



La littérature peut-elle prédire
l'avenir ?

Pierre Bayard

Publié le 25-01-2018

<http://www.sens-public.org/article1293.html>



Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International
(CC BY-NC-SA 4.0)

Résumé

Alors qu'une longue tradition de réflexion défend les capacités prémonitoires du rêve, il n'existe que peu de recherches sur les capacités de la littérature à annoncer l'avenir. C'est pour pallier ce manque que Pierre Bayard s'est lancé il y a une dizaine d'années dans la rédaction d'une trilogie sur l'anticipation littéraire et artistique – *Demain est écrit* (2005), *Le Plagiat par anticipation* (2009), *Le Titanic fera naufrage* (2016) —, avec le souci d'adopter une démarche scientifique, dépourvue de préjugés, et donc de réunir le plus grand nombre possible de documents fiables permettant de se faire une opinion raisonnée sur le sujet. L'auteur se propose ainsi de revenir sur chacun des trois livres qui composent cette trilogie en en présentant l'argumentaire accompagné de quelques exemples. Dans un deuxième temps, Bayard étudie les différentes hypothèses pour rendre compte de ces phénomènes de prémonition avant d'envisager enfin les conséquences qu'il conviendrait de tirer, si une telle hypothèse se révélait juste, sur le plan de nos vies personnelles et de notre organisation collective.

Abstract

There is a long reflexive tradition that demonstrates the dream's premonitory capacities. However, there is little research done on literature's capacities to predict the future. Pierre Bayard started to write a trilogy about literary and artistic anticipation 10 years ago – *Demain est écrit* (2005), *Le Plagiat par anticipation* (2009), *Le Titanic fera naufrage* (2016) — assuming a scientific approach, without judgement, and collecting the highest number of reliable documents so as to arrive at an informed opinion about the matter. The author suggests to revisit his three books showing their argument with some examples. Secondly, to appreciate the premonition phenomenons, Bayard studies different assumptions in order to think their consequences on our personal lives and collective organisation.

Mots-clés: littérature, art, critique, anticipation, histoire, temps

Keywords: literature, art, critic, anticipation, history, time

La littérature peut-elle prédire l'avenir ?

Pierre Bayard

Alors qu'une longue tradition de réflexion, remontant à l'Antiquité, défend les capacités prémonitoires du rêve, il n'existe à ma connaissance que peu de recherches sur les capacités de la littérature à annoncer l'avenir. Une telle lacune est à la fois surprenante et regrettable.

Surprenante dans la mesure où la création littéraire puise à des sources psychiques proches de celles où s'alimente le rêve et où la littérature offre au regard et à la critique un texte stable, consultable par tous, plus propice à une analyse rigoureuse de ses prémonitions que des souvenirs nocturnes nécessairement subjectifs et imprécis.

Mais cette lacune est aussi éminemment regrettable, puisque c'est un immense réservoir d'annonces et de prédictions qui se trouve ainsi négligé, alors même que de nombreuses catastrophes individuelles et collectives auraient sans doute pu être évitées si tous les moyens avaient été mis en œuvre pour informer à l'avance les futures victimes.

C'est pour pallier ce manque que je me suis lancé il y a une dizaine d'années dans la rédaction d'une trilogie sur l'anticipation littéraire – et, au-delà, artistique –, avec le souci d'adopter une démarche scientifique, dépourvue de préjugés, et donc de réunir le plus grand nombre possible de documents fiables permettant de se faire une opinion raisonnée sur un sujet injustement délaissé par la recherche.

Je me propose donc ici de revenir sur chacun des trois livres qui composent cette trilogie en en présentant l'argumentaire accompagné de quelques exemples. J'étudierai dans un deuxième temps les différentes hypothèses qui s'offrent à nous pour rendre compte de ces phénomènes de prémonition avant d'envisager enfin les conséquences qu'il conviendrait de tirer, si une telle hypothèse se révélait juste, sur le plan de nos vies personnelles et de notre

organisation collective.



C'est en 2005 que j'ai publié le premier volume de cette trilogie, *Demain est écrit* (Bayard 2005), dont le titre est clairement inspiré du film de René Clair, *C'est arrivé demain*, dans lequel le héros, un journaliste, se voit offrir par un vieil archiviste la possibilité de consulter avec un jour d'avance le journal du lendemain. Heureuse opportunité, par exemple pour jouer aux courses, que vient rapidement cependant ternir l'annonce, dans le journal daté du jour suivant, de la mort du journaliste.

Celui-ci tente alors de s'enfuir le plus loin possible de l'hôtel où le journal a indiqué que son cadavre serait découvert, mais le destin, quoi qu'il fasse, l'en rapproche inexorablement, et il se retrouve à l'heure annoncée au lieu de son décès. Les scénaristes ont cependant trouvé une solution élégante – que je ne rappellerai pas ici – pour permettre au héros de sauver sa vie sans démentir pour autant la prédiction du journal.

Dans le prolongement de ce film, l'idée de *Demain est écrit* était donc de montrer comment il arrive à certains écrivains, non seulement de s'inspirer d'épisodes passés de leur existence, mais également d'épisodes encore à venir. Un grand nombre de courants de pensée dominants aujourd'hui, au premier rang desquels la psychanalyse, mettent en effet l'accent sur l'influence du passé sur nos œuvres et sur nos vies sans poser la question, pourtant de bon sens, de savoir si elles n'auraient pas également été influencées par le futur.

Dès que l'on pose la question sous cet angle, l'attention se porte naturellement sur toute une série de faits biographiques relatés par les écrivains avec plus ou moins de transformations, qu'il est coutumier d'envisager dans leur relation au passé, mais qu'il peut être heureux d'examiner aussi, selon la nouvelle perspective ainsi ouverte, dans leur détermination par l'avenir.

Il en va ainsi de ces épisodes majeurs de nos vies sentimentales que sont les rencontres amoureuses. La pente naturelle de la pensée est de considérer que les écrivains s'inspirent pour les raconter de rencontres effectivement vécues, qu'ils prennent plaisir ou déplaisir à revivre dans l'écriture. Ainsi Flaubert aurait-il raconté dans *L'Éducation sentimentale* son coup de foudre pour Elisa Schlésinger ou Proust dans la *Recherche* sa rencontre avec Alfred Agostinelli.

Mais ne peut-on aussi supposer qu'il arrive aux écrivains de raconter des rencontres encore à venir ? Telle était, on le sait, la conviction d'André Breton.

Dans un texte célèbre de *L'Amour fou*, il raconte comment sa rencontre avec sa future épouse Jacqueline Lamba en 1934 a été décrite avec précision dans un poème de 1923, « Tournesol », antérieur donc de plus de dix ans à l'événement. Les coïncidences portent à la fois sur le physique de la jeune femme, sur ses activités (elle joue le rôle d'une naïade dans un spectacle théâtral) et sur le parcours de la promenade dans Paris effectué par les deux amants dans les heures qui suivent leur rencontre et qui les conduit dans le lieu explicitement décrit par le poème, celui du quartier de la tour Saint-Jacques.

J'ai également raconté dans mon livre comment Rousseau s'était inspiré, pour décrire le personnage de Julie dans *La Nouvelle Héloïse*, de Sophie d'Houdetot, que de nombreux traits physiques et psychologiques rapprochent de l'héroïne romanesque au point qu'il est difficile de ne pas voir dans l'une le calque de l'autre, un calque anticipatoire cependant puisque la rencontre avec Sophie est largement postérieure à la création de Julie.

Mais comme pour le journal de *C'est arrivé demain*, la littérature n'annonce pas seulement des épisodes heureux. Il est aussi loisible d'y percevoir des signes annonciateurs d'événements moins réjouissants, à commencer par les maladies. Comment ne pas se demander ainsi dans quelle mesure la désagrégation psychique que décrit avec une grande finesse clinique le narrateur du *Horla* ne préfigure pas la détérioration mentale qui le gagnera quand la maladie aura fait son œuvre ?

Et l'annonce de nombreuses morts peut également être identifiée dans les textes littéraires. Un exemple célèbre est celui de l'écrivain russe Pouchkine, qui, au sixième chapitre d'*Eugène Onéguine*, fait mourir le poète Lensky, lors d'un duel où il tente de défendre son honneur contre le séducteur de sa bien-aimée, en des circonstances proches de celles où Pouchkine lui-même perdra la vie onze ans plus tard, ayant provoqué en duel le séducteur de sa femme, le baron d'Anthès.

Moins connu, mais tout aussi saisissant, est le cas de l'écrivain belge Émile Verhaeren. Celui-ci faisait apparaître sans raison manifeste dans ses poèmes des trains ensanglantés, et lui-même périra accidentellement sous un train en gare de Rouen, non pas à la suite d'un suicide, mais parce qu'il est victime d'un mouvement de foule, venant ainsi rejoindre le destin que ses poèmes lui avaient prédit en lettres de sang.

Ceux qui se sont intéressés à cette question de la prémonition n'ont pas négligé

les capacités de l'art, au-delà de la littérature, de préfigurer le futur individuel. Tel est à nouveau le cas d'André Breton, qui avait été frappé par l'aventure survenue au peintre Victor Brauner, lequel s'était autoportraité à plusieurs reprises avec un œil ensanglanté et qui en perdit un quelques années plus tard lors d'une rixe auquel il était étranger, réussissant ainsi à faire coïncider son visage avec celui qu'il avait dépeint de manière prémonitoire.

Ces exemples pourraient être multipliés et de nombreux autres cas m'ont été communiqués par des écrivains après la parution de mon livre. Il convient évidemment de les considérer avec prudence. Je reviendrai plus loin en détail sur les problèmes épistémologiques qu'ils posent, dont le principal est celui de la *prophétie autoréalisatrice*. Celle-ci consiste à intervenir, consciemment ou inconsciemment, sur son propre destin en l'incurvant de manière à ce qu'il vienne coïncider avec l'œuvre prémonitoire. On ne peut donc exclure – et c'est le cas au premier chef des descriptions anticipatrices de suicides, comme celui de Jack London, décrit avant terme dans *Martin Eden* – que l'écrivain ait de lui-même interféré avec son destin en le faisant inconsciemment ressembler à l'œuvre qui l'annonçait.



Or, l'intérêt de cette question de la prophétie autoréalisatrice est qu'elle établit une ligne de séparation nette entre les événements individuels et les événements collectifs auxquels est consacré un autre ouvrage de cette trilogie, *Le Titanic fera naufrage* (Bayard 2016).

Le titre fait référence à plusieurs textes littéraires, qui, à l'image des nombreux rêves prémonitoires ayant annoncé la catastrophe, semblent l'avoir décrite avec un temps d'avance. Le plus célèbre est incontestablement le roman de Morgan Robertson, *Futility*, qui décrit comment un navire baptisé le *Titan*, présenté comme le bâtiment le plus moderne jamais construit, fait naufrage dans l'Atlantique après avoir rencontré un iceberg, accident qui conduit à la mort de tous les passagers, les constructeurs n'ayant pas prévu un nombre suffisant de canots de sauvetage.

Aussi étonnante que la similitude des noms des deux navires et de leur destinée est le détail de leur technologie. L'un et l'autre ont la même longueur, le même nombre de cheminées et de canots de sauvetage, ainsi qu'un nombre équivalent de cloisons étanches, Robertson, qui a tenu à soigner les détails de son récit documentaire, ayant même ajouté *un second orchestre au Titan* – fait sans équivalent à l'époque – pour être aussi proche que possible de son

modèle.

Inspiration directe d'un fait authentique, donc, à cette nuance près que *Futility* a été écrit en 1898, quatorze années avant le naufrage du *Titanic*. Et ce n'est pas le seul cas d'œuvre prémonitoire. Sur le *Titanic* a pris place un journaliste écrivain, John William Stead, qui, n'écoutant ni les prédictions de ses amis parapsychologues lui conseillant de prendre garde à la mer, ni ses propres textes – il a écrit deux nouvelles racontant le naufrage d'un navire qui heurte un iceberg –, défie tous les avertissements et périra dans le naufrage.

Le naufrage du *Titanic* est loin d'être la seule catastrophe maritime à avoir été racontée à l'avance par des écrivains. Dans *Les Aventures d'Arthur Gordon Pym*, publié en 1838, Edgar Poe décrit l'odyssée d'un navire, le *Grampus*, qui fait naufrage dans l'Atlantique. Quatre passagers en réchappent et prennent place dans un canot de sauvetage. Au bout de plusieurs jours la faim se faisant sentir, ils décident de tirer à la courte paille pour désigner celui qui sera mangé. Le sort tombe sur un jeune homme du nom de Richard Parker.

Près de cinquante années plus tard, un yacht, bien réel celui-là, la *Mignonette*, quitte le port de Southampton pour Sydney en Australie. Le bateau fait naufrage en tentant de contourner l'Afrique. Quatre passagers en réchappent et prennent place dans un canot de sauvetage. Au bout de plusieurs jours la faim se faisant sentir, ils décident de tirer à la courte paille pour désigner celui qui sera mangé. Le sort tombe sur un jeune homme du nom de Richard Parker.

Les catastrophes provoquées par l'être humain n'ont pas non plus laissé les écrivains indifférents. Il en va ainsi des attentats, dont beaucoup auraient pu être évités si on avait pris la peine de lire les œuvres qui s'en inspirent, dont certaines ont été écrites avant leur réalisation. Comment ne pas penser ici à *Plateforme* de Houellebecq, où l'auteur en 2001 raconte un attentat commis en deux étapes – fusillade puis éclatement d'une bombe –, dans une discothèque d'Asie du sud-est, attentat qui se concrétisera l'année suivante dans la même région, les deux noms de lieux visés – Krabi dans un cas, Bali dans l'autre – portant de surcroît des sonorités proches ?

Et l'on peut de même se demander dans quelle mesure le romancier américain Tom Clancy n'a pas donné quelques idées à Ben Laden quand il a décrit en 1996 dans le roman *Dettes d'honneur*, cinq ans donc avant l'attaque contre les Twin Towers, comment un terroriste commet un attentat en jetant un boeing

contre le Capitole.

Bien d'autres catastrophes ont été décrites avec un temps d'avance. Il en va ainsi du réchauffement climatique, annoncé par Jules Verne dans un roman peu connu, *Sans dessus dessous* ; des tremblements de terre – comme pour conjurer le sort, le poète haïtien Frankétienne écrit une pièce sur celui qui frappe son pays deux mois avant sa survenue – ; ou de la guerre atomique, dont le romancier anglais H. G. Wells décrit les ravages à une époque où personne ne connaît encore la puissance dévastatrice de l'atome.

Et l'art, là encore, semble disposer comme la littérature de capacités prémonitoires. Le peintre allemand Ludwig Meidner, ainsi, soucieux de prendre son temps pour décrire les horreurs de la Première Guerre mondiale, commence ses tableaux dès 1911, sans tenir compte du fait que le conflit représenté n'a pas encore commencé. Et le cinéaste Kurosawa raconte la catastrophe de Fukushima dès 1989 dans son film *Rêves*, sans davantage se soucier de la chronologie.

Dans tous ces exemples, il ne peut être question de prédiction autoréalisatrice, puisqu'aucun des écrivains ou des artistes concernés, contrairement aux cas étudiés dans *Demain est écrit*, ne disposait des moyens susceptibles de provoquer la catastrophe, même si certains auraient pu y échapper, comme William Thomas Stead, qui en avait été informé par les parapsychologues et ses propres textes.

L'impossibilité de recourir à l'hypothèse de la prédiction autoréalisatrice ne signifie pas pour autant qu'il faille immédiatement se rallier à des hypothèses surnaturelles pour expliquer la précision de ces annonces, même si elles ne peuvent non plus être écartées d'un revers de main. Elle incite en tout cas à envisager de repenser de fond en comble les cadres théoriques à travers lesquels nous percevons la réalité.



C'est à une tout autre forme d'étrangeté qu'est consacré le troisième ouvrage de la trilogie, *Le Plagiat par anticipation* (Bayard 2009), publié entre *Demain est écrit* et *Le Titanic fera naufrage*, qui ne porte plus cette fois sur des prémonitions attachées à des événements individuels ou collectifs, mais sur le fait que certaines œuvres semblent anticiper de manière suspecte d'autres œuvres encore à venir.

Cette notion de plagiat par anticipation avait été proposée par François Le

Lionnais dans le cadre de l'Oulipo, sans que ses membres, qui n'y font qu'une allusion rapide, ne semblent en avoir perçu toute la portée. Il m'appartenait donc, en partant de cette intuition fondatrice et sans exclure que ces auteurs se soient inspirés de mes propres travaux, de développer une véritable théorie de ce qui apparaît bien comme une forme de vol d'idées.

Dès que l'on admet, comme pour les deux cas précédents, que le temps ne se déroule pas nécessairement du passé vers le présent puis vers l'avenir, on ne peut qu'exprimer quelques soupçons devant d'étranges prémonitions littéraires et artistiques, et il n'est pas interdit, sans tomber dans la paranoïa et en se gardant d'incriminer les auteurs en l'absence de preuves, de commencer à se poser quelques questions.

Comment expliquer ainsi que le héros de *Zadig*, le conte de Voltaire, interrogé par les gardes du roi pour savoir s'il n'aurait pas vu passer le cheval et la chienne du souverain, réponde négativement, avant d'indiquer avec précision l'endroit où se trouvent les deux animaux, recourant à un raisonnement logique fondé sur de minuscules indices, comme on en rencontrera un siècle plus tard dans les nouvelles de Sherlock Holmes ?

Et est-ce un hasard si *Fort comme la mort* de Maupassant décrit des expériences de mémoire involontaire proches de celles de la *Recherche* et la jouissance intérieure que suscite le surgissement, grâce à un bruit ou un parfum, des émotions du passé que l'on croyait enfouies au plus profond de soi ? Dans ce texte antérieur d'une vingtaine d'années à la *Recherche*, Maupassant ne se contente pas d'emprunter les thèmes proustiens, il calque son style sur l'auteur de la *Recherche*, lui subtilisant cette longue phrase étoilée et émiettée en de multiples incises, identifiable entre toutes.

Et l'art, là aussi, offre de multiples exemples. Georges Didi-Huberman remarquait, en contemplant des fresques pointillistes situées sous une œuvre de Fra Angelico, qu'elles n'étaient pas sans évoquer la technique du dripping, inaugurée par Jackson Pollock quelques siècles plus tard¹. Mais peut-on mettre cette ressemblance au compte de la simple coïncidence et ne peut-on imaginer que Fra Angelico se soit inspiré des œuvres de Pollock, auxquelles il aurait eu accès par des voies énigmatiques qui restent à imaginer ?

Du point de vue de l'emprunt de techniques esthétiques, Michel Polizzi s'est intéressé à la composition des *Centuries* de Nostradamus et a montré comment

¹Voir *Devant le temps* (Didi-Huberman 2000).

celui-ci, loin d'écrire chaque quatrain dans la continuité, avait préalablement découpé des extraits d'autres textes – dont un récit de voyage –, puis les avait assemblés pour composer ses prophéties, sans dissimuler qu'il avait emprunté cette technique du *cut-up* à William Burroughs².

Dans le champ immense des anticipations littéraires et artistiques, toutes ne relèvent pas nécessairement du plagiat, accusation grave qui implique selon moi la réunion de quatre critères, dont trois tombent sous le sens. Le premier est la ressemblance entre les œuvres incriminées, le second l'antériorité de l'œuvre mise en cause sur l'œuvre plagiée, le troisième la dissimulation dont le créateur a fait preuve. Dès lors en effet qu'un écrivain ou un artiste reconnaît qu'il s'est inspiré d'un de ses confrères, antérieur ou postérieur, nous sommes dans le cadre d'une intertextualité assumée et il n'y a aucune raison de chercher chicane à celui qui a honnêtement reconnu sa dette.

Mais un quatrième critère me paraît essentiel pour la qualification de plagiat. Ces œuvres présentent toutes la caractéristique de paraître isolées dans leur époque, comme si elles étaient à la fois privées de filiation et dépourvues de descendance. C'est le cas par exemple du conte de Voltaire, qui n'est précédé d'aucun texte similaire et ne sera suivi, en tout cas dans les temps qui suivent, par aucun autre. Ou, dans un autre registre policier, de ce modèle du roman d'énigme qu'est *Œdipe-roi* de Sophocle, dont la trame est clairement empruntée à Agatha Christie, alors que leur structure commune – celle d'une enquête policière se retournant contre l'enquêteur – ne sera pas utilisée pendant deux millénaires et demi.

Cet isolement dans l'époque – que j'ai appelé « dissonance » – fait que le texte chronologiquement antérieur doit être considéré comme un texte mineur par rapport au texte plus tardif qu'il semble antécéder. Entre Maupassant et Proust, le texte majeur est la *Recherche*, au point qu'il est difficile aujourd'hui de lire les pages de Maupassant sur la mémoire sans se référer à Proust, et que c'est en réalité un *troisième texte*, né de la superposition du plus tardif sur le plus ancien que constitue *Fort comme la mort*.

On peut en dire apparemment autant des différents « Tristan » médiévaux, qui illustrent une thématique – l'amour vécu jusque dans la mort – sans équivaler à l'époque, de l'avis même des spécialistes, et qui n'en trouvera

²Voir « 'Lac trasmenien portera tesmoignage' ou de l'usage de l'histoire romaine dans les *Centuries* » (Chomarat, Dupèbe, et Polizzi 1997, 45-76).

pas avant le Romantisme, dans lequel ont abondamment puisé à l'évidence les auteurs médiévaux, pensant que cela ne se verrait pas. Là encore, ces textes annonciateurs apparaissent en dissonance avec leur temps, comme s'ils n'avaient pas leur place dans cette époque, pour laquelle ils paraissent étranges, et comme s'ils venaient d'ailleurs.

En fait, ce dernier exemple est plus complexe que les autres, car il permet de mettre en valeur la notion de *plagiat réciproque*. S'il est peu contestable que les auteurs des « Tristan » se soient inspirés des Romantiques, il apparaît que ceux-ci ont inversement pris en compte les textes médiévaux. Tout se passe ainsi comme si tous ces auteurs, négligeant le fait qu'ils étaient séparés par plusieurs siècles, avaient travaillé ensemble, créant une nouvelle forme de contemporanéité, plus ouverte à des chronologies originales.



Face à toutes ces étrangetés prémonitoires l'intelligence hésite, et ce d'autant plus que les phénomènes décrits dans ces trois livres n'obéissent pas nécessairement à la même explication, de même que la même explication ne prévaut pas obligatoirement pour chacun des phénomènes décrits à l'intérieur du même livre.

La première série d'explications qui vient naturellement à l'esprit pourrait être qualifiée de rationnelle. Elle consiste à nier l'existence de ces phénomènes ou à les relativiser, en considérant qu'ils peuvent s'expliquer simplement avec les moyens scientifiques dont nous disposons aujourd'hui, et qu'il n'est donc nul besoin de s'en remettre, pour en rendre compte, à des explications surnaturelles ou aux progrès futurs de la science.

L'une des explications rationnelles consiste à mettre ces apparentes prémonitions sur le compte de la *coïncidence*. C'est ainsi à la suite d'un malencontreux hasard que Verhaeren aurait glissé sous un train après avoir parsemé ses œuvres de trains sanglants ou que Voltaire aurait prêté à Zadig une méthode déductive ressemblant à celle de Sherlock Holmes.

C'est à cette explication par la coïncidence qu'ont recouru les théoriciens qui ont tenté de rendre compte des invraisemblables similitudes entre la catastrophe imaginaire du roman de Morgan Robertson et celle du *Titanic*, ou de la proximité, allant jusqu'au nombre de survivants et au nom de la victime, entre le naufrage du roman d'Edgar Poe et celui de la *Mignonette*.

On notera que cette explication par la coïncidence s'accompagne souvent d'une

autre explication, que l'on pourrait appeler celle de *l'attention dissymétrique* ou du *biais de confirmation*. Elle consiste à remarquer que notre attention, lors de notre perception du réel, se porte davantage sur les ressemblances que sur les différences. Cette explication a été souvent utilisée à propos des rêves prémonitoires, les esprits forts remarquant que nous sommes volontiers frappés par ceux qui sont confirmés par la réalité et que nous prêtons moins attention à tous ceux qui restent sans suite.

Cette théorie rationalisante présente deux inconvénients. Le premier est qu'elle dissout l'objet même de cette recherche et conduirait de ce fait à interrompre cette communication en sciant la branche sur laquelle elle se tient. Si ces soi-disant ressemblances entre des textes et des événements, ou des textes et des textes, sont de pures illusions, il n'y a aucune raison de continuer à chercher des explications pour rendre compte de faits inexistants.

La seconde objection tient au fait qu'une explication aussi déceptive néglige complètement la capacité des écrivains à penser, et en particulier à penser l'avenir. Or il est difficile de refuser aux créateurs toute légitimité – au moins aussi grande que celle des non-créateurs – pour tenter de se représenter leur avenir individuel ou collectif.

L'exemple de la prémonition de Morgan Robertson est là aussi significatif, car son explication rationnelle se révèle vite à double tranchant. Dans un livre consacré au rôle de la coïncidence dans notre construction des similitudes, Gérald Bronner tente d'expliquer la justesse de la prémonition de l'écrivain américain en la mettant au double compte du hasard et de la surinterprétation, et il parvient assez vite à rendre rationnel l'énigmatique (Bronner 2007).

Mais il y ajoute aussi un troisième facteur qui tend à contredire les deux premiers, à savoir que Robertson était passionné de marine et suivait de très près les progrès de la construction des grands paquebots. Rien d'étonnant dès lors à ce qu'il ait pu se projeter dans l'avenir pour imaginer ce que seraient les futurs géants des mers et deviner quel accident était susceptible de survenir, dans quelles circonstances, à quel moment et en quel lieu.

Or cet argument selon lequel les écrivains travaillent, se documentent, laissent leur imagination examiner tous les possibles, est contradictoire avec celui de la coïncidence, puisqu'il réduit d'autant le rôle du hasard. À trop vouloir expliquer, en réduisant la part de mystère, pourquoi il leur arrive de tomber juste, on en vient vite à l'idée qu'ils n'ont pas seulement de la chance, mais

disposent d'une forme de compétence, au moins celle que donne le travail.

Le débat se déplace alors de l'existence de cette compétence – attestée par les nombreuses anticipations confirmées – à l'étude de ses modalités, et la tentation est grande de se tourner pour y voir plus clair vers les théories irrationnelles, ou, pour dire les choses plus justement, les théories qui ne reposent pas pour le moment sur des bases scientifiques reconnues.

Face aux hypothèses rationnelles qui tentent d'expliquer de façon logique les ressemblances entre des faits de la réalité et des textes littéraires antérieurs, les tenants des hypothèses irrationnelles défendent l'idée, sous le terme de « précognition », que notre esprit dispose de compétences ignorées pour le moment par la science et qu'il est possible de connaître des événements futurs avant même qu'ils se soient réalisés.

On pourrait rattacher à la précognition l'hypothèse de la *synchronicité*, qui avait la faveur de Carl Gustav Jung et à laquelle se sont ralliés les surréalistes, au premier rang desquels André Breton. Les phénomènes synchronistiques sont caractérisés selon Jung par la coïncidence significative d'un état psychique avec un événement extérieur et objectif, survenu de façon simultanée ou encore à venir, et sans qu'apparaisse un mécanisme de causalité évident.

L'hypothèse de la synchronicité consiste à penser autrement l'idée de coïncidence, en cessant de l'opposer à celle de nécessité. Elle rappelle la notion de « hasard objectif » à laquelle recouraient les surréalistes, et qui implique elle aussi de tenter d'échapper à la dichotomie entre hasard et nécessité, en postulant l'existence de lois inconnues qui nous relieraient au monde. Et qui nous permettraient par moments de franchir, dans notre perception des événements, les limites de l'espace et du temps.

L'inconvénient de la notion de synchronicité est de ne reposer sur aucun fondement scientifique solide. Il n'en va pas de même de l'hypothèse des *univers parallèles*, à laquelle je me suis rallié dans mes derniers travaux après un certain nombre de physiciens et qui me paraît ouvrir à la recherche en sciences humaines des perspectives particulièrement fécondes³.

Celle-ci est née dans les années cinquante à partir des découvertes de la physique quantique. Elle postule, dans l'une de ses versions les plus courantes, que toutes les réalités qui s'offrent à nous à chacune des bifurcations de nos

³Voir *Il existe d'autres mondes* (Bayard 2014).

existences ne sont pas définitivement annulées ou renvoyées au champ des possibles par celle que nous vivons, mais sont maintenues dans des univers parallèles.

Cette théorie présente l'avantage de rendre compte d'une multitude de phénomènes de la vie courante qu'il est difficile d'expliquer en son absence. Qui ainsi n'a jamais eu le sentiment d'avoir vécu telle ou telle scène censée se produire pour la première fois ? Et comment expliquer ce sentiment de déjà vu qui s'empare de nous lorsque nous tombons amoureux d'un visage pourtant théoriquement inconnu de nous jusqu'alors, mais qui nous rappelle irrésistiblement quelqu'un ?

La fécondité de la théorie des univers parallèles est également très grande dans le domaine de la littérature et de l'art, en particulier dans le registre des prémonitions. Si Jack London décrit avec autant de précision son suicide dans *Martin Eden*, c'est qu'il l'a déjà vécu une première fois et que le texte n'est pas romanesque mais autobiographique. Il n'y a pas anticipation de Pollock chez Fra Angelico, mais plagiat classique d'une source dissimulée. Et Morgan Robertson ne prévoit ni n'imagine rien, il se contente de raconter une catastrophe déjà survenue dans un autre monde.

Selon cette proposition théorique il est nécessaire de supposer que le temps ne se déroule pas à la même vitesse dans la totalité des univers. Mais cette hypothèse admise, il n'y a dès lors rien de surprenant à ce que s'impose le sentiment de la capacité anticipatrice de certaines œuvres, puisque les événements décrits se sont produits en parallèle avec un temps d'avance.

La compétence des écrivains et des artistes est donc également reconnue par la théorie des univers parallèles, mais elle n'est pas pensée de la même manière que dans les autres théories qui la reconnaissent. Elle suppose que les créateurs sont en mesure, par leur sensibilité particulière, de ressentir les événements qui se produisent dans des univers parallèles proches et d'examiner, en en ressentant dans leur corps les implications, toute une série de possibles. Elle conduit à concevoir autrement la notion d'imagination, puisque celle-ci ne consiste plus à rêver à ce qui pourrait être, mais à tenter de saisir ce qui se produit ailleurs.



Quelles que soient les explications avancées pour rendre compte de ces phénomènes d'anticipation, les conséquences sont essentielles aussi bien quant

à notre perception et notre lecture des œuvres que pour la manière dont il convient de les situer dans l'histoire littéraire et artistique.

Ce que nous disent ces prémonitions est que la conception traditionnelle du temps – selon laquelle celui-ci se déroulerait du passé vers le futur – n'est pas nécessairement la plus pertinente pour rendre compte des œuvres de création et de leur place dans l'histoire de la littérature et de l'art. Tout se passe comme si le temps donnait parfois le sentiment de se dérouler dans l'autre sens, et comme si le futur, à l'image de l'histoire racontée dans le film de René Clair, précédait le présent.

Mais ce n'est pas seulement de nouvelles formes de temporalité, mais aussi de causalité sur lesquelles ces phénomènes d'anticipation incitent à réfléchir. Il est convenu en général d'associer causalité et temporalité et de considérer que les causes précèdent nécessairement les événements, lesquels engendrent, selon cette même ligne horizontale du temps, une série de conséquences. Or la prise en compte d'un certain nombre de faits évoqués ici conduit à se demander s'il ne faut pas penser la causalité dans l'autre sens.

La « cause » du poème « Tournesol », à savoir la rencontre de Breton avec Jacqueline Lamba, ne se situe-t-elle pas dix ans après l'écriture du poème, de la même manière que la pratique du dripping dont s'inspire Fra Angelico et qui motive la composition de certaines fresques lui est postérieure de plusieurs siècles, et que la raison profonde du roman de Robertson est à rechercher dans un événement qui aura lieu quatorze ans après sa publication ?

J'ai proposé pour cette raison de créer deux notions majeures qui permettent de penser de manière complètement nouvelle cette question de la causalité, en lui donnant son autonomie par rapport à la temporalité classique. Il s'agit d'une part de la *causalité postérieure*, qui incite à prêter attention à la manière dont des faits postérieurs à un texte ou à un événement influent sur lui. Et il conviendrait d'autre part d'accepter l'idée de *conséquence antérieure* pour montrer comment certains textes ou certains faits sont déterminés par des textes ou des faits qui leur sont postérieurs⁴.

Une telle logique peut sembler absurde. Elle est pourtant prise au sérieux – sous le nom de *retrocausalité* – par certains physiciens contemporains, là encore dans le prolongement de la physique quantique. Ils affirment en effet que les faits ne se produisent pas nécessairement selon le même ordre dans les

⁴Voir *Demain est écrit* (Bayard 2005, 129-30).

différents univers et qu'il est donc possible à un événement d'avoir des effets rétroactifs sur un événement d'un autre univers théoriquement antérieur.

Cette logique apparemment aberrante est aussi défendue par certains auteurs comme Proust, dont le narrateur, décrivant les effets de la mort d'Albertine sur sa vie, montre comment les conséquences de cette disparition sont telles qu'elles ne peuvent toutes trouver place dans le temps qui la suit, et comment certaines se fraient une place dans le temps qui la précède. Après la mort de la jeune fille à l'occasion d'une chute de cheval, le narrateur identifie en effet un certain nombre de signes qui lui ont fait pressentir l'accident et note :

Je sais que je prononçai alors le mot « mort » comme si Albertine allait mourir. Il semble que les événements soient plus vastes que le moment où ils ont lieu et ne peuvent y tenir tout entiers. Certes, ils débordent sur l'avenir par la mémoire que nous en gardons, mais ils demandent une place aussi au temps qui les précède. Certes, on dira que nous ne les voyons pas alors tels qu'ils seront, mais dans le souvenir ne sont-ils pas aussi modifiés ?
(Proust 1993, 902)

Cette prise en compte d'autres formes de causalité n'est pas sans conséquences concrètes sur notre approche de la littérature et de l'art. Il en va ainsi des analyses stylistiques des œuvres qui sont classiquement orientées vers le passé – le créateur y traduirait formellement des traumatismes ou des obsessions antérieurs – et ne prennent que rarement en compte le poids de l'avenir.

J'ai donc proposé d'élaborer une nouvelle stylistique – avec des notions comme celles de *métaphores-avant* ou de *figures-avant* – apte à rendre le lecteur sensible à la manière dont les œuvres littéraires et artistiques bruissent, au plus profond de leur lettre, des événements et des autres œuvres dont elles pressentent la survenue⁵.

Il serait de même opportun d'inventer de nouvelles formes de conjugaison – comme le *passé à venir* ou le *futur advenu* –, qui n'enserrent pas le discours dans une temporalité rigide, mais montrent comment les œuvres, à l'instar de leurs auteurs, sont prises dans des croisements de flux temporels qui les rendent tout autant dépendantes de ce qui les suit que de ce qui les précède (Bayard 2005, 117-19).

⁵Voir *Demain est écrit* (Bayard 2005, 135-37).

Les biographies, elles aussi, sont concernées au plus haut point, qui ne sauraient ignorer la manière dont les faits s'enchaînent et devraient davantage mettre en valeur les connexions secrètes entre les différents événements de la vie, en tentant de saisir l'ordre dans lequel ils se sont effectivement produits.

J'ai ainsi tenté dans *Demain est écrit* d'écrire une biographie d'Oscar Wilde en la rédigeant dans le bon sens, c'est-à-dire en commençant par la fin. Quand on dispose ainsi les éléments dans leur ordre véritable, on voit bien comment les dernières années tragiques, en particulier le procès de l'écrivain et son incarcération, ont exercé des effets sur ses œuvres, et comment celles-ci ne peuvent être comprises en profondeur si on ne mesure pas à quel point elles sont marquées par le pressentiment de la catastrophe future.

Mais la biographie n'est pas le seul genre à subir les conséquences de cette nouvelle conception des relations entre le temps et la cause. Indépendamment de l'histoire des créateurs, c'est l'histoire de la littérature et de l'art qu'il conviendrait de penser autrement en redisant les œuvres et leurs auteurs à leur vraie place. J'ai ainsi pris l'exemple, dans *Le Plagiat par anticipation*, de Laurence Sterne, l'auteur de *Tristram Shandy*, qui, bien qu'habitant au 18^e siècle, semble anticiper toute la révolution romanesque du 20^e siècle. Toutes les conditions du plagiat par anticipation sont ici réunies, à commencer par le sentiment de dissonance qui fait que l'œuvre paraît étrangère à son époque, comme si elle s'y était égarée.

Dans l'esquisse de cette nouvelle histoire de la littérature et de l'art que je propose, je déplace Laurence Sterne de deux siècles, et le fais naître, non pas en 1713, mais en 1913 – en plein cœur de la grande révolution romanesque du début du siècle précédent –, et mourir, non pas en 1768, mais en 1968. À part le changement de dates, de nombreux événements de sa vie, comme son statut d'ecclésiastique, peuvent être conservés tels quels ou légèrement transposés sans porter atteinte à la vérité des faits⁶.

Quel est l'intérêt de ce déplacement d'auteur ? Il correspond d'abord à une exigence de justice, puisqu'il permet d'établir que la soi-disant originalité de Sterne est toute relative quand on montre l'influence qu'ont exercée sur lui des auteurs comme ceux de l'Oulipo. Par ailleurs, ainsi que j'ai essayé de le montrer dans *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, le changement de contexte permet de percevoir autrement l'œuvre et de l'enrichir en la faisant

⁶Voir *Le Plagiat par anticipation* (Bayard 2009, 120-22).

apparaître sous un jour différent.

Cette nouvelle histoire de la littérature et de l'art fondée sur les déplacements d'auteur devrait se garder à tout prix de remplacer une rigidité par une autre. Car c'est régulièrement, au gré des surgissements d'auteurs et donc de nouvelles filiations, qu'il conviendrait en fait, en respectant un principe essentiel de mobilité, de réécrire sans cesse l'histoire de l'enchaînement des œuvres de l'esprit.

Si l'on admet le principe de la *double irradiation* que j'ai défendu dans ces trois livres, il serait intéressant ainsi d'organiser entre les œuvres des regroupements originaux, montrant que leur situation dans l'Histoire est moins assurée qu'on pourrait le penser et qu'elles acquièrent un surcroît de lisibilité quand on les dispose à une place différente de celle que l'on serait enclin à leur attribuer. Placer Meidner au côté des artistes qui ont été influencés par la Première Guerre mondiale permettrait ainsi, non seulement d'insister sur le traumatisme qu'elle a représenté pour lui dès 1911, mais aussi de l'associer à d'autres courants esthétiques plus tardifs comme le surréalisme, dont les artistes ont été marqués, eux aussi, bien qu'avec un temps de retard, par le même conflit.

Mais on peut aussi penser à des regroupements organisés autour d'événements qui ne se sont pas encore produits mais n'en sont pas moins sources de création, comme le premier conflit nucléaire mondial, dont les conséquences ont été longuement décrites par de nombreux auteurs, en France comme à l'étranger, de Cormack McCarthy à Antoine Volodine, auprès desquels Wells, par exemple, mériterait de figurer. L'art retrouverait ainsi une fonction pleinement politique, en permettant d'agir sur le réel.

Au-delà de la littérature et de l'art, c'est sur l'ensemble de nos vies que la reconnaissance de la prémonition devrait exercer des effets. J'ai analysé dans *Le Titanic fera naufrage* de multiples prémonitions littéraires et artistiques qui se sont révélées justes et j'ai proposé de les classer en fonction de leur degré de précision et de leur degré de justesse. Mais j'ai aussi attiré l'attention sur des prémonitions qui ne se sont pas encore réalisées – comme une future éruption du Mont Fuji⁷ – et qui sont d'autant plus vraisemblables qu'elles figurent parfois dans des œuvres dont d'autres annonces se sont révélées exactes et qui méritent de ce fait qu'on leur accorde quelque crédit.

⁷Voir *Le Titanic fera naufrage* (Bayard 2016, 137).

La recherche de ce que j'ai appelé des *anticipations dormantes*, et, au-delà, l'analyse systématique des œuvres littéraires et artistiques devrait être reconnue comme un devoir national que les partis devraient inscrire à leur programme et les gouvernements prendre à leur charge. Il n'est pas anodin qu'aucun des candidats à l'élection présidentielle de cette année en France n'ait jugé bon d'inscrire à son programme une seule mesure allant dans ce sens, comme si l'influence de l'avenir sur nos existences ne méritait pas d'être inscrite au cœur de toute réflexion politique.



Comme on le voit, la reconnaissance de la prémonition littéraire et artistique, quelles que soient les explications qu'on avance pour en rendre compte, ouvre des boulevards pour la pensée et peut même conduire à sauver des vies.

Il est donc grand temps de prendre toutes les mesures qui permettront de vérifier scientifiquement ces hypothèses et de redonner aux créateurs, trop longtemps interdits de séjour dans la cité à la suite de l'arrêté d'expulsion de Platon, toute la place qui leur revient.

Bibliographie

Allan Poe, Edgar. 1838. *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket*. New York: Harper & Brothers.

Bayard, Pierre. 2005. *Demain est écrit*. Paris: Minuit.

———. 2009. *Le plagiat par anticipation*. Paris: Minuit.

———. 2014. *Il existe d'autres mondes*. Paris: Minuit.

———. 2016. *Le Titanic fera naufrage*. Paris: Minuit.

Breton, André. 1937. *L'amour fou*. Paris: Gallimard.

Bronner, Gérald. 2007. *Coïncidences : nos représentations du hasard*. Paris: Vuibert.

Chomarat, Michel, Jean Dupèbe, et Gilles Polizzi. 1997. *Nostradamus ou Le savoir transmis*. Lyon, France: M. Chomarat.

Didi-Huberman, Georges. 2000. *Devant le temps : histoire de l'art et*

anachronisme des images. Paris: Minuit.

Flaubert, Gustave. 1869. *L'éducation sentimentale : histoire d'un jeune homme*. Paris: Michel Lévy.

Houellebecq, Michel. 2001. *Plateforme*. Paris: Flammarion.

London, Jack. 1909. *Martin Eden*. New York: Macmillan Press.

Maupassant, Guy de. 1889. *Fort comme la mort*. Paris: P. Ollendorff.

Proust, Marcel. 1993. *À la recherche du temps perdu, III. Le Côté de Guermantes*. Paris: Gallimard.

Puškin, Aleksandr Sergeevič. 1868. *Pouchkine. Eugène Onéguine*. Traduction de Paul Béesau. Paris: A. Franck.

Robertson, Morgan. 1898. *Futility Or The Wreck Of The Titan*. New York: M.F. Mansfield.

Rousseau, Jean-Jacques. 1761. *La Nouvelle Héloïse*. Amsterdam: Marc-Michel Rey.

Sterne, Laurence. 1759. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Great Britain: Ann Ward (vol. 1–2), Dodsley (vol. 3–4), Becket & DeHondt (5–9).

Verne, Jules. 1889. *Sans-dessus-dessous*. Paris: J. Hetzel.

Voltaire. 1747. *Memnon, histoire orientale*. Londres [i.e. Amsterdam]: pour la Compagnie.