadja, puis de la « Merveille ». Or la main de feu — et l'on sait que le feu est associé par Nadja à la figure de Breton¹²⁴⁹ — devient un objet de vision obsessionnelle lorsque Nadja et Breton se promènent nuitamment en bord de Seine¹²⁵⁰. Le même motif de la main revient dans plusieurs illustrations, en particulier le dessin du montage articulé de Nadja représentant son visage masqué par un cœur sur une

¹²⁴⁴ Philippe Ortel, *Vers une poétique des dispositifs*, in *Penser la représentation II. Discours, image, dispositif*, Paris, L'Harmattan, Champs visuels, 2008, p. 44.

¹²⁴⁵ A.B., *O.C. I, Manifeste du surréalisme*, p. 314.

¹²⁴⁶ *Ibidem, Notes et variantes*, p. 1540.

¹²⁴⁷ A.B., *O.C. I, Nadja*, p. 679-680.

¹²⁴⁸ Ce terme est utilisé par Breton. *Ibidem*, p. 679. N'oublions pas que le dieu Pan incarne l'irruption brusque du désir.

¹²⁴⁹ En particulier dans le dessin du « portrait symbolique d'elle et de moi... », *Ibidem*, p. 722

¹²⁵⁰ *Ibidem*, p. 697.

main¹²⁵¹. Cette même main de feu est remarquée par Nadja¹²⁵² sur le tableau de Chirico *L'Angoissant Voyage* ou *L'Énigme de la Fatalité*, dont Breton inclut la reproduction dans le livre¹²⁵³. La permanence de l'ordre atemporel de l'inconscient forme une anticipation dès lors qu'elle se trouve rapportée à l'échelle de succession (diégèse et succession de la lecture) du récit. Les premières occurrences ont préfiguré l'inscription de la main dans des motifs d'ordre esthétique (dessin de Nadja, tableau de De Chirico). De manière tout à fait remarquable, ce même motif de la main se retrouve dans les illustrations de *L'Amour fou*¹²⁵⁴ lorsqu'est représenté le dispositif de cartomancie inventé par Breton. Si la main gantée n'est cette fois pas évoquée dans le texte, elle apparaît portant les cartes dans la disposition de la photographie. Au moment où le surréalisme de Breton a été informé par la dialectique hégélienne, cette main qui *dispose* est l'instance du désir qui est réintroduit dans le hasard du jeu de cartes : objectivité et subjectivité coopèrent pour tracer l'avenir. Le motif de la main a successivement été objet, puis icône, puis indice, et enfin symbole dans le dispositif de cartomancie. Les métamorphose de la subjectivité transparaissent dans cette permanence aux airs de retour, et le désir représenté par la main dans le jeu de carte est bien ce qui trace l'avenir.

Un processus semblable se joue avec l'image des « pensées mêlées » utilisée par Nadja à la vue du jet d'eau du bassin des Tuileries¹²⁵⁵ qui préfigure le motif d'une illustration des *Dialogues entre Hylas et Philonous* qu'est en train de lire Breton. Si les capacités de médium de Nadja retrouvent sans la chercher la pensée de Breton, les images sont disposées dans l'ordre inverse dans le livre, proposant au lecteur un processus d'anticipation où les médias photographiques et plastiques eux-mêmes fusionnent sur une même forme d'eau projetée et retombante. De la même manière, la mention de l'auto-figuration de Nadja « en papillon dont le corps serait formé d'une lampe « Mazda » » (Nadja) vers lequel se dresserait un serpent charmé¹²⁵⁶ », précède une photographie de l'affiche photographique Mazda, dont Breton stipule qu'elle engendre un « trouble » bien au-delà de la disparition de Nadja de son existence. Un même désir investit la forme manifeste comme signe, dans le sens de l'anticipation, comme dans celui du rappel. Il semble même que se cristallise un régime émotionnel autour de cette lumière qui renouvelle dans un contexte matérialiste l'aura spirituelle puisque lors de la rencontre narrée dans *L'Amour fou*, Jacqueline Lambda donnera « l'illusion [...] de se déplacer en plein jour dans la lumière d'une lampe¹²⁵⁷ ».

Dans le livre, beaucoup de rapprochements suggérant des prémonitions mettent en œuvre la mémoire visuelle à une échelle de temps supérieure à la persistance rétinienne. Leur agencement contribue à reproduire, pour le lecteur, l'expérience temporelle que Breton a pu faire dans la réalité, c'est-à-dire à exhausser l'atemporalité de l'inconscient au-dessus de la succession de la chronologie. Le livre surréaliste, en tout cas *Nadja*, permet donc d'accomplir

¹²⁵¹ *Ibidem*, p. 724.

¹²⁵² *Ibidem*, p. 727.

¹²⁵³ *Ibidem*, p. 730.

¹²⁵⁴ A.B., OC II, *L'Amour fou*, p. 693. Le dispositif de cartomancie inventé par Breton se trouve décrit p. 686.

¹²⁵⁵ *Ibidem*, Propos et illustration successivement aux pages 698 et 699.

¹²⁵⁶ A.B., OC I, *Nadja*, p. 679-680.

¹²⁵⁷ A.B., O.C. II, *L'Amour fou*, p. 713.

ce parcours psychique rêvé lors de la visite du château de Saint-Germain et qui apparaît dans la métaphore du cryptogramme :

« Il se peut que la vie demande à être déchiffrée comme un cryptogramme. Des escaliers secrets, des cadres dont les tableaux glissent rapidement et disparaissent pour faire place à un archange portant une épée ou pour faire place à tous ceux qui doivent avancer toujours, des boutons sur lesquels on fait très indirectement pression et qui provoquent le déplacement en hauteur, en longueur, de toute une salle et le plus rapide changement de décor : il est permis de concevoir la plus grande aventure de l'esprit comme un voyage de ce genre au paradis des pièges.¹²⁵⁸ »

L'image met l'accent sur la dynamique changeante (qui est aussi celle du nuage labile dans la poésie d'Aragon) et elle nous intéressera tout particulièrement lorsqu'il sera question de l'esthétique cinématique. Les modes de déplacement des éléments dans le château recouvrent un certain nombre de processus de cryptage des pulsions dans l'économie onirique alors récemment découverte par Freud, en particulier les phénomènes du déplacement¹²⁵⁹ et de la condensation que Breton reprend à son compte dans *Les Vases communicants*¹²⁶⁰. Même si Breton ne se réfère pas directement à Freud dans cette métaphore du cryptogramme, telle dynamique plastique nous offre une image de l'objectif auquel tend le livre surréaliste en tant qu'agencement. Par une transposition qui n'est pas une représentation, ni purement une photographie de la réalité, il tend à réinstaurer ces liens complexes découverts dans l'expérience vécue de la réalité, dont les mouvements émotionnels s'inscrivent, comme nous le verrons, dans un paradigme esthétique renouvelé, celui d'une énergétique.

Quant aux textes et dessins de Nadja, ils sont comme l'invisible négatif de ce cryptogramme, les parcours qui, à l'instar du mode de vie pleinement libre de Nadja dans la réalité sociale rationalisée et ordonnée, recomposent sur le mode continu de l'émotion ce qui était discontinu sur le plan de la réalité ordonnée par la raison, et le temps. Ainsi par exemple du « réflecteur humain » de « La Fleur des amants », dessin de Nadja décrit et reproduit dans le livre et dont Breton proclame : « c'est essentiellement sous ce signe que doit être placé le temps que nous passâmes ensemble et il demeure le symbole graphique qui a donné à Nadja la clef de tous les autres »¹²⁶¹. La réorganisation par la subjectivité profonde d'éléments tirés de la réalité de manière à sceller une continuité dans le discontinu devient patent avec le dessin sans nom de Nadja mais qualifié par Breton de « vrai bouclier d'Achille¹²⁶² » dont le mode de composition relève de la « leçon de Léonard de Vinci¹²⁶³ », ainsi que le souligne

¹²⁵⁸ A.B., *OCI, Nadja*, p. 716.

¹²⁵⁹ Sigmund Freud, *Le Rêve et son interprétation*, traduction Hélène Legros, Paris, Gallimard, Idées, 1925, p. 51 et suivantes.

¹²⁶⁰ « Que ce soit dans la réalité ou dans le rêve, [l'esprit] est contraint, en effet, de passer dans la même filière : condensation, déplacement, substitutions, retouches. » (la dernière catégorie subsume plusieurs opérations de détails opérées par le rêve dans les travaux de Freud) A.B., *OC II, Les Vases communicants*, p. 181-1182.

¹²⁶¹ A.B., *OCI, Nadja*, p. 719-720.

¹²⁶² *Ibidem*, p. 721.

¹²⁶³ Breton évoque par ailleurs cette méthode qui consiste à aller chercher dans des formes aléatoires de la réalité la plus triviale des motifs ayant la forme d'un objet, d'un visage. La subjectivité lit un dessin là où il n'y a qu'aléas. Le dessin de Nadja s'apparente à cette méthode dans la mesure où des dessins disparates dont les contours s'intriquent entrent dans un dessin total, dont le motif (« le bouclier » selon les dires de Nadja) est de nature très différente). Ce dessin, qui s'apparente à l'art brut par l'absence de structuration par la cohérence

Marguerite Bonnet¹²⁶⁴. Ce dessin offre en quelque sorte un protocole de lecture du dispositif livre, en tout cas de l'expérience singulière qu'il cherche à communiquer. Loin des romans dont Breton se refuse à « chercher la clé¹²⁶⁵ » sciemment et plus ou moins subtilement conçue par leur auteur, s'offre un livre où la réalité subjective trouve à « se déchiffrer¹²⁶⁶ » dans l'expérience vécue et esthétique du monde.

Le dispositif photographique s'avère à la fois beaucoup plus restreint dans *Les Vases communicants* et peut-être plus complexe. Il n'apparaît d'ailleurs, ainsi que l'appendice, que dans la seconde édition de 1955, la première, vingt-trois ans plus tôt ne comportant aucun cliché. L'insertion de photographie tend à souligner l'inscription du livre dans la série inaugurée par *Nadja* et que nous avons placée au centre de notre regard justement pour cette cohérence. Sur les photographies insérées, avec une moindre égalité de dispersion que dans *Nadja*, six¹²⁶⁷ apparaissent dans la première section du livre dont cinq au cours de l'analyse du rêve fait par Breton le 26 août 1931, une respectivement dans la seconde¹²⁶⁸ et la troisième section¹²⁶⁹, et une enfin propose, dans l'appendice¹²⁷⁰, un fac-simile de la lettre manuscrite adressée par Sigmund Freud à André Breton le 26 décembre 1932. Nous nous concentrerons donc sur les cinq clichés qui ponctuent l'analyse du premier rêve tout en gardant à l'esprit qu'il s'agit d'un dispositif rajouté, et que le livre s'écarte du principe d'instantanéité que nous avons défini antérieurement.

Toutes les photographies de cette section accompagnent l'analyse du rêve du 26 août 1931, où *Nadja* réapparaît sous les traits d'une vieille femme qui harcèle Breton et X (sa compagne) dans le rêve. Le rêve a été *enregistré* par Breton dans le cadre d'une « notation immédiate¹²⁷¹ » avant de déboucher sur une analyse qui est livrée dans *Les Vases communicants*. Même si Breton pratique une auto-analyse du rêve en contradiction avec les consignes freudiennes, il est sensible à la plasticité temporelle qui s'exerce dans le rêve (le vieillissement de *Nadja*, par exemple, en contradiction avec le non-vieillessement observé par Breton chez les aliénés¹²⁷²). L'analyse elle-même décompose les différents éléments du rêve et les explique par de expériences autobiographiques d'époques diverses. En d'autres termes l'analyse constitue une autobiographie diffractée dont l'univers onirique (le récit du rêve) est le socle unificateur. Les photographies, qui ne sont pas par elles-mêmes oniriques, répondent ainsi davantage qu'à un simple besoin d'illustration documentaire. Car si la machine à sous¹²⁷³ ou la photo prise du « tournant du pont » peuvent replacer l'autobiographie dans le

rationnelle ou par les lois de la perspective, aurait pu mettre Breton, grand amateur de ce type d'art, sur la piste : il est tout autant, sinon davantage, un symptôme qu'une production artistique.

¹²⁶⁴ *Ibidem*, note 4, p. 1553.

¹²⁶⁵ *Ibidem*, p. 651.

¹²⁶⁶ *Ibidem*, p. 716.

¹²⁶⁷ La seule photographie non liée à l'analyse du rêve est une reproduction du tableau *Le Vaticinateur* de Chirico. A.B., OC II, *Les Vases communicants*, p. 138.

¹²⁶⁸ Reproduction photographique de la Dalila de Gustave Moreau. *Ibidem*, p. 156.

¹²⁶⁹ Photographie de Breton visitant le « Palais idéal » du facteur Cheval. *Ibidem*, p. 204.

¹²⁷⁰ L'appendice lui-même comportant une controverse d'ordre mineur sur le plan intellectuel en l'espèce de trois lettres de Freud et d'une réplique non épistolaire de Breton. *Ibidem*, O.C. II, p. 210-215.

¹²⁷¹ *Ibidem*, p. 118.

¹²⁷² *Ibidem*, p. 123.

¹²⁷³ *Ibidem*, p. 126.

contexte de la réalité, le photogramme de *Nosferatu le vampire*¹²⁷⁴, la reproduction photographique du *Grand Masturbateur*¹²⁷⁵ de Dali ou celle du *Vaticinateur*¹²⁷⁶ de De Chirico, constituent aussi des objets esthétiques organisés par des principes plastiques non réalistes. En tant qu'objets, ils forment images de la plasticité qui se joue dans le texte lui-même. Ainsi le dispositif récit de rêve/analyse à diffraction autobiographique/dispositif photographique fonctionne-t-il à une autre échelle que la seule structure linéaire du langage pour donner, dans une autre temporalité, une impression du sujet. Dans ce cas encore, les objets représentés sur les photographies se trouvent postérieurement au récit du rêve, alors qu'ils lui ont été antérieurs, et l'ont même nourri. Nombreux sont ainsi les effets de boucles temporelles qui s'organisent autour du subjectif. Ce sont autant de tension vers le passé ou vers l'avenir qui partent du récit du rêve dont la succession chronologique du récit devient le niveau premier de temporalité. Ce type de dispositif forme un rayonnement dynamique autour du rêve lui-même. Il correspond à une évolution par rapport à celui de *Nadja*, dont l'axe était la subjectivité de Breton et celle de la personne éponyme.

Quant au dispositif de *L'Amour fou*, les vingt photographies sont réparties dans le livre de manière globalement équitable, avec une propension à la disposition par binôme qui ne manque pas d'inciter au repérage d'identités formelles (élancement filiforme entre la statue d'*Énée portant son père* et celle du personnage féminin de Giacometti¹²⁷⁷). Ces binômes invitent à traquer des permanences, des retours : il existe une forme de plasticité de la forme qui semble recréer du mouvement *dans* le temps, un staccato de la forme. Ainsi en va-t-il des dominantes géométriques en étoile qui se retrouvent de la grande barrière australienne¹²⁷⁸ au dispositif de chiromancie intitulé « Moi, elle » : suggestion d'un même hasard universel de la matière et de la vie. Les photographies viennent témoigner des géométries profondes du sujet et de l'existence, voire de la nature dans la grande barrière de corail ou dans les cristaux de sel gemme¹²⁷⁹, mais elles peuvent *aussi* les expliquer. Elles créent aussi des continuités qui reproduisent la dynamique prophétique du poème *Tournesol*, que le texte lui-même expose. Ainsi la photo d'un tournesol placée en binôme mystérieux avec une photo des petites rues du quartier des Halles¹²⁸⁰ trouvent-elles une résolution dans la photographie placée plus loin dans le livre (et fort loin du texte qu'elle illustre¹²⁸¹) qui est celle du marché aux fleurs des Halles¹²⁸². Le poème *Tournesol* a ainsi annoncé à la fois la thématique florale et le lieu où va se dérouler pour partie la rencontre augurée.

On peut considérer que les photographies surexposent dans *L'Amour fou* la thématique temporelle à l'échelle du livre. L'une d'elles a même trait au temps lui-même puisqu'un

¹²⁷⁴ *Ibidem*, p. 121.

¹²⁷⁵ *Ibidem*, p. 232.

¹²⁷⁶ *Ibidem*, p. 138.

¹²⁷⁷ A.B., *OC II, L'Amour fou*, p. 694 et 695.

¹²⁷⁸ *Ibidem*, p. 692.

¹²⁷⁹ *Ibidem*, p. 684.

¹²⁸⁰ *Ibidem*, respectivement p. 718 et 719.

¹²⁸¹ Chaque photographie reçoit pour légende le fragment du texte auquel elle réfère et qui, le plus souvent se trouve assez voisin en nombre de pages. Mais la photographie du marché aux fleurs est placée plus de vingt pages après le texte de référence.

¹²⁸² *Ibidem*, p. 741.

sablier à étages de verre¹²⁸³ vient illustrer l'image du « filet de lait sans fin fusant d'un sein de verre » de la grande réflexion finale que *L'Amour fou* porte sur l'amour et sur l'incompatibilité entre « toujours » et « longtemps » dans le champ amoureux. Le temps avait été placé au centre de la réflexion par la photographie augurale¹²⁸⁴ « explosante-fixe¹²⁸⁵ » selon la technique reprise par Man Ray aux frères Bragaglia. Sur ce cliché où le temps d'exposition du négatif a été allongé de manière à obtenir le flou du mouvement de la danseuse dont la jupe se relève en tournoyant, la fixité photographique enregistre le mouvement dans le temps, qui est peut-être, comme dans le cas de la main sous la jupe retroussée, celui du désir. Il s'agit donc d'un temps à proprement parler surréaliste. L'immobile et le mobile coexistent dans le même objet. La photographie organise le fixe et le mobile comme Breton souhaite que coexiste la réalité et l'imaginaire qui vient lui redonner son mouvement. La prémonition est cette « explosante-fixe » puisqu'elle saisit dans l'instant présent une fraction du futur, dans cet éclair que seul le médium photographique serait susceptible de capter et de faire voir. Elle est une trace de l'énergie d désir. Et le dispositif photographique de *L'Amour fou* place le lecteur au cœur de l'expérience esthétique surréaliste du temps : une esthétique de l'énergie.

4.3.2.B. Capter une énergie de l'être

La poétique surréaliste repose ainsi sur une captation de l'énergie profonde de la sensation, que les dispositifs viennent retranscrire. En réponse à Valéry (qui avait dit de la poésie : « cette chose n'est pas définissable autrement. Elle est de la nature de cette énergie qui se dépense à répondre à ce qui est. »), Breton proclame : « Cette chose n'est pas définissable autrement. Elle est de la nature de cette énergie qui se refuse à répondre à ce qui est¹²⁸⁶ ». Comment mieux illustrer la différence éthique et poétique entre les deux poètes ? Et comment mieux dire le mode d'inscription de cette énergie dans les dispositifs ?

Il existe chez Breton, au moment où va être lancé *Le Manifeste du surréalisme*, une « peur de la stagnation, du confort intérieur, de l'immobilité » et par contrecoup le besoin de générer « l'éventuel, le décalement, la secousse¹²⁸⁷ ». Les surréalistes et Breton ont pris acte de l'héritage futuriste mais en ont déplacé les principes sur l'être au lieu de puiser l'émotion esthétique dans la modernité technique. Toutefois l'héritage reste marqué par certains titres d'origine scientifique comme *Les Champs magnétiques* ou *Les Vases communicants*. Cet héritage a initié la poétique verbale des surréalistes et les propos de Breton témoignent de cette parenté :

¹²⁸³ *Ibidem*, p. 782.

¹²⁸⁴ La première photographie offre une image du temps dans le mouvement, la dernière reproduit un appareil de mesure du temps.

¹²⁸⁵ *Ibidem*, p. 683.

¹²⁸⁶ A.B., *OC I, Les Pas perdus*, p. 286.

¹²⁸⁷ Marguerite Bonnet, *Notice*, in A.B., *OC I, Manifeste du surréalisme*, p. 1535.

« On commençait à se défier des mots, on venait tout à coup de s'apercevoir qu'ils demandaient à être traités autrement que ces petits auxiliaires pour lesquels on les avait toujours pris ; certains pensaient qu'à force de servir ils s'étaient beaucoup affinés, d'autres que, par essence, ils pouvaient légitimement aspirer à une condition autre que la leur, bref, il était question de les affranchir. A l'« alchimie du verbe » avait succédé une véritable chimie qui tout d'abord s'était employée à dégager les propriétés de ces mots dont une seule, le sens, spécifiée par le dictionnaire. Il s'agissait : 1° de considérer le mot en soi ; 2° d'étudier d'aussi près que possible les réactions des mots les uns sur les autres. » p. 284. *Les Pas perdus*

Affranchir les mots, c'est reprendre les théories futuristes des mots en liberté de Marinetti. Mais alors que les futuristes (et Apollinaire dans une certaine mesure) veulent restituer les rythmes de la modernité en faisant échapper le mot à toute coercition stable des règles de la langue (syntaxe, logique), mais aussi rompre au nom de la modernité avec une stabilité du langage (style télégraphique, onomatopées, recherches typographiques), les surréalistes ne recherchent pas un éclatement du langage mimétique du monde, mais une libération qui laisse rayonner l'être lui-même en sa profondeur. La structure littéraire ne mime plus l'objet, mais le sujet. Ils prennent exemple des expériences de Lautréamont, Mallarmé, Apollinaire : « Toutefois on n'était pas certain que les mots vécussent déjà de leur vie propre, on n'osait trop voir en eux des créateurs d'énergie.¹²⁸⁸ » À cette fin, la recherche futuriste qui a pu inspirer Breton est réinscrite dans le principe de l'automatisme¹²⁸⁹ qui restera une constante du mouvement surréaliste. On sait que Breton, dans *Le Manifeste du surréalisme* relie explicitement l'écriture automatique aux recherches préalablement menées par Reverdy et exposées dans le numéro de mars 1918 de la revue *Nord-Sud*, en particulier dans le rapprochement de deux réalités dans l'image : « Plus les rapports de deux réalités seront lointains et justes, plus l'image sera forte — plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique¹²⁹⁰ ». On sait aussi en quelle estime Breton avait l'incongruité de l'image choisie par Lautréamont à des fins d'édification esthétique : « Beau... comme la rencontre sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie¹²⁹¹ ». L'écrivain développe d'ailleurs cette idée en lui donnant des références venues des sciences physiques :

« C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des termes qu'a jailli une lumière particulière, *lumière de l'image*, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles. La valeur de l'image dépend de la beauté de l'étincelle obtenue ; elle est, par conséquent, fonction de la différence de potentiel entre les deux conducteurs.¹²⁹² »

¹²⁸⁸ Breton fait référence aux six jeux de mots de Duchamp parus dans *Littérature* n° 5.

¹²⁸⁹ Envisageant différentes techniques surréalistes, Breton ajoute « ce qui permet d'affirmer que l'automatisme duquel nous sommes partis et auquel nous sommes sans cesse revenus en constitue bien le *carrefour*. » A.B., *OC II, Qu'est-ce que le surréalisme ?*, p. 257.

¹²⁹⁰ A.B., *OC I, Manifeste du surréalisme*, p. 324. Ce principe n'est néanmoins qu'un point de départ à partir duquel les deux poétiques divergent, puisque Reverdy appelle à la justesse entre les deux termes mis en contact, alors que Breton demande un haut degré d'arbitraire.

¹²⁹¹ A.B., *OC II, Les Vases communicants*, p. 140.

¹²⁹² A.B., *OC I, Manifeste du surréalisme*, p. 338. André Breton file l'image physico-chimique pour illustrer le régime poétique de l'image : « Et de même que la longueur de l'étincelle gagne à ce que celle-ci se produise à travers des gaz raréfiés, l'atmosphère surréaliste créée par l'écriture automatique [...] se prête particulièrement à la production des plus belles images. »

La valeur de l'image issue de l'écriture automatique, qui était fonction — toujours dans la terminologie physico-chimique¹²⁹³ — de la différence de potentiel entre les deux termes¹²⁹⁴, va se trouver interrogée dans les écarts des manifestations où la subjectivité trouve à se lire. Quelque chose passe, ou se passe, dans l'intervalle de la fracture.

Outre les évolutions de l'épistémè que nous avons envisagées par ailleurs et qui peuvent expliquer des modifications de la représentation du temps, de nouvelles découvertes techniques ont pu légitimer, peut-être par ricochet, ces passages directs dans la linéarité dite inviolable du temps. Breton évoque dans *l'Introduction au discours sur le peu de réalité* l'expression « sans fil » que l'invention de la télégraphie sans fil en 1898 a mis au goût du jour. Reprenant une expression de Marinetti, il opère un parallèle qui témoigne une nouvelle fois de l'influence des techniques sur les dispositifs de représentation : « Télégraphie sans fil, téléphonie sans fil, imagination sans fil, a-t-on dit. L'induction est facile mais selon moi elle est permise, aussi¹²⁹⁵ ». Cette « induction » va bien au-delà de la simple métaphore imageante du « sans fil » pour se constituer en *infra-phore*, elle informe une représentation de la vie psychique et, dans une certaine mesure, participe à sa justification ; l'imagination, dans l'expression que lui donne l'écriture automatique et ces mots reliés dans l'image par une force invisible, est une manifestation du « sans fil » au cœur du langage. Le « sans fil » qui crée du lien dans le discontinu du langage procède du même rêve que celui que l'inventivité technique a rendu possible dans le discontinu de l'espace. Et le temps alors ? Il est remarquable que Breton profite du rapprochement qui illumine un moment de l'histoire de la connaissance et des représentations humaines en leur intrication pour proclamer « je cherche l'or du temps ». Un « sans fil » de la puissance psychique sous-tendrait-il aussi le temps dans la discontinuité de la succession ?

Effectivement, dans *Nadja*, André Breton établit un parallèle entre les phénomènes de rencontres de mots dans l'écriture automatique et les manifestations de la subjectivité

¹²⁹³ Breton a hésité sur le titre du recueil *Les Champs magnétiques*, envisageant dans un premier temps de l'intituler *Les Précipités*, « peut-être par rapport à cette phrase d'« Éclipses » : « Ce qui précède a trait aux singularités chimiques, aux beaux précipités certains », explique Marguerite Bonnet, dans A.B., *OC I, Les Champs magnétiques*, notice, p. 1124. On notera que la fin du XIX^e siècle a vu éclore les théories de l'électromagnétisme en sciences physiques. En dépit d'une distance aux sciences considérée par les surréalistes comme supposé de la raison, la prédilection de Breton pour des vocables relevant de la terminologie de la physique afin de désigner des phénomènes de l'esprit à potentiel esthétique se poursuit avec le titre *Les Vases communicants* (titre anticipé par la phrase inscrite dans *Le Surréalisme et la peinture* pour définir le champ de la surréalité : « [...] la surréalité serait contenue dans la réalité et ne lui serait ni supérieure ni extérieure. Et réciproquement car le contenant serait aussi le contenu. Il s'agirait presque d'un vase communicant entre le contenant et le contenu ».. Il est possible d'y lire une inscription de la vie psychique dans le champ strictement matérialiste, au nom d'un refus du dualisme. Il indique d'ailleurs à propos de cet ouvrage dans une lettre à Paul Éluard : « J'ai sensiblement modifié le plan de mon livre dans le plan matérialiste. » Cité par Marguerite Bonnet dans A.B., *OC II, Les Vases communicants*, notice, p. 1355. On notera enfin que la recherche poursuivie par le mouvement n'est pas celle de « littérateurs et d'artistes » mais s'exerce « au même titre que les chimistes et les diverses autres espèces de techniciens. » A.B., *OC II, Qu'est-ce que le surréalisme ?*, p. 259

¹²⁹⁴ Notons que, dans *Le Minotaure* n° 5 de mai 1934, qui deviendra le premier chapitre de *L'Amour fou*, Breton place une photographie destinée à illustrer les phénomènes électriques de l'écriture automatique : « Des arborescences lumineuses se détachent sur un fond noir, au-dessus d'une légende : « l'image telle qu'elle se produit dans l'écriture automatique... », *OC I, notes*, p.1360.

¹²⁹⁵ A.B., *OC II, Point du jour*, p. 140.

profonde¹²⁹⁶. Il réitère ce parallèle dans *Les Vases communicants* à propos du phénomène de *condensation* par lequel il explique la temporalité dans le rêve¹²⁹⁷ et par laquelle il y a peut-être de quoi justifier « cette loi de l'*extrême raccourci* qui a imprimé à la poésie moderne un de ses plus remarquables caractères ». L'esthétique du raccourci temporel a partie liée avec celle de l'image surréaliste dans son énergétique et *Les Vases communicants* le confirment : dans la rencontre de deux objets aussi éloignés l'un de l'autre qui se produit dans l'image « ce qu'il s'agit de briser, c'est l'opposition toute formelle de ces deux termes ; ce dont il s'agit d'avoir raison, c'est de leur apparente disproportion qui ne tient qu'à l'idée extérieure, infantile, qu'on se fait de la nature, de l'extériorité du temps et de l'espace¹²⁹⁸ ». Et elle ne possède au plus haut point cette vertu que si elle n'a pas été préméditée. Dans le cas de la fabrication « d'objets animables¹²⁹⁹ à signification érotique », Breton note qu'« ils livrent à l'interprétation une étendue moins vaste, comme on pouvait s'y attendre, que les objets dans le même sens moins systématiquement déterminés¹³⁰⁰ ». Il semble que l'absence de spontanéité dans leur création ait enlevé une part de leur puissance dramatique, voire esthétique en l'espèce de « la magnificence dont se sert habituellement la censure¹³⁰¹ ». Les tensions à l'œuvre dans le cryptage participent ainsi à la dimension esthétique, qui n'est qu'une ruse, un détournement de la contrainte.

Et ce mouvement opère aussi en sens inverse, sur le plan de la révélation pour lequel Breton utilise le même régime d'images scientifiques. Au début de l'épisode *La nuit du tournesol*, avant même l'analyse du poème du même nom, Breton rappelle la polysémie du mot « tournesol » à la fois le végétal bien connu en l'espèce de la fleur héliotrope jaune, et le papier réactif utilisé en chimie. Or c'est dans la réalité biographique que l'imaginaire du poème *Tournesol* va se révéler : il y a certes la transmutation du bleu au rouge que Breton associe aux armoiries de la ville de Paris, mais c'est aussi l'imaginaire du poème qui va se transmuter dans la réalité¹³⁰². Le réactif chimique opère à ce titre une métamorphose qui abolit le temps.

Parce qu'elle explore et cultive tous ces mouvements émotionnels en les traduisant par le lexique physico-chimique, le vocabulaire esthétique du surréalisme s'avère par contrecoup fortement empreint de celui de la physique. « Le cœur humain, beau comme un

¹²⁹⁶ « De ces faits, dont je n'arrive à être pour moi-même que le témoin hagard, aux autres faits, dont je me flatte de discerner les tenants et, dans une certaine mesure, de présumer les aboutissants, il y a peut-être la même distance que d'une de ces affirmations ou d'une de ces ensembles d'affirmations que constitue la phrase ou le texte « automatique » à l'affirmation ou l'ensemble d'affirmations que, pour le même observateur, constitue la phrase ou le texte dont tous les termes ont été par lui mûrement réfléchis, et pesés. » A.B., *OC I, Nadja*, p. 652.

¹²⁹⁷ A un stade de la conception du rêve où l'atemporalité a été rejetée comme relevant d'une vision idéaliste, ainsi que nous l'avons vu en deuxième partie.

¹²⁹⁸ A.B., *OC II, Les Vases communicants*, p. 181.

¹²⁹⁹ Objets reproduits dans *Le Surréalisme au service de la révolution* n° 3 de décembre 1931.

¹³⁰⁰ A.B., *OC I, Les Champs magnétiques*, p. 142.

¹³⁰¹ *Ibidem*.

¹³⁰² Pierre Bayard, évoquant les analyses — qui nous ont paru médiocrement convaincantes — par lesquelles Gérard Durozoi et Bernard Lecherbonnier complètent celles de *Tournesol*, d'André Breton dans *L'Amour fou*, reproche à Breton de ne pas l'interpréter suffisamment. Les potentielles lacunes nous paraissent légitimer les explications subsidiaires que nous apportons. Pierre Bayard, *Demain est écrit*, Paris, Les éditions de Minuit, Paradoxe, 2005, p. 71.

sismographe¹³⁰³ », écrit Breton à la fin de *Nadja*. La comparaison joue à l'évidence sur la dualité entre les systoles cardiaques et la mesure d'intensité du mouvement, mais elle s'établit par un instrument qui n'est pas l'électrocardiogramme attendu, mais un appareil de mesure de la fixité et du mouvement de la plaque terrestre. Sans doute faut-il voir dans la dualité de cette image un rappel au principe matérialiste y compris dans le fondement de l'esthétique.

4.3.2.C. De l'énergétique de la subjectivité profonde à l'esthétique cinématique :

Le terme *cinématique* nous paraît ainsi de nature à exprimer la nature de l'émotion esthétique qui se produit dans l'écriture surréaliste de Breton. Ni statique, ni dans le continuum de reproduction du mouvement du cinéma, le terme cinématique propose un surgissement qui n'a pas de continuité. Il nous semble le plus apte à décrire le phénomène ambivalent que Breton dissémine dans de nombreuses expressions. C'est le mouvement singulier fait de vitesse et de fixité, du « train qui bondit sans cesse dans la gare de *Lyon*, et dont je sais qu'il n'est pas parti, qu'il ne va jamais partir¹³⁰⁴ », dont Breton précisera dans *L'Amour fou* comme devant se situer « à l'expiration exacte de ce mouvement même¹³⁰⁵ ». La « beauté convulsive » se définit ainsi comme « explosante-fixe¹³⁰⁶ » dans *L'Amour fou*.

Un objet particulier traduit cette cinématique et en forme dispositif. Il s'agit du cylindre découvert par Breton aux Puces, dont il ignore la fonction exacte et qu'il fait figurer dans *Nadja*¹³⁰⁷. Objet autotélique indépendant de l'arrière-plan¹³⁰⁸ duquel il ne tire plus ses repères, et donc dans une dimension relativiste au sens où l'entendent les sciences physiques, il est propre à exprimer une position d'immanence qui est celle du sujet. Dans sa fonction première, ce graphique inscrit sur trois dimensions des courbes d'accroissement de la population d'une ville dans le temps. Il se constitue comme un objet oblong pourvu de courbes ascendantes en dents de scie qui ne sont pas sans évoquer le résultat d'une mesure au sismographe dont André Breton fait par métaphore un autre instrument esthétique. Il devient donc iconique du sujet dans son immanence, avec les énergies qui rayonnent de lui, et que la structure « enregistre ».

À l'intérieur du dispositif du livre, les phénomènes de déformation du temps reproduisent à la fois la fracture-surgissement (les « faits-glissades » et les « faits-

¹³⁰³ A.B., *OC I, Nadja*, p.753.

¹³⁰⁴ *Ibidem*, p. 753. Dans *L'Amour fou*, Breton « regrette de n'avoir pu fournir, comme complément à l'illustration de ce texte, la photographie d'une locomotive de grande allure qui eût été abandonnée durant des années au délire de la forêt vierge ». A.B., *OC II, L'Amour fou*, p. 680.

¹³⁰⁵ *Ibidem*, p. 680.

¹³⁰⁶ « La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle ». *Ibidem*, p. 687.

¹³⁰⁷ A.B., *OC I, Nadja*, p. 676 (texte) et 678 (illustration).

¹³⁰⁸ Les physiciens parlent de *Background independance* pour des phénomènes qui s'inscrivent dans un espace-temps qui ne trouve qu'en lui-même ses coordonnées.

précipices »¹³⁰⁹) et la condensation (l'achronie rassemble des éléments disparates du temps sous forme d'ellipses, cas de la prémonition).

L'envers de ce dispositif nous est donné par le regard de Nadja, dans le portrait « aux yeux de fougères¹³¹⁰ ». On ne peut que se souvenir du rôle tout à fait augural du regard, ou plutôt de l'absence de regard — paradoxe pour un art visuel — dans *Un Chien andalou* de Buñuel. Pour le portrait de Nadja qui glisse dans le livre une même clé de régime de visibilité, il ne s'agit pas de regards successifs, comme ils pourraient figurer sur une pellicule cinématographique, mais d'un seul et même regard (tiré d'une seule photo originelle). La critique a souvent analysé ce regard de « fou-j'erre ». Il propose un mode scopique symétrique de l'esthétique cinématique, un enregistrement de tensions successives. Le regard doit ainsi s'adapter à un livre qui enregistre ces mouvements cinématiques. Il est soumis à l'esthétique du « cœur beau comme un sismographe »¹³¹¹ qui est le pendant¹³¹² du cylindre vu plus haut. L'énergie a à voir avec le désir amoureux. Et les livres sont des enregistrements du mouvement lyrique qui porte Breton vers ses compagnes successives.

Ainsi le staccato cinématique se poursuit à l'échelle supérieure, d'un livre à l'autre. Le livre surréaliste (en tout cas ceux, circonstanciels, de la série que nous propose Breton) fait corps avec la vie, avec l'instant, qu'il enregistre. L'ambivalence immobilité/mouvement réside dans la succession des rencontres, se succédant et s'*appelant* les unes les autres par le piégeage dans la fixité de l'écriture, dans des « livres qu'on laisse battant comme des portes¹³¹³ » dont on a vu qu'il obéissait au modèle photographique du fusil photographique¹³¹⁴. « Sans le faire exprès, tu t'es substituée aux formes qui m'étaient le plus familières, ainsi qu'à plusieurs figures de mon pressentiment » lance Breton à Suzanne Musard, avant d'ajouter : « Tout ce que je sais est que cette substitution de personnes s'arrête à toi [...] »¹³¹⁵. Ainsi les rebondissements dans la vie amoureuse d'André Breton, dans *Nadja*, puis de ce livre à *L'Amour fou*, se traduisent par la libération successive dans l'écriture de la cristallisation des affects autour d'une figure féminine et appellent dans l'amour la présence de nouvelles « merveilles ». Les premières figures ont été le « pressentiment » des suivantes : l'amour a ainsi son mode prémonitoire. Ces rencontres pourtant multiples peuvent être considérées comme des « solutions » à la crise intime du sujet face à la quête de cet amour unique :

¹³⁰⁹ A.B., *OCI, Nadja*, p. 752.

¹³¹⁰ *Ibidem*, p. 715.

¹³¹¹ Après vérification, il s'avère que c'est sciemment qu'André Breton a choisi le sismographe, plutôt que l'appareil de mesure de l'électrocardiogramme qui semblait plus approprié pour le « cœur » dans cette image concertée. L'électrocardiogramme avait été inventé en 1887, et les rudiments de médecine et de pratique médicale qu'avait acquis André Breton à la fin de la guerre écartent toute ignorance de cet instrument.

¹³¹² Le regard de Nadja comme principe scopique, le cylindre comme dispositif produit et le sismographe comme aune de mesure sont les trois termes majeurs du dispositif cinématique dans *Nadja*.

¹³¹³ *Ibidem*, p. 651.

¹³¹⁴ On notera à cet égard que la photographie de Robert Desnos pendant l'expérience des sommeils hypnotiques insérée dans *Nadja* comporte deux clichés successifs dans un montage horizontal, clichés suffisamment distincts pour qu'il ne s'agisse pas d'un continuum cinématographique jouant sur la persistance rétinienne. *Ibidem*, p. 752.

¹³¹⁵ *Ibidem*, p. 751 et 752.

« Une telle beauté ne pourra se dégager que du sentiment poignant de la chose révélée, que de la certitude intégrale procurée par l'irruption d'une solution qui, en raison de sa nature même, ne pouvait nous parvenir par les voies logiques ordinaires.¹³¹⁶ »

Cet état hybride de la surprise est défini comme un état double : « La surprise doit être recherchée pour elle-même, inconditionnellement. Elle n'existe que dans l'intrication en un seul objet du naturel et du surnaturel, que dans l'émotion de tenir et en même temps de sentir s'échapper le ménure-lyre¹³¹⁷ ». La dualité du mouvement et de l'immobilité reste essentielle à l'émotion lyrique.

Notre approche s'est centrée sur les livres d'André Breton en raison de la cohérence et de l'originalité de leur dispositif esthétique-temporel. L'écrivain a exploré à la fois les anomalies temporelles, comme le désir, et cet arrière-pays intemporel qui ressurgit sur l'avant-scène. Il en a tenté une restitution personnelle de manière à refonder l'esthétique sur des énergies qui travaillent l'être et s'inscrivent dans le livre. Le livre n'est qu'une syntaxe qui photographie le réel ; c'est en tant que dispositif que s'y inscrit et s'y restitue un arrière-plan non concerté : à ce niveau-là seulement, les imaginaires, le temps et la prémonition passent comme une empreinte de la subjectivité de l'écrivain à celle du lecteur. Mais le surréalisme a proposé d'autres déformations de l'écran de la représentation afin d'ouvrir sur le Réel. L'œuvre de René Crevel en témoigne.

4.4. Les vertiges du temps : Breton, Proust, Crevel

Les surréalistes partagent avec Maurice Maeterlinck un goût de l'émotion forte, c'est-à-dire de l'expérience limite, du flirt avec les seuils. Dans la foulée des provocations dadaïstes, ils ont vraisemblablement été des incarnations de ce « joueur de l'impossible » qui, lorsqu'il « rencontre un seuil infranchissable, par exemple un seuil physiologique objectivement indépassable, [...] est souvent acculé à trouver un autre domaine dans lequel il pourra lancer un nouveau défi aux limites, faute de quoi il peut se trouver en grand danger¹³¹⁸ ». Par le biais des jeux surréalistes, André Breton est en quête d'un degré extrême dans les sensations de l'être qui s'exprime par les images du précipice. En contrepoint, il reproche à Huysmans de livrer une œuvre qui n'effectue pas « la discrimination *vitale* entre l'anneau qui peut nous être de tout secours et l'appareil vertigineux des forces qui se conjuguent pour nous faire couler à pic¹³¹⁹ ». Il sera en attente de ces forces déstabilisantes où la raison reste égarée par la plongée dans les profondeurs de l'être. Est-il étonnant de

¹³¹⁶ A.B., *OCI, L'Amour fou*, p. 682.

¹³¹⁷ *Ibidem*, p. 751.

¹³¹⁸ Danièle Quinodoz, *Le Vertige, entre angoisse et plaisir*, Paris, Presses universitaires de France, Le fait psychanalytique, 1994, p. 202.

¹³¹⁹ A.B., *OCI, Nadja*, p. 650.

rencontrer, comme un point d'articulation, le mot « stupéfiante » dans *Le Paysan de Paris* d'Aragon et dans le *Manifeste du surréalisme* de Breton. La polysémie de « stupéfiant » renvoie à un degré élevé de surprise, proche de la sidération, à une qualification esthétique hyperbolique mais aussi aux substances psychotropes évoquées dans leurs effets et leur accoutumance dans le second de ces livres¹³²⁰. Sur le plan de la vie, les expériences que Breton vit avec Nadja, durant les rencontres et lorsqu'il se trouve en empathie avec elle, semblent avoir un puissant effet sur son psychisme au point qu'il entraîne des céphalées : « J'ai souffert d'un violent mal de tête, qu'à tort ou à raison, j'attribue aux émotions de cette soirée et aussi à l'effort d'attention, d'accommodation que j'ai dû fournir¹³²¹ ». Empathie douloureuse avec les manifestations de la pensée schizophrénique de Nadja, ou image de la violence que le texte lui-même fait à l'esprit ? Il existe en tout cas chez André Breton, et plus généralement dans le mouvement surréaliste, « un amour de brusquer¹³²² » et un goût des « saccades¹³²³ ».

Mais cette violence faite à l'esprit, et plus particulièrement à la rationalité à laquelle on mesure traditionnellement sa « bonne » santé mentale, n'est pas sans risque. « modifications profondes de la mémoire et de la personnalité¹³²⁴ », « hallucinations visuelles¹³²⁵ », voire « terreur¹³²⁶ » à laquelle Breton reproche à Rimbaud de céder — tout en reconnaissant par ailleurs y avoir cédé lui-même¹³²⁷ —, les troubles psychiques de la pratique surréaliste peuvent s'avérer sérieux. Les surréalistes ont ainsi exploré les seuils du psychisme afin d'y découvrir, dans la lignée du « dérèglement de tous les sens » rimbaldienne, de nouveaux champs pour l'esthétique. Il s'agissait de laisser émerger cette voix profonde ou de l'observer dans ses manifestations prémonitoires.

La rencontre du temps de l'inconscient — et nous avons vu que la prémonition était une percée vers ce temps profond — s'avère une expérience déstabilisante. Voyons la relation qu'en fait le psychanalyste Jean-Bertrand Pontalis après l'avoir observée chez ses patients :

¹³²⁰ « Le surréalisme ne permet pas à ceux qui s'y adonnent de le délaisser quand il leur plaît. Tout porte à croire qu'il agit sur l'esprit à la manière des stupéfiants ; comme eux il crée un certain état de besoin et peut pousser l'homme à de terribles révoltes. [...] Aussi l'analyse des effets mystérieux et des jouissances particulières qu'il peut engendrer — par bien des côtés, le surréalisme se présente comme un *vice nouveau*, qui ne semble pas devoir être l'apanage de quelques hommes ; il a comme le haschisch de quoi satisfaire tous les délicats—, une telle analyse ne peut manquer de trouver place dans cette étude. » A.B., OC I, *Manifeste du surréalisme*, p. 337.

¹³²¹ A.B., OC I, *Nadja*, p. 701.

¹³²² L'expression est employée dans *Le Manifeste du surréalisme* pour qualifier le dispositif poétique dans *Mont de piété*. A.B., OC I, *Manifeste du surréalisme*, p. 323.

¹³²³ A.B., OC I, *Nadja*, p. 753.

¹³²⁴ A.B., OC II, *Le Message automatique*, in *Point du jour*, p. 387.

¹³²⁵ *Ibidem*, p. 390.

¹³²⁶ « Ma santé fut menacée. La terreur venait. » Arthur Rimbaud, « Délires, II, Alchimie du verbe », *Poésies. Une Saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, poésie, 1973, p. 145.

¹³²⁷ Sur l'exemplaire Gaffé des *Champs magnétiques*, Breton a consigné son intention : « Ce qui m'a donné l'idée d'entreprendre *Les Champs magnétiques*, c'est le désir d'écrire un livre dangereux. », A.B., OC I, *Les Champs magnétiques*, notice, p. 1128

« Que dire alors de la rencontre avec un temps sans mesure ? Nos patients la font, cette rencontre, parfois avec l'émotion d'une « première fois » qui condenserait toutes les autres, parfois avec une sorte d'accablement.

Avec émotion quand soudain, sans préavis, émerge des coulisses une scène qui, tant la vivacité de sa survenue les saisit – de sa survenue plus que de son contenu –, ne se présente pas à eux ni à nous comme un souvenir, plus ou moins situable dans une chronologie, mais bel et bien comme une *apparition*, en affinité non avec l'hallucination mais avec l'hallucinatoire du rêve. La remontée, du fond d'un tiroir ou d'une boîte en carton, d'une photographie sans date, de ce qu'on appelait naguère un « instantané », peut produire un effet comparable. Voici que l'instant engendre un autre instant, plus chargé d'affect que le premier, car c'est maintenant tout un monde qui s'est déposé en lui. Voici un *passé présent* que j'anime au lieu de me sentir déterminé par lui.¹³²⁸ »

Les auteurs de notre corpus ont donné des représentations singulières de cette expérience de l'irreprésentable. Si Proust a associé profondeurs, sensation de quelque chose qui se désancre, tournoiements et vertiges aux expériences majeures du souvenir ou du pressentiment qui ponctuent *À la recherche du temps perdu*, c'est lors de la reconnaissance de la seule prémonition que Breton en décrit l'émergence. Aussi dans l'expérience esthétique surréaliste, et plus particulièrement celles du temps et de la prémonition — ou de sa reconnaissance comme telle —, il importera pour nous de distinguer ce qui se joue au premier niveau, dans l'expérience subjective du créateur lors de l'expérience de la prémonition, et au second niveau, à travers l'expérience que le lecteur peut avoir de l'œuvre, une expérience virtuelle de la prémonition. Les deux facettes sont, dans la logique photographique, comme le négatif récepteur et le positif producteur de l'expérience.

Pour ce qui est du premier cas, il suffit d'observer les réactions qu'André Breton consigne lors de l'observation de ces phénomènes pour obtenir une forme de négatif, ou d'ombre portée dans la sensibilité de l'écrivain. Car, comme nous l'avons vu, la transparence de la « maison de verre » ouvre librement sur l'univers ontologique, mais l'enregistrement des phénomènes subit aussi le crible de la subjectivité : toutes les maisons de verre n'ont pas le même cadrage sur la réalité, pour reprendre métaphoriquement la dimension subjective de ceux que Breton décrit pour *Nadja*. Aussi, suivons le conseil scrupuleux que l'écrivain nous communique dans *L'Amour fou* : « Seule, en effet, la référence précise, absolument consciencieuse, à l'état émotionnel du sujet au moment où se produisent de tels faits, peut fournir une base réelle d'appréciation.¹³²⁹ »

Breton est particulièrement attaché à ce vertige face aux profondeurs de l'être subitement révélées par les expériences. Alors qu'il récuse les précaires et vains équilibres de l'individu placé dans la réalité ordinaire des « idées reçues » par rapport aux vertiges de l'être¹³³⁰, il place le surréalisme lui-même sous le régime de cette plongée psychique :

¹³²⁸ Jean-Bertrand Pontalis, *Ce Temps qui ne passe pas*, Paris, Editions Gallimard, Collection « Tracés », « Connaissance de l'inconscient », 1997, pp 12/13.

¹³²⁹ A.B., *O.C. II, L'Amour fou*, p. 710.

¹³³⁰ « L'homme, pris le jour dans l'éboulement des idées reçues, est amené à concevoir toute choses et à se concevoir lui-même à travers une série vertigineuse de glissades aussitôt dérobées, de faux pas rectifiés tant bien que mal. » A.B., *OC II, Le Message automatique, Point du jour*, p. 791.

« rappelons que l'idée de surréalisme tend simplement à la récupération totale de notre force psychique par un moyen qui n'est autre que la descente vertigineuse en nous, l'illumination des lieux cachés et l'obscurcissement des autres lieux¹³³¹ [...] ». André Breton pose tacitement une spatialisation de l'esprit là où Freud s'y est refusé. Cette spatialisation scinde des surfaces et des profondeurs selon un régime vertical. Ainsi, le spectacle des *Détraquées* fait apparaître sous la plume de Breton l'adjectif « scabreux » dont Marguerite Bonnet note la définition donnée par Breton dans « Lexique succinct de l'érotisme » : « Ce qui côtoie tout au long le précipice, l'évitant de justesse pour en entretenir le vertige. Exemple : l'intenable, l'inoubliable fin du premier acte des *Détraquées* de P.-L. Palau (19 février 1921)¹³³² ». L'expérience de l'écriture automatique est elle-même sujette à ouvrir l'homme à « une série vertigineuse de glissades aussitôt dérobées¹³³³ ».

Mais la verticalité est plus particulièrement associée chez l'écrivain surréaliste à l'univers onirique. Dans le premier *Manifeste du surréalisme*, alors qu'il en est encore à une assimilation approximée des théories de Freud sur le rêve, Breton évoque une épaisseur du rêve et son choix d'aller vers « ce qui sombre à l'éveil, tout ce qui ne reste pas de l'emploi de cette précédente journée, feuillages sombres, branches idiotes. » Et l'écrivain d'ajouter : « dans la « réalité » de même, je préfère *tomber*¹³³⁴ ». Telle expérience émotionnelle semble à proprement parler très proche de la description des séances de sommeils hypnotiques menées vers 1922 et rapportées dans *Entrée des médiums*. André Breton fut même obligé d'y mettre un terme. Marguerite Bonnet évoque le « choc émotionnel, le trouble, ressentis par tous les assistants¹³³⁵ » à ces séances. Si Breton se réjouit de l'émotion ressentie à cette occasion « devant la merveille » (« confondus, tremblants de saisissement et de peur »), une lettre de Simone Breton relie plus clairement l'expérience à un accès à l'atemporalité :

« Après chaque séance, on est tellement égaré et brisé qu'on se promet de ne plus recommencer, et le lendemain, on n'a plus que le désir de se trouver dans cette atmosphère catastrophique où tous se donnent la main avec la même angoisse.¹³³⁶ »

C'est la même peur qui saisit Breton alors qu'il vient d'être confronté à la capacité de prémonition de Nadja exercée face à la fenêtre qui s'éclaire en rouge¹³³⁷. Parfois Breton exprime du trouble ou du « malaise¹³³⁸ » comme en observant la balance au verso des lettres à Nadja du président G. dont, autre coïncidence, il vient d'être question dans le numéro 8 de *La Révolution surréaliste* du 1^{er} décembre 1926. L'anticipation de l'un à l'autre décontenance. S'agit-il pour autant d'une expérience propre à Breton, à une sensibilité particulière ?

Pour objectiver notre propos en sortant de la seule subjectivité de Breton, tout aussi intéressantes sont les sensations de Nadja lorsqu'elle rapporte sa confrontation avec une

¹³³¹ A.B., OC I, *Second Manifeste du surréalisme*, p. 791.

¹³³² A.B., OC I, « Notice », in *Nadja*, p. 1536.

¹³³³ A.B., OC II, *Le Message automatique*, in *Point du jour*, p. 317

¹³³⁴ A.B., OC I, *Manifeste du surréalisme*, p. 317, note de l'auteur.

¹³³⁵ *Ibidem*, p. 1302.

¹³³⁶ Cité par Marguerite Bonnet, *Ibidem*, p. 1303.

¹³³⁷ « J'avoue qu'ici la peur me prend, comme aussi elle commence à prendre Nadja. » A.B., OC I, *Nadja*, p. 695.

¹³³⁸ *Ibidem*, p. 705.

prémonition : « Il y avait aussi une voix qui disait : Tu mourras, tu mourras. Je ne voulais pas mourir mais j'éprouvais un tel vertige... Je serais certainement tombée si l'on ne m'avait retenue...¹³³⁹ ». Cette réaction qui associe un rapport irrationnel au temps et une sensation liée à l'espace peut, bien sûr, avoir été causée par les troubles psychiatriques de la jeune femme, mais elle révèle en tout cas qu'une même émotion de degré extrême met en jeu des mécanismes psychiques profonds liés à la conservation. On observe les mêmes sensations chez le garçon de restaurant maladroit qui semble obnubilé, peut-être en prise avec l'inconscient de la jeune femme : « [...] alors qu'il lève les yeux sur Nadja [il] paraît pris de vertige¹³⁴⁰ ». Breton ne fait pas de ce vertige une caractéristique qui lui soit propre. Mais la sensation apparaît aussi en association avec la coïncidence qui constitue une boucle temporelle rompant la linéarité du temps et rapprochant dans le temps ce qui était sensé en être éloigné, donc d'autant plus proche de la prémonition qu'elle a la même cause profonde dans l'inconscient.

De petite envergure ou liées à la Merveille amoureuse, les coïncidences chez Breton abolissent la temporalité et ouvrent au vertige. Ainsi *L'Air de l'eau* relate sur le mode lyrique de l'émerveillement la rencontre de Jacqueline Lambda :

« C'en est fait du présent du passé de l'avenir

Je chante la lumière unique de la coïncidence

La joie de m'être penché sur la grande rosace du glacier supérieur

Les infiltrations merveilleuses dont on s'aperçoit un beau jour qu'elles ont fait un cornet du plancher

La portée des incidents étranges mais insignifiants à première vue

Et leur don d'appropriation finale vertigineuse à moi-même¹³⁴¹ »

Dans le temps aboli, les coïncidences amènent à une rencontre vertigineuse avec soi : elles sont rencontre de soi, de la subjectivité profonde. Par cette fissure vers le Réel qui entrent des « infiltrations merveilleuses ». De même l'épiphanie de l'imaginaire poétique de *L'Amour fou* se fait dans son jeu de coïncidences où se révèle le caractère annonciateur. L'épiphanie se pare d'une émotion lyrique du vertige si chère à Breton, et qu'il espérera pour sa fille Aube dans le dernier chapitre du livre¹³⁴². En effet, le moment où la coïncidence ouvre à cette reconnaissance du connu, est aussi celui où l'être — l'être profond s'entend pour un surréaliste — se saisit dans sa singularité (nous avons vu que l'immanence préside à la quête de l'être, à une « rencontre subjectivée à l'extrême¹³⁴³ », et que l'on se connaît, par qui l'on « hante¹³⁴⁴ »). Dans l'amour comme dans la coïncidence où la subjectivité soudain se révèle,

¹³³⁹ A.B., *OCI, Nadja*, p. 697.

¹³⁴⁰ *Ibidem*, p. 707.

¹³⁴¹ A.B., *OC II, L'air de l'eau*, p. 402.

¹³⁴² « [...] laissez moi croire que ces mots : *L'Amour fou* seront un jour seuls en rapport avec votre vertige. » A.B., *OC II, L'Amour fou*, p. 719.

¹³⁴³ A.B., *OC II, L'Amour fou*, p. 689.

¹³⁴⁴ A.B., *OCI, Nadja*, p. 647

éclate cette émotion radicale et déstabilisante que l'écrivain, durant son voyage à Tenerife, prête au dialogue des amoureux aux fenêtres : « un murmure inquiétant, vertigineux comme celui qui peut signaler sur la soie des déserts l'approche du sphinx¹³⁴⁵ ». La métaphore reprend le même sphinx qui était le nom de l'hôtel où habitait Nadja à Paris : la profération de la question cruciale du *sens*, qui est aussi celle de l'identité, s'accompagne de cette menace psychique de chute potentielle dans l'abîme. Breton rappelle la singularité de cette « sorte d'émotion et non d'une autre » dans *L'Amour fou* : « c'est vraiment comme si je m'étais perdu et qu'on vint tout à coup me donner de mes nouvelles¹³⁴⁶ ». Le caractère « concerté » de la rencontre est de nature à « précipiter [Breton] dans un abîme de négations¹³⁴⁷ ». L'écrivain n'hésite pas à utiliser une mention hyperbolique pour en décrire l'intensité : « Je ne me rappelle pas avoir éprouvé de ma vie une si grande défaillance¹³⁴⁸ ». Et celle-ci est de nature à donner un sens à l'expression « Et dans le sac à main il y avait mon rêve ce flacon de sels¹³⁴⁹ » que Breton laisse inexplicite, bien qu'il la considère comme une « donnée essentielle¹³⁵⁰ », dans son analyse des éléments prophétiques de la rencontre de Jacqueline Lambda à laquelle il se livre dans *L'Amour fou* : c'est en effet l'univers onirique et imaginaire qui reconstruit une assise là où la vie manifeste se dérobe en entraînant la « défaillance » émotionnelle dans la rencontre.

Comme le vœu fait à Aube le préfigure, cette émotion du vertige devient matière esthétique et ouvre au lyrisme. Ce n'est donc pas une émotion foncièrement déplaisante mais plutôt de nature ambiguë, peut-être même marquée par l'écart entre les sensations agréables et désagréables qu'elle procure — une forme de vibration de l'être vers le plaisir et l'angoisse dans l'instant qui semble donner plus d'acuité au sentiment de vivre. Dans *L'Amour fou*, André Breton tente de cerner cette émotion si unique en son genre relativement à des causes extérieures à elles-mêmes :

« J'avoue sans la moindre confusion mon insensibilité profonde en présence des spectacles naturels et des œuvres d'art qui, d'emblée, ne me procurent pas un trouble physique caractérisé par la sensation d'une aigrette de vent aux tempes susceptible d'entraîner un véritable frisson. Je n'ai jamais pu m'empêcher d'établir une relation entre cette sensation et celle du plaisir érotique et ne découvre entre elles que des différences de degré.¹³⁵¹ »

Mais qu'il s'agisse de l'épiphanie du sujet dans la prémonition, et ces sensations se trouvent décrites comme une agitation extrême de l'esprit, avec les ressources de l'oxymore ou de l'antithèse pour en décrire l'ambivalence, « une émotion sans égale¹³⁵² », « un adorable vertige¹³⁵³ », « un sentiment de félicité et d'inquiétude extraordinaires, un mélange de terreur

¹³⁴⁵ A.B., *OC II*, *L'Amour fou*, p. 737.

¹³⁴⁶ *Ibidem*, p. 679.

¹³⁴⁷ *Ibidem*, p. 715.

¹³⁴⁸ *Ibidem*, *O.C. II*, p. 715.

¹³⁴⁹ A.B., *OC I*, *Clair de terre*, *O.C. I*, p. 187 [ou] *OC II*, *L'Amour fou*, p. 724.

¹³⁵⁰ « Le « flacon de sels » dont il est question, est d'ailleurs, à ce jour, le seul élément du poème qui ait déjoué ma patience, ma constance interprétative. » A.B., *OC II*, *L'Amour fou*, p. 678.

¹³⁵¹ *Ibidem*, p. 678.

¹³⁵² *Ibidem*, p. 712.

¹³⁵³ *Ibidem*, p. 717.

et de joie *paniques*¹³⁵⁴ ». Le terme mis en italique par Breton n'est pas anodin, et sûrement pas un acte manqué, mais bien un parallélisme réussi puisque le dieu Pan présidait, dans la mythologie antique, à l'émergence subite du désir. Or, nous sommes en droit de penser que la prémonition *est* la résurgence du désir sous une forme qui n'est plus sublimée par la création imaginaire qui l'a initialement crypté, le désir qui se montrerait en quelque sorte dans sa nudité, une confrontation avec le Réel.

Chez Proust, seul le pressentiment de la vocation génèrait le vertige, cette forme d'avènement extatique et panique du moi, alors que la prémonition de la fin n'en offrait pas la sensation. Le pressentiment met l'être en contact avec deux temps distincts dont il lui reste à développer l'étendue dans la création, que ce soit celle de l'intelligence pour en comprendre la nature, ou que ce soit celle de l'écriture qui en est le terme, et en devient le moyen. Mais la réduction temporelle qu'est la prémonition trouve une forme d'équivalent dans l'expérience simultanée de deux temps contradictoires entre lesquels le réel de la mort est en jeu. Le lecteur perçoit à quel point l'irrationalité de la fracture temporelle est troublante pour le personnage de Marcel :

« Françoise qui ne savait encore rien [i.e. de la mort d'Albertine] entra dans ma chambre ; d'un air furieux, je lui criais : « Qu'est-ce qu'il y a ? » Alors (il y a quelquefois des mots qui mettent une réalité différente à la même place que celle qui est près de nous, ils nous étourdissent tout autant qu'un vertige) elle me dit : « Monsieur n'a pas besoin d'avoir l'air fâché. Il va être au contraire bien content. Ce sont deux lettres de mademoiselle Albertine. » Je sentis après que j'avais dû avoir les yeux de quelqu'un dont l'esprit perd l'équilibre. Je ne fus même pas heureux, ni incrédule. J'étais comme quelqu'un qui voit la même place de sa chambre occupée par un canapé et une grotte. Rien ne lui paraissant plus réel, il tombe par terre. Les deux lettres d'Albertine avaient dû être écrites peu de temps avant la promenade où elle était morte.¹³⁵⁵ »

Marcel fait en quelque sorte une expérience surréaliste avant l'invention du mouvement. Expérience quasi quantique¹³⁵⁶ que ces deux temps simultanés dans l'esprit du narrateur¹³⁵⁷. Proust nous propose l'expérience de deux temps contradictoires pour la même réalité. Cette impossibilité trouve une explication rationnelle dans le caractère temporellement asymétrique de rédaction des messages qui parviennent à Marcel. Ce type d'expérience qui, rappelons-le, relève du premier type proustien de prémonition, ne génère aucun sentiment de puissance de l'être, mais le seul vertige de la déstabilisation profonde. Il s'agit d'un effondrement de l'être dans le temps du réel (et d'ailleurs, Albertine vient d'être rappelée,

¹³⁵⁴ *Ibidem*, p. 711.

¹³⁵⁵ M.M., *AR IV, Albertine disparue I*, p. 59.

¹³⁵⁶ Pour rendre sensible l'indétermination des états de la matière à l'échelle quantique, le physicien Schrödinger avait imaginé un exemple rapporté à l'échelle macroscopique de la dimension quantique avec un chat mort et vivant en même temps. Le paradoxe du chat de Schrödinger est rapportée par Sven Ortoli et Jean-Pierre Pharabod dans *Le cantique des quantiques. Le monde existe-t-il ?* Paris, La Découverte, Poche, 2007. p. 70 et 74.

¹³⁵⁷ Curieusement, quand Sven Ortoli et Jean-Pierre Pharabod décrivent les conséquences de récentes expériences sur le photon qui ont conclu que l'on pouvait décider de ce qu'a fait le photon après qu'il l'a fait (ce qui revient à dire remonter le temps), ils concluent devant ce prodige temporel : « vertige, quand tu nous tiens... » Sven Ortoli et Jean-Pierre Pharabod, *Le cantique des quantiques. Le monde existe-t-il ?* Paris, La Découverte, Poche, 2007, p. 140.

après la grand-mère, et après Saint-Loup, dans la fragmentation définitive de la mort, ce réel sans forme et sans temps). Ce type de vertige est donc symétriquement inverse de celui dont l'extase de l'extra-temporel donnait à ressentir dans les pressentiments de l'accomplissement. Dans l'expérience des deux lettres contradictoires sur le sort d'Albertine, c'est l'assise temporelle et rationnelle elle-même qui s'en trouve compromise (au moins avant que l'explication ne vienne ramener une appréhension rationnelle de l'expérience). Nous retrouvons ainsi le phénomène qui opère dans le *storytelling* de Crevel qui, a négligé sciemment, selon ses propres termes « le vieux grenier logico-réaliste¹³⁵⁸ ». Les romans de Crevel participent ainsi des deux formes de vertige prémonitoire, celui de l'effraction dans la rationalité narrative — qui serait plutôt du côté de l'expérience du lecteur — et celui de l'épiphanie dans le *storytelling* des pulsions profondes de l'être, d'une puissance de l'être sur le temps, quoique d'une puissance relevant de la pulsion de mort, noire et destructrice.

Les émotions qui entourent la constatation d'un phénomène prémonitoire, qu'il soit simple évocation d'une fenêtre sur le point de s'allumer ou séisme de l'épiphanie du sujet dans l'amour annoncé par l'imaginaire, prémonition ou pressentiment proustien, *storytelling* chez Crevel, présentent ainsi la remarquable constante de relever d'un degré très haut d'intensité émotionnelle et de mobiliser, dans la plupart des cas, la sensation du vertige, avec toutes les déclinaisons lexicales (« abîme », « sombre », « chute », etc.) qui peuvent l'évoquer. La nature de ce vertige présente en outre la particularité d'être soit univoque quand il s'agit de la seule sensation qui trahit le péril de l'être envers un ordre inassimilable par la raison, ou d'une sensation double et ambivalente plaisir/déplaisir quand l'être trouve dans l'expérience prémonitoire une forme d'épiphanie. Ces deux tensions de l'esthétique du vertige dans notre corpus initient les deux pistes d'explication du phénomène pour lesquelles nous allons successivement convoquer la psychanalyse et la neurobiologie.

4.5. Interprétations psychanalytiques de la prémonition : entre l'ambivalence plaisir/angoisse du sujet et l'effet d'inquiétante étrangeté pour le lecteur

Alors que les surréalistes, dans la foulée de Breton, se réclament de l'apport freudien, initier un rapprochement avec la psychanalyse ne va pas de soi, et ne peut se faire, en tous les cas, sur un plan de symétrie entre un discours théorique et une translation littéraire de la doctrine qui autoriserait une démarche récursive. Le surréalisme et la psychanalyse ont une relation de sympathie qui repose sur un malentendu dont témoignent les nombreuses critiques adressées au fil des livres à Freud par Breton — sans que ce dernier ne renie jamais sa grande admiration envers l'inventeur de la psychanalyse —, et la réponse de Freud à celui-ci dans la dernière des trois lettres réunies à la fin des *Vases communicants* nous donne une conclusion assez définitive : « Bien que je reçoive tant de témoignages de l'intérêt que vous et vos amis

¹³⁵⁸ René Crevel, *La Mort difficile*, Paris, éditions Ombres, 2007, « autobiographie », p. 153.

portez à mes recherches, moi-même je ne suis pas en état de me rendre clair ce que veut le surréalisme ». Freud a toujours choisi la raison comme un surplomb indubitable, un critérium scientifique au moment d'examiner les pathologies et de fixer les écarts symptomatiques, avant d'en explorer la genèse par l'analyse elle-même raisonnée et, ce faisant, de les faire s'estomper en leur partie vive et handicapante par la prise de conscience. Ainsi il est fort vraisemblable que l'incompréhension entre Breton ou le surréalistes et Freud se soit nouée autour de la désignation des manifestations, symptômes pour l'un, émotions esthétiques pour les autres. Le premier *Manifeste du surréalisme*, affirme, au nom de l'imagination, que les symptômes des aliénés comme « les hallucinations, les illusions, etc., ne sont pas une source de jouissance négligeable¹³⁵⁹ » tandis que la vie profonde de l'inconscient peut être le terrain d'exploration de l'artiste car « il importe d'observer qu'aucun moyen n'est désigné *a priori* pour la conduite de cette entreprise, que jusqu'à nouvel ordre elle peut passer pour être aussi bien du ressort des poètes que des savants et que son succès ne dépend pas des voies plus ou moins capricieuses qui seront suivies¹³⁶⁰ ». Les surréalistes se prendront au mot avec les différents *Essai de simulation de la manie aiguë* ou *Essai de simulation du délire d'interprétation* dans *L'Immaculée Conception*¹³⁶¹. Dès *Nadja*, la psychanalyse est ravalée au rôle négatif d'« expulser l'homme de lui-même » et à des « exploits d'huissier¹³⁶² » : elle est du côté de l'ordre et de la négation de la subjectivité. Ainsi les surréalistes sont allés chercher l'authenticité de l'être à l'échelle de ce que la psychanalyse considère comme des symptômes. Parce que toute expérience esthétique ne peut être que phénoménologique, Breton, soucieux d'écarter les paradigmes du beau fondés sur la transcendance et une dimension supranaturelle corrélative de l'homme, a voulu refonder l'esthétique sur l'immanence du sujet jusqu'à en faire reposer le sentiment du beau sur la seule sensation de l'être. De cette sensation de l'être qui est aussi *sentiment d'être*, la fin de l'avant-dernière section de *Nadja* nous offre alors le témoignage d'une recherche anxieuse :

« Si sophismes c'étaient, du moins c'est à eux que je dois d'avoir pu me jeter à moi-même, à celui qui du plus loin vient à la rencontre de moi-même, le cri, toujours pathétique, de « Qui vive ? ». Qui vive ? Est-ce vous Nadja ? est-il vrai que l'au-delà, tout l'au-delà soit dans cette vie ? Je ne vous entends pas. Qui vive ? Est-ce moi seul ? Est-ce moi-même¹³⁶³ ? »

Ainsi s'inscrit une quête égocentrée où seules des sensations tirées des propriétés de l'esprit donneront la plénitude du sentiment d'être. Et elles la donneront d'autant plus nettement, c'est-à-dire aussi plaisamment, qu'il s'agira de sensations limites, d'expériences psychiques qui jouent avec les seuils, qui exacerbent la perception de l'être. De ces « faits de valeur intrinsèque sans doute peu contrôlable mais qui, par leur caractère absolument inattendu, violemment incident, et le genre d'associations d'idées suspectes qu'ils éveillent [...] », Breton propose une typologie hiérarchisée :

« [...] du plus simple au plus complexe, depuis le mouvement spécial, indéfinissable, que provoque de notre part la vue de très rares objets ou notre arrivée dans tel ou tel lieux,

¹³⁵⁹ A.B., *OC I, Manifeste du surréalisme*, p. 313.

¹³⁶⁰ *Ibidem*, p. 316.

¹³⁶¹ A.B., *OC I, L'Immaculée Conception*, p. 851 et 857.

¹³⁶² A.B., *OC I, Nadja*, p. 653.

¹³⁶³ *Ibidem*, p. 743.

accompagnés de la sensation très nette que pour nous quelque chose de grave, d'essentiel, en dépend, jusqu'à l'absence complète de paix avec nous-mêmes que nous valent certains enchaînements, certains concours de circonstances qui passent de loin notre entendement, et n'admettent notre retour à une activité raisonnée que si, dans la plupart des cas, nous en appelons à l'instinct de conservation.¹³⁶⁴ »

Breton met au premier plan la « sensation » dans sa force ontologique. Quel que soit l'aspect, la valeur ou le sens objectif des rencontres et des objets, c'est une émotion tirée des profondeurs de l'être qui est recherchée. Dans *Nadja*, Breton s'explique de celles-ci pour la continuité du rêve et de la réalité :

« La production des images de rêve dépendant toujours au moins de ce *double jeu de glaces*, il y a là l'indication du rôle très spécial, sans doute éminemment révélateur, au plus haut degré « surdéterminant » au sens freudien, que sont appelées à jouer certaines impressions très fortes, nullement contaminables de moralité, vraiment ressenties « par-delà le bien et le mal » dans le rêve et, par suite, dans ce qu'on lui oppose très sommairement sous le nom de réalité¹³⁶⁵ ».

Breton a ainsi approché — ou repris — le principe de la dynamique des pulsions se codant dans le rêve par la déformation, la condensation et les autres processus travaillant les images de la veille. La métaphore du jeu de glace accueille ce processus de déformation qui s'est opéré entre les images « génératrices » de la pièce *Les Détraqués*, et les images « générées » dans le rêve. Toutes les images ne sont que des projections autour du vecteur de l'émotion. Breton aurait donc pu percevoir le même processus psychique à l'œuvre dans des phénomènes donnant l'impression — si l'on en croit Freud — du déjà vu, ou de la prémonition.

Or, il ne semble pas que Breton ait cherché à explorer cette voie de rationalisation, mais qu'il a tout au contraire mis en perspective les éléments de manière à en prodiguer le mystère et à en accroître les dynamiques en tirant parti des sensations procurées, c'est-à-dire des états émotionnels associés aux symptômes. Comme nous l'avons vu (cf. 4.4. *Les vertiges du temps : Breton, Proust, Crevel*), le vertige de la prémonition dans les livres de Breton est particulièrement marqué par l'ambivalence plaisir/angoisse du surgissement panique. Or il existe, nous l'avons dit, un plaisir à transgresser les normes, au nombre desquelles la raison et le temps font figure d'adversaires privilégiés pour les surréalistes. Une prémonition, c'est une victoire de l'être sur le temps dans la mesure où sont niés les principes de non réversibilité, de constante dans le rythme de succession du temps. Mais cette victoire qui ne s'obtient que dans l'abolition de la raison — lors des sommeils hypnotiques, ou lors du constat des phénomènes, par exemple les prémonitions de *Nadja* — est aussi retour à l'esprit magique de l'enfance préœdipienne, lorsque l'enfant avait le sentiment de toute puissance sur la réalité. L'ambivalence nous semble ainsi reposer sur le plaisir de la prise de pouvoir infantile accompagné de l'angoisse née de l'effraction du refoulé archaïque dans le champ de la conscience. Freud nous rappelle que le retour de ces modèles archaïques génère l'angoisse de l'inquiétante étrangeté : « L'inquiétante étrangeté, vécue se constitue lorsque des complexes

¹³⁶⁴ A.B., *O.C. I, Nadja*, p. 651-652.

¹³⁶⁵ *Ibidem*, *O.C. I*, p. 651-675.

infantiles *refoulés* sont ranimés par une impression, ou lorsque des convictions primitives *dépassées* paraissent à nouveau confirmées¹³⁶⁶ ». La puissance sur le temps ne se fait qu'au prix du viol des forces assurant la censure dans l'esprit. D'où l'ambivalence.

Assez curieusement, d'autres formes de transgressions dans des expériences spatio-temporelles non artistiques nous offrent les mêmes sentiments antithétiques. Ainsi dans la recherche d'une expérience aéronautique qui va livrer l'expérimentateur à un univers d'autres dimensions que les deux dimensions où évoluent pour l'essentiel les bipèdes que nous sommes, néo-univers pour lequel il n'est pas « naturellement » conçu, on observe la même ambivalence. Jean Colin décrit des « désirs de réalisation, au prix d'une certaine transgression et angoisse [qui] apparaissent comme des éléments de premier plan au décours de la crise œdipienne¹³⁶⁷ » lors de l'apprentissage du vol. Vaincre le temps équivaut-il dans l'expérience identitaire du sujet à vaincre l'espace ?

Ainsi que nous l'avons vu en troisième partie, et dans le deuxième chapitre de cette quatrième partie, nous retrouvons dans le pressentiment proustien le même mélange d'angoisse vertigineuse et d'extase de l'être en instance d'accomplissement dans l'extra-temporel. On peut se demander si cette dualité n'est pas au cœur même de la personnalité du personnage-narrateur de l'œuvre de Proust. La loi du temps lui a en effet été inculquée initialement par le père, lorsqu'il a accepté une vocation littéraire que la mère regrettait. C'est le père qui a initié le « second soupçon [...] que je n'étais pas situé en dehors du Temps, mais soumis à ses lois¹³⁶⁸ ». Et le narrateur ajoute : « En disant de moi : « Ce n'est plus un enfant, ses goûts ne changeront plus, etc. », mon père venait tout d'un coup de me faire apparaître à moi-même dans le Temps [...] ». En le renvoyant dans le Temps, le père confirme Marcel en tant que sujet autonome, en même temps qu'il l'écarte de la mère défavorable à cette vocation. Le Temps a été placé au cœur de la crise œdipienne. Une victoire sur le temps — et le pressentiment de la vocation n'est à ce titre qu'un avant-goût de la puissance de la création littéraire — ne pourra dès lors plus être que replacée au cœur de cette ambivalence : transgression de la loi du père, et retour vers le souvenir de la mère. Le rapport à la temporalité que Proust inscrit dans son œuvre ne peut ainsi qu'être marqué par l'ambivalence du plaisir et de l'angoisse et il l'est dans la personnalité singulière du personnage-narrateur.

Il importe aussi de se placer du côté de la réception, c'est-à-dire de la sensation du lecteur. Dans les notes de l'édition de *Nadja* dans la bibliothèque de la Pléiade, Marguerite Bonnet estime que ce livre est « celui des ouvrages de Breton qui a sans nul doute provoqué et provoque encore chez le lecteur l'ébranlement le plus profond, où se mêle l'admiration et une émotion complexe pouvant aller jusqu'au malaise¹³⁶⁹ ». Cette efficacité littéraire et esthétique ne laisse pas d'interroger, en particulier quant au « malaise ». Ce dernier ne relèverait-il pas

¹³⁶⁶ Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, (1919), traduction Bertrand Féron, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1985, p. 258.

¹³⁶⁷ Jean Colin (sous la direction de), *Médecine aérospatiale*, Paris, Expansion scientifique française, 1990, p. 398

¹³⁶⁸ M.P., *À R I, À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, I, p. 474.

¹³⁶⁹ Marguerite Bonnet, « Notice », in A.B., *O.C. I, Nadja*, p. 1495.

de cette « inquiétante étrangeté » dont nous parle Freud et dont nous avons vu le subtil parti que tirait Maeterlinck dans sa dramaturgie ? Mais cette hypothèse ne va pas de soi, et les surréalistes ne revendiquent pas le caractère fantastique d'une littérature de fiction puisqu'ils veulent au contraire faire émerger la merveille au cœur de la réalité : ils appellent ainsi tout au contraire des œuvres qui fassent cœur avec l'expérience intime et « réelle ».

Dans quelle mesure un phénomène comme la prémonition peut-il générer le sentiment d'inquiétante étrangeté ? Pour le comprendre, il ne faut pas considérer la prémonition dans le plan temporel (la continuité passé-présent-futur dans laquelle elle est une anomalie), mais la considérer sur le plan sémantique, celui du retour du même, qui forme une boucle. Si l'on cesse de référer cette anomalie temporelle à une continuité chronologique dans laquelle elle opère une réduction entre le passé et le futur, mais que l'on prend en compte la ressemblance qui existe entre l'élément prédictif et l'élément épiphanique, nous obtenons en effet un retour du même. De ce fait, la prémonition peut être considérée comme une boucle temporelle. Ainsi elle relève de phénomènes de compulsion. C'est sous ce signe que sont placés les rencontres des proches dans *Nadja*. La rencontre de Nadja elle-même relève de la répétition. Il existe un prototype de cette rencontre et de Nadja elle-même dans *L'Esprit nouveau* : « Une autre série d'expériences nous fait également reconnaître sans peine que c'est seulement le facteur de répétition non intentionnelle qui imprime le sceau de l'étrangement inquiétant à quelque chose qui serait sans cela anodin, et nous impose l'idée d'une fatalité inéluctable là où nous n'aurions parlé sans cela que de « hasard ». ¹³⁷⁰ » Ainsi, c'est parce que le retour dans les livres d'André Breton, est placé sous le signe du hasard ou de la prémonition, c'est-à-dire d'une manifestation en apparence non commandée, que s'accomplit le principe freudien de l'inéluctable voilé, d'un sens profond mais aussi d'un trouble des sens. Accomplit cette boucle, bien qu'en dehors de la prémonition, le personnage de M. Delouit, dont l'étrange anecdote est accueillie telle quelle dans *Nadja* :

« On m'a conté naguère une si stupide, une si sombre, une si émouvante histoire. Un monsieur se présente un jour dans un hôtel et demande à louer une chambre. Ce sera le numéro 35. En descendant, quelques minutes plus tard, et tout en remettant la clé au bureau : « Excusez-moi, dit-il, je n'ai aucune mémoire. Si vous permettez, chaque fois que je rentrerai, je vous dirai mon nom : Monsieur Delouit. Et chaque fois vous me répèterez le numéro de ma chambre. — Bien, monsieur. » Très peu de temps après il revient, entrouvre la porte du bureau : « Monsieur Delouit. — C'est le numéro 35. — Merci. » Une minute plus tard, un homme extraordinairement agité, les vêtements couverts de boue, ensanglanté et n'ayant presque plus figure humaine, s'adresse au bureau : « Monsieur Delouit. — Comment M. Delouit ? Il ne faut pas nous la faire. M. Delouit vient de monter. — Pardon, c'est moi... Je viens de tomber par la fenêtre. Le numéro de ma chambre, s'il vous plaît ? ¹³⁷¹ »

En l'occurrence traité sur le mode comique, le phénomène de retour de l'anecdote pourrait parfaitement illustrer les compulsions de l'inconscient dès lors que la conscience — en l'espèce de la mémoire de M. Delouit — n'est plus opérante pour situer le sujet dans la

¹³⁷⁰ Sigmund Freud, *L'Inquiétante étrangeté*, (1919), traduction Bertrand Féron, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1985, p. 240.

¹³⁷¹ A.B., *O.C. I, Nadja*, p. 749-751.

réalité. Et si l'effet de cette dérisoire confusion n'est pas tiré vers le comique, c'est bien l'inquiétante étrangeté qu'il suscite.

Il se peut cependant que les phénomènes du vertige face au temps relèvent d'autres schémas d'explication. Bien qu'il n'y ait pas de solution de continuité — ou qu'elle n'ait pas été découverte à ce jour¹³⁷² malgré les efforts des sciences cognitivistes depuis les années 70 du siècle passé — entre la psychanalyse et la neurobiologie, nous sommes portés à penser qu'il n'y a pas d'antinomie entre ces deux approches, mais un simple enrichissement du regard porté dans l'attente d'un état futur de la science qui abolira peut-être les contradictions entre les théories, réduira les fractures conceptuelles et comblera les failles immenses qu'elles constituent dans notre connaissance. Ayons l'humilité de percevoir que notre savoir, pour immense qu'il soit, n'est pas encore à la mesure de l'hypercomplexité fonctionnelle du cerveau qui le véhicule.

4.6. Vers une interprétation neurobiologique du vertige en esthétique

4.6.1. Précautions initiales

Avant d'aborder quelques hypothèses¹³⁷³ sur une esthétique du vertige du point de vue neurobiologique, nous tenons à émettre quelques préalables prudents. Tout d'abord, cette

¹³⁷² Un des grands chantiers du futur sera peut-être de trouver cette ou ces interfaces entre la psychanalyse et la neurobiologie, peut-être par les voies anti-dualistes des continuités psychosomatiques auxquelles elles sont toutes deux attachées.

¹³⁷³ Les lignes qui suivent ont été soumises à la sagacité scientifique des docteurs Michèle Puel, du Centre Mémoire et Langage-Pôle Neurosciences au CHU Purpan de Toulouse, et Catherine Thomas-Antérion, neurologue et docteur en Neuropsychologie, responsable de l'unité de neuropsychologie à l'hôpital Bellevue de Saint-Étienne, co-responsable de l'organisation du Séminaire Arts et Neuropsychologie à Paris. Leur avis a mis en évidence des lacunes dans les connaissances en neurobiologie de nos hypothèses. Les travaux d'Antonio Damasio, sur lesquels nous nous fondons ont aujourd'hui été validés mais aussi complétés par les travaux d'autres chercheurs. Ainsi, nos hypothèses reposent sur des démarches simplifiées. Le docteur Puel a jugé que « l'analyse des voies neurologiques périphériques et centrales du vertige est convenable, simplifiée, donc réductionniste, mais ce n'est pas le cœur du propos et cela suffit largement ». Pour simplifiées au qu'elles apparaissent au plan neurobiologique, et pour lacunaires qu'elles soient à l'échelle neurologique, nos hypothèses n'ont pas été jugées fausses ce pour quoi nous les maintenons dans cette thèse dans l'attente que des scientifiques mieux armés en connaissances et en capacités expérimentales neurobiologiques puissent explorer ces passerelles que nous lançons vers une autre discipline. Notre thèse n'est pas centrée sur le rapport de l'esthétique et de la neurobiologie ; ce rapport n'est que périphérique à notre propos, mais une périphérie qui ne doit pas nous faire oublier que la continuité du vivant, elle, n'a pas de centre. Nous essayons ainsi de nous tenir à

approche nous fait entrer dans une dimension hypercomplexe de la vie psychique dont la connaissance, en plein devenir, est encore très embryonnaire. Nous ne pouvons d'ailleurs accéder à ce champ que par des ouvrages qui en constituent une vulgarisation au-delà de laquelle nous serions inaptes à manipuler des concepts et des hypothèses, lesquelles d'ailleurs, nous ne serions pas en mesure de mettre à l'épreuve de manière expérimentale. Nous lançons simplement une passerelle entre des champs disciplinaires dont le cloisonnement encore trop fréquent est stérile en tenant pour hypothèses ce qui n'est pour l'heure que de l'ordre de l'hypothèse.

Rappelons tout d'abord que le passage de l'information psychique sur le plan neuronal nous fait changer de « plateau », pour reprendre un concept deleuzien. Ce que la littérature nous offre à expérimenter et à étudier ordinairement dans la dimension linéaire du langage en fonction de codes esthétiques et culturels, translatés et traduits dans un autre plateau du rhizome des activités psychiques, se manifeste à cette échelle par des phénomènes électriques, hormonaux et chimiques dans l'ensemble insécable et solidaire corps-cerveau que nous sommes : « le psychisme n'existe que par et pour un organisme intégré¹³⁷⁴ ». Il y a d'autant moins de régime d'équivalence purement symétrique entre ces deux zones du rhizome qu'une partie de l'expérience se joue dans les mécanismes cognitifs et dans la conscience, diffuse dans le cerveau, et qui sollicite des zones et des réseaux neuronaux fort différents. Entre le régime de l'expérience artistique, ou de la lisibilité littéraire, et celui de la vie neuronale, il y a la fracture de deux univers sans commune mesure dont, pourtant, l'imagerie neuronale, entre autres expériences concertées ou subies, montre au neurobiologiste des lois et des constantes d'interférence entre des exercices distincts de la cognition et du plan neural. Il a été mis en évidence que ces relations entre zones du cerveau s'expriment *spécifiquement* lorsqu'il s'agit d'un objet esthétique. Les scientifiques perçoivent par l'imagerie médicale cette reconnaissance du caractère esthétique. Que le cortex préfrontal ne soit activé que dans une expérience artistique, et non dans la contemplation d'autres objets, comme le montre Jean-Pierre Changeux, ou qu'il ne réagisse que si ladite œuvre d'art est pourvue d'un caractère de nouveauté¹³⁷⁵, et que le signal s'atténue si celle-ci est déjà connue, témoignent que les lois esthétiques sont sensibles à l'échelle neurobiologique. Ainsi cette approche nous invite à tenter de penser les manifestations esthétiques depuis un autre point d'articulation de la réalité ; notre connaissance ne peut qu'en être enrichie, voir déstabilisée, ce qui constitue un paradoxe en matière de vertige.

À ce point, le grief qui pourrait nous être fait serait de ravalier la grande liberté humaine de la pratique de l'art à « quelques¹³⁷⁶ » règles mécanistes du déterminisme scientifique en pratiquant une lecture « biologisante » — le suffixe valant rejet. Mais l'objection repose sur une conception dualiste dont la science contemporaine anéantit les

la frontière où l'honnêteté intellectuelle nous retient par la prudence et où le désir du chercheur nous porte vers l'ouvert.

¹³⁷⁴ Antonio R. Damasio, *L'Erreur de Descartes*, traduction Marcel Blanc, Paris, Odile Jacob, poches, 2010, p. 14.

¹³⁷⁵ Jean-Pierre Changeux *Le Cerveau et l'art* (C.D.), Paris, éditions de Vive Voix, 2010.

¹³⁷⁶ L'hypercomplexité du cerveau suscite ces guillemets.

présupposés¹³⁷⁷. Ainsi, nous vivons aussi bien avec le corps qu'avec ce que nous désignons comme l'esprit, les phénomènes de lecture, et a fortiori d'immersion (bien que d'apparence passive ou, en tous les cas, purement réduite à la réception par le quatrième mur) dans le spectacle dramatique. Contrairement à ce qu'un relent de dualisme continue à véhiculer comme schème de partition, notre esprit n'est pas seul impliqué, notre corps l'est aussi : le cerveau est un organe en relation continue et complexe avec l'organisme intégré que nous sommes.

Notre liberté n'est d'ailleurs en rien menacée par l'apparence mécaniste du modèle neurobiologique car, à l'échelle neurale, notre être est aussi doté d'une liberté du fait de la grande plasticité ontogénétique du cerveau, ou plutôt, devrions-nous dire, de sa semi-plasticité¹³⁷⁸. On ne doit ni en méconnaître les limites plastiques — la fréquentation d'une personne hémiplegique ou d'un patient atteint, comme Phineas Gage, d'une lésion ou d'un syndrome préfrontal permettra empiriquement, aisément et douloureusement de comprendre les limites à l'auto-reconstruction ou à la résilience du cerveau — ni en sous-estimer les immenses capacités. Le cerveau constitue un agencement préconçu et les neurobiologistes expliquent qu'il existe des zones anciennes¹³⁷⁹, sur le plan de l'évolution dans sa constitution, dont certaines, dans leurs interrelations avec d'autres, sont dédiées de manière privilégiée à certaines fonctions ou émotions : c'est la part génétique. Au-delà, pendant toute la vie humaine, mais surtout pendant les quinze à vingt premières années, la dimension épigénétique donne au cerveau la capacité à se modeler lui-même en fonction des apprentissages qu'il se propose, ou qu'on lui propose, et cette plasticité continue bien après l'âge canonique des apprentissages socialement organisés dans l'éducation avec l'immense champ de la culture et des pratiques humaines. C'est à l'échelle épigénétique que peuvent se jouer les phénomènes décrits par la psychanalyse, en particulier ceux qui engagent un engrenage entre l'esprit et le corps, et que l'on a désignés comme psychosomatiques. Cette semi-plasticité nous paraît d'autant plus intéressante pour la question d'ordre esthétique qui nous occupe qu'elle nous semble offrir une manifestation au concept de seuil que nous avons vu par ailleurs. Nous postulons en effet que les états émotionnels recherchés par le surréalisme, voire par Maeterlinck, à des fins esthétiques, et en particulier le vertige de la prémonition, les éléments sensoriels liés à l'« amorce » chez Proust, jouent avec cette frontière neuropsychologique.

¹³⁷⁷ On se réfèrera en particulier à l'ouvrage d'Antonio R. Damasio, *L'Erreur de Descartes*, traduction Marcel Blanc, Paris, Odile Jacob, poches, 2010.

¹³⁷⁸ En ce qui concerne le cerveau, « pour autant qu'on puisse le dire, donc, de nombreuses caractéristiques structurales sont déterminées par les gènes, mais un grand nombre d'autres ne sont sans doute déterminées que par l'activité elle-même des êtres vivants, tandis qu'ils se développent et se modifient continuellement tout au long de leur vie. » Antonio R. Damasio, *op. cit.*, p. 155. Nous rejoignons aussi sur ce point les travaux du philosophe Peter Singer qui invite à revenir sur l'idée d'une plasticité totale du cerveau qui a eu cours à la fin du XXème siècle, et qui rappelle la présence du corps, même si, d'ailleurs, nous ne tirons pas la même interprétation de cette continuité. On se réfèrera à son ouvrage *Une gauche darwinienne*, traduction de Michel Benguigui, Paris, Cassini, collection Le sel et le fer, 2002.

¹³⁷⁹ Ces zones seraient les plus anciennes sur le plan phylogénétique et ontogénétique.

4.6.2. Expériences esthétiques déstabilisantes

Envisageons à présent les atteintes à l'ordre de la rationalité et de la succession dans l'expérience d'une manière générale ; nous nous apercevons qu'elles sont fortement liées à l'émotion. L'absence de succession ou l'excès dans la succession lors de l'observation d'un mouvement forment des entorses à la loi logique que nous avons assimilée et qui est sans doute devenu le critère de normalité lors de la perception empirique de l'image que nous avons du monde qui nous entoure. L'image mentale que nous avons du milieu où nous évoluons est ainsi bâtie sur des présupposés de continuité qui reposent sur des principes d'anticipation logique des mouvements. Cette image sécurisée de notre milieu nous permet sans doute de concentrer notre attention sur autre chose. Nous avons ainsi un présupposé tacite de ce que doit être la trajectoire d'une personne qui passe dans la rue et nous ne ressentons pas d'émotion tant qu'elle accomplit un mouvement que nous jugeons, sans même y penser, ordinaire. Mais que cette personne vienne à chuter de manière inattendue au bord du trottoir et, immédiatement, une émotion nous parcourt parce que l'image qui nous parvient entre en contradiction avec l'image tacitement acquise que nous avons préfigurée de notre environnement, image sécurisante par l'impression de maîtrise qu'elle nous donne sur le milieu, et dont la nécessité est sans doute liée à notre instinct de conservation. L'image ou plutôt la succession d'images par laquelle nous avons anticipé la réalité visuelle qui nous est proposée, suppose un mouvement logiquement continu de la personne marchant sur le trottoir. Cette stabilisation de l'image dans l'anticipation implique que le passant qui marche sur un trottoir doit, en toute rationalité, continuer son mouvement continu que ne peuvent entraver que des obstacles visibles, ou invisibles (le désir de s'arrêter devant une vitrine par exemple). Que la chute de ce passant ne nous implique pas (à titre principal parce que le passant nous heurterait, ou par lien affectif avec la personne, qui pourrait être notre enfant par exemple) et ne nous menace pas, et notre première émotion sera le rire, parfois au détriment de la gravité de la chute pour la personne considérée. L'ordre de la succession est tellement ancré dans notre maîtrise rationalisée du monde qu'une entorse à celui-ci entraînera une émotion : le théâtre et le cinéma comique, le dessin animé s'en sont tôt emparé voire ont exploité le phénomène jusqu'à ce qu'il perde son caractère de nouveauté et de surprise. En ce cas, c'est notre corps qui parle à travers notre cerveau en convoquant des états topographiques de la représentation de l'adaptation du corps à son contexte extérieur : Antonio Damasio nous apprend que la perception d'émotions sera associée à de la vivacité et de la créativité si elle met en jeu des sensations corporelles plaisantes et positives : à l'inverse, le jugement qualifiera de lent et répétitif si la sensation corporelle convoquée est déplaisante¹³⁸⁰. L'émotion est donc simplement une bonne ou mauvaise adaptation du corps à l'extérieur, mais qui se joue de manière seconde puisque le corps peut n'être pas directement impliqué dans l'expérience qui génère l'émotion. On juge avec notre corps, avec les perceptions qu'il nous procure, et ce jugement s'étend aux questions esthétiques, qui ne sont qu'un paradigme de valeurs singulier à l'intérieur de l'ordre de l'appréciation.

¹³⁸⁰ Antonio R. Damasio, *L'Erreur de Descartes*, traduction Marcel Blanc, Paris, Odile Jacob, poches, 2010, p. 13.

Cette surprise se manifeste dans les cas d'atteinte à la succession temporelle. Une fois encore, le cinéma a eu tôt fait de s'emparer de cette propriété en inversant, par exemple, l'ordre de défilement de la pellicule avec pour effet de faire accomplir l'action narrée en sens inverse, ce qui ne manque pas d'effet comique, ne serait-ce que parce que le mouvement est exécuté par les individus avec une redoutable précision bien que leur axe de déplacement ne soit pas dans leur champ de vision, mais dans leur dos. Breton lui-même a été très impressionné par cette propriété du cinéma qui vient appuyer chez lui l'idée d'un temps relatif, d'une plasticité temporelle ignorant l'ordre de succession et le rythme uniforme (cf. supra, 2.2.1. *Le temps relatif*). Le cinéma influencé par le surréalisme s'est aussi emparé de cette propriété technique, en particulier dans certains plans du *Testament d'Orphée*¹³⁸¹ de Jean Cocteau. Notons que, par rapport à des récits qui jouent sur des perturbations temporelles en les disant, le cinéma, comme le théâtre ou les dispositifs, nous en fait faire l'expérience première d'ordre visuel : il permet l'expérience du temps, ou une expérience équivalente, une reproductibilité indicielle (au sens que Pierce donne au terme « indice ») et non une symbolisation par le langage.

Mais, même dans le cas où il n'y aurait pas immersion sensible dans une situation de représentation, le récit lui-même peut nous mettre face à cette problématique logico-temporelle. Si l'on considère le régime de l'image, Jean-Pierre Changeux nous explique qu'au-delà de la perception des formes et des couleurs par les sens, le cerveau procède à une reconstruction du tableau « un *objet mental*¹³⁸² » qui fait appel à la reconnaissance des formes que notre cerveau a déjà apprises (un visage par exemple) et d'un travail de synthèse, au-delà duquel se produit « un travail respectivement de reconnaissance et de localisation spatiale¹³⁸³ ». Cette localisation ne peut s'opérer que selon la loi perspectiviste qui a retranscrit dans la planéité de l'image picturale le simulacre d'une profondeur. Cette loi perspectiviste est la loi rationnelle inscrite dans le tableau — lorsqu'il est figuratif. Nous tenons la rationalité narrative qui organise l'ordre du récit pour l'équivalent en littérature des lois de la perspective pour une représentation visuelle. Nous ne sommes certes pas en régime d'équivalence au plan neurobiologique puisque le mode de décryptage de l'image par le cerveau ne peut qu'être distinct de celui de l'intellection par la lecture d'un code symbolique qui est celui du langage : les deux opérations ne font pas appel aux mêmes réseaux neuronaux. Toutefois les deux arts se rejoignent par la conception d'un objet mental issu des phases de décryptage et de reconnaissance. Une loi tacite a été installée dans le cerveau pour les organiser, dans l'espace pour le tableau, dans le temps pour le récit. Il est difficile de dire si cette loi a été dictée par l'éducation, ou si elle est inscrite dans les gènes. Les dessins pariétaux préhistoriques tendent aujourd'hui à appuyer la deuxième hypothèse. Pour les images, il a été aisé de montrer que cette fracture des continuités est impliquée dans la représentation du temps, ne serait-ce qu'avec les représentations des prophètes dans l'art pictural traditionnel et la présence de coupures sémiotiques (phylactère, image enchâssée) qui déstabilisent la lecture de l'image comme nous l'avons vu (cf. supra, 1.1.2.B. *Pouvoir divin : le prophète*). Le surréalisme en particulier s'est joué de l'attente d'une normalité dans l'image

¹³⁸¹ *Le Testament d'Orphée ou ne me demandez pas pourquoi !*, scénario et réalisation de Jean Cocteau, 1960.

¹³⁸² Jean-Pierre Changeux, *Raison et Plaisir*, Paris, Odile Jacob, poches, 2002, p. 33.

¹³⁸³ *Ibidem*, p. 35.

pour déstabiliser l'observateur du tableau, y compris en jouant sur des effets de réel pour que l'élément irrationnel soit par contrecoup plus troublant. Les tableaux de Magritte tendent vers une image quasi photographique. Les formes que son dessin découpe sont aussi reconnaissables qu'un profil équin dans un dessin préhistorique. Cette intelligibilité de la forme piège encore davantage dans l'anomalie de perspective, ou de rationalité que contient le tableau. Peut-on à présent trouver une équivalence à la fracture rationnelle picturale dans la littérature narrative ou poétique ?

Comment l'expérience anormale du temps qu'est la prémonition vient-elle heurter cet ordre rationnel de succession ? Dans sa réalité, elle est repérable parce qu'elle trouble la continuité attendue. Elle contracte une succession dans une ellipse qui ne permet plus d'en penser la causalité. En cela, elle nous bouleverse¹³⁸⁴ comme les deux messages contradictoires reçus quasi simultanément après la mort d'Albertine bouleversaient Marcel ; elle nous procure à l'échelle neurobiologique cette sensation de vertige. Il s'agit d'un vertige par procuration, mais qui n'implique pas moins des sensations qui nous parcourent lorsque notre équilibre et parfois notre vie si elle en dépend, se trouvent menacés. Il est bien dans la nature de la « surprise » de heurter cet ordre de rationalité¹³⁸⁵ par lequel nous pensons asseoir notre maîtrise sur le monde. Le premier théâtre de Maeterlinck se donne pour objectif de faire vaciller l'esprit au bord de l'inconnaissable ; les dispositifs sont alors autant de manières de solliciter l'imaginaire kinésique du spectateur et de l'impliquer ainsi au plus haut degré ontologique de l'expérience.

La prémonition, que le dramaturge belge propose comme expérience au spectateur dans le temps dramatique, est souvent nommée par le surréalisme et, parfois, nous l'avons vue, donnée à vivre dans des agencements. Car ce sont aussi atteintes à cette vie raisonnée que l'irruption des « fait-glissades » et des faits-précipices¹³⁸⁶ », images qui expriment dans *Nadja* la perception de cette sensation de chute vertigineuse de l'être. Il est remarquable que le régime des métaphores ait, comme nous l'avons vu, exprimé aussi constamment dans l'œuvre de Breton une sensation liée à l'espace et à la perte d'équilibre au sein de celui-ci. On peut estimer que la métaphore approche au mieux, par équivalence, une sensation en la reliant à une autre. Mais comment une expérience esthétique, durant laquelle notre corps est statique et, le plus souvent, bien confortablement assis, peut générer des sensations intenses qui sont celles de ce corps dans le mouvement ? Doit-on penser que l'on prend au premier degré le

¹³⁸⁴ Freud a fort justement initié une approche anthropologique de la philologie. Les mots conservent la mémoire des phénomènes qu'ils ont décrits initialement et que l'usage et le temps finissent par faire oublier, à désensibiliser. Le mot « bouleverser » est formé sur l'assemblage tautologique apparu vers 1564 de « bouler » et « verser », *Le Robert Dictionnaire historique de la langue française* sous la direction d'Alain Rey, tome 1, 1998 (première édition 1992), article « bouleverser », p. 470. La tautologie nous semble être un indice à l'échelle de la langue, dont elle viole la loi tacite en l'occurrence par la surcharge de la répétition, du passage du seuil psychique par l'expérience décrite. La redondance sémantique originelle du mot forme un oxymore.

¹³⁸⁵ Nous nous appuierons en outre sur la nuance catégorique que Breton assène sur l'antériorité du langage sur l'image dans *Le Message automatique* : le langage génère l'image et non l'inverse. De ce fait, nous en induisons que l'émotion prend d'abord sa source dans la rupture avec la rationalité dans le langage, ou l'ordre de la logique et de la causalité dans les arts plastiques d'esthétique surréaliste. André Breton, *OC II, Le Message automatique*, p. 389.

¹³⁸⁶ André Breton, *OC I, Nadja, Œuvres complètes*, p. 652.

terme « vertige », ou toutes les mentions équivalentes, alors que ces désignations sont que de l'ordre du second degré, de la métaphore dans les textes ? La précision systématique du phénomène nous incline à penser que nous ne sommes pas dans le régime de l'image mais dans celui de l'exacte sensation. La métaphore n'aurait pas le même degré de fréquence et de stabilité (nous n'avons pas non plus affaire à des métaphores lexicalisées), sujette qu'elle est à variation subjective selon les individus. Et il se peut aussi que le cerveau au plan neurologique ignore cet ordre de la métaphore. Car on peut penser que ce lien n'est pas anodin, et qu'il traduit des sensations que nous appellerons de second niveau de perception, car liées à des expériences purement psychiques, n'ayant pas engagé le corps, tout en suscitant la mémoire des sensations d'ordre corporel. Comment ce déplacement est-il possible ? Si nous suivons Antonio Damasio, « [...] la perception des émotions ne porte sans doute pas sur des entités psychologiques fugitives, mais [...] elle correspond à la perception directe d'un paysage particulier : celui du corps¹³⁸⁷ ». Dès lors la difficulté revient à poser le problème de la relation entre une sensation suscitée par un objet esthétique, plus exactement un texte, éventuellement associé à des images, et une sensation dont nous allons voir qu'elle peut construire une émotion complexe : le vertige.

4.6.3. Des vertiges

Il existe deux formes connues de vertige, la première d'ordre physiologique, la seconde d'ordre psychologique. La sensation du vertige est, par elle-même, bien connue sur le plan physiologique. Il existe deux causes distinctes au phénomène du vertige : des causes périphériques (issues des organes externes au cerveau) et des causes centrales (issues du cerveau). Les secondes sont liées à une atteinte (tumeur, manque de vascularisation dans le cas d'un accident vasculaire cérébral par exemple) des zones du cerveau, en particulier le cervelet¹³⁸⁸, dédiées à la posture (debout chez l'humain). Les premières sont plus nombreuses, mais la plupart trouvent leur explication par une atteinte de l'oreille interne par traumatisme ou maladie ou inflammation du nerf auditif qui aboutit au cervelet. Il existe aussi des causes toxiques ou médicamenteuses qui agissent sur le système nerveux central. Aucune de ces causes ne peut être rapprochée d'une expérience esthétique, sauf à considérer au premier degré que le surréalisme agit comme un « stupéfiant », ou à prendre en compte les expériences liées à des substances psychotropes menées par certains membres du groupe, comme Antonin Artaud, voire par Nadja elle-même. Dans la mesure où l'oreille interne (nom donné au labyrinthe osseux) et le nerf vestibulaire sont responsables de l'orientation dans l'espace et de la posture, et que des connexions nerveuses multiples assurent la stabilité de la

¹³⁸⁷ Antonio R. Damasio, *L'Erreur de Descartes*, traduction Marcel Blanc, Paris, Odile Jacob, poches, 2010, p. 11.

¹³⁸⁸ Le cervelet auquel sont transmises les informations de l'oreille interne par le nerf vestibulaire contribue à la régulation du mouvement en vue de l'équilibre, mais il est aussi impliqué dans le langage et dans la régulation des réactions de peur et de plaisir. Il semble ainsi occuper un rôle centralisateur dans l'émotion esthétique du vertige qui nous occupe.

vision au moment où le corps et la tête sont en mouvement, les atteintes à ceux-ci impliquent une sensation de déstabilisation et de déséquilibre. Rien donc a priori, sauf à postuler des atteintes du système nerveux central, qui puisse rapprocher l'expérience esthétique textuelle ou visuelle¹³⁸⁹ du vertige.

La deuxième cause du vertige est d'ordre psychologique et est radicalement distinguée de la précédente par les dictionnaires de médecine : liée à des peurs du vide, des grands espaces, de la foule, voire à de l'émotivité ou à la somatisation d'un conflit¹³⁹⁰. On nomme aussi cette deuxième forme du trouble « faux vertige » dans la mesure où il n'y a ni atteinte organique, ni atteinte nerveuse, et qu'il n'emprunte au précédent que les symptômes au niveau de la perception. La distinction n'est cependant sensible que par des examens physiologiques dans la mesure où le patient, lui, perçoit dans les deux cas des sensations proches d'instabilité, de déséquilibre, de chute, ou de jambes qui font défaut. La similitude des sensations éprouvées nous conduit à penser qu'au point de vue neurobiologique un même parcours est chargé de centraliser les sensations issues des deux origines. Cette hypothèse est importante pour comprendre le rôle que peut jouer l'explication neurobiologique : elle peut permettre de rétablir un lien entre un symptôme d'ordre corporel, comme le vertige périphérique, et l'émotion du vertige liée à un autre ordre d'expérience purement psychologique. Antonio Damasio propose une explication à ce type d'association :

« Je me représente la perception des émotions à la manière de l'observation, depuis une fenêtre, d'un paysage continuellement changeant, dans lequel figurent des objets en mouvement, plus ou moins lumineux et plus ou moins bruyants. [...] Étant donné que la perception de ce paysage corporel peut se juxtaposer dans le temps à celle d'autre chose ne faisant pas partie du corps (ou au souvenir de cette autre chose) – un visage, une mélodie ou un arôme – les perceptions d'émotions peuvent devenir des sortes de « qualificatifs » pour ces autres choses.¹³⁹¹ »

Les marqueurs somatiques que décrit ici Damasio par une analogie sont sensiblement différents des engrammes : ces derniers, étudiés par la psychologie sont des associations encodées par la mémoire, alors que les marqueurs somatiques ne sont pas d'ordre épigénétique. Telle explication permet de comprendre que, dans une expérience comme celle de la prémonition, expérience conduite par des moyens de l'ordre de la virtualité des agencements et dispositifs, le cerveau puisse convoquer des sensations de l'ordre de l'équilibre du corps dans l'espace. Reste à envisager pourquoi ce phénomène produit ce genre spécifique d'émotions.

¹³⁸⁹ Il conviendrait d'émettre de fortes nuances quant à l'expérience visuelle. Dans la mesure où certaines compositions plastiques surréalistes jouent sur la perception de l'espace (les géométries et les ombres par exemple dans l'œuvre de De Chirico) ou les photographies, comme celles de Desnos durant les sommeils hypnotiques insérées dans *Nadja*, imposent un dédoublement du regard devant un même objet avec un angle de vue en semi-plongée pour le moins déroutant, une sensation de déséquilibre dans le rapport entre l'observé et l'observateur qui pourrait retranscrire le symptôme de giration du vertige. Mais cette sensation semble plus proche du vertige d'origine psychologique dont nous parlons plus loin. André Breton, *OC I, Nadja*, p. 662.

¹³⁹⁰ Cette dernière origine retient notre attention dans la mesure où le sujet, en position centrale dans un contexte où existe un conflit argumentatif mettant en jeu la rationalité, génère des symptômes du déséquilibre. Du sujet en position conflictuelle avec autrui, c'est-à-dire avec la représentation qu'il a de lui-même et de l'autre, au sujet en position conflictuelle avec une représentation du monde, de l'espace-temps, soudain radicalement bouleversée, il n'y a, selon nous, en tout cas au plan neurobiologique des représentations qu'un pas infime.

¹³⁹¹ Antonio R. Damasio, *L'Erreur de Descartes*, traduit de l'anglais (E-U) par Marcel Blanc, Paris, Odile Jacob, collection Poches, 1995, p. 12.

Car pourquoi dès lors, cette atteinte à l'ordre de la rationalité et de la succession que constitue la prémonition, en particulier au moment où elle s'avère être exacte, produit-elle un sentiment de vertige angoissant¹³⁹² (pour partie en tout cas), et non une émotion de rire comme une situation où la rationalité et la succession attendues se trouvent soudainement rompues ? Nous en voyons l'explication dans le fait que le constat de la prémonition nous implique au premier chef, parce qu'elle met en cause la loi assurant le continuum de notre fonctionnement psychique et n'est pas un fait extérieur à nous-mêmes lequel ne remet pas en question la totalité de notre sentiment d'emprise psychique sur le monde. Nous pouvons réduire la chute inattendue d'une personne sur le trottoir à une causalité qui rétablit notre sentiment de maîtrise sur le monde. Mais nous ne pouvons pas réduire la prémonition à une causalité, sauf à imiter Bergson ou Freud dans de complexes processus de rationalisation. Des auteurs de notre corpus, Maeterlinck en particulier, s'ingénient justement à ce que nous ne puissions pas rétablir cette causalité. Illustrons cette disparité en termes mécanistes (donc fatalement réducteurs) puisés dans l'univers numérique : lors d'une atteinte à la rationalité c'est le logiciel système de notre disque dur qui connaît un incident, et non le simple blocage ou l'anomalie d'une page d'écran indépendante et sécable de l'ensemble. Contrairement à la personne qui chute dans la rue (à condition qu'elle soit suffisamment éloignée pour ne pas nous menacer par sa chute, d'être à une distance qui nous déréalise en spectateur), le constat de la prémonition nous implique dans notre être, dans notre lucidité au monde qui est l'assise de notre faculté de conservation. Car, au fond, soit il s'agit d'une erreur de perception (et c'est ainsi que la traite Freud dans le cas du déjà-vu, par exemple) soit il s'agit d'une erreur de conception¹³⁹³, dans la mesure où nos propres conceptions — et les conceptions d'élaboration phylogénique et ontogénique les plus anciennes, les plus infrastructurelles, associées à celles de la rationalité élémentaire¹³⁹⁴ — sont prises à défaut. Il y a là le sentiment de la défaillance du socle de l'être, qui renvoie peut-être à la défaillance de l'instinct de survie des zones les plus anciennes, du cerveau reptilien, sur lequel cet apprentissage est venu se greffer. Dans ce cas, non seulement le sujet est mis en péril, mais l'effondrement de ce qui constitue le socle de sa défense, à savoir son intelligence, le laisse sans solution et désorienté.

Cette hypothèse se trouve corroborée par les résultats obtenus par la neurobiologie. Alors que les patients atteints de syndromes préfrontaux conservent une capacité de raisonnement pertinente sur des sujets qui ne les impliquent pas, que nous pourrions appeler

¹³⁹² Je dois à mes étudiants de l'université l'expérience involontaire mais concordante qu'une atteinte au temps constitue vraisemblablement une fracture dans l'équilibre même de nos représentations essentielles. Il n'est hélas pas possible de reproduire en ces lignes le regard étonné voire désemparé, et le débat animé qui s'ensuit dans un cours habituellement paisible, alors qu'ils se trouvaient soudain confrontés à cette formule par laquelle André Beucler, dans *La Ville anonyme*, roman publié en 1925, décrit le temps absenté de la ville post-révolutionnaire en déshérence: « Il n'y a plus d'heure pour rien » (André Beucler, *La Ville anonyme*, (1925), Paris, Gallimard, collection L'Imaginaire, 1998, p. 21). Que la possibilité du temps puisse être contestée, dans un récit qui, si machinalement, l'organise pour le déplacement de notre esprit dans le fil de l'action, heurtait fondamentalement les représentations constitutives.

¹³⁹³ Avec le sens concret et abstrait que peut posséder ce terme.

¹³⁹⁴ Antonio Damasio explique cette association par le fait que « [...]la perception des phénomènes extérieurs aussi bien que les réponses qui doivent y être faites, ont besoin, pour être adaptatives, d'être appréciées et modulées en fonction d'un ensemble fondamental de critères, déterminés par les impératifs de la survie. » d'Antonio R. Damasio, *L'Erreur de Descartes*, traduction Marcel Blanc, Paris, Odile Jacob, poches, 2010, p. 158.

« virtuels » comme les mathématiques ou impersonnels (la conduite à tenir pour une personne tierce dans une situation donnée par exemple)¹³⁹⁵, ils se trouvent pris en défaut quand le sujet est impliqué dans la démarche de raisonnement, qu'il est intéressé à ses conclusions (une décision à prendre ou un choix à faire par exemple) ou qu'il doit prendre position en tant que sujet, dans une argumentation par exemple :

« [...] La faculté de raisonnement dépend de plusieurs systèmes de neurones œuvrant de concert à de nombreux niveaux de l'organisation cérébrale, et non pas d'un seul centre cérébral. Du cortex préfrontal à l'hypothalamus et au tronc cérébral, de nombreux centres cérébraux, de « haut niveau » aussi bien que de « bas niveau », concourent au fonctionnement de la faculté de raisonnement¹³⁹⁶ »

Dans le cas des patients cérébro-lésés au niveau préfrontal, les faisceaux de liaison de ce mécanisme sont rompus : existe ainsi ce que nous nommerons un état d'asubjectivité de l'intelligence¹³⁹⁷. Mais si l'on considère des personnes qui ont la chance de ne pas avoir de lésions cérébrales comme la plupart d'entre nous, on peut en induire que si, lorsque le cerveau traite une question qui sollicite la rationalité — et tel est le cas pour le traitement temporel, comme nous le montrons par ailleurs — il implique son corps. Celui-ci lui sert indirectement d'aune de tolérance : l'évaluation de la rationalité est sur le même plan que l'évaluation de l'équilibre corporel. En d'autres termes, si la question du temps implique le sujet, il va réagir en unité esprit-corps en mettant en jeu les lois fondamentales de sa propre homéostasie. En effet, le mécanisme d'implication du sujet dans la pensée rationnelle met en jeu la perception que le corps a de son propre équilibre physiologique : « Les mécanismes permettant d'exprimer et de ressentir des émotions et les régulations biologiques jouent tous un rôle dans la faculté de raisonnement¹³⁹⁸ ».

Il s'agit ainsi d'une expérience qui met en jeu le sujet lui-même et qui le met d'autant plus en jeu qu'il vit la prémonition dans la réalité, ou dans la virtualité des dispositifs. Outre l'ensemble d'observations que nous avons relevées et analysées (cf. supra, 4.4. *Les vertiges du temps : Breton, Proust, Crevel*) et auxquelles on se référera, nous pouvons en faire l'observation lors de mentions de prémonitions dans l'œuvre d'André Breton. Lorsque Nadja relate l'expérience de la voix qui lui a annoncé « tu mourras, tu mourras », elle éprouve « un tel vertige¹³⁹⁹ », alors que Breton, simple auditeur de la confidence prémonitoire se contente

¹³⁹⁵ Outre le cas traumatique de Philéas Cage, Damasio décrit celui d'Elliot. Alors que ce patient donne de bonnes réponses aux cas de figure qu'on lui propose lors test d'attitudes souhaitables en fonction des conventions sociales et morales, il en donne de mauvaises aux mêmes situations dans sa vie. Il n'y a donc pas de disparition de la mémoire du savoir social. En fait ces tests appellent le seul raisonnement et non un processus de choix alors que la vie réelle oblige à choisir donc à être impliqué en tant que sujet. Même si Elliot formule différentes solutions valables au problème qui se pose à lui, il ne saurait laquelle choisir.

¹³⁹⁶ *Op. cit.*, p. 10.

¹³⁹⁷ Nous faisons ici abstraction de la notion d'identité du sujet liée à la mémoire de son devenir, que les patients atteints de lésions préfrontales conservent.

¹³⁹⁸ Antonio R. Damasio, *L'Erreur de Descartes*, traduit de l'anglais (E-U) par Marcel Blanc, Paris, Odile Jacob, collection Poches, 1995, p. 10.

¹³⁹⁹ A.B., *OC I, Nadja*, p. 697. L'ordre des phénomènes pose d'ailleurs problème quand on sait que Nadja, alias Léona Delcourt, si l'on en croit les éléments psychiatriques qu'a livrés à notre connaissance l'ouvrage d'Hester Albach, *Léona, Héroïne du surréalisme*, était très vraisemblablement atteinte de schizophrénie et que les phénomènes de « voix » intérieures, dont les notes sur son dossier médical la montrent coutumière, sont sans

de l'éloigner des lieux qui ont initié la conversation sur la prémonition. Bien sûr, on peut supposer que c'est l'angoisse de la mort qui entraîne ce vertige — auquel cas nous serions fort proche de l'expérience du réel que propose Maeterlinck — mais on peut aussi supposer, fort de la récurrence du vertige pour les phénomènes temporels dans les livres de Breton, que l'angoisse est due à la réduction temporelle entre l'instant de la vision et la certitude annoncée, césure tenue pour d'autant plus certaine que Nadja démontre et revendique par ailleurs sa capacité de médium. Lorsqu'il n'est pas témoin, mais impliqué dans une expérience temporelle, Breton décrit aussi des malaises. Il mettra rapidement fin à l'expérience des sommeils hypnotiques dont les fins furent parfois prophétiques, après l'avoir menée jusqu'à l'« hallucination¹⁴⁰⁰ ». Cette expérience est jugée par trop bouleversante et inquiétante¹⁴⁰¹ :

« Chose frappante, les raisons que nous avons pu avoir, vers 1920, de prendre quelque distance avec l'écriture automatique sont du même ordre que celles qui nous ont mis en garde contre la fréquente répétition des séances de sommeil. En ont décidé ainsi des considérations d'hygiène mentale élémentaire. L'usage immodéré, au départ, de l'écriture automatique a eu pour effet de me placer, pour ma part, dans des dispositions hallucinatoires inquiétantes contre lesquelles j'ai dû en hâte réagir »¹⁴⁰² »

La même effraction de la rationalité existe entre l'écriture automatique et l'expérience des sommeils, mais où réside le lien avec le temps ? Simone Breton, qui participait à cette expérience, nous en donne la réponse. Des sommeils hypnotiques ayant mis en péril « l'hygiène mentale », elle nous livre cette description saisissante :

« [...] nous vivons en même temps le présent, le passé et l'avenir. Après chaque séance, on est tellement égaré et brisé qu'on se promet de ne plus recommencer, et le lendemain, on n'a plus que le désir de se trouver dans cette atmosphère catastrophique où tous se donnent la main avec la même angoisse.¹⁴⁰³ »

Durant ces sommeils où la temporalité est contestée, où le futur s'impose dans le présent¹⁴⁰⁴, les participants sont « emportés dans une sorte de vertige¹⁴⁰⁵ » et nous voyons

doute dus à des déphasages dans la transmission de l'information au plan neuronal. Nadja peut très bien entendre sa propre voix, mais avec un temps de retard qui fait qu'en outre d'autres processus psychiques ne lui permettent pas de la reconnaître comme sienne. On pourrait ainsi renverser la causalité et penser que c'est parce qu'elle ressent un vertige et que celui-ci lui donne la conscience du risque de mort.

¹⁴⁰⁰ A.B., *OC II, Le Message automatique*, p. 390.

¹⁴⁰¹ Breton s'en explique dans les *Entretiens VI et VII*.

¹⁴⁰² Sans compter des dangers plus violents liés à la libération des pulsions : outre les incitations de Crevel à l'autolyse sur d'autres participants à des sommeils hypnotiques, on sait que, durant ces séances, on vit Desnos poursuivre à plusieurs reprises Éluard en brandissant un couteau. A.B., *OC III, Entretiens radiophoniques VII, Entretiens 1913-1952*, p. 483.

¹⁴⁰³ Lettre de Simone Breton à sa cousine Denise, citée par Marguerite Bonnet dans André Breton, *OC I, Entrée des médiums, Les Pas perdus*, notes et variantes, p. 1303.

¹⁴⁰⁴ Nous rappelons que les dialogues lors des sommeils hypnotiques pouvaient avoir une vocation prophétique. Ainsi de celui-ci dont les questions et les réponses sont consignées par Simone Breton qui posait les premières à Robert Desnos :

Q. — C'est Simone qui est là.

R. — Bonjour Simone.

Q. — Est-ce qu'elle partira aussi en voyage ?

R. — ?

Q. — Est-ce qu'elle ira avec Breton à l'Équateur ?

dans le témoignage de Simone Breton combien il est marqué par l'ambivalence de la peur (« catastrophique ») et du plaisir puisque émerge le désir, si proche de l'accoutumance des « stupéfiants », de réitérer l'expérience. Or, de manière très concrète, sauf à imaginer une expérience d'ordre spirituel qui modifie la réalité tangible (mais Breton s'y refuse catégoriquement), il n'y a ni danger effectif lié à l'espace, ni probabilité que tous les participants soient affectés au même moment d'une pathologie de l'oreille interne. Il faut donc que ce vertige relève d'une *somatization de l'émotion* décrite par la psychologie, et dont nous voulons voir l'explication dans cette association d'un « paysage corporel » auquel elle appartient et d'une expérience d'un autre ordre décrite par Antonio Damasio. Il y aurait ainsi un codage de l'expérience vécue du temps par la mémoire neurale d'un état du corps lié à l'espace.

4.6.4. Hypothèse d'un encodage liant équilibre corporel et rationalité

L'histoire du sujet nous apprend qu'un des premiers apprentissages du corps est la posture debout c'est-à-dire l'équilibre, alors qu'un des premiers apprentissages cognitifs est celui de l'ordre de la causalité et du temps. Même si le parallèle s'arrête à ce point, puisque les deux apprentissages ne se font pas simultanément dans l'ontogénèse, force est de constater que les deux sont quasi spécifiques à l'humain et qu'on trouve trace, sur un plan empirique, d'une corrélation entre l'ordre du raisonnement et celui de l'équilibre. Molière en joue avec une justesse mise au service du comique en clôturant le raisonnement maladroit de Sganarelle par une chute¹⁴⁰⁶. Ne dit-on pas de manière imagée et familière qu'un raisonnement « tient debout » ou « ne tient pas debout » ? Comme nous l'avons vu en deuxième partie (cf. supra, 2.1.4.A. *Expérience première du temps (ou la construction de la réalité lors de l'expérience du temps)*), c'est vers l'âge de trois ou plutôt quatre ans que l'enfant commence à apprendre le

R. — Non.

Q. — Est-ce qu'elle aura des enfants ?

R. — Ah !

Q. — Vivra-t-elle longtemps ?

R. — Plus longtemps que moi.

Dialogue cité par Marguerite Bonnet dans André Breton, *OC I, Entrée des médiums, Les Pas perdus*, notes et variantes, p. 1303.

¹⁴⁰⁵ André Breton, *OC III, Entretiens radiophoniques VI, Entretiens 1913-1952*, p. 481.

¹⁴⁰⁶

SGANARELLE

Mon raisonnement est qu'il y a quelque chose d'admirable dans l'homme, quoi que vous puissiez dire, que tous les savants ne sauraient expliquer. Cela n'est-il pas merveilleux que me voilà ici, et que j'ai quelque chose dans la tête qui pense cent choses différentes en un moment, et fait de mon corps tout ce qu'elle veut ? Je veux frapper des mains, hausser le bras, lever les yeux au ciel, baisser la tête, remuer les pieds, aller à droite, à gauche, en avant, en arrière, tourner...

(*Il se laisse tomber en tournant.*)

DOM JUAN

Bon ! voilà ton raisonnement qui a le nez cassé.

Molière, *Œuvres complètes*, tomes 1 et 2, Paris, Bordas, classiques Garnier, 1989, acte III, scène II, p. 746.

temps, bien avant d'avoir la capacité de lire les chiffres de l'heure sur un cadran. Il s'agit sans doute d'un stade précoce de l'épigénèse dont Jean-Pierre Changeux nous rappelle qu'« elle participe à la mise en place d'empreintes indélébiles dans le cerveau de l'enfant : l'acquisition de la langue maternelle, puis de l'écriture, la fixation des croyances qui auront tant d'impact dans les conduites adultes, l'acceptation de normes morales, en un mot, le développement de *l'habitus*, comme le définit Bourdieu. De cet habitus, la loi logique et temporelle nous paraît être comme une substructure. *L'apprentissage* de la logique et de la temporalité sont fondamentales pour l'intellection du récit et pour un bon nombre d'autres apprentissages faisant appel au raisonnement. Les lois du temps et de la causalité sont ainsi des objets d'apprentissage sous-jacents à d'autres plus complexes et ils s'inscrivent dans le cerveau lors d'un stade relativement précoce, en lien ou avec une certaine proximité avec d'autres apprentissages du cerveau primitif, comme ceux de l'équilibre et de la mobilité. On peut supposer que le premier tire une partie de sa force de loi des seconds dont l'expérience, contrairement à celle du temps, est empiriquement douloureuse, voire nécessaire à la survie. « [...] Il est probable que la sélection naturelle a dû favoriser une organisation du cerveau dans laquelle les systèmes impliqués dans le raisonnement et la prise de décision sont étroitement interreliés avec ceux qui sous-tendent la régulation biologique, puisque ces deux catégories de processus neuraux sont impliqués dans des processus de survie¹⁴⁰⁷ ». Des chercheurs comme P. N. Johnson-Laird et Keith Oatley « ont suggéré que certaines émotions fondamentales nous aident à nous conduire de manière rationnelle¹⁴⁰⁸ ». Il existe ainsi des liens privilégiés ou des systèmes renforcés. Le lien entre la régulation du corps par le cerveau et la conception des images par les niveaux du cerveau les plus récents sur le plan phylogénique se fait dans le cadre de représentations potentielles :

« Les représentations potentielles contiennent la totalité des informations dont nous avons été dotés à la naissance et des informations que nous avons acquises au cours de la vie. Les informations innées correspondent à des représentations potentielles siégeant dans l'hypothalamus, le tronc cérébral et le système limbique. Vous pouvez vous les représenter comme des commandes relatives à la régulation biologique, nécessaires à la survie (il s'agit par exemple des commandes relatives au métabolisme, aux pulsions et aux instincts). Elles gouvernent de nombreux processus, mais, de façon générale, elles ne donnent pas lieu à des images dans l'esprit. [...] »

Les informations acquises sont incorporées dans des représentations potentielles siégeant dans les cortex de niveau élevé et dans de nombreux noyaux de matière grise, situés au-dessus du cortex. Certaines de ces représentations potentielles contiennent des données nécessaires à l'élaboration des images de rappel que nous utilisons dans le cadre de la motricité, du *raisonnement*, de la planification de l'action, de la créativité ; et *certaines contiennent des séries de règles et de stratégies qui nous permettent de manipuler ces images*. L'acquisition d'informations nouvelles se fait par le biais de la modification continue de ces représentations potentielles.¹⁴⁰⁹ »

La spatialisation de certains réseaux neuraux invite à ce rapprochement :

¹⁴⁰⁷ Antonio R. Damasio, op. cit., p. 123.

¹⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 275.

¹⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 150.

« il existe une région particulière du cerveau humain dans laquelle les systèmes neuraux sous-tendant l'expression et la perception des émotions, ainsi que ceux relatifs à la mémoire de travail et à l'attention, interagissent de manière si étroite qu'ils constituent la force mobilisatrice aussi bien des activités externes (les mouvements du corps) que des activités internes (vie mentale, raisonnement). Cette région est le cortex cingulaire antérieur [...]»¹⁴¹⁰.

Telle proximité peut-elle expliquer la propension de Maeterlinck à utiliser des dispositifs optiques pour représenter du temps et pour conférer à une dimension non visible (sauf dans sa succession) l'implacable rigueur des lois physiques de l'espace, dont les manifestations sont visibles et sujettes à l'expérience ? Elle pourrait aussi expliquer à rebours que les atteintes à l'ordre de la temporalité génèrent des émotions¹⁴¹¹ liées à la représentation du corps dans l'espace, voire à son déséquilibre même si l'espace n'est pas en jeu dans une expérience temporelle.

Le codage émotionnel des expériences fait en effet appel à ce que nous avons initialement décrit comme un « paysage [...] du corps » mettant en jeu des perceptions sensorielles et somatiques d'ordres divers. Ces images des sens et du corps sont *représentations topographiquement organisées* qui « résultent de l'interaction concertée de [plusieurs] aires, et n'émanent pas de l'activité d'une seule¹⁴¹² ». Ces images existent sous deux formes : la première est générée par l'expérience directe et est désignée comme *image perceptive*. La deuxième constitue une *image de rappel*, qu'elle soit générée parce que l'esprit appelle un souvenir, ou parce qu'il invente, par l'imaginaire, une représentation à partir des images qu'il a en mémoire.

Le déclenchement d'un processus de raisonnement où le sujet doit prendre position en tant que sujet (un raisonnement qui n'est pas une simple mécanique absconse) amène à convoquer un certain nombre d'informations par lesquelles le sujet envisage des objectifs, des stratégies, des conjectures, des programmes d'action, mais aussi, puisque la position adoptée conditionne la survie au sens empirique ou au sens social. Il convoque « des données concernant la régulation de l'organisme en tant que tout », c'est-à-dire son homéostasie, mais aussi des instincts et des pulsions. Ce sont ces marqueurs somatiques qui, associés à une option de décision, la rendent agréable ou désagréable, donc « bonne » ou « mauvaise ». Ne peut-on dès lors supposer qu'en ce qui concerne le « bon » processus de raisonnement, les données correspondant à « l'organisme en tant que tout » soient celles que le corps envoie au cortex somato-sensoriel dans le cas de l'équilibre et qu'au contraire, une entorse dans la loi de raisonnement, reçoive, à titre de répulsif, la sensation du vertige qui, dans la vie corporelle réfère à la menace pesant sur la survie ? La symétrie entre les deux ordres du corps et de la cognition rationnelle est d'autant plus probable qu'il s'agit de fonctionnement de l'ordre de la loi sujette initialement à apprentissage, mais ensuite intégrée dans les automatismes nécessaires à des opérations plus complexes (les lois de l'équilibre sont ainsi sous-jacentes à la danse, comme les lois de la rationalité sont nécessaires à la démonstration scientifique ou au discours de l'orateur).

¹⁴¹⁰ *Ibidem*, p. 107.

¹⁴¹¹ Ces émotions engagent des réponses endocrines et chimiques par voie sanguine, des réponses vers les neurones modulateurs, le système nerveux autonome, les muscles du visage et des membres.

¹⁴¹² *Ibidem*, p. 142.

Cette réflexion sur une possible origine neurobiologique du vertige esthétique induit deux interrogations : la question de la transmission de l'émotion dans l'expérience esthétique, et celle des seuils émotionnels dans cette expérience.

4.6.6. Transmission de l'expérience esthétique et seuils émotionnels

Dans le premier cas, nous croyons avoir envisagé pour partie la réponse qu'ont donnée les surréalistes et en particulier André Breton à cette problématique de l'empathie, du *faire sentir* dans la production littéraire. Les dispositifs s'avèrent pour le moins des équivalents d'expériences en ceci qu'ils imposent aux destinataires à la fois une violence au cœur du langage et de la logique. Les agencements surréalistes — écriture automatique, compositions picturales telles que les collages, etc. — empruntent tous des médias connus et stables pour les déstabiliser de l'intérieur. Il existe une forme de violence cognitive dont l'œuvre de Maeterlinck, par d'autres biais, donne aussi une illustration. Alors qu'un récit asservi à la rationalité narrative achoppe à transmettre l'expérience alors même qu'il s'acharne à la décrire avec le plus de précision possible¹⁴¹³, un dispositif replonge le récepteur dans l'expérience ou, tout au moins, dans un équivalent d'expérience où se rejoue tout ou partie du phénomène temporel. Ce dernier se trouve en co-implication avec l'ordre de rationalité dans lequel, en fonction du degré de subjectivation de l'expérience esthétique ; il se trouve immergé dans une néo-rationalité qui a été conçue par l'artiste. Toutefois, les expériences plus strictement cognitives du temps (du temps dit et non pas du temps-donné-à-éprouver) peuvent engager ce type d'émotion qu'est le vertige dans la mesure où il existe un niveau de codage secondaire de l'émotion par rapport à une expérience engendrée par le seul biais du langage. Antonio Damasio évoque des « émotions secondaires à partir du moment où l'on commence à percevoir des émotions et à établir des *rapports systématiques entre, d'une part, certains types de phénomènes et de situations et, d'autre part, les émotions primaires*¹⁴¹⁴ ». Il existe un espace neurobiologique second de la virtualité. Ces émotions, contrairement aux émotions primaires qui se situent au niveau de l'amygdale, nécessitent l'intervention de la zone préfrontale — comme le prouvent par l'inverse les patients dont cette zone est lésée —, c'est-à-dire de la zone qui associe les capacités de raisonnement et les perceptions des états du corps. On ne pourrait donc refuser d'envisager qu'une expérience de la prémonition par la simple lecture narrative puisse faire remonter une forme de vertige dont notre cerveau a eu une expérience directe, de même qu'elle peut faire ressentir l'émotion d'un personnage, la mélancolie par exemple, parce que nous avons dans notre mémoire cette expérience. On peut supposer que telle expérience ait été initialement codée avec des référents spatiaux. En effet, le trouble du vertige, s'il provient du vestibule, est assez proche d'un autre trouble lié à l'oreille interne et à la dissymétrie de ses perceptions avec celles envoyées par l'œil : le mal

¹⁴¹³ Sauf lorsque le médium lui-même est mis en question, comme Crevel le fait avec la rationalité narrative à la base du récit.

¹⁴¹⁴ Antonio R. Damasio, *op. cit.*, p. 188.

de l'air ou cinétose. Ce dernier engendre un certain nombre de troubles sensoriels symptomatiques : « vertiges, troubles oculo-moteurs et troubles de la coordination motrice¹⁴¹⁵ ». Il existe même des formes de cinétose « essentiellement vertigineuses¹⁴¹⁶ ». Il nous paraît particulièrement remarquable qu'à l'instar des fractures de la temporalité ou de la rationalité vécues dans la prémonition, le mal de l'air procède d'une disjonction des perceptions, bien qu'en ce dernier cas liées à deux ordres sensoriels distincts : « Elle fait appel à la non concordance, soit, et c'est le cas le plus fréquent, entre les données fournies au système nerveux central par les différents appareils concourant à l'orientation spatiale, soit plus rarement, entre les données sensorielles réelles et celles qui sont attendues par le système nerveux central¹⁴¹⁷ ». Or il existe une forme de mal de l'air purement psychique (sans causes externes au cerveau)¹⁴¹⁸ qui n'est pas sans rappeler ces expériences secondes par les images de rappel que décrit la neurobiologie. Ces expériences secondes ne nous semblent pas très éloignées de celles que les surréalistes explorent ou que de la même manière que Maeterlinck ils donnent à vivre à leur lecteur-spectateur. Plus encore, ces expériences du vertige sont appelées par les dispositifs optiques mis en œuvre par Proust et qui jouent souvent de la dissymétrie stéréoscopique, « une dioptrique qui joue sur le contraste binoculaire¹⁴¹⁹ » comme Paul Ricœur en reprend l'idée à Roger Shattuck.

Pour la question des seuils, il semble que l'expérience surréaliste ait délibérément choisi d'en côtoyer les limites dans les expériences psychiques que constituent l'écriture automatique ou les sommeils hypnotiques. Ainsi s'est incarné un des sens du mot « stupéfiant » dont on a vu à quel point il avait pu articuler, entre 1924 et 1926, la visée de l'expérience surréaliste : celui d'un produit psychotrope qui modifie les propriétés de l'esprit,

¹⁴¹⁵ Jean Colin (sous la direction de), *Médecine aérospatiale*, Paris, Expansion scientifique française, 1990, p. 231.

¹⁴¹⁶ *Ibidem*.

¹⁴¹⁷ Trois configurations dysharmoniques sont ainsi observées :

- La vue décèle un mouvement alors que l'appareil vestibulaire n'est pas sollicité
- Les indications de la vue ne concordent pas avec celles de l'appareil vestibulaire : observation du paysage par des jumelles ou par un hyposcope, depuis un véhicule en mouvement.
- La vue n'indique pas de mouvement alors que le vestibule en perçoit un (en avion, bateau, automobile lorsque il n'y pas de références visuelles extérieures). Un pilote peut avoir le mal de l'air comme passager « aveugle » alors qu'il ne l'aurait pas en pilotant.

Jean Colin (sous la direction de), *Médecine aérospatiale*, Paris, Expansion scientifique française, 1990, p. 231.

¹⁴¹⁸ « Le mal des transports peut devenir purement psychique, lorsque des atteintes antérieures ont provoqué la naissance d'un réflexe conditionnel, ou lorsqu'il s'agit d'une somatisation en situation conflictuelle. » « Le sujet qui a été fréquemment malade en avion peut ressentir des malaises à la seule vue de l'intérieur de l'appareil, à son odeur, ou au bruit des moteurs. Ce phénomène est bien connu pour le mal de mer ou de voiture. Nous avons également signalé la possibilité d'un mal de l'air psychique, qui est une somatisation des problèmes psychologiques rencontrés par un élève pilote au cours de sa formation ou d'un pilote en cours de carrière. », *Ibidem*, p. 232 et 233.

¹⁴¹⁹ L'idée de la différence de perception par le biais du télescope par exemple avait intéressé Maeterlinck. Mais Proust en formule une variante avec la dissymétrie oculaire. Paul Ricœur, *Temps et récit*, Tome 2, *La Configuration dans le récit de fiction*, (1984), Paris, Seuil, collection Points Essais, note 1, p. 279.

qui vise à « engourdir par une sorte d'inhibition des centres nerveux¹⁴²⁰ ». Est stupéfiant au sens propre ce qui agit sur les neurotransmetteurs comme la mélatonine. Est stupéfiant sur un plan cognitif et plus perceptible de l'observateur ordinaire ce qui abolit ou viole¹⁴²¹ ainsi le contrôle de la raison sur la conduite psychique. L'exploit artistique du surréalisme, dans la lignée du « dérèglement de tous les sens » de Rimbaud, est ainsi de violer les représentations les plus généralement ancrées dans le cerveau : il s'agit d'une tension vers la « folie ». Le vertige de la prémonition surréaliste semble donc outrepasser le seuil physiologique. Rappelons que les définitions lexicales, comme celle que nous avons mise en exergue de cette partie, comportent quasi systématiquement les sèmes de « trouble » ou d'« erreur », c'est-à-dire de franchissement de ce qui est normé comme seuils objectifs sur le plan physiologique ou sur le plan cognitif.

Entendons-nous : il n'est pas question de (re-)fonder une morale ou une esthétique sur les conclusions de la neurobiologie, mais bien davantage de faire percevoir que ces limites du bon ou du mauvais sont *déjà* opérantes tacitement au niveau neural chez chacun de nous, et le fruit de notre éducation¹⁴²² qui a modelé dans notre cerveau ce lien fondamental avec l'équilibre corporel pour les décisions mettant en œuvre l'être en tant que corps : « [...] les mécanismes régissant l'homéostasie de base constituent un modèle pour le développement culturel des valeurs humaines qui nous permettent de juger si les actions sont bonnes ou mauvaises et de classer les objets selon leur beauté ou leur laideur¹⁴²³ ». Le cerveau possède ces signaux d'alerte et les met en œuvre quand le sujet outrepassé le cadre normal de sa zone d'évolution, ou ses limites. Il en est ainsi dans l'apprentissage aéronautique car le vol n'est pas un milieu normal d'évolution pour l'homme. Le pilote débutant ressent une « menace [qui] est évidemment liée au risque réel, mais ce danger objectif fait aussi écho à la dimension conflictuelle de la motivation et ses aspects de transgression. Le danger externe est alors relayé par le signal de danger intériorisé que nous avons évoqué¹⁴²⁴ ». Ainsi les seuils de l'appréhension lucide du milieu retrouvent-ils ceux liés au complexe œdipien que nous avons vu antérieurement (cf supra, 4.5. *Interprétation psychanalytiques de la prémonition : entre l'ambivalence plaisir/angoisse du sujet et l'effet d'inquiétante étrangeté pour le lecteur*). Il conviendrait donc d'étudier comment s'articulent neurobiologie et psychanalyse pour ne pas réduire l'expérience esthétique à des mécanismes, tout complexes qu'ils soient. Peut-être les expériences contraphobiques du surréalisme sont-elles l'équivalent de la transgression de la loi du père, atteinte identique à celle qui se joue à l'encontre de la loi du milieu dans l'expérience aéronautique, et ne demandent qu'à être poussées toujours plus loin¹⁴²⁵ à

¹⁴²⁰ *Le Robert*, t. 6 Rev — Z-, p. 367.

¹⁴²¹ Dessiné en 1934 pour la couverture de *Qu'est-ce que le surréalisme ?* d'André Breton, le tableau de Magritte *Le Viol* serait un excellent exemple pour un neurobiologiste de la reconnaissance des formes (le buste nu d'une part, le portrait de l'autre) et du *viol* de la loi de cohérence globale de la forme par l'intrication dans une même forme de sous-parties d'échelles différentes.

¹⁴²² En quoi la mécanique de la vie neurale n'est en rien une menace pour notre liberté. La littérature garde un avenir intact.

¹⁴²³ La vivacité caractérise des sensations corporelles agréables, la lenteur au contraire est marquée par des sensations désagréables. Antonio R. Damasio, *op. cit.*, p. VII.

¹⁴²⁴ Jean Colin (sous la direction de), *Médecine aérospatiale*, Paris, Expansion scientifique française, 1990, p. 398.

¹⁴²⁵ Notre époque a ainsi donné une grande place aux sports à sensations et autres saut à l'élastique.

l'encontre des seuils ? Les points d'articulation entre les deux approches sont sûrement très complexes.

Enfin est-il judicieux de parler de seuil en matière d'émotion esthétique ? La question est sans doute mal posée. Comme nous l'avons avancé avec un certain degré de vraisemblance, le cerveau a mis en place des seuils dans l'association équilibre/rationalité. Nous pourrions les nommer seuils de second degré puisqu'il n'y a pas de corrélation entre une expérience psychique de l'irrationalité et une mise en danger effective du corps. L'effraction de ces seuils dans l'expérience esthétique entre dans la recherche d'un degré très fort de sensation qu'aussi bien les dispositifs maeterlinckiens que les livres ou tableaux surréalistes nous proposent. De même que Breton avait renversé la démarche de la psychanalyse en faisant des symptômes le point d'émergence d'émotions évaluables sur le plan esthétique, les auteurs de notre corpus ont cherché de manière empirique à provoquer un vertige, à atteindre le seuil du corps. La qualité que nous reconnaissons au premier théâtre de Maeterlinck n'est pas seulement de modifier nos représentations du monde — tant d'œuvres les ont bousculées de manière plus radicale et novatrice depuis un siècle — mais de posséder cette efficacité dramatique, d'attenter à un seuil non modifiable où la stabilité d'une représentation (celle de la rationalité) est assurée par une autre, celle du corps. L'expérience du spectateur, qui s'en remet au seul simulacre de l'action représentée, alors que ses propres repères ont été estompés par sa plongée dans l'obscurité de la salle, assure une immersion supérieure et donc une plus grande efficacité esthétique. Il ne « tient » au monde que par l'action scénique, et les prémonitions qui y sont représentées nient la puissance de maîtrise temporelle de sa raison et ne cessent de l'attirer vers l'inconnaissable.

En posant la seule expérience valable au cœur de la réalité de l'expérience, en réclamant des livres où l'on entre d'ailleurs par des « portes battantes », les surréalistes ont couplé de manière insécable l'esthétique et ces seuils psychiques, ils ont *mis en jeu* ces lois profondes de la vie neurale qui en régissent les limites. Ils écartent (dans une mesure qui varie entre Breton et Crevel) la maîtrise raisonnée de la composition du livre : la rationalité narrative n'est plus un garde-fou de la raison. Ils écartent aussi dans l'écriture automatique la stabilité qui pouvait se puiser dans le langage par la continuité sémantique. Ces manipulations de nos propres attentes tacites œuvrent dans des livres qui se présentent comme des photographies de l'expérience subjectives et qui, nous l'avons vu, reconduisent cette expérience en miroir lors de la lecture. Sans atteindre au degré d'immersion du théâtre, ces expériences de lecture atteignent le lecteur de manière plus profonde qu'une lecture ordinaire puisque la validité même du code (raison, langage) est mise en question. Et ces codes, nous l'avons vu, semblent primordiaux en raison du pacte neurobiologique raison/équilibre. L'expérience purement phénoménologique qu'offre la lecture d'un livre devient ainsi quasiment aussi immersive et déstabilisante que celle du théâtre de Maeterlinck. De ce fait, opérer un « dérèglement de tous les sens » dans la voie ouverte par Rimbaud — qui avait découvert ces propriétés de l'esprit —, ne va pas sans danger, en tout cas pas sans le sentiment¹⁴²⁶ du danger pour soi. L'expérience des sommeils est qualifiée dans l'*Introduction*

¹⁴²⁶ Entre le danger et le sentiment du danger, il existe en l'occurrence le seuil de virtualité instauré par l'expérience seconde que constitue l'implication du corps (de son homéostasie) dans des expériences secondes

au discours sur le peu de réalité de « pièges sans dangers¹⁴²⁷ », mais telle n'est pas, nous l'avons vu, l'émotion ressentie par les participants.

Le sentiment du danger accroît le sentiment de vivre: Placé à la limite du déséquilibre, le spectateur d'une pièce de Maeterlinck comme le lecteur d'un livre de Breton fait, dans cette expérience de l'ouvert sans appui, une découverte de lui-même que pourraient résumer les derniers mots de *Nadja*¹⁴²⁸ :

« Si sophismes c'étaient, du moins c'est à eux que je dois d'avoir pu me jeter à moi-même, à celui qui du plus loin vient à la rencontre de moi-même, le cri, toujours pathétique, de « Qui vive ? ». Qui vive ? Est-ce vous Nadja ? est-il vrai que l'au-delà, tout l'au-delà soit dans cette vie ? Je ne vous entends pas. Qui vive ? Est-ce moi seul ? Est-ce moi-même¹⁴²⁹ ? »

Lorsqu'elle s'inscrit dans des dispositifs de temporalité, la prémonition est de nature à nous faire faire une expérience directe de la rupture temporelle et de la fracture de la rationalité : elle nous fait entrer dans ce déséquilibre qui met en cause nos propres représentations topographiques les plus anciennes. Si l'on dit communément qu'un patient atteint de troubles psychiatriques a perdu la raison — parce que ses actes ne nous paraissent plus relever de ce qu'un certain bon sens inculqué prône comme norme —, l'expérience surréaliste du temps pourrait bien nous faire faire l'expérience phénoménologique de cette folie. En ce sens, elle joue sur les limites de notre psychisme¹⁴³⁰, que l'on se place à l'échelle d'une approche analytique de l'esprit, ou au plan neurobiologique. L'ambivalence plaisir/angoisse de la prémonition est-elle due à la convocation d'émotions de plans différents, le déséquilibre dans l'espace fournissant l'angoisse et l'esprit magique d'ordre infantile le retour du sentiment refoulé de l'hyperpuissance sur le réel ? L'esthétique, qu'elle soit vouée à une prise de conscience des limites humaines dans l'œuvre de Maeterlinck, ou au contraire à l'expérience des pouvoirs de l'imaginaire, dans le surréalisme, a partie liée avec le symptôme, qui fait seuil, ou des équilibres fondamentaux du corps : elle est un jeu avec nos limites psychologiques et somatiques). Et, parce que ces équilibres sont associés à la raison dès lors qu'elle implique le sujet, les surréalistes sont parvenus au paradoxe de tirer de l'émotion contre la raison, mais *avec* la raison comme vecteur, peut-être parce qu'au fond, la raison n'était peut-être pas si froide et si antithétique de l'émotion et de la sensation, comme nous

comme peuvent l'être des expériences esthétiques, ou des expériences sur le temps éprouvé. Les effets d'une mise en péril du socle de la rationalité et de la succession pouvant être du même ordre émotionnel qu'une expérience plus concrètement corporelle comme l'exposition à une très forte chaleur ou à un grand vide dans l'espace.

¹⁴²⁷ A.B., *OC II, Introduction au discours sur le peu de réalité, Point du jour*, p. 267.

¹⁴²⁸ Il s'agissait des derniers mots du livre avant que Breton ne le continue et ne le ferme par une dernière section consacrée à la « Merveille » récemment rencontrée alors.

¹⁴²⁹ A.B., *OC I, Nadja*, p. 743.

¹⁴³⁰ En tout cas les limites que notre psychisme s'est donné pour un état singulier de l'évolution (rien ne dit que la raison et l'équilibre soient destinés à rester perpétuellement associés comme nous en avons émis l'hypothèse pour le cerveau d'un homme occidental du XX^{ème} siècle) et dans une civilisation singulière (rien ne dit là non plus que cette association soit valide pour des cultures où la rationalité n'est pas le critérium supérieur et dans la société, et dans l'organisation psychique). Une approche neurobiologique ne saurait abolir la liberté humaine.

allons le voir dans un dernier temps. La modernité, dont les auteurs de notre corpus témoignent de façons si distinctes, nous a peut-être rappelés à une conception anti-dualiste, et à explorer ce champ de l'esprit et du corps liés comme notre territoire, et comme notre seul univers esthétique. À Pascal, le XXème siècle naissant, Proust, Breton, Crevel en particulier, répliquent qu'il y a suffisamment d'infini en nous pour produire et l'effroi, et l'extase.

Conclusion

« Il y a assez de lumière pour ceux qui ne désirent que de voir ;
et assez d'obscurité pour ceux qui ont une disposition contraire. »

Blaise Pascal, *Pensées*, (édition Philippe Sellier), fragment 274,

Bordas, classiques Garnier, 1991, p. 268.

On a longtemps enseigné que les conclusions devaient se terminer par une ouverture. Nous pourrions donner l'impression dans celle-ci que nous commençons par cette ouverture. La nature si particulière de l'objet que nous avons choisi, la singularité de la démarche que nous avons décrite en introduction, qui repose sur la recherche d'un point d'articulation, de la structure du texte avec la conjoncture de l'être et du monde, du point nodal où cet être se lie au temps, légitime épistémologiquement une modification du processus de synthèse dans lequel nous nous engageons à présent : nous avons d'abord besoin de replacer notre objet dans un continuum de rapports où il trouve sens. Nous pourrions ensuite déterminer l'espace qui lui est propre et caractériser la singularité du traitement du temps et de la prémonition dans les œuvres de notre corpus. Et ce n'est qu'au terme de ce processus que nous pourrions le replacer dans l'ouvert de la littérature en devenir.

Nous avons aussi besoin de replacer ce questionnement littéraire en dehors de nos propres habitudes de pensée disciplinaires autocentrées, de nos positions de critique littéraire dont les présupposés philosophiques (nos querelles picrocholines de chapelles) et culturels (ne serait-ce que notre implication dans le champ de la littérature en lui-même) nous échappent. Nous avons donc besoin de l'objectiver, c'est-à-dire de le placer sous le regard scientifique, qui sera en l'occurrence celui d'un scientifique, lesquels, sans tout connaître des enjeux littéraires, sont souvent ceux qui parlent le mieux de la littérature parce qu'ils n'en sont pas prisonniers.

Ainsi notre démarche nous conduit tout d'abord vers une *mise à l'épreuve* de notre modèle de dispositif de temporalité, épreuve qui replace ses enjeux en vis-à-vis de la réalité et qui nous donne par contrecoup le cadre où mettre en perspective ce que nous a apporté cette étude de la prémonition. Cette épreuve du temps en littérature a été faite pour nous, malgré lui, par un scientifique qui était en captivité.

Et quelle *épreuve* que celle de Primo Levi !

Car c'est justement dans le camp d'Auschwitz que Primo Levi et son ami Jean, le Pikolo, ont parlé de littérature. C'est aussi de là qu'il nous parle *le mieux* de la littérature¹⁴³¹, à

¹⁴³¹ Nous choisissons Primo Levi pour le caractère concis et lumineux de l'expérience de la littérature qu'il place en position *centrale* de son témoignage. Le même résultat d'expérience pourrait se tirer du récit monumental que les *Récits de la Kolyma* offre des camps (goulags) dont Varlam Chalamov lui-même nous dit qu'il est « une

nous qui, en 2012, avons l'insigne chance de la liberté, et en tout cas de ne pas connaître les camps. Dans le chapitre 11, de *Si c'est un homme*¹⁴³², Primo Levi nous relate, avec un lyrisme qui n'existe *nulle part ailleurs* dans l'ensemble du livre, son évocation dans le camp, de mémoire, du Chant d'Ulysse tiré de *L'Enfer* de Dante. Le déporté Levi se remémore ce poème au cours d'un temps où il échappe à la nécessité, c'est-à-dire à la corvée de la nourriture à transporter, qui est la réalité d'un camp dont la porte de sortie est la cheminée, ainsi que le scandent les SS. L'expérience a lieu (et c'est loin d'être anodin) durant un dialogue amical avec Jean le Pikolo à qui il veut apprendre des bribes d'italien. La mémoire ramène, non sans difficulté, des bribes du chant (mais la mémoire et l'identité sont coextensives¹⁴³³, et donc aussi fragilisées l'une que l'autre par l'expérience traumatique du réel).

Voyons-en l'immédiat paradoxe. Alors qu'il est engagé dans un gigantesque et terrifiant dispositif de pouvoir destiné d'abord à le broyer en tant qu'être (dans sa physiologie par l'inanition, et dans son identité, par la désubjectivation absolue), avant de réduire ses tissus cellulaires à la poussière, Levi s'occupe d'un objet apparemment aussi futile et non nécessaire qu'un texte littéraire du *Trecento*. Et cependant l'expérience de Primo Levi est l'expérience de la littérature de Proust, mais vue depuis l'arrière de l'écran où nous l'avons jusqu'à présent considérée, non pas là où elle devient la condition de possibilité d'une expérience du temps, mais là où elle est l'ultime condition de possibilité de l'être face au non-temps du réel qui le menace. Proust projette sa représentation littéraire de l'exta-temporel sur un écran pour échapper au temps cosmique en le masquant ; Primo Levi, lui, retrouve dans le poème de Dante un écrin du temps qui lui permet de recomposer un écran imaginaire où sa pulsion va se vectoriser vers l'ouvert de la liberté. Ainsi il nous permet de penser la littérature non pas depuis le réel, puisque c'est un « état » où l'on ne pense plus, mais depuis ce point ultime qui jouxte le réel, le seuil de la chambre à gaz et du four crématoire, où la barbarie nazie l'a envoyé. L'expérience relatée dans le chapitre 11 de *Si c'est un homme* nous offre une mise à l'épreuve du dispositif de temporalité tel que nous l'avons décrit, dans le rapport de la représentation au réel, et dans l'intrication nodale où s'articulent de manière dynamique le désir et le temps. Primo Levi se trouve à ce moment-là *derrière* l'écran.

Observons comment la littérature permet pour les déportés ce passage, ou ce retour, du réel à la réalité, qui en est l'envers. Le chapitre 11 s'ouvre par un double enfermement, un presque enterrement dans le réel, dans l'usine contiguë au camp, et dans la citerne¹⁴³⁴ située à l'intérieur de celui-ci, que les déportés doivent nettoyer :

« Nous étions six à récurer et nettoyer l'intérieur d'une citerne souterraine. La lumière du jour ne nous parvenait qu'à travers l'étroit portillon d'accès. C'était un travail de luxe car personne

école négative de la vie », qui livre « une connaissance de l'être, une connaissance essentielle, d'un état ultime de l'homme, mais acquise à un prix trop élevé ».

¹⁴³² Primo Levi, *Si c'est un homme*, traduit de l'italien par Martine Schruoffeneger, Paris, Julliard, Pocket, 1987.

¹⁴³³ Nous restons au cœur du sujet : qu'est d'autre *À la recherche du temps perdu* qu'une démonstration du caractère coextensif de la mémoire et de l'identité de Marcel dans le temps ?

¹⁴³⁴ Il nous sera peut-être objecté que nous tirons d'un fait lié à une réalité biographique une conclusion symbolique subjective. Nous répondons que ce fait étant inessentiel à la narration — la citerne n'apportant rien de plus que le fait de dire, par exemple, que les déportés sont à l'usine de la Buma — son prélèvement par Primo Levi dans un ensemble d'indices spatiaux conformes à la réalité autobiographique relève d'un choix, conscient ou inconscient.

ne nous surveillait, mais il faisait froid et humide. La poussière de rouille nous brûlait les yeux et nous laissait dans la bouche et la gorge comme un goût de sang.¹⁴³⁵ »

Jean, le Pikolo, ce jeune déporté français chargé du transport de soupe, vient alors chercher Primo Levi qui a été désigné pour l'accompagner dans une corvée aux airs de détente puisque les deux hommes peuvent prendre leur temps. Ce temps gagné sur la nécessité, à quoi l'occupent les deux hommes ? à se reposer ? à tenter d'améliorer leur ordinaire en volant un objet qu'ils échangeront contre un peu de pain et de soupe comme beaucoup de déportés qu'ils croisent sur leur chemin ? Non, Primo Levi décide d'apprendre l'italien à Jean en utilisant comme support le chant d'Ulysse dans *L'Enfer* de Dante, qu'il traduit d'après une récitation fragmentaire, de mémoire. Après un début laborieux, soudain des vers fusent :

« "... *Ma misi me per l'alto mare aperto.*"¹⁴³⁶ »

Ce vers-là, si, j'en suis sûr, je me fais fort d'expliquer à Pikolo, de lui faire voir pourquoi « *misi me* » n'est pas « je me mis » : c'est beaucoup plus fort, beaucoup plus audacieux que cela, c'est rompre un lien, se jeter délibérément sur un obstacle à franchir ; nous la connaissons bien cette impulsion. « *L'alto mare aperto* » : Pikolo a voyagé en mer, il sait ce que cela veut dire... c'est quand l'horizon se referme sur lui-même, dégagé, rectiligne, et qu'il n'y a plus dès lors que l'odeur de la mer : douces choses féroce­ment lointaines.¹⁴³⁷ »

Quel changement subitement ! Le chant d'Ulysse, choisi inconsciemment, a ramené la conscience de l'ouvert : de la citerne du réel, on est passé dans la réalité phénoménologique de l'imaginaire à l'horizon ouvert sur 360° de la pleine mer. Le texte a recréé l'extériorité et ranimé le désir et la pulsion : celle de se jeter dans l'ouvert, celle qui va, en s'associant au temps, ranimer le sentiment d'urgence. Dans cette expérience qui se poursuit jusqu'à la fin du chapitre, la littérature a articulé la pulsion et le temps. Elle a projeté un imaginaire qui crée un « trou » dans le mur du camp, et ce trou est l'espace de circulation de la pensée entre l'intérieur et l'extérieur — mais un trou douloureux puisqu'en ramenant à la réalité il donne conscience du réel. Primo Levi est proche — peut-être justement parce qu'il imagine ce retour de l'enfer à Ithaque — d'effectuer le chemin du retour que Tintagiles, derrière la porte de la tour, ne pourra pas faire.

Le lecteur pourrait penser que c'est le chant d'Ulysse qui, implicitement, rappelle qu'il peut y avoir un retour à Ithaque, et peut-être même le choix inconscient de Primo Levi inscrit-il le désir dans cette apparente et implicite prémonition¹⁴³⁸. Le lecteur pourrait aussi penser que cette expérience de la littérature est simplement une restauration de l'identité et de la conscience¹⁴³⁹, et par conséquent qu'elle initie le sentiment douloureux, inhérent au reclus, de

¹⁴³⁵ *Ibidem*, p. 116.

¹⁴³⁶ « ... Mais je repris la mer, la haute mer ouverte. » (Traduction de Martine Schruoffenegger).

¹⁴³⁷ *Ibidem*, p. 120.

¹⁴³⁸ Rien ne dit que d'autres déportés qui n'ont pas, eux, eu la chance d'échapper à l'holocauste n'aient pas fait cette expérience littéraire, ni que tous ceux qui y ont réchappé l'aient faite. L'imagination peut-être prémonitoire dans la mesure où elle témoigne d'un fort désir.

¹⁴³⁹ Nous avons longtemps cru que cette mention de l'expérience de la littérature faite par Primo Levi dans le camp célébrait une culture humaniste dont la littérature était considérée comme un fleuron. Objet littéraire patrimonial de l'Italie, *La Divine Comédie* de Dante, dont est tiré *L'Enfer*, où figure le chant d'Ulysse, auquel

la frustration, du manque affectif, du mal du pays, qui ranime le désir de *sortir*. Et cette dimension n'est pas absente. Elle a d'ailleurs préexisté à la remémoration de l'œuvre littéraire (par le dialogue amical sur le pays, la famille) et se poursuit lors de la récitation du chant : par un effet de dominos, le chant d'Ulysse a en effet ramené le sentiment de la langue, de l'Italie lointaine, d'une culture dont les déportés se trouvent dépossédés : la mémoire a créé de l'ouvert dans l'espace qui rappelle par contrecoup que les murs du camp sont un horizon clos et destiné à le rester jusqu'à l'anéantissement.

Cette première conclusion de *l'épreuve* sur le pouvoir de la littérature en tant que *dispositif* pour le lecteur nous amène plus précisément à un deuxième niveau d'analyse où va se révéler son rôle de *dispositif de temporalité*. Car, par-dessus tout, ce manque de l'être qu'a réveillé l'expérience du chant d'Ulysse, a restauré le désir dans l'espace *et le temps* : ceux qu'a rappelés le souvenir du chant par la mémoire, et toutes les images et sensations qu'elle colporte ; ainsi se déplie d'une manière très proustienne dans l'être de Levi tout un univers que le camp avait éteint et se trouve ranimé de ce fait un sentiment douloureux d'urgence qui double celui, lancinant, de la conscience de la dépossession de l'humain dans la captivité. Ainsi est restauré le sentiment du temps qui échappe à la compacité du réel du camp où toutes les journées, tous les instants se fondent dans la même atonie, la même in-différence, la même morne monotonie que celle qui habite Marcel, dans *Du côté de chez Swann*, au moment où il va ingérer la madeleine¹⁴⁴⁰. Subitement, le temps, qui était immobile au fond de la citerne où les ouvriers étaient entrés dans une forme de repos léthargique sans doute accru par le manque d'énergie dû à la privation de nourriture et à l'absence ponctuelle de surveillance, s'anime¹⁴⁴¹ : il y a urgence à trouver le temps de cette récitation du chant de Dante à l'ami Jean (ce qui vient rappeler que la littérature ne cesse d'être un objet de communication empathique), les instants deviennent précieux et, dans le récit autobiographique écrit par Levi, soudain les notations temporelles se multiplient. Ce n'est pourtant pas un récit qui a réinstauré le sentiment du temps (le récit aurait pu avoir une fonction mimétique, de guide ou de restauration de la succession ou de la durée) mais un simple fragment, qui en appelle d'autres. La littérature a bien créé du temps dans le réel même, ou dans sa proximité immédiate. Dans le récit qu'il fait des instants qui suivent, Primo Levi par une forme de synesthésie mémorielle

l'enfer du camp fait résonance, pouvait sembler l'élément d'une identité renvoyant aux origines culturelles, ainsi que l'icône d'un Humanisme ou des humanités maintenus héroïquement dans un univers déshumanisé. Le texte littéraire enchâssé peut être tout cela. En même temps, Levi n'a pas la formation littéraire d'un Semprun, et la littérature n'est pas son univers de référence. Ainsi son témoignage de chimiste, de scientifique ne nous est que plus précieux d'être insusceptible de parti pris, et de dire de manière objective, expérimentale —dans la terrible position du cobaye que la plupart d'entre nous ne peuvent heureusement pas comprendre— la fonction essentielle de la littérature. Il nous oblige aussi à lire avec ses yeux de scientifique, qui ne sont pas ceux auxquels la culture littéraire nous a formés et déformés : à lire le témoignage dans l'objectivité parfois insupportable quand on considère que des êtres humains en sont l'objet, et comme des expériences de laboratoire où des savants, tels Tonegawa dont nous avons parlé, observent des souris au plan neurobiologique. Un chercheur ne fait pas avancer le monde avec le politiquement correct des euphémismes moraux.

¹⁴⁴⁰ M.P., *AR I, Du côté de chez Swann I, I*, p. 44.

¹⁴⁴¹ Le passage de l'immobilité du réel au temps n'est pas aussi tranché. Pour être exact, le temps s'anime par l'espace et le dialogue amical créé dès que Jean entraîne Primo Levi loin du travail de la citerne (p. 118) mais il s'accélère dès qu'il est question de réciter le chant littéraire : « ... Le chant d'Ulysse. À savoir comment et pourquoi cela m'est venu à l'esprit : mais nous n'avons plus le temps de choisir, cette heure n'est déjà plus une heure. » *Ibidem*, p. 119. Et lors de la récitation, traduction, translation amicale du chant, un degré supplémentaire est franchi dans l'urgence.

adopte un ton lyrique — la seule fois dans tout le récit de *Si c'est un homme*, alors que tant d'instantanés sont poignants ou cruels — qui réintroduit le désir sous la forme de la musicalité. Disons-le d'une manière qui pourra paraître outrancière : la littérature a ressuscité un (quasi-) mort. Elle a été la madeleine d'un homme sans pain. Là son caractère sacré¹⁴⁴², que nous évoquerons plus loin. Les prophètes ne sont pas où l'on croit.

La contre-épreuve du dispositif de temporalité que nous tirons de la lecture de *Si c'est un homme* de Primo Levi nous ouvre les conditions d'une conclusion qui n'est pas fermeture d'un propos — les œuvres de Maeterlinck, Proust, Breton ou Crevel laissent ouvertes tant d'interprétations — ou certitude théorique définitive, mais capacité à replacer les questionnements envisagés dans un ouvert véritable, ni émiettement de l'objet dans le microscope disciplinaire, ni perte de vue de ses relations dans le surplomb philosophique. Nous adoptons ainsi le principe épistémologique de disjonction/conjonction qui a été fixé par Edgar Morin dans *La Méthode*, et rappelé dans *Introduction à la pensée complexe* :

« J'ai déjà indiqué, dans deux volumes de *La Méthode*, quelques-uns des outils conceptuels que nous pouvons utiliser. Ainsi au paradigme disjonction/réduction/unidimensionalisation, il faudrait substituer un paradigme de disjonction/conjonction qui permette de distinguer sans disjoindre, d'associer sans identifier ou réduire. Ce paradigme comporterait un principe dialogique et translogique, qui intégrerait la logique classique tout en tenant compte de ses limites *de facto* (problèmes de contradiction) et *de jure* (limites du formalisme). Il porterait en lui le principe de l'*Unitas multiplex*, qui échappe à l'Unité abstraite du haut (holisme) et du bas (réductionnisme).¹⁴⁴³ »

Un biologiste peut isoler un arbre pour l'étudier comme un objet en soi ; il peut aussi le resituer entre les deux milieux de l'air et de la terre pour le comprendre dans les contingences que ces deux milieux dictent, et dans son autonomie qui le fait essence : chêne ou baobab. Ainsi la leçon de l'expérience de Primo Levi nous permet de replacer à présent les questionnements qui ont été les nôtres tout au long de cette thèse dans une *relation de conjonction* qui les restitue de manière complexe dans un milieu, un champ interdisciplinaire, dans une ligne de vol — ni holisme, ni pointillisme — où ils sont parlants intellectuellement, et porteurs de sens à l'échelle de l'humain. Par un effet de miroir, le principe nous permet ainsi de replacer la littérature (comme support d'un discours singulier sur le temps) dans la continuité dynamique de l'équilibre négocié, et sans cesse renégocié dans l'histoire d'un individu comme dans l'histoire de l'Humanité, entre l'être et le temps, avec l'intercession du désir. Primo Levi est un homme qui hurle son urgence¹⁴⁴⁴, c'est-à-dire sa douleur à être dans le camp ; il appelle ainsi ce qui est plus nécessaire encore à sa survie en tant *qu'être*

¹⁴⁴² Nous employons ce mot par défaut. Nous ne parlons pas de l'homme comme une créature divine, ni comme un être supranaturel. Le mot « sacré » désigne en l'occurrence la fonction essentielle que joue, selon nous, la littérature à l'échelle anthropologique. Nous conserverons ce terme par la suite car il nous permet de mettre en évidence des cohérences sémantiques du même ordre chez les auteurs de notre corpus.

¹⁴⁴³ Edgar Morin, *L'Intelligence aveugle*, in *Introduction à la pensée complexe*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴⁴⁴ La fin du chapitre 11 est une lutte contre la montre pour avoir le temps de finir la récitation du chant d'Ulysse.

pleinement humain que la nourriture¹⁴⁴⁵ (dont très symboliquement il s'est détourné en déposant à terre la sorte de grande cantine de soupe que lui et Jean ont pour fonction de porter) ou que le repos tout aussi roboratif durant cette pause pour son corps : la littérature¹⁴⁴⁶ !

À présent, comprendre Primo Levi est la seule manière dont nous disposons pour lui rendre hommage, car c'est perpétuer sa compréhension d'homme par laquelle il échappe à l'écrasement du dispositif nazi et surmonte son épreuve : c'est poursuivre sa part de sacré. Or ce qui dans la littérature, nous montre-t-il, témoigne de ce sacré, c'est sa capacité à orienter l'homme, le lecteur, vers l'ouvert. En d'autres termes, la dimension fondamentale de la littérature c'est d'être une structure qui ouvre sur une conjoncture. L'expérience réelle, absolument non littéraire, et relatée avec l'objectivité d'un chimiste ne nous dit pas seulement à distance que la théorie du dispositif est, dans l'état actuel de la critique, celle qui approche au mieux, et en conservant au texte sa dynamique, les points nodaux où la littérature trouve sa véritable raison d'être. Cette expérience nous permet aussi de discerner les deux points par lesquels la littérature se rattache fondamentalement à l'humain. Car elle se trouve à égale distance de l'anthropologie, dont Levi nous livre le résultat d'une expérience empirique, dans le camp où a été pratiqué la négation de l'homme, et de la neurobiologie, dont il ne connaît pas encore le nom, tout en nous livrant des conclusions de cet ordre (la nécessité du temps

¹⁴⁴⁵ Ce passage s'interprète d'autant mieux quand on le place en contrepoint d'un autre où Levi expose ce qu'un déporté a inscrit au fond de sa gamelle :

« Chaussner me montre le fond de sa gamelle. Là où les autres ont gravé leur numéro, là où Alberto et moi avons gravé notre nom, Chaussner a écrit : « *Ne pas chercher à comprendre.* » *Op. cit.*, p. 110.

En d'autres termes, pour Chaussner, au-delà des quelques instants du maigre repas, la fonction qui distingue l'homme de l'animal n'a plus lieu d'être. La solution est merveilleusement adaptative (on peut supposer que qui parvient à ne pas penser ne peut souffrir moralement de la déshumanisation entraînée par l'atrocité du dispositif du camp) ; en même temps elle est totalement régressive par rapport à ce que Primo Levi nous dit que l'on peut rester dans un camp, par la littérature. En refaisant sans cesse les pas de Primo Levi dans le camp, nous avons compris que le principe inscrit par le déporté au fond de sa gamelle ne témoigne que de la *métis* d'Ulysse, la ruse, qui permet de survivre certes, mais *dans* la contingence du camp. Alors qu'il y a une intelligence de l'intelligence, celle du *logos*, qui, par la littérature — notons que c'est par l'édification d'une « patrie littéraire » qu'Imre Kertész se libérera de la mémoire d'un temps où le statut d'être humain lui a été dénié —, permet d'imaginer un au-delà des murs, c'est-à-dire de sortir de la contingence, et de rester un homme. Ce que nous dit Primo Levi, par l'ensemble du regard dont son livre est le témoignage en acte, c'est que, même privé de liberté, d'amour, de pain, sous la menace du réel, c'est en continuant à comprendre, en restant un chercheur, que l'on dépasse la contingence, que l'on reste un homme. Ni morale, ni dogme, un résultat d'expérience arraché au plus haut prix.

¹⁴⁴⁶ Cette leçon tirée de Primo Levi fixe par contrecoup un des rôles majeurs de l'art par rapport au pouvoir, du dispositif artistique par rapport au dispositif de pouvoir : celui d'être le lieu d'une résistance, obligatoirement un contre-dispositif. L'être Primo Levi résiste au camp par la littérature qui le réinstalle dans l'ouvert du temps et de l'espace comme l'être fictionnel de l'enfant dans *La Vie est belle* de Benigni accède par le *storytelling* que lui invente son père à l'ouvert de l'imaginaire sur lequel s'ouvriront concrètement les portes du camp. L'art, dont l'entrée dans le dispositif n'est jamais obligatoire, ré-installe la place du désir à la fois en scindant la représentation du continu du réel, en la détachant de la compacité, et en en faisant une matrice qui génère une place pour le désir et pour l'être là où le dispositif de pouvoir veut procéder à une subjectivation de l'être en le brimant ou le réduisant à épouser (jusqu'à la mort et la dissémination moléculaire totale dans le cas des camps d'extermination) la nécessité du flux canalisé par son paradigme. L'art est *toujours* au service des plus faibles contre le dispositif oppresseur. De nombreux discours de réception du prix Nobel (celui d'Albert Camus, celui de Jean-Marie Le Clézio) convergent en ce sens. Ainsi un art peut cesser d'en être un parce qu'il n'est plus au point d'équilibre de la faiblesse et de la puissance et que l'axiologie s'est inversée.

pour l'équilibre vital de l'homme). Ce sont ces deux points que nous allons choisir pour effectuer le mouvement de conjonction par lequel la méthode de Morin invite à remettre en perspective un objet qui a été disjoint par l'analyse. Ils nous permettront enfin de déduire par contrecoup l'espace exclusivement littéraire dans lequel les dispositifs de temporalité et les prémonitions de notre corpus prennent véritablement sens.

Au plan anthropologique et plus particulièrement à cette grande échelle de temps qu'est l'évolution, nous avons tendance à penser comme Hans Jonas¹⁴⁴⁷, que la liberté est une des conditions de l'évolution pour cette espèce si singulière, qu'est l'homme. Cependant, nous n'en tirons pas les mêmes conclusions : ce ne sont pas l'éthique et l'écologie, toutes souhaitables qu'elles soient, qui sont les finalités première de cette liberté, car ce crible symbolique n'est qu'une (très belle mais secondaire) conséquence de la conscience et de l'empathie propres à l'être humain, mais bien l'équilibre et le développement de l'évolution de l'espèce humaine. La littérature est apparue avec l'Histoire, et c'est sur ces quelques millénaires écoulés que la civilisation humaine s'est épanouie de manière fulgurante, non sans crises, violences terribles et phases de régression, mais épanouie. Son rôle dans l'évolution a pu être à la fois de fournir un modèle adaptatif pour l'homme dans le monde¹⁴⁴⁸ et de produire une intelligence acéphale de buts, de paradigmes autres que de servir le plaisir et la liberté de l'homme, de le détacher joyeusement et agréablement de la nécessité, pour ouvrir son esprit.

La question de la représentation du temps (et donc de l'être dans le temps) est nécessaire à l'échelle de l'évolution car elle permet le maintien de cette liberté à chacune des étapes où elle peut être menacée, en particulier par l'effondrement d'un régime de temporalité antérieur qui fondait un équilibre de l'être et du temps permettant la liberté. Souvenons-nous de ce qu'a rappelé Paul Ricoeur : le récit libère l'homme du temps. Il humanise le temps. L'exemple de Primo Levi en est une terrible confirmation. Cette propriété s'étend à bien d'autres objets littéraires, même si le récit a longtemps eu un rôle privilégié parce qu'il permet d'étendre la conscience du temps à des durées complexes.

Or que se passe-t-il en ce milieu de XIX^{ème} siècle où se modifie le régime de temporalité que vont renégocier, à leur manière, chacun des trois auteurs majeurs de notre corpus ? Et d'abord est-ce un hasard si les facteurs scientifiques (l'épistémè et les technologies) bouleversant le régime de temporalité coïncident à l'échelle anthropologique avec un temps d'effondrement des transcendances (souvenons-nous du « Dieu est mort » de Nietzsche) ? Cet effondrement a une conséquence et pour la métaphysique et pour l'esthétique. Cessent d'être fondés des modèles structurants à partir de paradigmes préétablis : la métaphysique suit le mouvement de la science, qui l'a imposé par son mode expérimental : l'induction. On tend vers la phénoménologie. Et l'approche du temps chez les auteurs que nous considérons se fait de plus en plus proche du modèle phénoménologique, c'est-à-dire

¹⁴⁴⁷ Hans Jonas, *Évolution et liberté*, traduit de l'allemand par Sabine Cormille et Philippe Ivernel, Payot & Rivages, bibliothèque Rivages, 2000.

¹⁴⁴⁸ Il suffit de considérer comment à chaque époque la littérature a eu aussi pour partie une fonction d'intégration à des dispositifs politiques (la chanson de geste par exemple) ou économiques (la validation progressive de la bourgeoisie par le théâtre de l'âge classique).

d'une position d'*immanence*¹⁴⁴⁹ dans laquelle il s'agit de refonder et une position viable à l'être, et une esthétique. Ils sont confrontés au religieux comme à un manque (qui laisse néanmoins d'importantes traces patrimoniales dans les édifices¹⁴⁵⁰ et le langage¹⁴⁵¹, et que l'inertie socioculturelle maintient dans des pratiques) et à la nécessité ontologique d'une refondation, celle de repenser une place de l'être dans un ordre symbolique fondamental, et dans un ordre symbolique relatif qui continue à être véhiculé par la culture. Ce sont les contraintes qui s'imposent à nos créateurs pour que leur renégociation du régime de temporalité reste viable, c'est-à-dire lisible par leurs contemporains, et en même temps adapté à l'évolution épistémologique et symbolique. L'expérience du réel non médiatisé par la transcendance que Maeterlinck fait faire au spectateur dans les œuvres de son premier théâtre n'est rien d'autre que l'expérience mentale que Pascal propose à l'homme sans Dieu, c'est-à-dire au libertin, dans le fragment dit des « deux infinis » des *Pensées*. Mais là où celui-ci voudrait ramener son interlocuteur vers Dieu en lui prouvant le manque, le premier n'expose qu'au vertige du manque¹⁴⁵², d'un manque irréversible. En d'autres termes l'esthétique (et c'est valable pour les trois auteurs de notre corpus) a entériné l'entrée dans une ère sans divinité donnée, où l'homme cherche depuis le cœur aveugle de son immanence. Il cherche à voir.

Or si l'on ne peut émettre qu'une hypothèse de rapport de cause à effet (en raison de la perte par l'homme du début du XX^{ème} siècle d'un équilibre d'ordre à la fois anthropologique et neurobiologique), on peut en revanche constater une simultanéité de l'effondrement des religions en Occident et du prodigieux développement des technologies et des arts de l'image. Y a-t-il une corrélation entre le passage d'un temps eschatologique qui fixe une origine et une fin en même temps qu'un paradigme symbolique fondé dans la transcendance et un passage à des arts de l'immanence, comme le cinéma, où le temps filmé équivaut (sauf ellipse au montage) au temps de la réception ? où la photographie réduit à zéro le temps entre la perception et la représentation ? Nous verrons plus loin que ce manque peut recevoir une explication neurobiologique. Proust et Breton réorganisent de manière opposée ce médium photographique pour inscrire la prémonition, Proust en interposant la subjectivité à la photographie mortifère ; Breton, se saisissant de la photographie comme modèle d'enregistrement de la subjectivité dans ses livres, pour essayer d'y capter cette trace prémonitoire. Quant à Maeterlinck, il attend de ses dispositifs optiques une révélation pour le spectateur — révélation du néant — après avoir imaginé une photographie où le photographié

¹⁴⁴⁹ Le 29 mars 1888, Maeterlinck note dans son *Agenda* « Voir dans Littré : immanent » (M.M., CT I, p. 530), ce qu'il fait peu après en notant la définition sur l'agenda, et en la commentant. Le terme figure dans *À la recherche du temps perdu*. Et nous avons vu qu'il qualifiait la position d'écriture de Breton.

¹⁴⁵⁰ Proust ne manquera pas d'aller refonder le pacte temporel sacré de Marcel dans une église de Combray ainsi que nous le verrons plus loin. L'édifice est réinvesti en tant que symbole.

¹⁴⁵¹ Les mots « augure », « oracle » continuent ainsi à véhiculer dans le langage des synonymes de « prémonition » mais avec une connotation religieuse.

¹⁴⁵² La mort du prêtre guide dans *Les Aveugles* est donc loin d'être anecdotique et réaliste. Mais elle est un constat, non un regret : les aveugles devront apprendre à avancer seuls, et à construire un sens par un faisceau tissé sur des inductions. Entre le prêtre mort et l'esprit des aveugles, l'image ne s'est pas encore intercalée.

se serait vu révéler son propre futur¹⁴⁵³. Tous trois témoignent d'une réappropriation du médium pour dire leur rapport au temps, c'est-à-dire leur néo-sacré.

L'anthropologie nous permet ainsi de comprendre comment s'organise dans la littérature une nouvelle forme de sacré entre l'être et le temps. Nul hasard si Proust a donné comme expérience fondatrice à l'enfant Marcel d'entrer dans l'église de Combray : c'est là que se noue pour l'enfant le lien premier et définitif de l'être, du temps et du beau. Cette église n'est nullement celle de la religion catholique, Proust ne suit pas Huysmans et il le fait savoir en faisant du maître des lieux, l'abbé de Combray¹⁴⁵⁴, un Bournisien de l'art et du temps, donc du sacré¹⁴⁵⁵. L'église de Proust est une refondation du sacré en dehors du religieux, la chance aussi d'un sacré pour un sujet profane. Elle répond à la disparition de la religion que le XIX^e siècle a continué à absenter malgré des résurgences, en particulier vers 1890. Est-ce un hasard si, dans le récit de cette expérience subie qui est celle de Primo Levi, la voix lyrique n'apparaît qu'au moment où, par l'expérience sensible et esthétique d'un objet littéraire se renoue une alliance sacrée entre le sujet, son désir, et le temps ? Primo Levi a fait la même expérience du réel — expérience ensuite *comprise* — que Bergotte-Proust devant le petit pan de mur ; il a reçu la même illumination. Et Bergotte, ce double dans lequel Proust enferme jusqu'à l'imaginaire de sa propre mort, est sacralisé à l'autre extrême de l'entrée initiatique de Marcel dans l'église de Combray. Relisons avec attention les lignes capitales qui suivent cette mort :

« Il était mort. Mort à jamais ? Qui peut le dire ? Certes les expériences spiritiques pas plus que les dogmes religieux n'apportent de preuve que l'âme subsiste. Ce qu'on peut dire, c'est que tout se passe dans notre vie comme si nous y entrions avec le faix d'obligations contractées dans une vie antérieure ; il n'y a aucune raison dans les conditions de vie sur cette terre pour que nous nous croyons obligés à faire le bien, à être délicats, même à être polis, ni pour l'artiste athée à ce qu'il se croie obligé de recommencer vingt fois un morceau dont l'admiration qu'il excitera importera peu à son corps après qu'il aura été mangé par les vers, comme le pan de mur jaune que peignit avec tant de science et de raffinement un artiste à jamais inconnu, à peine identifié sous le nom de Ver Meer. Toutes ces obligations qui n'ont pas leur sanction dans la vie présente semblent appartenir à un monde différent, fondé sur la bonté, le scrupule, le sacrifice, un monde entièrement différent de celui-ci, et dont nous sortons pour naître à cette terre, avant peut-être d'y retourner, revivre sous l'empire de ces lois inconnues auxquelles nous avons obéi parce que nous en portions l'enseignement en nous, sans savoir qui les y avait tracées, ces lois dont tout un travail profond de l'intelligence nous

¹⁴⁵³ « Une nouvelle sur quelqu'un qui voit une photographie où est représenté tout juste ce qu'il compte faire quelques jours après — une photographie où il se reconnaît exactement. », Maurice Maeterlinck, *CT II*, p. 1040.

¹⁴⁵⁴ Proust s'amuse beaucoup à faire butter l'abbé sur les plaques funéraires du sol de l'église (sans que cela initie le vertige de la prémonition comme Marcel trébuchant sur les pavés, ni que cela lui donne la conscience du temps, par la profondeur historique que procure la conscience de ceux qui y sont enterrés), à le montrer insensible à la beauté des vitraux qu'il considère au contraire comme nuisibles à la luminosité dans l'église (ce qui montre son insensibilité à l'idéal).

¹⁴⁵⁵ Observons comment Primo Levi lui aussi, lorsqu'il voit le vieux Kuhn prier près de Betto mort, nie le sacré institutionnalisé par la religion pour le replacer à l'échelle fondamentale de l'homme :

« Est-ce qu'il ne comprend pas que ce qui a lieu aujourd'hui est une abomination qu'aucune prière propitiatoire, aucun pardon, aucune expiation des coupables, rien enfin de ce que l'homme a le pouvoir de faire ne pourra jamais plus réparer ?

Si j'étais Dieu, la prière de Kuhn, je la cracherais par terre. » *Op. cit.*, p. 138-139.

rapproche et qui sont invisibles seulement — et encore ! — pour les sots. De sorte que l'idée que Bergotte n'était pas mort à jamais est sans invraisemblance.

On l'enterra, mais toute la nuit funèbre, aux vitrines éclairées, ses livres, disposés trois par trois, veillaient comme des anges aux ailes éployées et semblaient pour celui qui n'était plus, le symbole de sa résurrection.¹⁴⁵⁶ »

Comment mieux dire que la littérature accomplit le sacré d'un rapport au réel *compris* par l'intelligence en dehors de tout dogme ? Comment ne pas retrouver ce que nous laisse par induction deviner Primo Levi dans *Si c'est un homme* ? La littérature enferme le sacré du temps et a le pouvoir de résurrection de l'être.

À l'échelle anthropologique, les dispositifs de temporalité mis en place par nos auteurs apparaissent comme des solutions adaptatives qui conserveraient une empreinte renégociée du symbolique religieux, serait-ce en le ramenant à l'échelle de l'immanence, c'est-à-dire en posant le merveilleux à l'intérieur du monde, comme Breton. La prémonition peut alors être une simple fissure sur le réel, une domestication rassurante du temps équivalente de ces dispositifs de l'architecture religieuse qui filtrent la lumière solaire pour la rendre acceptable à la vue : une petite parcelle de divin en quelque sorte. À cette échelle-là, il existe dans la représentation du temps des textes de notre corpus une nostalgie latente du religieux. La prémonition apparaît comme un héritage culturel d'un temps qui portait dans un même objet esthétique un paradigme esthétique et un paradigme religieux, comme le rêve allégorique, ou la tragédie. Elle est l'avatar d'un passage possible avec le réel antérieurement désigné comme l'au-delà. Elle semble l'ultime trace d'un rempart au réel, d'une alliance de l'homme et du temps qui faisait sens et donnait un sens, et qui serait validée par l'épiphanie du message qu'elle contient. Nul hasard si elle perdure en un temps où un intérêt acharné se fait jour pour les phénomènes parapsychiques : les médiums et ectoplasmes n'apparaissent que pour répondre à la demande inquiète de l'homme de la fin du XIX^{ème} siècle désorienté dans ses repères métaphysiques.

Dès lors quelle est la part de liberté du créateur qui échappe à la contrainte anthropologique d'avoir été écrivain entre 1880 et 1935, époque où se renégociait le rapport du religieux dans le changement de régime de temporalité ? pourquoi les créateurs maintiennent cette anomalie temporelle de la prémonition dans leur création, et qu'est-ce qu'ils en font ? L'anthropologie porte déjà aussi des questions qui interfèrent avec la neurobiologie. En laissant de côté pour l'instant la subjectivité de Breton, puisque nous nous situons à l'échelle a-subjective de l'espèce humaine, comment ne pas s'interroger sur l'émergence d'un média dans un autre, de la photographie dans le texte ? Comment ne pas voir ainsi dans *Nadja* un échantillon l'émergence des médias de l'image à l'intérieur d'une société du texte ? Et ne pas considérer le livre, à ce titre-là, comme la rivalité parfois dialectique entre deux niveaux de lisibilité de nature différente dans une renégociation de la représentation fondamentale du temps ?

¹⁴⁵⁶ M.P., *AR III, La Prisonnière*, p. 693.

Si nous mettons à présent les résultats de notre étude en relation avec la neurobiologie¹⁴⁵⁷ d'autres liens se font jour en même temps que se creuse un nouvel espace de liberté pour l'initiative esthétique des auteurs : ces seuils, aux limites au demeurant variables, forment entrée, et délimitent des espaces. Ils s'ouvrent dans deux directions : les conditions de la représentation d'une part, et les conditions de la réception de l'objet esthétique de l'autre. Ces deux seuils entrent dans une seule et même dimension de l'espèce humaine : le manque d'un organe du temps et la substitution d'un dispositif optique.

Nous l'avons vu en deuxième partie tous les auteurs ont été habités par la hantise d'un manque dans la perception et la représentation du temps. Ils sont les témoins d'une époque qui consacre une énergie incroyable à la découverte des procédés de création et de reproduction de l'image et leurs propres tensions vers des dispositifs optiques témoignent du même manque. Il existe un faisceau de convergence très net pour l'adoption du dispositif optique au cœur des dispositifs de temporalité représentés : Maeterlinck avec les dispositifs optiques de foire auxquels il emprunte une obliquité dont les prismes du diamant formeront ultérieurement synthèse, Proust avec la dioptrique ou avec le modèle photographique¹⁴⁵⁸ en particulier, Breton avec la photographie, travaillent la représentation du temps, et la capacité à représenter l'irreprésentable du temps, à savoir le réel, ou le Réel. Par contraste avec cette contingence neurobiologique nous pouvons-mieux discerner ce qu'ils font de l'instrument d'optique et la position qu'ils assignent à la vue par rapport à leur représentation du temps. « Je vous fais voir cet homme qui ne voit pas », disent les dispositifs optiques de l'obliquité de Maeterlinck ; « Détournez-vous et du réel et du médium photographique pour voir la réalité à travers la subjectivité » dit Proust ; « Voyez ce Réel de l'être qui est le plus essentiel de l'homme au cœur de la réalité », proclame Breton. Tous donnent un tout autre sens au verbe « voir » de la phrase de Pascal mise en exergue de cette conclusion : point de *deus absconditus*¹⁴⁵⁹ en point d'appui dans cet univers vertigineux, mais la nécessité

¹⁴⁵⁷ Le mot et le domaine scientifique font peur. À juste titre dans certaines de leurs applications technologiques et économiques. À une question que nous lui posons à la fin du débat du colloque sur *Le Storytelling. Le racontage d'histoires et ses enjeux contemporains* (Toulouse, 29 juin 2012) sur les études qui pouvaient être conduites sur les processus de subjectivation opérés par des objets artistiques, Christian Salmon nous a répondu qu'existaient actuellement aux États-Unis des expériences conduites dans le secteur privé des *major companies* pour tester l'efficacité des scénarios en analysant directement l'impact au plan neurobiologique. Cette perspective effrayante d'une science happée comme un dispositif par l'économie pour produire des objets plus proches des sujets (et donc nier encore davantage leur liberté) nous donne par contre-coup conscience de ce que peuvent représenter la littérature, et par extension les arts, dans leur position intermédiaire de négociation de la représentation entre le sujet et le dispositif, et leur rôle authentique dans l'élaboration de la liberté humaine. Mais si on ne comprend pas en quoi la littérature entre dans une nécessité neurobiologique et anthropologique, on ne peut comprendre et situer cet espace de *jeu*, et délimiter en retour le champ de compétence de ces disciplines par rapport à l'étude spécifiquement littéraire.

¹⁴⁵⁸ Modèle photographique dont Proust montre la vacuité dans cette fonction : la photographie de la grand-mère préfigure le réel et y ramène. L'image photographique asubjective n'est pas un point d'appui : la mère n'y trouve que le sentiment de la perte face à l'image de la grand-mère disparue.

¹⁴⁵⁹ Les *Pensées* de Pascal laissent deviner que son projet était, après avoir donné au libertin ce vertige devant le vide métaphysique, de présenter dans un deuxième temps le christianisme et en particulier la figure de Jésus comme présents en creux dans cette obscurité et venant apporter la lumière. Confronter au vide, à l'obscurité, c'était donner le désir de la plénitude et de la lumière. La prophétie entrainait d'ailleurs dans ce projet puisque Pascal faisait de l'*Ancien Testament* l'annonce en creux de la venue de Jésus. Les signes de la lumière étaient, selon cette logique argumentative jouant sur des niveaux non conscients de l'attente de son lecteur, dans l'obscurité du texte de l'*Ancien Testament*. Créer le vide pour donner le désir du plein : seul l'esprit d'un physicien ayant fait l'expérience du vide, comme Pascal, pouvait en avoir l'idée.

neuroadaptative, donc sacrée à l'échelle de l'individu cette fois, de *voir* dans le réel et d'y inscrire un sens temporel. Le cri poétique de Rimbaud invitant à se faire « voyant » par un dérèglement de tous les sens n'est pas la singularité destinée à frapper les esprits d'un art poétique d'ère post-transcendantale, c'est un cri métaphysique qui répond à Pascal et qui livre le désarroi d'une condition que Maeterlinck représente par les aveugles de son théâtre. Ce point d'appui dans la neurobiologie suffit à nous dire combien les régimes de temporalité sont intimement liés aux régimes de visibilité décrits par les philosophes de l'image.

Mais la neurobiologie peut aussi décrire l'espace d'un seuil au niveau de la réception de l'expérience littéraire du temps. Il existe ainsi un degré de probabilité que le faisceau d'indices relevé dans les expériences réelles et fictionnelles des auteurs pour qu'à ce niveau, la perception du temps, en tout cas du temps comme organisant la succession — un niveau enfreint par des phénomènes prémonitoires —, soit corrélé avec les lois dogmatiques de la rationalité. Il se pourrait que ces représentations soient assurées (dans le sens où un autre régime lui offre son caractère de loi) par des représentations topographiques associées à l'équilibre, donc à la gestion dite instinctive du corps dans l'espace. Ainsi l'anomalie temporelle créerait une sensation de vertige ; on enfreindrait en quelque sorte la loi fondamentale du temps en mettant en question, à l'autre bout de la chaîne une rationalité qui s'est consolidée en s'associant à une loi fondamentale de l'équilibre : loi sacrée du temps et loi sacrée de la conservation élémentaire de l'être auraient ainsi les mêmes indicateurs de seuil, ce qui traduirait la recherche d'un néo-religieux dans le corps. Si l'expérience neurobiologique venait à vérifier ces hypothèses que nous avançons avec prudence, il serait possible de mettre en évidence un rapport neuro-adaptatif qui s'est instauré entre la vue, dont la fonction est de se repérer dans l'espace, et par conséquent d'y maintenir son équilibre, et le temps, puisque le dispositif optique est le plus souvent convoqué chez les auteurs de notre corpus pour la représentation du temps, ou pour entraîner un déséquilibre par une dissymétrie optique¹⁴⁶⁰. Nous rappelons cependant qu'il n'a été dans notre perspective que de tenter de lancer des passerelles pour essayer de rétablir la continuité du vivant en dépassant les cloisonnements mutilants que nous imposent les disciplines.

C'est au niveau de ces indicateurs de seuil que se joue la liberté du créateur, l'expérience esthétique du temps, et en particulier celle de la prémonition. Car ce niveau intermédiaire entre les lois neurobiologiques et la latitude de la pensée (celui où l'être échappe à la contingence matérielle parce que l'être en tant qu'individu se scinde du Réel) est celui qu'étudie la psychanalyse. Celle-ci offre une possibilité d'explication au passage de la contingence à la liberté par l'organisation dans le clivage du nœud borroméen décrit par Lacan, du niveau symbolique du temps, de celui du réel et de l'imaginaire. À ce stade, l'ensemble des éléments culturels reçus par le sujet impliqué dans un régime de temporalité peut être librement clivé dans le dispositif psychique à l'interface du *parl'être* et des représentations topographiques soumises à une semi-plasticité. Voilà qui nous amène au niveau que l'on pourrait qualifier de *plastique* et où s'exerce, à mi-chemin des contingences anthropologiques et neurobiologiques la liberté du créateur dans la représentation du temps.

¹⁴⁶⁰ Pensons à la stéréoscopie chez Proust, à la réappropriation du photodynamisme (dissymétrie du fixe et du flou) chez Breton.

Nous descendons — ou plutôt nous approchons, car « descendre » peut supposer une hiérarchie — au niveau où Primo Levi nous dit que la littérature fonde et la liberté humaine et le « sacré ». Cet espace proprement littéraire est infini. Il l'est d'autant plus que la littérature et les arts en ouvrent les possibles. C'est l'espace du jeu — latitude et ludique — l'espace de l'esthétique, c'est-à-dire d'une organisation singulière d'un objet artistique pour une communication avec un lecteur qui intègre le plaisir : le désir dans l'intersubjectivité. Dans cet espace le créateur arbitre à la fois un héritage des codes et des genres, des options métaphysiques et ontologiques, et une efficacité pragmatique relative au destinataire de sa création, destinataire dont il peut aussi intégrer les attentes, et en tout cas présupposer des réactions émotionnelles et des réflexions intellectuelles. La littérature organise un niveau de liberté, celui où la structure, dans le dispositif, ouvre sur la conjoncture. C'est à ce point que s'installe la pulsion et qu'elle se clive de manière dynamique avec des polarités symboliques pour organiser une subjectivité : c'est le dispositif de temporalité tel qu'il apparaît dans les œuvres du corpus. Il y a deux niveaux de manifestation du dispositif de temporalité dans ces œuvres.

Dans le premier cas, la représentation temporelle est un thème que les auteurs nous exposent en utilisant l'énoncé comme véhicule d'un message : c'est le dispositif représenté. Il existe ainsi une description du dispositif de temporalité qui se peut déduire, chez Breton, par exemple, de l'ensemble de ses écrits sur le rêve, sur la vie profonde et sa radicale différence avec la vie éveillée. Il existe dans le théâtre de Maeterlinck, un ensemble d'éléments symboliques, hérités d'un lexique ancien des symboles, ou codifiés à l'intérieur de son propre théâtre, qui servent de marqueurs dans ses pièces, où ils ont pour fonction d'indiquer au spectateur qu'il y a une prémonition. Dans les deux cas, ce dispositif est évolutif, il passe de l'héritage du théâtre élisabéthain et du réalisme au symbolisme puis à un théâtre plus didactique chez Maeterlinck. Il est stable chez Proust parce que l'agencement initial a réglé une fois pour toutes le dispositif et y a inclus une métaphore fondatrice qui sert de dispositif de figuration : l'église de Combray. Mais il est évolutif chez Breton, par des syncrétismes successifs qui intègrent des positionnements sociopolitiques (l'adhésion au matérialisme historique au début des années 30, ou une plus profonde appropriation de la psychanalyse) qui imposent une réorganisation de son dispositif en fonction de paramètres symboliques liés à des intérêts pragmatiques (la volonté de rapprochement du surréalisme et du parti communiste) tout en conservant un principe stable : celui du rapport univoquement positif du retour du Réel à la réalité.

Dans le deuxième cas, la représentation temporelle est « véritablement » un dispositif qui agence le texte, soit en tant que matière, soit au-delà des limites de ses propriétés structurales intrinsèques : il s'agit d'une matrice où interagissent des matières, des principes, des relations etc., pour produire une empreinte du temps. A ce niveau là, la temporalité n'est plus symbolisée, elle est imprimée dans la sensibilité du lecteur par une série de moyens concertés à cet effet. Ainsi l'empreinte ou plutôt une empreinte subjective du temps et de la prémonition redouble le discours sur le temps, par exemple dans *Nadja*. Notre démarche critique consiste alors à aller discerner comment s'articulent dans l'objet l'empreinte (le

dispositif) et le symbole (le discours) au sens piercien. Entre le premier et le deuxième cas, toute la capacité du texte à rester vivant, en tout cas au plan de sa réception au fil du temps. Quand, dans *Joyzelle*, Maeterlinck veut se mettre en scène dans le magicien Merlin pour délivrer toute sa propre sagesse sur la prémonition, la magie dramatique meurt d'être enfermée dans la structure. Mais quand la prémonition laisse une part ouverte, une part de mystère à l'intérieur du texte où pourra circuler le désir du lecteur, comme dans *Nadja*, le texte continue à intéresser un jeune lycéen des années 2000¹⁴⁶¹.

Reste à réévaluer pourquoi et comment s'ouvre le dispositif de temporalité chez chacun de nos auteurs, c'est-à-dire comment ils utilisent leur liberté dans la représentation, comment la pulsion clive l'ouvert et le fermé au plan temporel¹⁴⁶².

Le théâtre de Maeterlinck est l'intelligente réécriture de la tragédie dans un monde sans dieu. Sous-tendu par le modèle métaphysique de l'inconnaissable de Spencer, cette dramaturgie scinde la temporalité du réel de celle d'une réalité sans cesse plus fragilisée par les dispositifs optiques à la distance desquels Maeterlinck la fait vaciller. Ce théâtre ne cesse de saper les remparts de l'homme à la submersion du néant dont l'île des aveugles est menacée. À une époque où l'on recherche justement tant l'image comme un élément d'équilibre, beaucoup de personnages du dramaturge ne voient pas et sont sans équilibre et démunis face au réel. C'est un monde sans dieu et sans image : un tragique sans recours où tout vacille. Les personnages sont plus aveugles encore par leur raison et leur parole. Maeterlinck les inscrit à contre-courant de l'optimisme des récits du progrès que pouvait porter le positivisme. La pulsion y est sans cesse et univoquement orientée vers l'ouvert : il ne cesse d'y avoir une tension par des prémonitions multiples vers le gouffre du réel. Curieusement, le théâtre postérieur à 1901 exposera les allers-retours avec ce temps du réel, ainsi dans la rencontre des ancêtres morts, ou des enfants à venir : la pulsion existe mais elle reste et circule à la surface purement plane de la représentation, serait-elle supposément onirique. Ce circuit clos d'un discours optimiste éteint toute dynamique esthétique de la pulsion et du temps. Le dispositif de temporalité de Maeterlinck a évolué d'un extrême à l'autre : de l'ouvert absolu, vers la fermeture quasi complète.

¹⁴⁶¹ *Nadja* d'André Breton était au programme de littérature des classes de terminale en 2002/2003 et 2003/2004.

¹⁴⁶² C'est un point fondamental où le créateur détermine sa position par rapport au réel et à sa production, où il positionne son écran de manière subjective dans la triple perspective technique, pragmatique et symbolique. Ainsi Baudelaire nous livre-t-il cette position dans *Paysage* (Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal. Tableaux parisiens*, LXXXVI, Paris, Gallimard, Poésie, 1972, p.114-115.). Le poète a choisi de se représenter par une *camera obscura* astronomique (la spécificité est que dans ce dispositif, contrairement à la photographie, que rejette Baudelaire, le sujet — nous pourrions dire la subjectivité — se trouve au centre, alors que, dans le modèle photographique, il est en dehors) : ainsi est exposée et révélée la position du sujet créateur par rapport au réel (source d'inspiration mais dont le regard se détourne) dans un rapport optique à celui-ci, et la réorganisation de la représentation en fonction de polarités symboliques qui s'y trouvent exposées. Nous nous permettons de renvoyer à notre article à ce sujet : Jean-Michel Caralp, « *Le Songe ou astronomie lunaire* de Kepler, *Les États et Empires du Soleil* de Cyrano de Bergerac : De l'hybride imaginé à l'imaginaire hybridé dans le dispositif de représentation cosmologique postérieur à la révolution copernicienne », in *Littera incognita* n°4, 2011, article en ligne,

<http://e-revues.pum.univ-tlse2.fr/1/littera-incognita/index.xsp;jsessionid=D7B54FA8CE18781E28506EC586CCF073>

Ce que pense Proust, c'est déjà le cinéma : un extérieur qui est refusé par un intérieur qui fait écran et où tout s'agrandit et s'anime dans le temps, avec la polyphonie de l'image et de la musique. Entre les deux, prémonitions et pressentiments établissent un équilibre de la pulsion : ce sont la pulsion de mort, qui ramène vers le réel la grand-mère, Saint-Loup, Albertine, ou la pulsion de vie sublimée par la capacité d'idéal de l'écran (celui du vitrail, celui qui instaure un lien entre temps et idéal esthétique dans l'église). La même dynamique pulsionnelle se retrouve au niveau de la métaphore qui fait dispositif, nous l'avons vu, avec un équilibre de la déperdition et de la sublimation artistique (les représentations d'objets d'art comme la robe au phénix de Fortuny portent cette réorientation). La condition de réalisation de l'écran qui voile, et de l'écran comme surface de représentation (celui sur lequel Proust projette son film non pas en trois mais en quatre dimensions en créant avec le temps un nouveau niveau de profondeur) c'est cet équilibre de l'être et du temps : une réorientation de la pulsion de mort en pulsion de vie. Il faut le sacrifice de la grand-mère, qui tente de sublimer sa douleur et de donner l'illusion fictionnelle de son propre bonheur avec l'écran de la photographie laissée à Marcel comme un temps immobile ; il faut le sacrifice de l'ami Saint-Loup à la guerre (à laquelle l'écriture d'*À la recherche du temps perdu* forme un gigantesque écran pour Proust, puisque la plus grande partie de l'œuvre fut composée durant ces années de guerre), il faut la mort d'Albertine et le renoncement à l'amour pour que la pulsion d'une prémonition, qui tendait à être orientée vers l'extérieur, soit réorientée vers l'intérieur et circule dans le temps du sujet, qui est aussi le temps de l'œuvre, y fasse en circuit clos sans cesse des allers-retours entre passé et présent comme un électron qui dessinerait son propre espace électromagnétique. L'édifice de Proust, rapporté à une énergétique, pourrait aussi bien être un atome. Enfermé dans le champ du sujet comme Proust en a d'emblée fixé le régime, le désir-électron y orbite pendant quatorze années et trois mille pages autour du noyau-sujet avec pour seule entropie des prémonitions du réel, vite compensées par des retours avec un spin inverse dans la sphère esthétique (c'est la lumière qui revient du réel à travers le vitrail qui organise selon l'idéal esthétique la beauté de l'image). Nous sommes avec cet atome, bien sûr, dans l'analogie, mais force est de constater qu'un univers esthétique se développe de manière assez similaire à un univers physique : si l'on en croit les physiciens, une anomalie d'onde à l'échelle du temps infime de l'origine du Big Bang dessine à terme tout notre univers¹⁴⁶³.

L'univers d'André Breton est fondé sur un dispositif constant, qui ne se développe pas de manière intégrale dans un objet esthétique continu, comme chez Proust, mais qui sous-tend toutes ses représentations successives : il s'agit d'une position métaphysique et ontologique qui entre pleinement en cohérence avec les positions esthétiques de Breton ; c'est parce que la vérité est du côté du Réel qu'il ne saurait y avoir de maîtrise de sa forme lors du passage à la réalité, serait-elle celle du livre-enregistrement. Le temps des montres ne maîtrise plus les hommes, et le temps humain ne se maîtrise pas. La rencontre de Nadja forme preuve vivante de l'existence de la prémonition en même temps que d'un niveau d'atemporalité d'échelle supra-humaine mais non surnaturelle. Dans l'opposition entre réel et idéal, la pulsion, dans le réel, est passée au prisme du symbolique qui la rend habitable pour l'être. En tout temps et en

¹⁴⁶³ George Smoot, *Les Rides du temps*, traduit de l'anglais par Évelyne et Alain Bouquet, Paris, Flammarion, Champs, 1994.

tout lieu de la vie de Breton, ce clivage « sacré » perdure¹⁴⁶⁴. L'imaginaire de Breton n'est projeté de manière idéalisée que parce que Breton idéalise l'imaginaire : l'auto-analyse (proscrite pourtant par Freud) a produit un effet miroir. Ainsi le moi de Breton fonctionne comme les vitraux de Combray et nous livre, avec un crible symbolique où il les projette, ses pulsions, et celles de Nadja. Il nous propose une belle image mais animée par la pulsion — Nadja, elle, finit sa vie en Léona Delcourt à l'asile de Bailleul¹⁴⁶⁵, sans avoir été revue — malgré d'apparentes velléités — par André Breton. L'idéalisme et le réel ont divorcé.

Car cette puissance de l'arrière-scène temporelle n'est peut-être pas aussi idéale et positive que Breton veut (se ?) le prouver au nom d'une révolution humaine et esthétique qui déplace le paradigme du sacré de la transcendance vers l'immanence. De même que le hasard est un « dieu de ténèbres¹⁴⁶⁶ » selon Artaud, les percées prémonitoires sur le Réel chez Crevel sont particulièrement noires. Les « merveilles » noires, ce ne sont plus étoiles de l'idéal de l'âme maeterlinckien ou les « étoiles au cœur du fini » de Breton mais trous noirs de l'objet a qui vient faire éclater la structure et plus tard implorer l'être. Si nous avons donné l'impression de négliger René Crevel, ce n'est pas désintéressé, mais parce qu'il ne nous a pas laissé autant d'écrits théoriques qu'André Breton, son modèle, et peut-être père de substitution. Ainsi il est plus difficile de le resituer dans la ligne des libres variations subjectives de la représentation de la temporalité de Maeterlinck à Breton. Mais c'est par rapport à ce dernier que le contrepoint est intéressant : il ne suit pas la loi esthétique du père du surréalisme, puisqu'il conserve le récit de facture classique du roman, mais cette structure n'est que le lieu de négociation semi-autobiographique d'une subjectivité déchirée. Chez Crevel, la structure éclate, comme des plaques au moment d'un séisme : la métalepse y est le point de fracture où le Réel se glisse entre deux récits, où le récit est instrumentalisé par l'inconscient comme une arme face à un sujet réifié, où l'être bascule d'un récit dans l'autre. Le texte prémonitoire de Crevel est aussi emblématique d'une littérature codifiée qui se fracture sous les poussées d'un Réel qu'elle n'est plus apte, en l'état, à exprimer ni à contenir. Le médium se fissure pour signifier par sa fracture, en attendant une littérature où il ne signifiera plus que par son manque à dire¹⁴⁶⁷.

¹⁴⁶⁴ Ce pacte sacré n'est pas remis en cause dans *Les Vases communicants* alors que la « réalité » littéraire de Breton l'oblige à intégrer à ses conceptions philosophiques le matérialisme historique et à tirer l'interprétation de cette nouvelle bible sans dieu une justification à l'amour unique, et alors que, dans sa réalité sentimentale, il vient de voir remettre en question le dogme de l'amour unique par sa récente rupture avec « X », soit Suzanne Musard (A.B., *OC II, Les Vases communicants*, p. 121). Voyons cette alliance sacrée de « l'étoile au cœur du fini » se manifeste déjà dans *Nadja* par exemple : « [...] la Merveille en qui de la première à la dernière page de ce livre ma foi n'aura du moins pas changé [...] » (A.B., *OC I, Nadja*, p. 746)

¹⁴⁶⁵ La correspondance d'Antonin Artaud, qui a oscillé entre la position de Breton et celle de Nadja/Léona Delcourt est éloquent sur ce que signifie la prise en main par la psychiatrie des années 40 du XX^{ème} siècle.

¹⁴⁶⁶ « [...] ce roi de ténèbres qui est roi et maître dans notre inconscient à tous et qu'on appelle le Hasard, mais qui n'est pas si innocent ni irresponsable que tout un chacun le croit. » Antonin Artaud, *Nouveaux Écrits de Rodez*, Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1977, p. 68.

¹⁴⁶⁷ Tout à fait symptomatique nous paraît, en arts plastiques, l'évolution des tableaux de la série des cadrans fondus de Salvator Dali. Dans le premier, le plus connu, *La persistance de la mémoire* (1931), le temps relativiste, et/ou onirique, est figuré par une métaphore assez pauvre de cadran de montre fondu. Mais l'intérêt réside dans la coexistence à l'intérieur d'une même représentation d'une forme figurative de l'espace (serait-il onirique), et d'une forme métaphorique du temps (le cadran fondu) qui est celui du rêve, mais qui est aussi celui du temps universel, modifié, déformé à l'échelle locale, et quelque part nié en tant que référence intangible. Cette dualité, d'ailleurs conforme à la plasticité opérée selon Freud dans le rêve, délimite une coupure

L'ensemble des dispositifs de temporalité de notre corpus traduit ainsi les choix métaphysiques et esthétiques singuliers et évolutifs de chacun des auteurs. Tous s'inscrivent dans une dynamique de *réappropriation du temps par l'être* qui correspond à la position anthropologique que nous avons décrite plus haut, et la littérature en est à la fois le moyen et le terrain. Certes le premier théâtre de Maeterlinck nous montre et nous donne à éprouver un temps monumental en voie d'engloutissement de l'être, mais le dramaturge se tourne ensuite dans une direction radicalement contraire, avec le résultat esthétique que l'on a décrit. La démarche proustienne est à ce titre plus univoque, même si Proust ne perd jamais de vue la fragilité de son écran — les prémonitions sont des trous dans l'écran pour le rappeler, de même que la lucidité finale, exprimée dans *Le Temps retrouvé*, d'une victoire relative de l'art sur le temps. L'écran extra-temporel qu'il oppose au réel est, en dépit des sensations supra-humaines qu'y fait éprouver la pulsion, d'échelle purement humaine. La même reconquête existe chez Breton, mais la position métaphysique et ontologique du dispositif de temporalité a été modifiée. Fi du réel (la mort est d'ailleurs peu présente dans les livres de Breton) et place au Réel : tout est dans un ici-bas où Breton réinscrit les polarités symboliques du religieux. L'affrontement est dès lors déplacé entre le Réel (les forces profondes de l'imaginaire, du rêve, de l'inconscient) et de la réalité. L'être atemporel (tout au moins jusqu'à la réorientation du matérialisme historique) doit venir à bout de la temporalité de la réalité dans l'instant présent. La dynamique s'est inversée par rapport au premier théâtre de Maeterlinck : non seulement, il n'y a plus de dehors, mais le Réel est appelé à faire retour dans la réalité. De l'imminence du surgissement du réel chez Maeterlinck, nous sommes passés à une position d'immanence où l'être explore la réalité et y revendique sa pleine place. Cette représentation de l'affrontement au réel du temps ne peut se faire que par une médiation¹⁴⁶⁸ : il faut la distance des dispositifs de fenêtres (qui ont une fonction de spatialisation du temporel) chez Maeterlinck pour que les personnages soient placés en position limite et de déséquilibre face au réel, il faut que soit rappelé le temps destructeur dans *À la recherche du temps perdu* pour que le parcours du regard du narrateur incarne en contrepartie la fabuleuse exploration du temps et de l'image intérieure chez Proust, un vertige de l'extase s'y substituant à un vertige du gouffre. Il faut enfin, comme le rappelle Pontalis, que, comme dans le rêve, l'atemporalité inconsciente vienne se mesurer au temps d'un récit

sémiotique dans le tableau entre deux niveaux de l'image, celui de la figuration (qui est la dimension traditionnelle de la peinture) et celui de la signification. Dans les tableaux postérieurs de la série dite « des montres molles, comme *Désintégration de la persistance de la mémoire* (1952-1954), c'est à la fois l'arrière-plan onirique qui est déstructuré par des formes géométriques uniformes (les particules quantiques ?) ainsi que les cadrans auxquels ces éléments semblent s'attaquer. Dali nous propose presque une devinette : si, dans le tableau on enlève à la fois la figuration et la signification, que reste-t-il si ce n'est le médium lui-même, c'est-à-dire d'une part la peinture et le langage comme éléments *plastiques* en contact non médiatisé avec la pulsion (ou l'énergie de la matière). C'est une description de la déconstruction en peinture jusqu'à l'abstraction. Nous voici ainsi conduit vers l'auto-référentialité du langage dans la postmodernité, après qu'elle soit passée par l'écriture quantique de Marguerite Duras si justement définie par Arnaud Rykner dans « L'univers quantique de Marguerite Duras et la critique des dispositifs » (in *Marguerite Duras et la pensée contemporaine*, sous la direction d'Eva Ahlstedt et Catherine Bouthors-Paillart, Göteborg Universitet, « Romanica Gothoburgensia », LIX, 2008).

¹⁴⁶⁸ Cette médiation suppose aussi des médiateurs. La figure de l'enfant joue aussi bien ce rôle chez Maeterlinck — Ygnold aux portes et aux fenêtres, par exemple, dans *Pelléas et Mélisande* — que dans le surréalisme. Dans les deux cas, l'enfant, parce qu'il n'a pas été déformé par l'éducation de l'âge adulte, reste proche de ce temps primordial et cosmique. Freud inverse la perspective en montrant que la puissance sur le temps de la prémonition relève de la pensée magique infantile mal refoulée.

du rêve, que l'imaginaire profond vienne faire effraction et dans la temporalité du journal, et dans la rationalité du récit pour que, dans les livres de Breton, les deux positions du réel et de la réalité viennent proposer un nouveau régime d'intelligibilité. Dans tous les cas, quelque chose ou quelqu'un doit *faire voir* ce qui n'est pas visible (songeons au « *Tournesol* » révélateur de Breton), et dont la prémonition a apporté l'intuition.

Nous voici ainsi porté à l'autre bout du dispositif de temporalité, celui où il touche le lecteur ou le spectateur par la production sensible et intellectuelle de l'objet esthétique qui le véhicule, un texte littéraire dans la configuration dramatique ou de lecture en ce qui nous concerne. Les questions sont à présent : pourquoi ce *faire voir* ? Quels en sont les moyens ? Quelles en sont les conditions de réception ?

À ce stade le dispositif peut utiliser des modèles anciens, culturellement codés, mais en les déplaçant. Ainsi Maeterlinck utilise-t-il le modèle tragique, jusque dans la mise en scène de la prémonition et de tout un lexique de symboles auguraux qui sont nécessaires au fonctionnement temporel du genre tragique. Mais c'est à ce point que le modèle est adapté à une modernité sans transcendance, et sans hiérarchie des personnages : le tragique est devenu quotidien, la prémonition n'y ouvre plus sur rien, ou sur le néant. La prémonition devient ainsi un marqueur du degré d'innovation avec lequel un auteur s'inscrit dans un héritage. Car le génie de Maeterlinck est dans la rencontre de deux genres dans lesquels il a fait ses premières gammes : la tragédie et le récit fantastique. En portant dans la tragédie le moteur esthétique du fantastique, l'« inquiétante étrangeté », il fait de l'expérience de la représentation une expérience du vertige métaphysique face au réel du temps. À l'effroi ponctuel et déréalisé d'un spectateur dans l'éloignement de personnages hors normes de la tragédie antique ou classique, Maeterlinck a substitué un indéfectible vertige dont les prémonitions sont le point de basculement, qu'elles s'expriment dans le régime des symboles ou dans l'instabilité de la parole face au monde.

Dans l'univers sans Dieu de Breton, le lyrisme courtois s'est intériorisé pour produire une merveille de l'amour, et pour réorienter et le lyrisme, et le désir vers cette intériorité : le désir et l'esthétique n'y font plus qu'un dont la pulsion donne la mesure (« le cœur humain beau comme un sismographe »). La prémonition ramène à soi, ne parle que de soi, du soi appelé à se révéler (sans doute dans une organisation à venir de la réalité), de l'inconnaissable de soi auquel Freud vient tout juste de donner, avec l'inconscient, un nouvel espace, aussi inaccessible et pourtant consubstantiel à l'être que le réel physique de la matière et du temps monumental. Mais elle s'exprime sur le mode d'un vertige où le symptôme et l'indice esthétique se confondent dans une même recherche d'intensité. Le temps de l'être est une émotion forte, aussi stupéfiante que les apparitions mêlant plaisir et angoisse du dieu Pan des mythologies antiques. À ce stade, la raison et le temps de la réalité volent en éclat, non seulement par principe éthique, mais parce que cet éclatement est la condition d'une émotion qui implique vraisemblablement, nous l'avons vu, la déstabilisation de mécanismes neuro-adaptatifs qui ont été culturellement codés (peut-être à l'échelle phylogénétique) pour servir de loi fondamentale à la raison. Le lecteur est invité à dupliquer l'expérience par un dispositif

textuel hybridé qui fracture la rationalité narrative et le temps linéaire de sa lecture par un autre niveau de perception et de relation, dans l'image. Ce n'est qu'en inventant un dispositif qui libère la subjectivité profonde que Breton abolit pour partie l'écran de la représentation et qu'une communication indicelle intersubjective plus grande s'instaure entre l'écrivain et son lecteur. Son dispositif qui enregistre sur le mode photographique ces invisibles mouvements du Réel et, dans une certaine mesure, de la prémonition, fait voir au spectateur, perpétue le projet d'un « dérèglement de tous les sens », accomplit le projet de partager « un monde défendu qui est celui des rapprochements soudains, des pétrifiantes coïncidences, des réflexes primant tout autre essor du mental, des accords plaqués comme au piano, des éclairs qui feraient voir, mais alors *voir*, s'ils n'étaient encore plus rapides que les autres¹⁴⁶⁹. »

Que révèlent ces textes si, enfin, nous les articulons dans leur diachronie au plan esthétique ? Là encore se manifeste une tension vers une puissance de l'être sur le temps par la position intermédiaire du texte médium et du pouvoir qu'il acquiert sur son récepteur en allant à l'encontre de ses lois psychiques — loi du refoulement, loi aussi sans doute des représentations topographiques. Ce sont les biais de l'activation de « l'autre scène » chez le spectateur ou le lecteur. Le niveau de la prémonition où Maeterlinck place son spectateur est un mi-chemin entre la possibilité de la représentation où il n'est de plus en plus retenu que par le seul langage, et du néant du temps monumental. Mais Maeterlinck reviendra de ce funambulisme. Proust constitue une intéressante étape intermédiaire : les deux formes d'ouverture sur le réel du temps s'y côtoient. La prémonition qui est annonce de la dilution de l'être dans le néant (et perte d'être pour le moi du personnage-narrateur lui-même) côtoie et même annonce, par de subtils indices glissés par Proust le pressentiment de l'accomplissement, victoire (relativisée dans *Le Temps retrouvé*) de l'être sur le temps. Nous voyageons longtemps sur l'écran, en retissant toute la profondeur du temps dans le parcours musical que Proust a proposé à nos sens et à notre intelligence : toute une vie est peut-être nécessaire pour accomplir le parcours temporel agencé dans *À la recherche du temps perdu*.

Quant à Breton, il y a une reprise de possession (peut-être en cohérence avec les démarches volontaristes de construction du futur portées par le surréalisme) de l'être sur le temps par le biais du rêve et, surtout de l'imaginaire. La volonté de faire voir, qui est peut-être la *Tuchè* qu'évoque Arnaud Rykner pour *Orage* de Strindberg¹⁴⁷⁰ entre dans une forme de violence, de recherche de points limites, peut-être fixés par la neurobiologie, où des socles de la stabilité vont être mis en jeu. Dans ce néo-sacré, l'être même est mis en péril. Le dispositif est d'autant plus efficient que le texte n'est pas symbolisation, mais véritable dispositif et entraîne dans une configuration et qui agit sur le destinataire au niveau indicelle, et non plus au niveau symbolique – sachant que les deux sont nécessaires pour l'intelligibilité du message.

¹⁴⁶⁹ A.B., *OCI, Nadja*, p. 651.

¹⁴⁷⁰ « Tout se passe donc comme si la rencontre entre les protagonistes (rencontre par ailleurs inévitable puisque Gerda est revenue habiter le même immeuble que le Monsieur) devait nécessairement prendre, grâce à la conjonction de la fenêtre et de l'éclair, la forme d'une apparition photographique, plutôt que d'une rencontre théâtrale et dialogique traditionnelle. Cette apparition soudaine met en évidence le caractère non-verbal de la confrontation, son instantanéité, et son caractère technique (la *technè* permettant ici à la *tuchè* – la mauvaise rencontre originelle – de conserver sa brutalité, quand le dialogue en aurait nécessairement aplani les aspérités). » Arnaud Rykner, *Paroles perdues*, Paris, José Corti, 2000. On se référera en particulier au chapitre « Changement d'optique. Le regard naturalo-symboliste sur la scène ».

Avec la prémonition, l'être vacille sur ses propres équilibres, au bord du monde, pour ressentir le sacré dont il est l'unique, merveilleux et terrible lieu. Car la prose romanesque de René Crevel vient nous rappeler cette ambivalence : l'objet lacanien fait des trous partout, dans les structures narratives ou du langage comme dans les murs des camps de concentration.

Ce constat de l'ouverture du texte au point où le temps, l'être et le désir ont établi leur pacte « sacré » nous ouvre-t-il un faisceau d'intelligibilité pour l'évolution postérieure à notre corpus ? Nous laisserons de côté les impasses courageuses des expériences psychotropes d'un Michaux, ou les prolongements parfois régressifs du surréalisme d'après guerre. Portons-nous directement vers ce que, sous l'impulsion de Lyotard en particulier, il a été convenu d'appeler la postmodernité laquelle constate en littérature la coupure de l'écran et du réel, c'est-à-dire une multiplication des images les unes à l'intérieur des autres. Nous sommes, avouons-le, de plus en plus noyés sous les images, assommés par l'arrivée frénétiques des signes par les voies numériques, et asservis à l'accélération apparemment sans limite de l'économie. La disparition souvent annoncée de la littérature n'est sur ce plan-là sans doute qu'un leurre dû à une lecture tendancielle et sans recul de la prolifération effective des médias de l'image. Parce qu'elle a une fonction propre, sans doute à l'échelle anthropologique, la littérature a toujours coexisté avec les arts de l'image, et avec la musique, jusqu'à se fondre avec eux dans le cinéma — Proust le préfigure déjà. Même si le cinéma a pu déplacer une partie de la réflexion sur le temps dans une autre forme de syntaxe, la littérature possède ce privilège d'articuler le symbole, un discours sur le temps (qui ne peut procéder au cinéma que d'un mouvement de réflexion a posteriori du temps de la réception, et encore si le spectateur prend ce temps) et l'indice, une sensation du temps — Proust l'avait déjà démontré. Le cinéma nous communique une matrice temporelle qui forme contrepouvoir tacite au temps de notre réalité. Il serait aisé de voir ainsi qu'il existe deux grandes tendances du cinéma contemporain, l'un, plus commercial — en d'autres termes plus porteur des représentations qui font entrer dans une image de la société — qui accélère le flux dans la (grande) sensation : c'est le modèle hollywoodien ou, avec des nuances culturelles, bollywoodien. L'autre, un cinéma qui ralentit le temps, qui le ramène à une vitesse plus faible que celle du flux social où nous sommes emportés et qui fait faire au spectateur une expérience de la lenteur : c'est le cinéma de Gus Van Sant dans *Gerry*, qui ralentit le rythme pour restaurer le sens dans une nouvelle forme de confrontation avec le réel. Mais le cinéma est un art du temps qui en est prisonnier — puisque il n'existe que dans la reproduction du mouvement dans le temps — parce que le discours sur le temps, celui qui est nécessaire pour que la pensée arbitre les choix du sensible, ne peut s'y construire que par induction — ce qui suppose que soit pris le temps nécessaire et incompressible de la réflexion. Il y a donc fort à parier que la littérature¹⁴⁷¹ a de beaux jours

¹⁴⁷¹ Notre propos n'est pas sans répercussion sur la didactique de la littérature, l'élève ou l'étudiant devant d'abord être vus comme lecteurs à part entière. La perte d'influence vertigineuse de l'enseignement des lettres dans l'enseignement secondaire et supérieur français ne laisse pas d'interroger. Qu'on parvienne à ennuyer les élèves voire à les rebuter par des œuvres qui ont été patiemment conçues pour donner du plaisir, et dont Primo Levi nous dit à quel point elles sont vitales pour l'homme, est proprement consternant. Rapporté à l'échelle anthropologique de l'évolution, ce ne sont pas les élèves qui sont « en tort », ou une modernité dont on dit que la prolifération des images les détourne de la lecture, ou un dispositif socio-économique qui n'offrirait pas de débouchés aux personnes ayant une formation littéraire, mais la conception de l'enseignement des lettres telle

devant elle, à condition qu'elle sache (elle saura, par nécessité neurobiologique et anthropologique) se réinventer dans le nouveau régime de temporalité qui est le nôtre. Elle devra ainsi s'inventer un lieu et un mode d'arbitrage entre les contingences de la postmodernité — celui dont on ne sait encore si la vitesse des électrons du monde numérique nous transporte sans cesse plus vite dans les écrans de la réalité ou nous précipite dans une autre forme de réel d'une temps inhumain — et l'être, qui ne peut perdurer dans le temps que par le désir. Ce gigantesque dispositif d'internet qui met en réseau nos cerveaux, qui nous place dans un équilibre de l'image (celle qui nous fait face, celle que nous y projetons), où notre désir voyage dans un temps co-négocié, est-il l'espace de la liberté humaine à l'intérieur duquel le « sacré » de la littérature trouve aujourd'hui une manifestation renégociée ? ou n'est-il qu'un gigantesque dispositif où se trouve réifié l'humain dans l'immédiateté sans temps, dans la « servitude volontaire » des nouvelles formes de l'amitié numérique, où est perdu l'espace de liberté, comme il se trouve effondré dans les expériences de la télé réalité non médiatisées par l'art ? Mais c'est là une interrogation sur l'émergence dans la réalité d'un lieu où l'art et la littérature permettent l'ipséité pour laquelle celui qui n'a envisagé la prémonition que dans l'existence relative que lui donnent les textes ne peut émettre que de prudentes et ouvertes conjectures.

qu'elle est portée, en France en tout cas, depuis trop longtemps. Théoriquement arbitré par des programmes officiels qui sont censés trouver un point d'équilibre entre la liberté de l'enseignant, les intérêts pédagogiques de l'élève et la demande sociétale, cet enseignement s'est enfermé depuis des années dans des certitudes successivement antimodernes ou aveuglement modernes en fonction des polarités symboliques de politiques contradictoires : d'une « panthéonisation » de la littérature nous sommes passés à un discours techniciste. Homère et Rousseau ne sont intéressants que si on les sort vivants du Panthéon pour ranimer la vie qu'a enclose leur texte. La passion admirable des enseignants, qui a pu longtemps être un viatique et comme un ersatz à la vie éteinte dans l'enseignement des textes, a été elle-même éteinte par un discours didactique de plus en plus techniciste apporté par le passage d'un paradigme dominant la didactique à un autre, d'un discours globalement humaniste à un discours largement informé par le structuralisme. En réponse au constat établi par Pierre Bourdieu, et au nom d'une louable volonté d'ouvrir l'enseignement à un public élargi en le dotant d'« outils » de lecture pour la plupart puisés dans la boîte structuraliste, l'enseignement des lettres a fait la bête en voulant faire l'ange. On ne vend pas des livres comme on vend des chaussures ; on n'enseigne pas la littérature comme on enseigne la technologie : tous les surplombs éteignent la vie et referment le texte en voulant le cadastrer. Car, contrairement aux matières scientifiques, où les connaissances sont la plupart du temps inertes, la littérature est vivante, se rebelle et ne veut pas mourir. Si elle ne s'apprend plus au lycée, elle s'apprend ailleurs. La littérature vivante, les élèves vont la chercher dans les mangas ou la *fantasy*, dont il faut croire qu'ils sont éclairants pour un jeune de 2012 confronté à la nécessité de trouver une place et un sens pour son être dans le temps contemporain. L'enseignement des lettres n'est pas à sa place s'il n'apprend pas à tous ces jeunes comment penser les mangas, ou la *fantasy*, en les restituant dans une étude de l'être et du temps que portent, de manière plus complexe, mais destinée à rester vivante, les textes de la littérature pleinement consacrée. L'échec de l'enseignement des lettres est d'avoir perdu ses élèves enfuis vers une littérature vivante, et d'avoir laissé mourir la part vivante de la littérature qu'il était censé transmettre. Les élèves français de 2012 savent où est leur intérêt en tant qu'êtres ; ils ont intimement raison de se détourner de la littérature si elle leur est enseignée comme un objet inerte ou une idole inaccessible, et qu'elle ne les aide pas à se construire. N'en doutons pas, la renégociation des régimes de temporalité se fait d'abord et avant tout à l'âge où le monde est un sujet d'apprentissage. Et c'est à l'enseignement d'y retrouver sa place.

Bibliographie

I. ŒUVRES DU CORPUS

Œuvres sur lesquelles ont porté les analyses des dispositifs de temporalité et des prémonitions pour la période prise en compte.

Œuvres de Maurice Maeterlinck

L'Hôte inconnu (1917), Paris, Fasquelle, 1953.

Introduction à la psychologie des songes et autres écrits 1886-1896, édités par S. Gross, Bruxelles, Labor, 1985.

Le Trésor des Humbles (1896), éditions Labor, Bruxelles, 1986.

La Princesse Maleine (1889), édition de Fabrice Van De Kerckove, Bruxelles, Labor, 1998.

Avant le grand silence (1934), Montréal, éditions Transatlantiques, 2002.

Carnets de travail : 1881-1890, tome 1 et tome 2, édition établie et annotée par Fabrice Van De Kerckove, Bruxelles, Labor, 2002.

Joyzelle (1903), édition établie par Paul Gorceix, in *Maurice Maeterlinck, du mysticisme à la pensée ésotérique*, t 2. Textes de Maurice Maeterlinck, Paris, Eurédit, 2006.

Petite trilogie de la mort : L'Intruse, Les Sept Princesses, Les Aveugles, édition de Fabrice Van De Kerckove, Bruxelles, L. Pire, collection « Espace Nord », 2008.

Œuvres, édition établie par Paul Gorceix, Bruxelles, André Versaille éditeur, 2010.

Tome I, *Le Réveil de l'âme. Poésie et essais.*

Tome II, *Théâtre 1*

Tome III, *Théâtre 2*

Tome IV, *Le Réveil de la nature. La Vie des abeilles. L'intelligence des fleurs. La Vie des termites. La vie des fourmis. L'Araignée de verre.*

(Pour des raisons de commodité, nous avons fait référence à cette édition à chaque fois qu'une œuvre de Maeterlinck est disponible dans cette édition).

Œuvres de Marcel Proust

Jean Santeuil, précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition de Pierre Clarac et Yves Sandres, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1971.

À la recherche du temps perdu, édition de Jean-Yves Tadié, Paris, NRF, Bibliothèque de la Pléiade.

Tome I, 1987

Tome II, 1988

Tome III, 1988

Tome IV, 1989

Correspondance, (21 tomes) texte établi, présenté et annoté par Philippe Kolb, Paris, Plon, 1993.

Œuvres d'André Breton

Œuvres complètes, édition établie par Marguerite Bonnet, Paris, NRF, Bibliothèque de la Pléiade.

Tome I, 1988

Tome II, 1992

Tome III, 1999

Tome IV, 2008

La Révolution surréaliste An 1, N°1 01/12/1924, Préface de Boiffard, Vitrac, Eluard.

Œuvres de René Crevel

Détours (1924), Paris, éditions Ombres, Petite bibliothèque Ombres, 2007.

Mon corps et moi (1925), Paris, éditions Ombres, Petite bibliothèque Ombres, 2008.

La Mort difficile (1926), Paris, éditions Ombres, Petite bibliothèque Ombres, 2007.

Babylone (1927), Paris, éditions Ombres, Petite bibliothèque Ombres, 2008.

L'Esprit contre la raison, (1927), Paris, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1986.

Êtes-vous fous ? (1929), Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1981.

Les Pieds dans le plat (1933), Paris, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1979.

II. AUTRES ŒUVRES LITTÉRAIRES ET CINÉMATOGRAPHIQUES CITÉES

ŒUVRES LITTÉRAIRES

ANONYME, *Les Mille et une nuits*, tomes I, II et III, traduction d'Antoine Galland, Paris, GF Flammarion, 1965.

ARAGON, Louis, *Œuvres poétiques complètes*, tomes I et II, édition établie par Jean Ristat et Olivier Barbarant, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2007.

ARAGON, Louis, *Œuvres romanesques complètes*,

ARISTOTE, *Psychologie. Opuscules (parva naturalia). Traité de la mémoire et de la réminiscence*, traduction de Barthélémy Saint-Hilaire, Paris, Dumont, à l'Institut, 1847.

ARTÉMIDORE DE DALDIS, *La Clef des songes*, (II^{ème} siècle), traduction A.-J. Festugières, Paris, Vrin, « Vrin-Reprise », 1975.

ARTAUD, Antonin, *Nouveaux Écrits de Rodez*, Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1977.

BALZAC, Honoré de, *La Peau de chagrin* (1831), Paris, Gallimard, Folio classique, 1974.

BALZAC, Honoré de, *Louis Lambert* (1832) / *Les Proscrits* / *Jésus en Flandre*, Paris, Gallimard, Folio classique, 1980.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal* (1857), Paris, Gallimard, Poésie, 1972.

BERGERAC, Savinien de Cyrano de, *Les Etats et Empires du Soleil* (posth. 1662), Paris, éd. Garnier-Flammarion, 2003.

BEUCLER, André, *La Ville anonyme*, (1925), Paris, Gallimard, collection L'Imaginaire, 1998.

- BOILEAU, *Art poétique*, (1674), Paris, Garnier-Flammarion, 1969.
- BORGES, Jorge Luis, *Fictions*, (1944), traduction de l'espagnol par P. Verdoye, Ibarra et Roger Caillois, Paris, Gallimard, Folio, 1983.
- BORGES, Jorge Luis, *L' Aleph*, (1962) traduction de Roger Caillois et René L-F Durand, Paris, Gallimard, « l'imaginaire », 1967.
- BOUSQUET, Joë, *Le Meneur de Lune* (1946), Paris, Albin Michel, Bibliothèque Albin Michel, 1979.
- BOUSQUET, Joë, *Lettres à Poisson d'or*, Paris, Gallimard, L'Imaginaire, 1967.
- CAMUS, Albert, *L'Étranger* (1942), Paris, Gallimard, Folio, 1957.
- CASARES, Adolfo Bioy, *L'Invention de Morel*, (1940), traduction d'Armand Pierhal, Paris, Robert Laffont, collection « 10-18 », 1973.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, Folio, 1952.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand, *Entretiens avec le professeur Y.*, Paris, Gallimard, 1983.
- CERVANTÈS, *L'ingénieux Don Quichotte de la Manche*, Tome 1 (1605), Traduit de l'espagnol par Louis Viardot, GF Flammarion, 1969.
- CERVANTÈS, *L'ingénieux Don Quichotte de la Manche*, Tome 2 (1615), Traduit de l'espagnol par Louis Viardot, GF Flammarion, 1981.
- CHAR, René, *Œuvres complètes*, édition critique de Jean Roudaut, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995.
- CHAR, René, *Dans l'Atelier du poète*, Paris, Gallimard, collection Quarto, 1992.
- CORTAZAR, Julio, *Les Armes secrètes*,(1959), traduit de l'espagnol par Laure Guille-Bataillon, Paris, Gallimard, Folio, 1963.
- DICK, Philip K., *Minority Report*, traduction de l'américain revue par Hélène Collon, Gallimard, Folio SF, 2002.
- FOTTORINO, Eric, *Korsakov*, Paris, Gallimard, Folio, 2004.
- FLAUBERT, Gustave, *Œuvres complètes*, tomes 1 et 2, Paris, Seuil, collection L'Intégrale, 1964.
- FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, édition électronique par Danielle Girard et Yan Leclerc, <http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/lettres/lettres1.html> . Consulté le 8 décembre 2011.
- GRACQ, Julien, *Le Rivage des Syrtes*, Paris, José Corti, 1951.

HUGO, Victor, *Œuvres complètes. Poésie*. Tome I à IV, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1985.

KAFKA, Franz, *Le Procès*, traduction d'Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, Folio, 1972.

LA FONTAINE, Jean de, *Fables*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1991.

LEVI, Primo, *Si c'est un homme*, Traduit de l'italien par Martine Schruoffeneger, Paris, Julliard, 1987.

MALRAUX, André, *Antimémoires*, Paris, Gallimard, Folio, 1972.

MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, tomes 1 et 2, Paris, Bordas, classiques Garnier, 1989.

MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais*, (1580-1592), édition de Pierre Villey, Paris, Presses Universitaires de France, Quadrige, 1965.

NOVALIS, *Henri d'Ofterdingen*, (1801 inachevé), traduit de l'allemand par Marcel Camus, Paris, GF-Flammarion, 1992.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, (1670) édition de Philippe Sellier, Paris, Classiques Garnier, 1991.

PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, collection « L'Imaginaire Gallimard », 1975.

RACINE, Jean, *Théâtre complet*, édition de Jacques Morel et Alain Viala, Paris, Dunod, Classiques Garnier, 1995.

RIMBAUD, Arthur, *Poésies. Une Saison en enfer, Illuminations*, Paris, Gallimard, poésie, 1973.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, (1782), tomes 1 et 2 Paris, Garnier-Flammarion, 1968.

STRINDBERG, August, *Le Songe*, (1901), Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2006.

VAN LEBERGHE, Charles, *Les Flaireurs*, (deux pièces symbolistes, avec *La Fille aux mains coupées* de Pierre Quillard), textes établis et annotés par Jeremy Whistle, Exeter, University of Exeter, 1976.

VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, (1764), Paris, Garnier-Flammarion, 1964.

ZOLA, Émile, *Le Rêve*, (1988), Paris, Le Livre de poche, classiques de poche, 2003.

ŒUVRES CINÉMATOGRAPHIQUES

BEGINI, Roberto (Scénario) et CERAMI, Vincenzo, *La Vie est belle*, traduit de l'italien par Philippe Di Meo, Paris, Gallimard, Folio, 1998.

COCTEAU, Jean (scénario et réalisation), *Le Testament d'Orphée ou ne me demandez pas pourquoi !*, 1960.

LANG, Fritz, (scénario et réalisation) et VON HARBOU, Thea, (scénario), *Métropolis*, 1927.

MINGHELLA, Anthony, *Le Patient anglais (The English Patient)*, 1996, d'après le roman de Michael Ondaatje, *L'Homme flambé*.

NOLAN, Christopher, *Inception*, Warner Bros Pictures, Legendary Pictures, Syncopy, 2010.

RUIZ, Raoul, *Généalogies d'un crime*, 1996.

III. BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

Ouvrages de référence

COLIN, Jean (sous la direction de), *Médecine aérospatiale*, Paris, Expansion scientifique française, 1990.

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus. Les Procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d'édition, collection 10/18, 1984.

LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, Jean-Baptiste, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de Poche, 1992.

REY, Alain, *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1998 (première édition 1992).

SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, P.U.F., Quadrige, 1990.

ROBERT, Paul, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Société du nouveau Littré Le Robert, 1978.

SUHAMY, Henry, *Les Figures de style*, Paris, P.U.F., Que sais-je ?, 1981.

Théorie littéraire

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, (1975, Moscou), Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque des Idées », 1978.

BARTHES, Roland, *Œuvres complètes V, Livres, textes, entretiens 1977-1980*, Paris Seuil, 2002.

BAYARD, Pierre, *Demain est écrit*, Paris, éditions de Minuit, Paradoxes, 2005.

- BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- BLANCHOT, Maurice, *Le Livre à venir*, (1959), Paris, Gallimard, « Folio essais », 1959.
- CABASSU, Nicole, *Le Récit de rêve dans la littérature française moderne (19^{ème} et 20^{ème} siècles)*, sous la direction de J-Pierre Richard, Thèse imprimée, Paris 4, 1991.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972.
- GENETTE, Gérard, *Métalepse. De la figure à la fiction*. Paris, Seuil, coll. "Poétique", 2004.
- HAMEL, Jean-François, *Revenances de l'histoire / Répétition, narrativité, modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010.
- LARTHOMAS, Pierre, *Le Langage dramatique*, Paris, Armand Colin, 1972.
- LOJKINE, Stéphane, *La Scène de roman. Méthode d'analyse*, Paris, Armand Colin, 2002.
- LOJKINE, Stéphane, « Flan de la théorie, théorie du flan », *Utpictura 18, théorie des dispositifs*, revue en ligne, <http://sites.univ-provence.fr/pictura/Dispositifs/Flan.php> . Consulté le 10 juin 2012.
- MATHET, Marie-Thérèse (textes réunis par), *La Scène. Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- MATHET, Marie-Thérèse (sous la direction de), *L'Incompréhensible. Littérature, réel, visuel*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- MATHET, Marie-Thérèse (sous la direction de), *Brutalité et représentation*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- MOLINIÉ Georges, *Éléments de stylistique française*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.
- ORTEL, Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, Rayon photo, 2002.
- ORTEL, Philippe, (textes réunis par), *Discours, image, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, Champs visuels, 2008.
- PIRET, Pierre, *La Littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Penser la représentation I*, Paris, L'Harmattan, Champs visuels, 2007.
- POULET, Georges, I. *Études sur le temps humain*, Paris, Plon, 1949.
- POULET, Georges, II. *La Distance intérieure*. Paris, Plon, 1952.
- POULET, Georges, III. *Le Point de départ*. Paris, Plon, 1964.
- POULET, Georges, IV. *Mesure de l'instant*. Paris, Plon, 1968.

RABATÉ, Dominique, *Le Roman et le sens de la vie*, Paris, José Corti, 2010.

RICARDOU, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, Tome 1, *L'intrigue e le récit historique*, Paris, Seuil, collection Points Essais, 1983.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, Tome 2, *La Configuration dans le récit de fiction*, Paris, Seuil, collection Points Essais, 1984.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit*, Tome 3, *Le Temps raconté*, Paris, Seuil, collection Points Essais, 1985.

RYKNER, Arnaud, *L'Envers du théâtre. La Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*, Paris, José Corti, Les Essais, 1996.

RYKNER, Arnaud, *Paroles perdues*, Paris, José Corti, Les Essais, 2000.

RYKNER, Arnaud, *Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte*, Paris, José Corti, Les Essais, 2004.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *La Montre cassée*, Verdier, collection Chaoïd, Lagrasse, 2004.

ŽIŽEK, Slavoj, *La Subjectivité à venir*, traduction François Théron, Paris, Flammarion, collection Champs essais, 2006.

Œuvres critiques sur les œuvres du corpus (ouvrages et articles)

ABOLGASSEMI, Maxime, *Pour une poétique du hasard objectif : étude analytique de ses motifs d'écrire (Nerval, Strinberg, Breton)*, thèse soutenue à l'université Paris IV Sorbonne le 8 février 2008.

ALBACH, Hester, *Léona, héroïne du surréalisme*, traduit du néerlandais par Arlette Ounanian, Arles, Actes Sud, 2009.

Alternatives théâtrales 73-74, Modernité de Maeterlinck, Denis Marleau, Bruxelles, juillet 2002.

BANU, Georges, « Impressions de Pelléas », *Yniold, le témoin*, in *Claude Regy, metteur en scène déraisonnable. Alternatives théâtrales 43, Académie Expérimentale des Théâtres*, Bruxelles, avril 1993.

BÉHAR, Henri (Textes réunis par), *Cahiers du Centre de recherche sur le Surréalisme. Mélusine. N° XXVII, Le Surréalisme et la science*, Paris, L'Âge d'homme, 2007.

BELIN, Olivier, *René Char et le surréalisme*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

BUOT, François, *René Crevel*, Paris, Bernard Grasset, 1991.

CARALP, Jean-Michel, « On nous veut attraper dedans cette écriture » *Le storytelling comme dispositif d'à-venir dans Détours de René Crevel*. In *Lettres romanes* « Le souci de l'avenir », (Christophe Meurée éditeur), à paraître automne 2012.

CASANOVA, Pierre, *Le Temps dans le poème*, sous la direction de G. Maillos, Thèse imprimée, Toulouse 2, 1997.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline, *Le Surréalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, Littératures modernes, 1984.

COURTAUT, Claude, *René Crevel*, Paris, P. Seghers, Poètes d'aujourd'hui, 1969.

GORCEIX, Paul, *Maurice Maeterlinck et l'analogie*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 2008. Article en ligne : <http://www.arlfb.be/ebibliotheque/communications/gorceix120200.pdf> . Consulté le 17 avril 2011.

LECLAIR, Danièle, *René Char : là où brûle la poésie*, Croissy-Beaubourg, Aden, 2007.

LOJKINE, Stéphane, « L'espace contre le temps de la littérature : *Fahrenheit 451* », *Enseigner la littérature à l'université aujourd'hui*, dir. Claude Pérez, *Fabula, colloques en ligne, novembre 2011*. <http://galatea.univ-tlse2.fr/pictura/UtpicturaServeur/Dispositifs/Fahrenheit451.php> . Consulté le 11 novembre 2011.

MARTIN, Claude, « *Nadja* et le mieux dire », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1972.

MATHET, Marie-Thérèse, *Retour sur le Réel*, article en ligne : <http://www.univ-montp3.fr/pictura/Dispositifs/RetourReel.php> . Consulté le 15 octobre 2011.

MORDILLAT, Gérard, *Éloge du flou*, in *Le Monde diplomatique*, septembre 2011, p. 27.

MOURIER-CASILLE, Pascaline, *Nadja d'André Breton*, Paris, Gallimard, collection Foliothèque, 1994.

NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, collection Points Essais, 1964.

La Nouvelle Revue française, André Breton et le mouvement surréaliste, n° 172, Paris, Gallimard, 1967.

OTTEN, Michel, VAN DE KHERCKOVE, Fabrice (dossier dirigé par), *Le Monde de Maeterlinck, Maeterlinck dans le monde*, in *Textyles* n° 41, Bruxelles, Le Cri, 2011.

PETIT, Maryse, « Ce qu'il ne faut pas voir » dans le théâtre de Maurice Maeterlinck. *Image [&] Narrative* [e-journal], Vol.X, issue 1 (2009), article en ligne: http://www.imageandnarrative.be/Images_de_1_invisible/Petit.htm . Consulté le 8 septembre 2011.

RYKNER, Arnaud, « L'univers quantique de Marguerite Duras et la critique des dispositifs », in *Marguerite Duras et la pensée contemporaine*, sous la direction d'Eva Ahlstedt et Catherine Bouthors-Paillart, Göteborg Universitet, « Romanica Gothoburgensia », LIX, 2008.

RYKNER, Arnaud, « Approche du dispositif : continuum, interactions, et logique créatrice », à paraître en traduction espagnole chez Naque Editora (Ciudad Real).

SIMON, Anne, « Proust lecteur de Maeterlinck. Affinités sélectives », in *Revue des lettres modernes. Marcel Proust 4 : Proust au tournant des siècles I*. Textes réunis par Bernard Brun et Juliette Hassine. Paris-Caen, Lettres modernes Minard, 2004, p. 145-160.

TADIÉ, Jean-Yves, *Marcel Proust, biographie*, Paris, Gallimard, 1996.

TERRAMORSI, Bernard, *Le Fantastique dans les nouvelles de Julio Cortázar : rites, jeux et passages*, Paris, L'Harmattan, 1994.

VOUILLOUX, Bernard, « La critique des dispositifs », revue *Critique*, n° 718, en ligne sur <http://www.cairn.info/revue-critique-2007-3-p-152.htm> (Consulté le 15 septembre 2012).

Psychanalyse

FREUD, Sigmund, *Le Rêve et son interprétation*, (1899), traduction Hélène Legros, Paris, Gallimard, collection Idées, 1925.

FREUD, Sigmund, *Essais de psychanalyse appliquée*, (1908), traduction Marie Bonaparte et Mme E. Marty, Paris, Éditions Gallimard, Collection Idées, 1971.

FREUD, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, (1916), traduction Serge Jankélévitch, Paris, Payot, petite bibliothèque Payot, 1978.

FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté*, (1919), traduction Bertrand Féron, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1985.

FREUD, Sigmund, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, Traduction de l'allemand Serge Jankélévitch, Paris, Payot, collection Petite bibliothèque Payot, 1967.

PONTALIS, Jean-Bertrand, *Ce Temps qui ne passe pas*, Paris, Editions Gallimard, Collection « Tracés », « Connaissance de l'inconscient », 1997

QUINODOZ, Danièle, *Le Vertige, entre angoisse et plaisir*, Paris, Presses universitaires de France, Le fait psychanalytique, 1994.

Philosophie

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, traduit de l'italien par Martin Rueff, Editions Payot et Rivages, Rivage poche/petite bibliothèque, 2007.

BERGSON, Henri, *Cours de psychologie de 1892-1893 au lycée Henri-IV*, Milan / Paris, ARCHÉ / SÉHA, collection *Anecdota*, 2008.

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, Paris, Presses universitaires de France, 1889.

BERGSON, Henri, *L'Énergie spirituelle. Essais et conférences*, (1919) Paris / Genève, Presses universitaires de France / éditions Albert Skira, 1946.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, collection « critique », 1980.

FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses. Une Archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, collection Tel, 1966.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité III, Le souci de soi*, Paris, Gallimard, Tel, 1984.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits 1 (1954-1969)*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 1994.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits 2 (1970-1975)*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 1994.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits 3 (1976-1988)*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, 1994.

JONAS, Hans, *Pour une éthique du futur*, traduit de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, Payot & Rivages, collection Petite Bibliothèque, 1998.

JONAS, Hans, *Évolution et liberté*, traduit de l'allemand par Sabine Cormille et Philippe Ivernel, Payot & Rivages, bibliothèque Rivages, 2000.

LYOTARD, Jean-François, *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, collections Débats, 1994.

MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, (1990), Paris, Seuil, collection Points Essais, 2005.

PLATON, *Phèdre*, traduction Daniel Babut, Paris, Librairie Générale Française, collection « Les Classiques de la Philosophie », 2007

SINGER, Peter, *Une gauche darwinienne*, traduction de Michel Benguigui, Paris, Cassini, collection Le sel et le fer, 2002.

SPENCER, Herbert, *Les premiers Principes : l'inconnaissable* (1862), Paris, F. Alcan, 1935.

Autres ouvrages scientifiques et ouvrages de vulgarisation

BERNARD, Claude, *Introduction à la médecine expérimentale*, (1865), Paris, Flammarion, collection Champs, 1993.

BERTA, Mario, *L'Épreuve d'anticipation / Test de l'imaginaire personnel*, traduit de l'espagnol par Ignacio Garcia Orad, Ramonville Saint-Agne, éditions érès, 1999.

CARALP, Jean-Michel, « *Le Songe ou astronomie lunaire de Kepler, Les États et Empires du Soleil de Cyrano de Bergerac : De l'hybride imaginé à l'imaginaire hybridé dans le dispositif de représentation cosmologique postérieur à la révolution copernicienne* », in *Littera incognita* n°4, 2011, article en ligne, <http://e-revues.pum.univ-tlse2.fr/1/littera-incognita/index.xsp?jsessionid=D7B54FA8CE18781E28506EC586CCF073> .

CHANGEUX, Jean-Pierre, *Raison et Plaisir*, Paris, Odile Jacob, poches, 2002.

CHANGEUX, Jean-Pierre, *Du vrai, du beau, du bien*, Paris, éditions Odile Jacob, Sciences, 2008.

CHANGEUX, Jean-Pierre, *Le Cerveau et l'art* (CD-Rom), Paris, éditions de Vive Voix, 2010.

DAMASIO, Antonio R., *L'Erreur de Descartes*, traduit de l'anglais (E-U) par Marcel Blanc, Paris, Odile Jacob, collection Poches, 1995.

DAUVOIS, Nathalie, GROSPERRIN, Philippe, (Textes réunis par) *Songes et songeurs : XIIIe – XVIIIe siècles*, Québec, Presses de l'université de Laval, 1993.

DRAGOI, George & TONEGAWA, Susumu, *Preplay of future place cell sequences by hippocampal cellular assemblies*, *Nature*, n° 469, 20 janvier 2011.

EINSTEIN, Albert, *La Relativité* (1916), traduction Maurice Solovine, Gauthier-Villars, 1956.

FEYNMAN, Richard, *Lumière et matière. Une étrange histoire*, traduit de l'anglais (E-U) par Françoise Balibar et Alain Laverne, Paris, InterÉditions, collection Points Sciences, 1987.

GOPNICK, Alison, *Le Bébé philosophe : ce que le psychisme des enfants nous apprend sur la vérité, sur l'amour et sur le sens de la vie*, traduit de l'anglais (E-U) par Sarah Gurcel, Paris, Le Pommier, 2010.

GROJNOWSKI, Daniel, *Photographie et littérature*, Paris, José Corti, 2002.

JANET, Pierre, *Les Obsessions et la psychasthénie*, (1903), 3 tomes, Paris, L'Harmattan, Encyclopédie psychologique, 2005.

MERTON, Robert, "The Self-Fulfilling Prophecy", *The Antioch Review*, 8, 2, (1948) pp 193-210, traduction H. Mendras, 1965.

ORTOLI, Sven et PHARABOD, Jean-Pierre, *Le Cantique des quantiques. Le monde existe-t-il ?* Paris, La Découverte, Poche, 2007.

POUËCH, Françoise, *Effets des jeux langagiers de l'oral sur l'apprentissage de l'écrit*, Paris, L'Harmattan, 2001.

ROY, Martin, *La Perception du temps chez les personnes schizophrènes*, thèse de doctorat de psychologie présentée à l'université de Laval (Canada), 2010.

ROSENTHAL, Robert & JACOBSON, Leonore, *Pygmalion à l'école. Les attentes des enseignants et le développement intellectuel des étudiants*, traduit de l'anglais (E-U) par Suzanne Audebert et Yvette Rickards, Tournai, Casterman, 1971.

SALMON, Christian, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater des esprits*, Paris, La Découverte, Poche, 2007.

SALMON, Christian, *Storytelling, saison 1. Chroniques du monde contemporain*, Paris, Les prairies ordinaires, collection Essais, 2009.

SMOOT, George et DAVIDSON, Keay, *Les Rides du temps. L'Univers trois cent mille ans après le Big Bang*, traduit de l'anglais par Évelyne et Alain Bouquet, Paris, Flammarion, collection Champs, 1994.

STASZAK, Jean-François, « Les prophéties auto-réalisatrices », *Sciences Humaines*, 94, mai 1999, pp 42-44.

Table des matières

Introduction
À la recherche de la prémonition	5
I. Des prémices	5
II. Rencontre d'un sujet	7
III. Du cadre et de son impossibilité.....	8
IV. Des préalables épistémologiques	10
V. Approche du champ de recherche	13
1^{ère} partie
Typologies d'un objet incernable :
La prémonition	20
1.1. Variations : typologie sémantique de la prémonition	20
1.1.1. Les formes à dominante rationnelle	20
1.1.2. Les formes à dominante irrationnelle	22
1.1.3. Les anticipations erronées.	24
1.1.4. Les formes non classables	25
1.2. Intensités et degrés de probabilité : dynamiques des passages vers le futur	28
1.2.1. Un modèle a-subjectif : le temps cyclique	28
1.2.2. Modèles traditionnels irrationnels	30
1.2.2.A. Extraterritorialité de l'âme : la réminiscence platonicienne	30
1.2.2.B. Pouvoir divin : le prophète.....	31
1.2.2.C. Pouvoir onirique : le songe prémonitoire et allégorique.....	33
1.2.2.D. Puissance du destin : la tragédie	34
1.2.3. Passages	39
1.2.3.A. Puissance du discours : l'hypotypose	39
1.2.3.B. Puissance du récit : le storytelling	42
1.2.3.C. La prophétie auto-réalisatrice	45
1.2.3.D. L'effet Pygmalion (ou effet Rosenthal).....	47
1.2.4. Les descriptions de l'illusion prémonitoire :	48
1.2.4.A. L'illusion prophétique	49
1.2.4.B. Le rêve faussement prémonitoire.....	50
1.2.4.C. Le sentiment de déjà-vu : la paramnésie ou « fausse reconnaissance ».....	53
1.2.4.D. L'impression fortuite d'anticipation et le « biais de confirmation d'hypothèse ».....	58
1.2.5. Les explications relevant de manifestations pathologiques :	59

1.2.5.A. La syndrome de Korsakov.....	59
1.2.5.B. La schizophrénie.....	60
1.2.6. Modèles post-rationnels.....	62
1.2.6.A. L'image subliminale.....	62
1.2.6.B. L'univers quantique.....	63
1.2.6.D. La préfiguration (<i>preplay</i>) chez les souris.....	66
2^{ème} partie.....
Le dispositif de temporalité :.....
une nouvelle approche de l'esthétique du temps.....	71
2.1. Vers un modèle esthétique de dispositif de temporalité.....	71
2.1.1. Les origines philosophiques du concept de dispositif.....	72
2.1.2. Les modèles de la théorie esthétique du dispositif.....	75
2.1.3. De l'irreprésentable du temps au dispositif de temporalité.....	82
2.1.3.A. Temps et temporalité.....	82
2.1.3.B. Quelques éléments sur le temps à l'échelle psychiatrique et neurobiologique.....	83
2.1.4. Du dispositif temporel au dispositif de temporalité.....	89
2.1.4.A. Expérience première du temps (ou la construction de la réalité lors de l'expérience du temps).....	90
2.1.4.B. La représentation, ou l'expérience seconde du temps.....	94
2.1.4.C. La perception du temps représenté et sa dimension esthétique : production temporelle du dispositif.....	97
2.1.5. Quelques modèles critiques de l'esthétique littéraire du temps.....	101
2.1.6. Le dispositif de la temporalité ou la représentation du temps face à son envers.....	108
2.1.6.A. L'aporétique du dispositif de temporalité.....	109
2.1.6.B. Le dispositif de temporalité : un modèle théorique irréductible aux grilles et systèmes.....	110
2.1.6.C. Recherche du point neutre transgénérique.....	111
2.1.6.D. Modalités de transgression.....	114
2.1.6.E. La prémonition comme une transgression du temps.....	120
2.2. De Maeterlinck au surréalisme, l'étrange similitude des contraires ou les influences du renouvellement de l'épistémè et des découvertes technologiques sur les dispositifs de temporalité.....	123
2.2.1. Le temps relatif.....	124
2.2.2. Découverte de la psychanalyse : l'atemporalité de l'inconscient.....	129
2.2.3. Les dispositifs techniques.....	140
2.2.3.A. Les dispositifs optiques et la représentation du temps.....	140

2.2.3.B. Les dispositifs de télécommunication.....	144
2.2.3.C. Les dispositifs de transport	145
3^{ème} partie
La prémonition : de l'imminence à l'immanence.....	149
3.1. La prémonition maeterlinckienne : Vue oblique sur le réel	149
3.1.1. Les dispositifs de temporalité du théâtre de Maeterlinck	150
3.1.2. Tensions prémonitoires dans le théâtre de Maeterlinck : de la faille au gouffre. 168	168
3.1.2.A. Angoisse d'un univers en désagrégation : <i>La Princesse Maleine</i>	168
3.1.2.B. Le rêve prémonitoire.....	174
3.1.2.C. L'inquiétude, une prémonition qui s'ignore	175
3.1.2.D. Les inquiétudes à fonction plus explicitement prophétique.....	179
3.1.3. Passages : modes d'accès au futur dans la dramaturgie maeterlinckienne.....	181
3.1.3.A. La folie comme prescience	181
3.1.3.B. Les hallucinations avatars symbolistes des apparitions	183
3.1.3.C. La clairvoyance comme manifestation de la sagesse : le mage Merlin	185
3.1.3.D. L'avenir comme prescience et comme royaume de l'âme, ou la prédestination	187
3.1.3.E. Les « avertis »	189
3.1.4. Êtres et motifs : Personnages privilégiés et accès à la prémonition	192
3.1.4.A. Âmes à la puissance prophétique : Enfants, aïeux, malades et femmes	192
3.1.4.B. Animaux-signes et animaux-alertes.....	197
3.1.5. Autres manifestations prémonitoires.....	200
3.1.5.A. Le corps comme une annonce : signes du corps et de l'âme	200
3.1.5.B. Signes de la nature	203
3.1.5.C. Ombres et lumières	205
3.1.5.D. Vents mauvais	207
3.1.6. Hypothèses maeterlinckiennes de connaissance de l'avenir	208
3.1.6.A. Le penseur et le dramaturge.....	208
3.1.6.B. L'hypothèse palingénésique	211
3.1.6.C. L'hypothèse de la permanence des âmes	212_Toc336763747
3.1.6.D. L'hypothèse télépathique.....	213
3.2. Marcel Proust : les prémonitions d'À la Recherche du temps perdu ou la dualité de la lutte de l'être et du temps	215
3.2.1. Prémonition de l'inéluctable.....	215
3.2.1.A. Saint-Loup, un « averti » ou la mort incontournable.....	216
3.2.1.B. La grand-mère : prémonition de la fin et préfiguration du rôle de l'art.....	219

3.2.1.C. Albertine : le contrepoint tragique d'un sacrifice à l'art.....	223
3.2.1.D. Bergotte : l'instant d'une mort-renaissance.....	230
3.2.2. Le pressentiment de l'accomplissement ou la collaboration de l'intelligence et « des puissances autres ».....	233
3.2.2.A. Les « amorces ».....	233
3.2.2.B. Un pressentiment en quête de sens.....	236
3.2.2.C. Épiphanie du pressentiment.....	241
3.3. Le surréalisme ou l'étonnante résurgence de la prémonition.....	245
3.3.1. André Breton : la prémonition est-elle « l'or du temps » ?.....	245
3.3.2. Les prémonitions dans <i>Nadja</i>.....	247
3.3.2.A. Les prémonitions préalables et secondaires.....	247
3.3.2.B. Les objets et images : pièges à subjectivité.....	247
3.3.2.C. Des pré-visions aux visions.....	248
3.3.3. Des facultés de l'atemporalité à la voyance.....	250
3.3.3.A. <i>Nadja</i> : « Génie libre » de l'atemporalité.....	250
3.3.3.B. La voyance : boussole ou ferment ?.....	252
3.3.4. Du rêve prophétique à la résolution dialectique onirique.....	257
3.3.5. L'imaginaire comme médiation et comme médium.....	261
3.3.5.A. Une piste rationnelle : les subjectivations surréalistes.....	261
3.3.5.B. L'hypothèse fantasmatique : le désir de prémonition.....	263
3.3.5.C. Une annonce intra-onirique de la prémonition.....	264
3.3.5.D. Répétitions surréalistes.....	265
3.3.5.E. L'imaginaire prémonitoire, ou l'avènement du sujet.....	267
3.3.5.F. Épiphanie de la Merveille : « une étoile au cœur même du fini ».....	276
3.4. Crevel : Variations autour d'un suicide annoncé.....	277
3.4.1. L'obsession du suicide ou la préfiguration fantasmatique.....	279
3.4.2. Le <i>storytelling</i> : un mode épiphanique.....	281
3.4.3. <i>La Mort difficile</i> ou la subjectivation par effet Pygmalion.....	285
4^{ème} partie.....
Esthétiques du vertige.....	290
4.1. Maeterlinck : que la raison chavire !.....	291
4.1.1. La recherche de l'effet dramatique.....	292
4.1.2 « Pressentiment, affinité, terreur » : les signes prémonitoires comme marqueurs d'atmosphère.....	293
4.1.3 L'ironie tragique comme support de la prémonition, ou le prophète quotidien.....	295

4.1.4. Abymes dans le dialogue.....	300
4.1.5. L' « inquiétante étrangeté » métaphysique du théâtre de Maeterlinck.....	304
4.1.6. Maeterlinck où les dispositifs du déséquilibre	311
4.2. Vertiges proustiens de la prémonition.....	322
4.2.1. Le texte proustien comme dispositif de temporalité.....	323
4.2.1.A. La métaphore : dispositif d'anticipation proustien	323
4.2.1.B. Le cycle romanesque : un dispositif d'églice.....	326
4.2.2. Les schèmes du vertige temporel proustien ou la part sensible du temps	332
4.2.2. A. Stéréoscopie et focalisation	333
4.2.2.B. Profondeur	334
4.2.2.C. Éblouissements et lumières indirectes	335
4.2.2.D. Giration.....	338
4.2.2. E. Déploiement.....	340
4.3. André Breton : le dispositif cinématique.....	342
4.3.1. Du livre surréaliste comme instantané (enregistrement) au livre comme dispositif temporel.	342
4.3.1.A. Le livre instantané	342
4.3.1.B. Le dispositif comme piège à émotions.....	344
4.3.1.C. Le livre comme une captation photographique.....	345
4.3.2. Le dispositif du livre surréaliste dans l'expérience de lecture.....	347
4.3.2.A. Le dispositif de photographies.....	349
4.3.2.B. Capturer une énergie de l'être	355
4.3.2.C. De l'énergétique de la subjectivité profonde à l'esthétique cinématique :	359
4.4. Les vertiges du temps : Breton, Proust, Crevel	361
4.5. Interprétations psychanalytiques de la prémonition : entre l'ambivalence plaisir/angoisse du sujet et l'effet d'inquiétante étrangeté pour le lecteur	368
4.6. Vers une interprétation neurobiologique du vertige en esthétique	373
4.6.1. Précautions initiales.....	373
4.6.2. Expériences esthétiques déstabilisantes.....	376
4.6.3. Des vertiges	379
4.6.4. Hypothèse d'un encodage liant équilibre corporel et rationalité.....	384
4.6.6. Transmission de l'expérience esthétique et seuils émotionnels	387
Conclusion.....	393
Bibliographie.....	414