

Hasard objectif et mémoire involontaire

Solutions d'un même problème

Maxime Abolgassemi

DANS **POÉTIQUE** 2009/3 (N° 159), PAGES 299 À 310
ÉDITIONS **LE SEUIL**

ISSN 1245-1274

ISBN 9782020987279

DOI 10.3917/poeti.159.0299

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-3-page-299.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Le Seuil.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Maxime Abolgassemi

Hasard objectif et mémoire involontaire

Solutions d'un même problème

Que l'on puisse rapprocher la mémoire involontaire proustienne du hasard objectif d'André Breton a souvent été suggéré¹. Un examen plus avancé fait pourtant défaut. Nous allons voir qu'il permet de souligner d'abord d'étonnants points communs, mais surtout de dégager ensuite des différences fondamentales, particulièrement révélatrices de deux approches d'un même problème. Il faut en effet comprendre pourquoi le hasard a pu apparaître, aux deux écrivains, un médiateur exceptionnel.

Involontaire et hasard

Montrons pour commencer que ces deux démarches procèdent du même souci d'involontaire, se concrétisant identiquement par l'intercession du hasard.

Si le résultat obtenu est désiré, la rencontre avec l'objet déclencheur pour l'un ou la trouvaille pour l'autre est absolument non provoquée. C'est effectivement le constat que le Narrateur doit faire : toutes ses tentatives volontaires ont échoué. « On a frappé à toutes les portes qui ne donnent sur rien », quand justement « la seule par où on peut entrer et qu'on aurait cherchée en vain pendant cent ans, on y heurte sans le savoir, et elle s'ouvre². » C'est « sans y penser³ » que Breton avance ou fait demi-tour dans le flot des rues parisiennes, alors que c'est « l'amour fou » qui pense pour lui, seul guide palpable à qui il a délégué toute responsabilité : « Qui m'accompagne à cette heure dans Paris sans me conduire et que, d'ailleurs, moi non plus, je ne conduis pas⁴? » « Les pas qui sans nécessité extérieure, des années durant, nous ramènent aux mêmes points d'une ville⁵ » sont alors seuls aux commandes.

Au profit d'une esthétique propre, avec ces films populaires crédités par exemple d'une « poésie tout involontaire » surclassant « la poésie écrite⁶ », mais surtout d'une finalité purement argumentative. Il faut bien que ces faits bouleversants, aux mul-

tiples rapprochements suggestifs, ne puissent être ravalés au rang de mise en scène préparée, qu'ils soient *objectivement* constatables. « J'ajouterai que le rapport causal, pour troublant qu'il soit ici, est réel, non seulement du fait qu'il s'appuie sur l'universelle action réciproque, mais encore du fait qu'il est *constaté*⁷ », affirmait ainsi Breton à peine le terme de hasard objectif introduit dans *Les Vases communicants*. Le Narrateur pressent clairement la légitimité qui découle du fait de « n'être pas libre [de] choisir » les objets qui vont provoquer la réminiscence, véritable « griffe de leur authenticité⁸ ».

C'est précisément en cela que le hasard surgit en médiateur irremplaçable : il est le garant parfait de cette absence de préméditation, d'arrangement, qui ruinerait sinon la force d'imprévu de ces rencontres saisissantes. Marcher sans y penser, c'est le faire « au hasard de nos pas⁹ » et, plus généralement, sortir du seul « plan organique » de la vie, pour oser la livrer « aux hasards, au plus petit comme au plus grand¹⁰ ». Et de même, selon Proust, chaque résurrection de la mémoire « a tenu, comme toutes les résurrections, à un simple hasard¹¹ ». Le Narrateur annonce le récit des petites madeleines par un préambule sur les souvenirs de Combray, apparemment morts, qui s'achève joliment ainsi : « [...] il y a beaucoup de hasard en tout ceci, et un second hasard, celui de notre mort, souvent ne nous permet pas d'attendre longtemps les faveurs du premier¹². »

Son rôle est de faire jaillir un élément parmi le bruit de fond du quotidien. Le temps passé engendre en effet une série de souvenirs potentiels croissant sans cesse, fuyant vers un infini inaccessible. En son sein, le hasard va permettre de faire émerger un terme à la façon d'un jeu de tirage, lorsqu'une boule est soudain sélectionnée sans intervention humaine directe.

Et presque tout de suite je la reconnus, c'était Venise dont mes efforts pour la décrire et les prétendus instantanés pris par ma mémoire ne m'avaient jamais rien dit et que la sensation que j'avais ressentie jadis sur deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc, m'avait rendue avec toutes les autres sensations jointes ce jour-là à cette sensations-là, et qui étaient restées dans l'attente, à leur rang, d'où un brusque hasard les avait impérieusement fait sortir, dans la série des jours oubliés¹³.

L'involontaire est alors renforcé par la référence implicite à une échelle de probabilité, comme dans la petite séquence suivante des « Projets de préface » :

L'autre soir, étant rentré glacé par la neige, et ne pouvant me réchauffer, comme je m'étais mis à lire dans ma chambre sous la lampe, ma vieille cuisinière me proposa de me faire une tasse de thé, dont je ne prends jamais. Et le hasard fit qu'elle m'apporta quelques tranches de pain grillé¹⁴.

Il y est garanti par l'absence de demande à la cuisinière, et augmenté par le caractère statistiquement inhabituel (ce thé, dont Proust ne prend normalement jamais).

Faire du hasard un médiateur, c'est donc aussi bénéficier d'un mode d'élection propre fondé sur cette perception intuitive d'un caractère singulier : on est ainsi

d'autant plus touché par l'objet que l'on avait « peu de chances¹⁵ » de le trouver jamais. André Breton excipe pour cela de la définition de Cournot, « événement amené par la combinaison ou la rencontre de phénomènes qui appartiennent à des séries indépendantes dans l'ordre de la causalité¹⁶ ». La chute d'une tuile du toit ressortit en effet à une série causale totalement indépendante de celle qui a fait que le passant se trouvait, *incidemment* (au sens le plus étymologique de l'adverbe), au point final de sa trajectoire.

L'indépendance des séries rapprochées par l'expérience du hasard objectif distille de la sorte une atmosphère onirique, où l'extérieur (objectif) semble étrangement rejoindre l'intériorité (subjective) de l'individu.

Cette difficulté s'accroît du fait que la représentation en question s'est offerte à moi comme toute fantaisiste et qu'étant donné le caractère manifestement capricieux de son développement, il n'y avait aucune probabilité à ce qu'elle trouvât jamais de corroboration sur le plan réel : à plus forte raison de corroboration continue, impliquant entre les événements que l'esprit s'était plu à agencer et les événements réels, un incessant parallélisme¹⁷.

Pour André Breton, il est nécessaire de raconter *parce que* c'est hautement improbable. La constatation d'un fait rétif à la corrélation logique attendue s'accompagne alors d'un effet de surprise, valeur suprême que les surréalistes empruntèrent à Apollinaire. C'est de l'inattendu aux deux sens du mot, c'est-à-dire ne répondant pas à une demande et provoquant un étonnement, voire une stupeur.

C'est pourquoi ces deux démarches herméneutiques méprisent la seule raison rationnelle, incapable, elle, de trébucher sur un pavé, de succomber à l'accident, puisqu'elle ne peut s'établir depuis Descartes que sur une abstraction généralisante qui élimine consciencieusement l'accidentel. Les coordonnées cartésiennes, le x et le y , ne font référence qu'à un point immatériel et idéal, condition de leur efficacité universelle en physique. L'intelligence logico-déductive est donc totalement disqualifiée : « [...] chaque jour j'attache moins de prix à l'intelligence¹⁸ », semblant faire écho aux multiples déclarations d'hostilité à la « logique desséchante » de Breton. Au rendez-vous du café Batifol où la jeune fille des *Vases communicants* ne viendra pas, celui-ci s'interroge certes sur les « raisons qui à cet instant me voulaient là et non ailleurs » mais « involontairement¹⁹ » : tout doit être ainsi, jusqu'à la réflexion même que cela peut susciter.

La chute

On comprend alors pourquoi la *chute* est une réalisation exemplaire de cet involontaire hasardeux. Elle atteste en effet, dans le déséquilibre qui s'impose brutalement au corps que l'esprit oublie ou échoue à contrôler, que quelque chose

s'impose malgré qu'on en ait. Le fameux trébuchement dans la cour de l'hôtel de Guermantes est ainsi causé par un réflexe incontrôlé, sous la menace d'une voiture qui le fait « buter malgré [lui] contre les pavés assez mal équarris²⁰ », selon le récit du Narrateur. La précision sur l'état des pavés, quoique décrit avec un certain flou (« assez mal »), a pour but de justifier le vraisemblable d'une telle chute doublement accidentelle (le véhicule non aperçu à temps, le débord du pavage au sol).

Rappelons que l'accident est étymologiquement associé à une chute (*accidere* venant de *cadere*, « tomber »), et qu'un objet est aussi ce qui fait *face* à un « sujet » en lui résistant : l'*objectum* latin, le *Gegenstand* allemand. Se ressaisir, ainsi que le Narrateur tente de le faire immédiatement, est ainsi une façon de se redresser mais aussi de se reprendre, de reprendre la main ; de réinstaurer la volonté minimale qui nous tient debout.

Dans la « communication relative au hasard objectif », par exemple, qu'il rédige pour *Documents 34* (juin 1934), André Breton fait d'un tel « accident » le clou de son récit²¹. Dans un restaurant, en compagnie de Péret, Crevel, Giacometti, Eluard et Thirion (requis en témoins authenticateurs), un événement les frappe :

Tombant de la main de la servante, le couteau destiné à Péret heurte son verre, de sorte que le coupant de la lame le fend, de haut en bas, ne laissant de brèche qu'à la partie inférieure, le passage du couteau du bord du verre au sommet de cette brèche demeurant apparemment à l'état de simple tracé et le plat de la lame affleurant au bord du liquide restant dans le verre de manière à ce qu'aucune goutte n'en soit répandue²².

La chute inexplicquée prouve aussi le pouvoir propre de Nadja sur les hommes, d'autant plus « incroyable » que le garçon de restaurant à son origine est un professionnel du maniement des couverts.

Le garçon se signale par une maladresse extrême : on le dirait fasciné par Nadja. Il s'affaire inutilement à notre table, chassant de la nappe des miettes imaginaires, déplaçant sans motif le sac à main, se montrant tout à fait incapable de retenir la commande. Nadja rit sous cape et m'annonce que ce n'est pas fini. En effet, alors qu'il sert normalement les tables voisines, il répand du vin à côté de nos verres et, tout en prenant d'innombrables précautions pour poser une assiette devant l'un de nous, en bouscule une autre qui tombe et se brise. Du commencement à la fin du repas (on entre de nouveau dans l'incroyable), je compte onze assiettes cassées. Chaque fois qu'il vient de la cuisine, il est vrai qu'il se trouve en face de nous, qu'alors il lève les yeux sur Nadja et paraît pris de vertige²³.

Ce terme de « vertige » est bien choisi : le malaise subi est passé à l'objet et la chute, c'est très exactement *le vertige de l'objet*. Le tintement de la cuiller du *Temps retrouvé*, « second avertissement » après le déséquilibre dans la cour, en est une version adoucie, domestiquée, mais toujours de même nature. Cette fois, « un domestique en effet venait dans ses efforts infructueux pour ne pas faire de bruit, de cogner une cuiller contre une assiette²⁴ ». Effort contrecarré, objet échappant au

contrôle habituel, chute sonore. Peut-être n'est-ce pas forcer le trait que de voir de même, dans le troisième « avertissement » qui suit, une telle chute inversée : au lieu que l'objet se dérobe, le tissu de la serviette trop rêche présenterait ici, mais à rebours, la même propriété par son « genre de raideur et d'empesés²⁵ » remarquable.

Le nom propre

Le nom propre proustien est un objet spécifique de cet involontaire initiateur, en parfait accord avec le hasard objectif. « En quelque sorte la forme linguistique de la réminiscence²⁶ », selon Roland Barthes, il peut effectivement paraître s'extraire d'un contexte / cotexte comme s'il tombait (ainsi que le dit la langue anglaise) d'une conversation, d'un livre ou d'un journal. Le Narrateur a une très belle formule pour dire cette saisie du signifiant parmi le flot continu de l'écrit :

[...] dans le tourbillon vertigineux de la vie courante, où ils n'ont plus qu'un usage entièrement pratique, les noms ont perdu toute couleur comme une toupie prismatique qui tourne trop vite et qui semble grise [...] ²⁷.

Ralentir, « suspendre le mouvement perpétuel où nous sommes entraînés²⁸ », est la condition paradoxale pour retrouver ces couleurs perdues. La critique proustienne a depuis longtemps montré la richesse foisonnante de l'univers onomastique de la *Recherche*, d'autant que Proust est le premier à la souligner : « Cambremer » ou « Guermantes » pouvant révéler des vérités sur les êtres, ou un paysage s'y dissimuler. Familier (pour l'époque du moins) de Freud, Breton s'arrête complaisamment sur « l'île de Sein que son nom doit rendre chère aux psychanalystes²⁹ ». Bien mieux, c'est un vrai dynamisme psychique qui agit sur les personnes et les signes. Pour ne prendre qu'un exemple, dans le récit de l'errance à la recherche des femmes dans la deuxième partie des *Vases communicants*, un pont s'établit « des yeux du 5 avril aux yeux du 12, aux yeux d'une figure d'aquarelle et aux yeux violets³⁰ », prolongé par « la confusion de J.-P. Samson et H. Jeanson³¹ » qui synthétise un titre d'œuvre (les yeux suggèrent la *Dalila* de Gustave Moreau) et les glissements sur les signifiants (Samson étant le patronyme d'une célèbre lignée de bourreaux, réactualisant le thème de la castration, mais aussi le nom de l'expéditeur de la lettre reçue à ce moment).

Sous la lumière phosphorescente du hasard objectif (si l'on en croit les couvertures du *Surréalisme au service de la révolution* luisant selon ce procédé), n'importe quel journal peut subitement faire miroiter une nouvelle qui saute aux yeux du lecteur suffisamment attentif. Et Breton de déclarer à la fin de *Nadja* : « [...] un journal du matin suffira toujours à me donner de mes nouvelles³². » Après avoir narré la rencontre avec un singulier mendiant, un « savoureux filet » lui apprend

ainsi, « en première page » du *Journal* du 21 avril, que l'on a arrêté des escrocs qui dévalisaient « des provinciaux cossus ou de riches étrangers de passage dans la capitale³³ » en abusant de leur naïveté. Breton cite l'article longuement, jusqu'à la révélation de l'identité du premier des « cinq complices » : « Albert Moscou, dit "l'œil de Moscou"³⁴ ». Or, tout cela prend une dimension intime en regard des préoccupations de l'époque, les surréalistes tentant un rapprochement avec les communistes, et débattant aussi de la notion de charité chez Feuerbach.

L'intrication du nom surgissant, du titre d'une œuvre et de cette modalité du journal lu produit une scène extraordinaire dans *Un amour de Swann*, très exactement selon le modèle du hasard objectif.

Ayant ouvert le journal, pour chercher ce qu'on jouait, la vue du titre : *Les Filles de Marbre* de Théodore Barrière le frappa si cruellement qu'il eut un mouvement de recul et détourna la tête³⁵.

Le mot s'est détaché, apparent parce que déporté maintenant, et Swann est happé par les associations involontaires.

Eclairé comme par la lumière de la rampe, à la place nouvelle où il figurait, ce mot de « marbre » qu'il avait perdu la faculté de distinguer tant il avait l'habitude de l'avoir souvent sous les yeux, lui était soudain redevenu visible [...]³⁶.

Oblitéré jusqu'alors par un pressentiment inconscient, le mot « marbre » s'est soudain dévoilé sous la pression exercée par la lettre anonyme reçue le matin même, et aussitôt la menace refoulée du « prends garde, je saurai bien te dégeler, tu n'es pas de marbre » carnassier de Mme Verdurin de se raviver. Ainsi que les éclats de hasard objectif qui se multiplient chez Breton, il est impossible d'y échapper puisque, en la circonstance, on ne peut absolument même plus *tourner la page*.

Sans oser lever les yeux vers le journal, il le déplia, tourna une feuille pour ne plus voir ce mot : « Les Filles de Marbre » et commença à lire machinalement les nouvelles des départements. Il y avait eu une tempête dans la Manche, on signalait des dégâts à Dieppe, à Cabourg, à Beuzeval. Aussitôt il fit un nouveau mouvement en arrière³⁷.

Les soupçons envers l'infidélité d'Odette s'affolent en télescopes sur les signifiants, et des passages se percent entre Beuzeval et Beuzeville, opérant ensuite encore jonctions par contiguïté entre Beuzeville-Bréauté et M. de Bréauté.

Le nom de Beuzeval l'avait fait penser à celui d'une autre localité de cette région, Beuzeville, qui porte uni à celui-là par un trait d'union, un autre nom, celui de Bréauté, qu'il avait vu souvent sur les cartes, mais dont pour la première fois il remarquait que c'était le même que celui de son ami M. de Bréauté dont la lettre anonyme disait qu'il avait été l'amant d'Odette³⁸.

Le petit objet perdu

Plus subtilement, il est intéressant de noter combien « l'objet trouvé » (selon les taxinomies des surréalistes dans les années 30), apte à produire l'étincelle signifiante, est surtout pensé en tant qu'« objet perdu³⁹ » comme le fait remarquer Breton lui-même pour la cuiller sur l'étal du marché aux puces des *Vases communicants*. Celle-ci est en effet une allégorie parfaite, inscrite dans la langue, de la *perte* amoureuse et de l'espoir de sa retrouvaille (trouver « chaussure à son pied », selon l'assimilation à la pantoufle de Cendrillon qu'elle détermine). Pour la statue inachevée de Giacometti, en attente et symptomatiquement appelée *l'objet invisible*, c'est encore « le *manque*⁴⁰ » qu'elle métaphorise, d'autant plus qu'elle avait paru à Breton être « l'émanation même du *désir d'aimer et d'être aimé* en quête de son véritable objet humain et dans sa douloureuse ignorance⁴¹ ».

Perdus, ils le sont en tant qu'objets vraiment en perdition, jonchant carrément le sol, abandonnés, quasiment morts. L'exemplaire des *Œuvres complètes* de Rimbaud que Breton, dans *Nadja*, repère au marché aux puces est « perdu dans un très mince étalage de chiffons, de photographies jaunies du siècle dernier, de livres sans valeur et de cuillers en fer⁴² ». Ce sont des épaves⁴³ sans « domicile fixe⁴⁴ », à la manière de ce « squelette de crabe minuscule » de *L'Amour fou* que vomit le ressac, « un de ces objets-talismans dont reste épris le surréalisme⁴⁵ ».

Or, lorsque Proust cherche à expliquer comment une migration du souvenir hors des atteintes mortifères du temps est possible, c'est pour songer aussi à ces objets littéralement abandonnés.

En réalité, comme il arrive pour les âmes des trépassés dans certaines légendes populaires, chaque heure de notre vie, aussitôt morte, s'incarne et se cache en quelque objet matériel. Elle y reste captive, à jamais captive, à moins que nous ne rencontrions l'objet. A travers lui nous la reconnaissons, nous l'appelons, et elle est délivrée. L'objet où elle se cache – ou la sensation, puisque tout objet par rapport à nous est sensation –, nous pouvons très bien ne le rencontrer jamais. Et c'est ainsi qu'il y a des heures de notre vie qui ne ressusciteront jamais. C'est que cet objet est si petit, si perdu dans le monde, il y a si peu de chances qu'il se trouve sur notre chemin⁴⁶ !

Cette caractéristique d'être « si petit, si perdu dans le monde » est conforme à cette fine articulation : objet trouvé parce que perdu, objet perdu parce que son insignifiance apparente, la misère de sa dégradation matérielle signalent que nous avons égaré quelque chose qu'il nous faut retrouver. Jean-Pierre Richard nommait « dépliance » cette propriété indispensable à l'herméneutique proustienne de la « disproportion souhaitée entre le signifiant (le plus souvent humble, fugitif, minimal, sinon minuscule), et l'ampleur étalée ou le pluriel de ses signifiés⁴⁷ ». L'émotion est donc rehaussée par la surprise de cet écart extrême entre la face dégradée présentée

aux hommes et la richesse insoupçonnée recelée (sans oublier la charge érotique de la thématique de l'emprisonnement pour l'auteur).

Les références, discrètes, à l'univers de l'apologue se comprennent mieux ainsi, comme lorsque Proust évoque par exemple le « pacte magique⁴⁸ » inconnu à lui permettant la résurgence induite par la simple biscotte ramollie dans le thé (« Projets de préface »). Dans *Le Temps retrouvé*, l'effet de la serviette raide renvoie au « personnage des *Mille et Une Nuits* qui sans le savoir accomplit précisément le rite qui fait apparaître, visible pour lui seul, un docile génie prêt à le transporter au loin⁴⁹ ». L'objet perdu par excellence qu'est la cuiller en bois est interprété, on l'a vu, en rapport à Cendrillon, conte du renversement des apparences et des pouvoirs sur la matière. Ces objets perdus sont en effet animés d'un esprit qui se manifeste, selon le Narrateur, en une vision « éblouissante et indistincte [qui le] frôlait comme si elle [lui] avait dit : "Saisis-moi au passage si tu en as la force et tâche à résoudre l'énigme du bonheur que je te propose"⁵⁰ ». Esprits mourants, qu'il faut écouter selon *L'Amour fou*, car ils « nous livraient aussi certains prolongements, très inattendus, de leur vie⁵¹ ». Il s'agit dès lors de se sauver en ressuscitant ce qui a le plus de valeur, la mémoire et donc le Temps lui-même. Il faut sauver l'objet perdu pour qu'en retour il nous offre son secret, si bien gardé, selon la dialectique de cette épreuve symbolique que relatent tant de contes : une vieille personne à bout de forces demande de l'aide quand, en fait, c'est une fée bienveillante grimée, disposée à remercier généreusement le passant attentionné qui lui aura tendu la main.

Différences dans l'émotion et la saisie

Pourtant, il ne faudrait pas mésestimer les divergences de teneur de cette *commotion* dans un cas et dans l'autre. Chez Proust, elle est toujours de l'ordre d'une joyeuse épiphanie⁵², un « plaisir délicieux⁵³ », un « genre de félicité⁵⁴ », une si « puissante joie⁵⁵ » que l'on en revient changé à jamais. Les images sont très amples et lumineuses : « [...] un azur profond enivrait mes yeux, des impressions de fraîcheur, d'éblouissante lumière tournoyaient près de moi⁵⁶ ». Il s'agit d'une promesse de « bonheur⁵⁷ », formulée en « signes qui devaient ce jour-là me tirer de mon découragement et me rendre la foi dans les lettres, [et qui] avaient à cœur de se multiplier⁵⁸ ». Ces « avertissements » confirment donc la promesse tout en signalant qu'il va falloir produire un effort intense dans la traque angoissée d'une chasse au trésor : « [...] or, à ce moment même, un second avertissement vint renforcer celui que m'avaient donné les pavés inégaux et m'exhorter à persévérer dans ma tâche⁵⁹ ».

Le guetteur de hasard objectif se trouve, lui, soumis à une configuration inverse : dans l'état d'éveil de ces périodes spéciales, l'inflation des signes aboutit vite à une prodigieuse accumulation tandis que l'expérience qui l'attend est bien moins euphorique, souvent troublante ; en un mot très ambivalente. Les « enchantements⁶⁰ » (mot qu'utilise aussi Proust⁶¹) dont Breton se sent être « le jouet » doivent

s'entendre dans leur acception moyenâgeuse, séduisante et ensorcelante à la fois. Le pouvoir suprasensuel de vue à travers la matière, constaté au Fort Bloqué le 20 juillet, participe même ainsi d'un climat anxiogène manifeste⁶², quand la présence de la jeune femme concernant l'allumage de la fenêtre oblige celui qui la relate à un aveu : « J'avoue qu'ici la peur me prend, comme aussi elle commence à prendre Nadja⁶³. »

Concurremment, le hasard objectif se livre dans une sorte d'instantanéité qui ne procède en rien de l'effort tendu proustien. Sa saisie, s'emparant d'un signifiant pour en produire du sens, est proprement *superficielle* : elle fait le choix de rester en surface dans l'interaction avec les objets, selon un dynamisme sans cesse avançant. L'essentiel étant de suivre des portes qui s'ouvrent, de s'enrichir de ces échappées, de goûter sa liberté à tout vent, cette libération des chaînes et des bornes rationnelles.

Pas d'essence à mettre au jour par un raffinement analytique et une approche successive des choses. Le décryptage mis en œuvre est plus fonctionnel : les objets rencontrés sont certes des singularités à aborder avec un respect et une attention réels pour leur matérialité (les rainures du tube du marché aux puces ne sont pas mésestimées) mais pour être placés, sitôt saisis, sur une grille qui attend d'eux validation. Le désir est là, qui a tendu ses filets, parti qu'il est en goguette pour être assouvi et non vraiment remis en cause par des révélations hétéronomiques (comme celles, proprement renversantes, de l'amour et de la jalousie). Dans un sens, le Narrateur est plus innocent lorsqu'il pénètre dans la cour de l'hôtel de Guermantes : s'il est découragé en pensant aux anciens conseils de Bergotte, il ne sait pas à l'avance que le moindre pavé sous ses pieds peut lui apporter une joie inespérée, une vérité majeure. Alors que Breton est dans une disposition d'esprit particulière, ouvrant au maximum ses yeux d'herméneute, préparés à l'interprétation – au risque du délire, il le sait bien.

D'où le goût de la transparence dans la quête du hasard objectif, quand la recherche proustienne recourt à la somptuosité d'un système sensuel et appétant. Le grand mythe que les surréalistes envisagèrent d'élaborer et de prôner s'appelait « les grands Transparents », ils firent l'éloge du cristal, de la maison de verre, furent séduits par le goût des yeux clairs, charmés par l'attrait de la fenêtre ouverte et par la séduction de la vitrine du marchand. Tout semble destiné à cette pénétration aisée, le mur de la maison du Fort Bloqué comme cette écriture autobiographique du « document humain » promue en idéal, allégée qu'elle serait de toute la médiation opacifiante d'une littérature trop affûtée. Que serait en effet cette saisie herméneutique si le monde n'offrait en consistance aux regards que l'épaisseur du bois ou l'opacité du métal ?

Il est ainsi très frappant de constater qu'en quelques décennies Marcel Proust et André Breton font du hasard un médiateur d'élection : rien ne leur paraît plus important que ces rencontres hasardeuses qui viennent, brusquement, offrir une découverte inattendue. Mais pourquoi le hasard ? Et pourquoi cette différence d'usage entre nos deux auteurs ?

Walter Benjamin fournit peut-être une explication. Dans l'analyse qu'il fait du choc baudelairien, qu'il rapproche de la mémoire involontaire (résultant tous deux de la perte de l'*aura*, la ruine d'un lien direct normalement tissé par l'expérience), il examine en effet la besogne industrielle du « travailleur aux prises avec la machine⁶⁴ ». Dans une intuition lumineuse, Benjamin songe alors que « ce processus est celui des jeux de hasard⁶⁵ ». Vide de sens pour celui qui y est soumis, le travail à la chaîne voit se succéder des gestes décousus en rupture avec toutes les traditions élaborées des artisans, et « chaque mouvement est aussi séparé de celui qui l'a précédé qu'un coup de hasard d'un autre coup⁶⁶ ». D'où la condamnation à l'éternel retour aliénant qu'explicite le modèle mathématique du jeu de tirage (ici « avec remise ») : à chaque lancer du croupier ou chaque serrage de vis de l'ouvrier, « l'idée régulatrice du jeu (comme celle du travail salarié) est l'éternel recommencement à partir de zéro⁶⁷ ».

Le hasard est donc la parfaite allégorie de ces profondes déchirures que la modernité technique lacère dans le fil de l'expérience, disharmonisée, entre l'homme et le monde. Mais, par renversement des charges, il pourrait être aussi apte à contre-carrer cette action destructrice si l'on parvenait à retourner, contre elle-même, la finalité abrasive et aliénante du vide mécanique de la répétition absurde. Et s'en remettre au hasard pour contrarier cet éparpillement angoissant peut alors se faire selon deux voies. Soit on lutte contre cette tendance mortifère, et par-delà *les intermittences* on tente avec toute notre sensibilité de suivre un fil cohérent, subsumant ces petites expériences fugitives, qu'il faut capturer comme elles nous captivent. Ce que propose Proust. Soit, à l'inverse, on se laisse submerger par cette poussée quotidienne, et on tente d'accéder à un état supérieur qui supporte le fragmentaire, qui entérine l'impossibilité cumulative (au risque de tourner en rond, passer pour « fou », subir la multiplication frustrante des femmes rencontrées en vain). Ce que s'impose de faire, avec un panache certain, Breton.

Voilà pourquoi c'est chez Proust une quête difficile mais pleine d'une joie retrouvée; pourquoi c'est une collecte rapide et fulgurante mais toujours un peu solipsiste, presque dérangement, qu'expérimente Breton. La vraie vie de la Littérature pour l'un; la vie hors du plan organique pour l'autre. Un surinvestissement personnel, intime et mémoriel; ou (en totale opposition) un désengagement de l'artiste, observateur voyant qui « assistera du dehors, en spectateur, à l'élaboration spontanée de cette magie continue⁶⁸ ».

NOTES

1. Par exemple par Marcel Carrouges (*André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris, Gallimard, « Idées », 1950) ou Pierre Albouy (« Signe et signal dans *Nadja* », in *Europe*, n° 483-484, Paris, 1969).

2. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, in *A la recherche du temps perdu IV*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 445.

3. André Breton, *Nadja*, in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1988, p. 691.
4. André Breton, *L'Amour fou*, in *Œuvres complètes II*, op. cit., 1992, p. 715.
5. André Breton, « Pont-Neuf », in *Œuvres complètes III*, op. cit., 1999, p. 889.
6. André Breton, *Les Vases communicants*, in *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 173.
7. *Ibid.*, p. 168.
8. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, op. cit., p. 457.
9. André Breton, *Nadja*, op. cit., p. 688.
10. *Ibid.*, p. 651.
11. Marcel Proust, « Projets de préface », in *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 211.
12. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, in *A la recherche du temps perdu I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 44.
13. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, op. cit., p. 446.
14. Marcel Proust, « Projets de préface », op. cit., p. 212.
15. *Ibid.*, p. 211 (nous y revenons plus loin).
16. André Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 690.
17. *Ibid.*, p. 711.
18. Marcel Proust, « Projets de préface », op. cit., p. 211.
19. André Breton, *Les Vases communicants*, op. cit., p. 171.
20. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, op. cit., p. 445.
21. La scène, avant tout plastique, est plus facilement compréhensible grâce à la photo d'un « poème-objet » fournie (voir la référence suivante).
22. André Breton, « Communication relative au hasard objectif », in *Qu'est-ce que le surréalisme ?*, *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 538.
23. André Breton, *Nadja*, op. cit., p. 705-707.
24. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, op. cit., p. 446.
25. *Ibid.*, p. 447.
26. Roland Barthes, *Nouveaux Essais critiques*, in *Œuvres complètes IV*, Paris, éd. du Seuil, 2002, p. 69.
27. Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes*, in *A la recherche du temps perdu II*, op. cit., 1954, p. 12.
28. *Loc. cit.*
29. André Breton, *Les Vases communicants*, op. cit., p. 122.
30. *Ibid.*, p. 182.
31. *Loc. cit.*
32. André Breton, *Nadja*, op. cit., p. 753.
33. André Breton, *Les Vases communicants*, op. cit., p. 167.
34. *Loc. cit.*
35. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, op. cit., p. 360.
36. *Loc. cit.*
37. *Loc. cit.*
38. *Ibid.*, p. 360-361.
39. André Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 707.
40. *Ibid.*, p. 702.
41. *Ibid.*, p. 698.
42. André Breton, *Nadja*, op. cit., p. 676.
43. André Breton, « Exposition surréaliste d'objets », in *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1979, p. 363.
44. Selon la formule de Siegfried Kracauer, que nous réactualisons, voir *Rues de Berlin et d'ailleurs*, Paris, Le Promeneur, 1995, p. 44.
45. André Breton, *L'Amour fou*, op. cit., p. 769.
46. Marcel Proust, « Projets de préface », op. cit., p. 211.
47. Jean-Pierre Richard, *Proust et le monde sensible*, Paris, éd. du Seuil, « Points », 1974, p. 200.
48. Marcel Proust, « Projets de préface », op. cit., p. 212.
49. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, op. cit., p. 447.
50. *Ibid.*, p. 446.

51. André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, p. 700.
52. Pour reprendre le terme de Joyce, si congruent ici.
53. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 45.
54. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 446.
55. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 45.
56. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 445.
57. Marcel Proust, « Projets de préface », *op. cit.*, p. 212.
58. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 447.
59. *Ibid.*, p. 446.
60. André Breton, *Les Vases communicants*, *op. cit.*, p. 176.
61. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, *op. cit.*, p. 445.
62. André Breton, *L'Amour fou*, *op. cit.*, sixième partie.
63. André Breton, *Nadja*, *op. cit.*, p. 695.
64. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 2002, p. 182.
65. *Loc. cit.*
66. *Ibid.*, p. 183.
67. *Ibid.*, p. 186.
68. Julien Gracq, *André Breton*, in *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 477.