

Eleonora Marzi

LE DOUBLE LITTÉRAIRE ET L'ESPACE-TEMPS

Une constellation thématique
autour des théories d'Einstein

Bologna
University Press



alphabet **25**

Eleonora Marzi

LE DOUBLE LITTÉRAIRE ET L'ESPACE-TEMPS

Une constellation thématique
autour des théories d'Einstein

Bologna
University Press

Il volume è tratto dalla tesi di dottorato *Le double entre l'espace et le temps : une « constellation thématique » autour des théories d'Einstein*, Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, Dottorato di ricerca in Letterature dell'Europa Unita, ciclo XXVIII, depositata in AMSDottorato - Institutional Theses Repository (<http://amsdottorato.unibo.it/>)



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

Progetto Open Access Consorzio Alfabeta

Il testo è stato sottoposto a peer review / This text has been peer reviewed

This work is licensed under a Creative Commons Attribution  BY-NC-SA 4.0

This license allows you to reproduce, share and adapt the work, in whole or in part, for noncommercial purposes only, providing attribution is made to the authors (but not in any way that suggests that they endorse you or your use of the work). Attribution should include the following information:

Eleonora Marzi, *Le double littéraire et l'espace-temps. Une constellation thématique autour des théories d'Einstein*, Bologna: Bologna University Press, 2023

Quest'opera è pubblicata sotto licenza Creative Commons  BY-NC-SA 4.0

Questa licenza consente di riprodurre, condividere e adattare l'opera, in tutto o in parte, esclusivamente per scopi di tipo non commerciale, riconoscendo una menzione di paternità adeguata (non con modalità tali da suggerire che il licenziante avalli l'utilizzo dell'opera). La menzione dovrà includere le seguenti informazioni:

Eleonora Marzi, *Le double littéraire et l'espace-temps. Une constellation thématique autour des théories d'Einstein*, Bologna: Bologna University Press, 2023

Fondazione Bologna University Press

Via Saragozza, 10

40123 Bologna

tel. (+39) 051 232882

fax (+39) 051 221019

www.buponline.com

ISSN 2724-0290

ISBN 979-12-5477-363-5

ISBN online 979-12-5477-364-2

Progetto grafico: Design People (Bologna)

Prima edizione: dicembre 2023

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	9
PARTIE I	
LA PHYSIQUE ET LA LITTÉRATURE : L'INTERSECTION DE DEUX UNIVERS	21
CHAPITRE 1	
LA THÉORIE DE LA RELATIVITÉ : LE CONTINUUM ENTRE TEMPS MULTIPLE ET ESPACE FLEXIBLE	23
I.1.1 Avant la théorie de la relativité ou les conditions d'une révolution	23
I.1.2 Le <i>continuum</i> spatio-temporel : distorsion temporelle et espace courbe	27
I.1.3 Propos sur l'espace-temps : les mots et les choses	29
CHAPITRE 2	
LA RÉCEPTION PHILOSOPHIQUE ET LES INTERPRÉTATIONS LITTÉRAIRES	33
I.2.1 Relativité et révolution philosophique	35
I.2.2 Déni et erreur d'interprétation : des néo-idéalistes à Bergson	39
I.2.3 Le grand malentendu : relativité et relativisme	41
I.2.4 Relativité et critique littéraire	43
I.2.5 Le <i>chronotope</i> de Mikhaïl Bakhtine	47
CHAPITRE 3	
CRITÈRES DÉFINISSEUR DU CORPUS : DU PARADOXE DES JUMEAUX AU THÈME LITTÉRAIRE DU DOUBLE	55
I.3.1 Du double mythique à la critique contemporaine	56
I.3.2 Les jumeaux entre les <i>dioscures</i> et le paradoxe de l'ange-vin : le passage comparatiste et la définition du corpus	61

PARTIE II	
LE DOUBLE CONTINU ET LE DOUBLE DISCONTINU	65
CHAPITRE 1	
LE DOUBLE ET L'ESPACE-TEMPS : INSTRUMENTS D'ANALYSE	67
II.1.1 Entre rencontre et séparation	68
II.1.2 L'espace-temps : condition ou conséquence du double ?	83
II.1.3 Continuité et discontinuité	90
CHAPITRE 2	
LE DOUBLE <i>DISCONTINU</i> À TRAVERS L'ESPACE-TEMPS	95
II.2.1 Vitesses différentes : <i>La scacchiera davanti allo specchio</i> et <i>Les fleurs bleues</i>	96
II.2.2 <i>Isolia splendens</i> : la superposition partielle et l'illusion d'optique	105
II.2.3 L'espace-temps décalé : <i>Il figlio di due madri</i>	109
CHAPITRE 3	
LE DOUBLE <i>CONTINU</i> À TRAVERS L'ESPACE-TEMPS	117
II.3.1 Une fois unis et maintenant séparés... l'intersection des espaces-temps dans <i>L'énigme de Givreuse</i>	117
II.3.2 L'inclusion des espaces-temps : <i>The Jolly Corner</i> et <i>The Secret Sharer</i>	122
II.3.3 Points de tangence et transformations : <i>Orlando</i> et <i>Echec au temps</i>	130
PARTIE III	
LA CONSTELLATION EINSTEINIENNE : IMAGES ET MOTIFS SPATIO-TEMPORELS	141
CHAPITRE 1	
LA CONSTELLATION EINSTEINIENNE : STRUCTURE ET RAISON D'ÊTRE	145
III.1.1 L'origine de la <i>constellation einsteinienne</i> : quelques notions de linguistique cognitive	146
III.1.2 Lumière : les caractéristiques modernes et leur signifié	150
III.1.3 Train, avion, bateau, carrosse : la métaphore du système de référence	151
III.1.4 La relativité et le relativisme : la relation avec les autres et l'idée d'absolu	154

CHAPITRE 2

LA LUMIÈRE COMME SIGNE DE MODERNITÉ ENTRE CORPUS-CULES ET ONDES 159

III.2.1 La lumière et l'apparition du double : *Échec au temps*, *The Secret Sharer*, *Il figlio di due madri* et *The Jolly Corner* 160

III.2.2 La lumière qui caractérise l'identité du double : *Isolia splendens*, *L'énigme de Givreuse*, *La scacchiera davanti allo specchio*, *Orlando* et *Les fleurs bleues* 173

CHAPITRE 3

LE MOYEN DE TRANSPORT ET LE SYSTÈME DE RÉFÉRENCE : AVIONS, TRAINS, BATEAUX ET CARROSSES 181

III.3.1 Le moyen de transport signe de l'apparition : *Isolia splendens*, *La scacchiera davanti allo specchio*, *The Jolly Corner* et *Échec au temps* 182

III.3.2 Le moyen de transport qui caractérise l'identité : *Il figlio di due madri*, *L'énigme de givreuse*, *Orlando*

III.3.3 Le moyen de transport habité : *Les fleurs bleues* et *The Secret Sharer* 197

CHAPITRE 4

LES INFLUENCES INDIRECTES : LES RELATIONS INTERPERSONNELLES ET LA SCIENCE 201

III.4.1 L'importance des autres : la relativité littéraire et le dépassement du relativisme 202

III.4.2 La sphère féminine et la fonction scientifique 217

III.4.3 La sphère masculine et l'impossibilité de dire la science 221

III.4.4 La formule physique et sa transcription littéraire : $E=mc^2$ 233

CONCLUSIONS 235

BIBLIOGRAPHIE 249

INTRODUCTION

Le 11 février 2016, les unes des journaux du monde entier sont envahies par une révolution dans le domaine de la science :

Énorme secousse dans le monde scientifique, pour une découverte majeure, à ranger au sommet des plus grandes percées de la connaissance. Pour la première fois, des vibrations venues de l'espace et d'une étrange nature ont été détectées sur Terre, confirmant une prédiction d'Albert Einstein vieille d'un siècle (Larousserie 2016).

Des États-Unis à l'Europe, les quotidiens affichent toute la surprise d'une découverte incroyable en physique : les ondes gravitationnelles prédites par Albert Einstein. Les titres qui apparaissent dans le quotidien français *Le Monde*, « Ondes gravitationnelles : vers la fin d'un suspense centenaire? » et « Les ondes gravitationnelles détectées un siècle après avoir été prédites », mettent l'accent sur le caractère visionnaire d'une découverte qui, annoncée il y a un siècle, vient d'être confirmée. Le même sentiment est rendu par Paolo Virtuani en Italie qui, dans *Il Corriere della Sera*, explique : « Scoperte le onde gravitazionali : Einstein aveva ragione. La conferma della teoria della relatività. Un nuovo modo di studiare l'universo, i buchi neri e il tessuto dello spaziotempo » (Virtuani 2016). En Angleterre, Tim Radford annonce des pages de *The Guardian* « Gravitational waves: breakthrough discovery after a century of expectation. Scientists announce discovery of clear gravitational wave signal, ripples in spacetime first predicted by Albert Einstein » (Radford 2016). Dennis Overbye du *The New York Times* lui fait écho avec un article intitulé « Gravitational Waves Detected, Confirming Einstein's Theory ». Les cas cités sont des exemples d'une réaction uniforme dans la presse mondiale : l'étonnement pour une découverte incroyable est accru par son aspect prédictif. Au cours des siècles, Einstein a été représenté comme un savant génial, révolutionnaire, quelque peu à la marge. Barthes parle de lui comme d'une figure mythique :

Mais comme le monde continue, que la recherche foisonne toujours et qu'il faut aussi réserver la part de Dieu, un certain échec d'Einstein est nécessaire : Einstein est mort, dit-on, sans avoir pu vérifier « l'équation dans laquelle tenait le secret du monde ». Pour finir, le monde a donc résisté ; à peine percé, le secret s'est fermé de nouveau, le chiffre était incomplet. Ainsi Einstein satisfait-il pleinement au mythe, qui se moque des contradictions pourvu qu'il installe une sécurité euphorique : à la fois mage et machine, chercheur permanent et troubleur incombé, déchaînant le meilleur et le pire, cerveau et conscience, Einstein accomplit les rêves les plus contradictoires, réconcilie mythiquement la puissance infinie de l'homme sur la nature, et la « fatalité » d'un sacré qu'il ne peut encore rejeter (Barthes 2002, p. 740).

Cependant, lorsqu'Einstein avait énoncé la théorie de la relativité, (« Relativité restreinte » en 1906 et puis « Relativité Générale » en 1915), quelques doutes demeuraient autour des ondes gravitationnelles et, bien que l'on ne voulût rien enlever au prestige du savant, il demeurait autour d'Einstein un sentiment d'échec, une part d'irrésolu. Le fait que ses prédictions sont vérifiées cent ans plus tard jette sur Einstein une certaine gloire car le savant, qui était déjà un génie, devient un précurseur. Cela semble être la principale raison d'un si grand intérêt et d'un si grand enthousiasme pour les découvertes de 2016. Toutefois, nous pouvons déduire une autre raison du succès qui renvoie principalement à la typologie même de la découverte scientifique, notamment de la théorie d'Einstein.

De nombreuses découvertes scientifiques comportent des sujets qui ne sont compréhensibles que pour les savants : leur formulation est révolutionnaire, mais uniquement pour la communauté scientifique, et l'homme commun se contente, lui, d'apprendre l'information finale : « Une découverte révolutionnaire pour la communauté scientifique ». Le cas de la théorie de la relativité est différent : bien que restreinte au domaine de la physique, la théorie touche à des concepts qui appartiennent à la manière dont l'être humain *pense* son réel, tels que l'espace et le temps, incontournables catégories de l'esprit. Tous les domaines du savoir sont touchés par cette théorie : elle a influencé de différentes manières la psychologie et la sociologie, en passant par l'anthropologie et la philosophie, entre autres. La théorie de la relativité fut révolutionnaire et très difficile à comprendre : elle soutient des propos illogiques pour la perception humaine et pourtant bien réels. Et cela parce que la nature de l'espace-temps a pu commencer à être étudiée sous une autre perspective,

en le soustrayant à des considérations purement philosophiques (Vatinno 2014).

La théorie de la relativité affirme que le temps est multiple et que l'espace est courbe, et que les deux éléments sont inséparables et forment le *continuum* espace-temps. Le *continuum* spatio-temporel est donc caractérisé par deux attributs précis : l'union définitive des deux catégories de l'espace et du temps – il ne sera plus possible de parler de l'un sans faire référence à l'autre – et, en même temps, le changement de leur composition la plus profonde. Comme l'écrit clairement Bernard Russell :

We may now recapitulate the reasons which have made it necessary to substitute “space-time” for space and time. The old separation of space and time rested upon the belief that there was no ambiguity in saying that two events in distant places happened at the same time; consequently it was thought that we could describe the topography of the universe at a given instant in purely spatial terms. But now that simultaneity has become relative to a particular observer, this is no longer possible. What is, for one observer, a description of the state of the world at a given instant is, for another observer, a series of events at various different times, whose relations are not merely spatial but also temporal (Russel 1925, pp. 51-52).

La théorie de la relativité naît du Relativisme (formulé pour la première fois par Galilée) qui affirme que toutes les données enregistrées à l'égard du réel dépendent du point de vue de l'observateur. Cela impliquerait que la description de la réalité ne peut être faite qu'à partir d'un point de vue qui, pour sa part, influencerait les résultats des observations : la mesure n'est donc pas absolue. La théorie dépasse alors le relativisme en se concentrant non pas sur les résultats des données, mais sur les relations entre les composantes d'un système de référence : cela amènerait à des résultats absolus.

On sait depuis toujours que la perception intérieure du temps est faussée, car nous enregistrons l'écoulement temporel en fonction de notre conscience et de notre état d'esprit. Ce qui rend la théorie de la relativité fondamentale, c'est que cette vérité – le temps multiple – échappe à notre conscience intime pour entrer dans le monde du mesurable et du concret : c'est le temps mathématique qui devient multiple, et non pas le temps psychologique. Si un être humain accomplit un voyage autour de la Terre à une vitesse égale à celle de la lumière, à son retour le temps sera passé moins vite pour lui que pour son frère jumeau qui l'attend sur Terre : on en déduit que plusieurs temps sont

possibles. Depuis toujours une différence a été faite entre un temps psychologique et un temps mesuré, alors que maintenant il y a une totale superposition des deux concepts. L'espace subit le même sort : avant, il était imaginé comme un récipient fixe et immobile. Avec la théorie de la relativité, il devient courbe, se modifie selon les corps qui l'habitent et cela grâce aux champs gravitationnels : la Lune est attirée par la Terre car elle déforme l'espace et oblige la Lune à glisser le long de la pente créée par sa masse : cela est également la raison de la formule $E=mc^2$.

L'objectif de notre étude est d'enquêter sur les relations existantes entre la littérature et la théorie de la relativité, sur la manière à travers laquelle une telle théorie – qui bouleverse les catégories au moyen desquelles nous pensons – peut interagir avec la fiction. Il est important de souligner que nous ne parlons pas d'une influence unidirectionnelle : il existe entre la science et la littérature un mouvement qui va dans les deux directions.

À partir du XX^e siècle, nous assistons à la floraison d'une littérature critique qui prétend que tous les secteurs de la connaissance humaine sont entrelacés : un évènement dans le domaine de la science laisserait alors ses traces dans d'autres secteurs de la culture. Dans un panorama qui demeure assez varié et hétérogène, un nom se détache, celui de Katherine Hayles, qui systématise cette hypothèse en lui donnant le nom de *field concept* (Hayles 1984) autour des années 1980. La particularité de la pensée de Hayles est de mettre l'accent sur le lien entre science et littérature, comme l'explique aussi May Chehab :

Le *field concept* s'attache donc, selon son créateur, à dégager, au sein de disciplines différentes, des isomorphismes, en d'autres termes des caractéristiques générales de la pensée du XX^e siècle. Cette approche nouvelle est en fait une épistémologie transversale. Elle s'apparente énormément à la littérature comparée, en ce que deux champs de connaissances au moins sont en présence. Aucune différence donc dans la méthodologie. Par contre, la distinction majeure tient au domaine des connaissances, qui associe la science et la littérature. Pour comprendre la création littéraire du XX^e siècle, le critique et le chercheur doivent dorénavant connaître aussi les grandes théories de la physique, des mathématiques et de la biologie (Chehab 2006, p. 143).

Si la science et la littérature dialoguent entre elles, elles le font au sein d'une atmosphère, l'esprit du temps. La littérature et la science sont les expressions de l'esprit d'une certaine époque, qui s'exprime en même temps et se reconnaît dans les symboles que science et littérature vont créer. Le philosophe Or-

tega y Gasset écrit ainsi à ce propos, dans son essai « La valeur historique de la relativité », contenu dans le volume *Le thème de notre temps* :

Basta con subrayar un poco las tendencias generales que han actuado en la invención de esta teoría ; basta con prolongar brevemente sus líneas más allá del recinto de la física, para que aparezca a nuestros ojos el dibujo de una sensibilidad nueva, antagónica de la reinante en los últimos siglos (Ortega y Gasset 1923, p. 23).

Dans son essai, Ortega y Gasset souligne comment la théorie de la relativité serait en réalité une œuvre scientifique bâtie non seulement par un seul homme, mais aussi par une communauté scientifique. Il prétend qu'une telle théorie a des répercussions sur les générations à venir, mais le passage le plus important de sa pensée l'influence à son tour, au sens qu'une telle théorie a pu naître grâce à un changement des esprits.

Le XX^e siècle, que l'historien Eric Hobsbawm a défini *short century* (Hobsbawm 1994), se caractérise par de profonds changements aux niveaux social, historique et culturel. Les deux guerres mondiales représentent un bouleversement fondamental de la géopolitique des États d'Europe qui trouveront, à partir de là, une nouvelle définition de leurs frontières. Le progrès technologique dont les deux guerres sont la manifestation brise la conception d'une science positiviste basée sur l'idée d'un futur meilleur et surtout prévisible. La psychanalyse, grâce au travail de Sigmund Freud et de Gustav Jung, propose de nouvelles manières d'étudier l'âme humaine, ouvrant à une substance insaisissable : l'inconscient. La littérature, avec ses « mouvements définis *a posteriori* et ses « avant-gardes réunies *a priori* autour de manifestes » (Collani 2005, p. IX.), expérimente de nouvelles techniques de déstructuration du mouvement narratif. Celles-ci peuvent être concentrées sur l'aspect graphique, comme par exemple les « calligrammes » de Guillaume Apollinaire ou les poèmes futuristes qui font de la page blanche un territoire d'expérimentation où le contenu n'est pas séparable de l'espace d'expression. Aussi assistons-nous à une déstructuration de la temporalité narrative classique comme, parmi d'autres exemples, dans le roman de Marcel Proust *La recherche du temps perdu*, où le temps du récit et le temps de la diégèse (Genette 1972) forment un jeu de miroir en se servant de la dimension psychologique du personnage. Les nouvelles techniques narratives peuvent se concentrer aussi sur des techniques de

styles, comme c'est le cas du *stream of consciousness* dont James Joyce et Virginia Woolf furent deux défenseurs¹. Comme l'affirme Sophie Bertho :

L'homme du XX^e siècle assiste à une accélération de l'Histoire. Côté politique, il voit comment les idéologies impatientes, les fascismes, les stalinismes, déclenchent les guerres, côté esthétique, il constate que les modes deviennent éphémères : les avant-gardes, phénomènes caractéristiques de la modernité se suivent à un rythme de plus en plus rapide (Bertho 1993, p. 92).

Nous appartenons à une époque qui a été définie à plusieurs reprises comme une période où toute certitude se brise, où il est nécessaire de refonder une manière commune de regarder le monde. En effet, la grande leçon de l'esprit du XX^e siècle fut l'acceptation d'une pluralité de vérités, la prise de conscience que plusieurs manières de regarder le monde peuvent exister et que chacune est correcte et légitime. L'homme doit faire face aux défis de concevoir « la cohérence d'un monde placé sous le principe de la non-conclusion et de la coexistence de toute chose » (Westphal 2007, p. 9). Si d'un côté, le XX^e siècle est caractérisé par l'acceptation du manque de vérités absolues, il l'est aussi par une poussée de l'expérimentation dans toutes les manifestations artistiques : en considérant que toutes les règles ont été bousculées, tout est possible.

La technologie joue un rôle important dans ce passage, en fournissant les instruments pour la mise en œuvre de ce changement d'imaginaire : le XX^e siècle voit le passage définitif, sinon la *démocratisation*, de la lumière électrique, des chemins de fer, et de la communication grâce au téléphone. Toutes ces découvertes technologiques mènent à l'introduction d'un nouveau concept de vitesse et d'immédiateté qui se développera jusqu'à notre époque. Les traits que nous venons d'énumérer donnent de manière non exhaustive la mesure des profonds bouleversements qui envahissent le XX^e siècle, au niveau de la vie pratique des êtres humains comme au niveau de leurs pensées. La science aussi subit cette vague révolutionnaire, ce qui lui vaudra au début du siècle l'appellation de « seconde révolution scientifique ». Elle se caractérise par des découvertes qui acceptent une remise en cause des anciens fondements de la science : parmi de nombreux exemples, la formulation de la théorie de la relativité par Albert Einstein en 1905 et en 1916.

¹ Rappelons que le premier écrivain à faire recours à ce genre de procédé fut Edouard Dujardin avec son roman *Les lauriers sont coupés*, paru en 1887.

En admettant l'idée selon laquelle les révolutions scientifiques sont préparées en quelque sorte par un changement de l'esprit du temps, nous pouvons imaginer la fin du XIX^e siècle comme un moment fertile pour une théorie scientifique capable d'admettre les différences tout en arrivant à une théorie générale et absolue. Si les modernisations techniques que nous avons décrites sont considérées comme des éléments qui nourrissent le terroir culturel de la fin du XIX^e siècle, il ne serait pas exagéré d'affirmer que la théorie de la relativité par son sens relationnel parvient à offrir une réponse scientifique à la crise de certitudes que traverse le XX^e siècle. La même crise est visible en littérature : elle porte la marque de l'époque qui l'héberge et lui donne un souffle. La science et la littérature prennent leurs images et thèmes d'un même terroir commun : elles en deviennent ainsi l'expression du temps et en même temps la source dont le temps se nourrit. Nous avons maintenant tous les éléments pour pouvoir introduire notre méthodologie et expliquer comment nous envisageons notre analyse.

Notre première nécessité répond au besoin de trouver une liaison méthodologique entre le domaine de la science et celui de la littérature. Il nous a été nécessaire d'identifier un terrain d'analyse commun et notre démarche part du constat suivant : pour communiquer ses résultats de vulgarisation, la science se sert de métaphores qui, provenant du discours littéraires, s'enrichissent de nouvelles fonctions. De nombreuses études ont prouvé que l'emploi des métaphores est très utile dans le domaine de la science pour deux raisons : sa valeur communicative et sa fonction heuristique. Les métaphores servent à expliquer un concept qui vient d'être découvert et pour lequel la science ne dispose pas de mots adéquats. C'est alors que la métaphore s'active : des mots d'un autre champ sémantique sont empruntés et finissent souvent par rester dans la formulation de la théorie. Un exemple parmi d'autres, celui des *wormholes*, en français *tunnels creusés par des vers*, qui est une expression qui désigne les tunnels spatio-temporels découverts en 1921 et pour lesquels les savants de l'époque n'avaient pas de mots. Plus que communicative, la métaphore possède une valeur heuristique : elle permet de *penser* une théorie qui n'existait pas, grâce au fait qu'elle permet le raisonnement par images. Au début du XX^e siècle, la science se démocratise, sort du cercle étroit des savants et pénètre les discours des êtres communs. Einstein fut l'un des premiers et plus grands vulgarisateurs : étant convaincu que la science aurait dû être illustrée simplement, ses innombrables écrits scientifiques contiennent une vaste série d'images, de métaphores scientifiques, de paradoxes, utiles pour rendre le con-

tenu de la théorie de la relativité compréhensible pour les masses. Ces genres de considérations nous ont permis d'identifier, à l'intérieur des textes de vulgarisation d'Einstein, certains éléments qui sont le cœur de la théorie de la relativité.

Grace à ces éléments, identifiés à l'aide de notions de linguistique cognitive, nous avons pu dans un premier moment définir notre corpus, et ensuite bâtir une grille d'analyse critique que nous avons appelée constellation einsteinienne. Cette grille, grâce à une approche issue de la critique symbolique, entend montrer comment les éléments scientifiques se fictionnalisent. En effet, nous pouvons analyser les textes en nous focalisant sur deux aspects que Jean-Christophe Valtat nous aide à exprimer :

Deux problèmes se posent alors : celui du rapport conceptuel réel qu'une poétique donnée entretient avec une théorie scientifique, et celui de la manière dont ce rapport éventuel s'exprime formellement dans une œuvre précise (Valtat 2004, p. 22).

Nous avons donc, d'un côté, le contenu de la théorie, c'est-à-dire l'espace flexible et le temps multiple et, de l'autre, une série d'images, celles du train, de la lumière et des jumeaux, qui, comme nous le supposons, servent à rendre fictionnelle la théorie de la relativité, à la raconter.

Cette œuvre est composée de trois parties : la première partie, intitulée « La physique et la littérature : l'intersection de deux univers », se veut un état des lieux de la théorie de la relativité dans les domaines de la physique, de la philosophie et de la critique littéraire. Cette entrée dans le sujet est fondamentale pour notre approche qui ne veut pas se baser sur des interprétations de la relativité mais veut partir directement de la source physique. Dans le premier chapitre, « La théorie de la relativité : le *continuum* entre temps multiple et espace flexible », nous expliciterons et définirons d'abord les conditions historiques qui ont rendu possible la naissance de la théorie de la relativité. Comme Thomas Kuhn l'analyse (Kuhn 1962), la science avance grâce aux moments de crise, où les théories acceptées jusqu'à un certain moment ne sont plus valables : il s'agit de phases où la créativité scientifique atteint son niveau le plus élevé, et c'est précisément ce moment que nous traiterons. Après avoir tracé donc les fondements de la théorie de la relativité, nous en expliquerons le contenu spécifique. Nous rentrerons ainsi en détail dans l'explication du temps multiple et de l'espace courbe, qui vont former le *continuum* spatio-temporel. Dans le deuxième chapitre « La réception philosophique et les interprétations

littéraires », il sera question de fournir un cadre d'ensemble de la réception de la théorie de la relativité à la fois dans le domaine de la philosophie et de la littérature. Nous nous concentrerons principalement sur les principaux débats que la théorie suscita, en particulier par rapport aux théories kantienne, sur l'erreur d'interprétation de Henry Bergson et sur l'un des plus grands malentendus engendrés, celui entre « relativité » et « relativisme ». Pour ce qui concerne la littérature, nous pourrions observer comment tant les auteurs que les critiques interprètent la théorie de manière très variée. Certains se concentrent sur son contenu, définissant la déformation spatio-temporelle comme une thématique à traiter, avec un degré d'exactitude scientifique assez libre. D'autres voient la déformation spatio-temporelle dans le processus d'écriture : un exemple parmi d'autres est le *stream of consciousness*, utilisé aussi par James Joyce et Virginia Woolf. Dans le cadre de la critique littéraire, nous introduirons en particulier l'interprétation du critique russe Mikhaïl Bakhtine qui théorise le *chronotope*, une figure littéraire inspirée de la relativité où l'espace et le temps sortent de leur état de simples coordonnées des actions et pénètrent le tissu de l'intrigue. Le *chronotope* déterminerait une zone narrative où « les événements de l'intrigue se concrétisent, se revêtent de *chair*, se remplissent de *sang* » (Bakhtine 1978 [1958], p. 390). Nous nous inspirons de cette théorie littéraire pour exclure toute lecture psychologique du temps multiple et de l'espace flexible, et pour exclure aussi toute position qui considère l'espace et le temps comme de simples éléments de décor de l'action. Dans notre travail, l'espace-temps est indivisible, concret et vivant. Dans le troisième chapitre « Critères définitoires du corpus : du paradoxe des jumeaux au thème littéraire du double », il sera question d'expliquer le choix de notre corpus. Sa délimitation trouve ses origines dans l'une des métaphores employées par Einstein pour faire comprendre la déformation spatio-temporelle : le paradoxe des jumeaux. Deux jumeaux se trouvent sur Terre et l'un des deux parts sur une navette spatiale qui voyage à une vitesse égale à celle de la lumière. Après avoir effectué le tour de la Terre, le jumeau voyageur revient et il constate qu'il a vieilli moins rapidement que celui qui est resté sur Terre. Nous utiliserons ce paradoxe des jumeaux de manière quelque peu décentrée pour le transposer dans la littérature : c'est ainsi que nous parvenons à la figure du double littéraire. Dans ce chapitre, nous retracerons l'histoire du thème littéraire du double à travers les siècles, pour ensuite passer à l'explication des rapports que cette image « de deux » a avec la littérature et la physique. Notre corpus est donc composé par de récits appartenant aux littératures italienne, française et

anglaise, et qui ont comme sujet central le thème du double : *The Jolly Corner* (Henri James, 1908), *The Secret Sharer* (Joseph Conrad, 1910), *L'Énigme de Girvreuse* (Joseph-Henri Rosny Aîné, 1917), *La scacchiera davanti allo specchio* (Massimo Bontempelli, 1922), *Il figlio di due madri* (Massimo Bontempelli, 1928), *Orlando* (Virginia Woolf, 1928), *Échec au temps* (Marcel Thiry, 1945), *Isolia splendens* (Tommaso Landolfi, 1960), *Les fleurs bleues* (Raymond Queneau, 1965).

Avec notre deuxième partie, « Le double continu et le double discontinu », nous rentrons dans le cœur de notre travail : elle est consacrée à un premier niveau d'analyse narratologique, et nous nous concentrerons sur le dialogue que le double et l'espace-temps entretiennent à l'intérieur du récit. Dans le premier chapitre « Le double et l'espace-temps : instruments d'analyse », nous présenterons une catégorisation quadripartite, organisée en deux binômes de concepts, qui nous permettra un déroulement par étapes et contribuera à clarifier notre propos. Le premier binôme de concepts se réfère à l'identité du double : la question est de savoir si son existence découle d'un mouvement de rencontre ou de séparation. Le second binôme de concepts fait appel à l'espace-temps et l'inclut comme variable ; nous nous proposons ainsi d'identifier les cas où l'espace-temps est la condition de l'existence du double et ceux où l'espace-temps est la conséquence de l'existence du double. Le croisement des résultats de ces analyses nous amènent à parler de double continu et de double discontinu, où l'espace-temps et le double sont en rapport d'interdépendance. Dans le deuxième chapitre « Le double discontinu à travers l'espace-temps », nous allons donc exposer le concept de double discontinu grâce à l'appui des analyses critiques des textes : nous verrons quels sont les traits spécifiques des romans où le double est discontinu, autrement dit où se trouve, entre les deux espaces-temps du double, une rupture, une interruption. Dans le troisième chapitre « Le double continu à travers l'espace-temps », le même processus sera appliqué aux cas caractérisés par le double continu. Ici, les deux espaces-temps du double possèdent des points en commun : parfois nous pourrions parler d'intersection, parfois de tangence et parfois d'inclusion. Les analyses menées dans cette partie nous permettent de voir comment l'espace et le temps ne se limitent pas à représenter des coordonnées géographiques ou chronologiques, mais comment, au contraire, ils suivent les affirmations de Bakhtine sur le chronotope, en permettant au récit de devenir « chair et sang ».

La troisième partie intitulée « *La constellation einsteinienne* : images et motifs spatio-temporels », est caractérisée par une analyse symbolique et thématique

qui nous permettra d'observer la manière dont les éléments scientifiques présents dans les textes de vulgarisations pénètrent la littérature, grâce à l'application d'une grille d'analyse thématique que nous avons appelée *constellation einsteinienne*. Dans le premier chapitre « La *constellation einsteinienne* : structure et raison d'être », nous expliquerons les fondements et le fonctionnement de la *constellation einsteinienne*. Grâce à l'appui des bases théoriques de linguistique cognitive, nous serons en mesure de justifier nos choix d'éléments provenant des métaphores d'Einstein, que nous avons évoqué pour notre *corpus*. Einstein explique ainsi la déformation spatio-temporelle : un homme se trouve dans le wagon d'un train en mouvement lorsqu'un coup de pistolet part. Un autre homme qui se trouve sur les quais observe la scène : il verra la lumière du coup et entendra le bruit à un moment différent par rapport à l'autre homme. À partir de ce récit, nous avons donc sélectionné les deux éléments directs : le moyen de transport et la lumière. Nous verrons aussi comment il y a un second niveau d'analyse, formé par ce que nous avons appelé les éléments directs qui prennent leur origine dans le binôme conceptuel relativité / relativisme. Après avoir donné les éléments généraux d'une telle grille d'analyse, nous rentrerons dans le détail à travers l'analyse des textes. Dans le deuxième chapitre « La lumière comme signe de modernité entre corpuscules et ondes », nous analyserons la manière dont la lumière entre en relation avec le double – laquelle, comme nous l'avons déjà observé, est liée à son tour à l'espace-temps. La lumière possède des traits issus de sa description physique, l'onde et le corpuscule, qu'elle garde tout en devenant un objet littéraire. Pour mieux articuler notre analyse, nous identifierons aussi la typologie du contact entre le double et les éléments directs : nous pouvons distinguer, d'un côté, le moment de l'apparition du double, instantané, immédiat et, de l'autre, un trait spécifique de l'existence même, représentation d'un mouvement dans le temps, long et profond. Autrement dit, la lumière serait déterminante pour l'apparition du double ou caractériserait d'une certaine manière son existence. Dans le troisième chapitre « Le moyen de transport et le système de référence : avions, trains, bateaux et carrosses », nous produirons la même démarche mais en l'appliquant cette fois au moyen de transport : les trains, les avions, les bateaux et les carrosses deviennent fondamentaux pour la vie du double. La *constellation einsteinienne* est composée d'un second groupe d'éléments que nous avons appelés éléments indirects et qui seront traités dans le quatrième chapitre « Les éléments indirectes : les relations interpersonnelles et la science ». Ils prennent leur origine dans un rapport moins tech-

nique et plus distant de la théorie de la relativité, se nourrissent des idées qu'elle suscita dans des domaines de connaissance autre que la physique. Nous avons sélectionné le malentendu entre relativité et relativisme qui nous amènera à des considérations sur l'importance de l'Autre. Nous partirons du constat que la relativité admet et dépasse le relativisme, qu'elle accepte la différence des observateurs mais affirme que pour avoir des données absolues il faut se concentrer sur la relation entre les corps présents dans les systèmes de référence. Les relations des corps, et non pas les corps selon un seul et unique point de vue, sont analysées : le centre d'intérêt se déplace de la subjectivité à la relation. Ce raisonnement nous amènera vers l'attribution d'une importance à *l'autre* et nous verrons comme celui-ci s'entrelace avec les éléments directs de la *constellation einsteinienne*. Si les *autres* permettent au double d'exister en lui donnant une identité sociale, nous pouvons distinguer, en y regardant de plus près, une sphère féminine et une sphère masculine. La femme sera celle qui coïncide avec les éléments directs, elle aura la même fonction que la science possède dans la vie du double, mais elle ne montrera aucun rapport *affiché* avec la science. À l'opposé, des personnages masculins représenteront la science, qui aura dans ces cas perdu sa capacité de s'afficher. Le cœur de notre analyse sera donc le dialogue entre science et littérature, reliant une perspective narratologique et une perspective symbolique et thématique, pour parvenir enfin à une traduction littéraire de la formule d'Einstein $E=mc^2$.

LA PHYSIQUE ET LA LITTÉRATURE : L'INTERESCTION DE DEUX UNIVERS

En 1905, Albert Einstein publie dans la revue de physique *Annalen der Physik* l'article « L'électrodynamique des corps en mouvement » (*Zur Elektrodynamik bewegter Körper*), mieux connu sous le nom de « Théorie de la relativité restreinte ». S'ensuivra, en 1916, la parution d'un second article dans la même revue, intitulé « Le fondement de la relativité générale » (*Die Grundlage der allgemeinen Relativitätstheorie*). Approfondissement du précédent, ce second article avait vu son contenu diffusé à travers une série de lectures au sein de l'Académie Prussienne des Sciences de Berlin à partir de 1915. Les deux articles sont à l'origine de l'une des révolutions majeures dans le domaine de la physique. Comparables aux découvertes de Galilée ou Newton, en raison du caractère innovant de son contenu, les thèses développées dans ces deux articles amènent à repenser les catégories de l'esprit de l'espace et du temps. Le parcours qui conduisit à l'acceptation de la théorie fut pourtant long. Même si en 1916 les idées d'Albert Einstein étaient largement au cœur du débat scientifique, il fallut attendre le 29 mai 1919 que les deux savants Freeman Dyson et Arthur Eddington fissent une expérience lors d'une éclipse : en démontrant la courbure des rayons lumineux due à l'effet que la masse gravitationnelle de la Terre exerce dans l'espace, elle permit de confirmer la fameuse formule einsteinienne « $E = mc^2$ ». La consécration finale arriva le 11 février 2016, grâce aux travaux d'une équipe de recherche franco-italienne, lorsque l'on découvrit officiellement les ondes gravitationnelles (Balibar 1995, Brissoni 2004).

La théorie de la relativité revêt une grande complexité en raison de la multiplicité d'éléments dont elle est composée : dans son élaboration s'entremêlent les concepts d'espace et de temps, la vitesse de la lumière,

l'énergie, la masse et la force de gravitation. La complexité du sujet nous amène à nous poser une question simple, nécessaire au commencement de notre travail : qu'entend-on par « théorie de la relativité » ? Quel est son contenu exact ? Quelle est la synthèse de la théorie de la relativité, quel est le concept central dont nous tiendrons compte pour mener notre analyse ? Pour répondre à cette question fondamentale, nous nous basons sur des textes de physique, et ce en préférant nous concentrer sur la source scientifique première. La raison de ce choix méthodologique réside dans le constat qu'il existe un matériel critique important concernant la vulgarisation des contenus de la théorie de la relativité, qui risque d'influencer notre approche qui se veut rigoureusement comparatiste entre science et littérature.

L'extrême diversité du panorama des interprétations de la théorie de la relativité pose un problème fondamental : au moment de sa formulation, la théorie ne fut pas comprise et les nombreux débats philosophiques qui s'ensuivirent donnent la mesure de la confusion qu'une telle découverte a engendrée (Pearce Williams 1968). Les tentatives de la philosophie de faire rentrer la théorie dans son cadre de pensée, en se basant sur l'emploi de concepts d'espace et de temps, s'ajoutèrent à celles de la sociologie qui voulut appliquer le mot « relativisme » aux mœurs et croyances de toute ethnie, comme nous le verrons plus tard. Maintes critiques de la littérature envers la philosophie ont été prononcées à l'égard de l'interprétation de la théorie de relativité, exprimant souvent un point de vue arbitraire, faisant des simplifications, mélangeant différents niveaux de compréhension, etc. C'est pour toutes ces raisons qu'il convient de partir de la source, en tout premier lieu les écrits einsteiniens scientifiques et vulgarisateurs tels les textes qu'Einstein lui-même écrit en collaboration avec des philosophes ou des physiciens, notamment *The ABC's of Relativity* avec le prix Nobel Bernard Russel ou *The Evolution of Physics : the Growth of Ideas From Early Concepts to Relativity and Quanta* qu'il rédigea avec son assistant personnel Leopold Infeld. Nous nous servons de cette sélection bibliographique pour créer le socle de notre analyse et, une fois saisi le véritable contenu de la théorie de la relativité, il deviendra facile de nous pencher sur les interprétations de la philosophie et de la littérature pour pouvoir tracer un cadre plus complet et plus exhaustif des bases de notre analyse.

LA THÉORIE DE LA RELATIVITÉ : LE CONTINUUM ENTRE TEMPS MULTIPLE ET ESPACE FLEXIBLE

1.1.1 Avant la théorie de la relativité ou les conditions d'une révolution

Au début du XX^e siècle, la physique se trouve dans un état de crise du fait que les deux piliers théoriques sur lesquels elle se fonde, la mécanique classique de Newton et la nouvelle électrodynamique de Maxwell, se trouvent dans un rapport d'incohérence. Pour bien comprendre cette situation et la réelle portée de la révolution accomplie par Einstein, il faut faire un pas en arrière.

Isaac Newton introduit en 1687, afin d'expliquer le mouvement des corps, une mécanique fondée sur le concept de force. Avant lui, les théories sur les causes de la chute des corps avaient été très nombreuses : selon Aristote, les corps tombaient car ils *se fatiguaient*, cherchant de ce fait un rapprochement avec la terre. Selon certains théologiens chrétiens, les objets se mouvaient car ils étaient poussés par des forces semblables aux sentiments humains. Newton, pour répondre à la question de la chute des corps avec une accélération constante, avait théorisé une force d'attraction générée par la terre. Autrement dit, deux corps s'attirent avec une force directement proportionnelle au produit de leurs masses et inversement proportionnelle au carré de leur distance. Avec cette formule, chaque mouvement ou trajectoire était parfaitement mesurable par des équations. Le discours et les lois de Newton renvoyaient aux mouvements sur Terre ainsi qu'à ceux des planètes, comme quand par exemple la Lune tombe autour de la Terre, sans jamais véritablement tomber

en raison de sa masse. Pour permettre l'énonciation de ces lois, Newton imaginait le temps et l'espace comme absolus.

Afin de compléter l'illustration des idées de Newton relatives à notre propos, nous présenterons également le thème de la nature de la lumière. Newton avait théorisé que la lumière avait une origine corpusculaire, c'est-à-dire que le corps qui produisait la lumière émettait aussi un faisceau de particules ou en général des corpuscules de diverses natures. En 1870, le physicien et mathématicien écossais James Clerk Maxwell énonça la théorie moderne de l'électrodynamique selon laquelle la lumière se propage par ondes transversales en fonction des champs électromagnétiques. L'électricité, la lumière et le champ sont, selon ce savant, l'expression d'un même évènement : le champ électrique et le champ magnétique se répandent dans l'espace sous forme d'ondes et la lumière fait partie de cette propagation.

Toutefois, il fallait un milieu à travers lequel l'onde lumineuse se propageât, et les physiciens newtoniens inventèrent l'éther. Le terme « inventèrent » s'avère être parfaitement approprié car l'existence de l'éther n'avait jamais été démontrée empiriquement. On imaginait une substance dont on connaissait peu la composition et qui était censée être transparente, sans poids aucun et presque inconsistante, mais surtout immobile et capable de propager la lumière (Kaku 2005).

L'énonciation de la théorie de Maxwell joua un rôle important car elle engendrait un état d'incohérence dans la physique : en effet, la théorie thermodynamique étaient incompatible avec les théories de Newton. Revenons à présent dans le débat de cette incohérence.

Admettre l'existence de l'éther aurait signifié supposer l'existence d'un système stationnaire, condition absolument impossible en nature car la mécanique classique de Newton n'admettait aucune condition privilégiée pour les systèmes inertiels. Autrement dit, aucun système n'aurait pu être totalement immobile. La confirmation de cette « crise » eut lieu quand les deux savants Albert Abraham Michelson et Edward Morley voulurent démontrer l'existence de l'éther par une expérience en 1887. Les fondements de l'expérience étaient les suivants : l'éther devait bien avoir une direction et devait opposer une certaine résistance à tous les corps ; par conséquent, chaque objet qui se mouvait dans l'espace devait générer un « vent d'éther » voyageant à la même vitesse mais en sens inverse. Ce système comprenait la lumière. Les deux savants placèrent deux dispositifs qui envoyaient des sources lumineuses dans l'espace mais dans des directions opposées et, à côté, deux miroirs pour vérifier quand

le rayon reviendrait. Selon leurs calculs, le temps d'arrivée des rayons lumineux aurait dû être en léger décalage, à cause de l'opposition du vent d'éther. À la grande surprise de toute la communauté scientifique, la lumière arriva au même moment, sa vitesse étant une constante indépendante de la vitesse du système de référence sur lequel elle voyageait. Contre toute attente donc, les deux savants avaient échoué et leur échec engendra un paradoxe : soit les lois de la physique mécanique étaient fausses et l'éther était dans une condition dite de préférence (car immobile), soit l'éther n'existait pas. Ce genre de failles permit à la nouvelle théorie de naître, car Einstein avec la relativité put harmoniser les deux visions. Son article de 1905, « l'Électrodynamique de corps en mouvement », commence ainsi :

Il est connu que si nous appliquons l'électrodynamique de Maxwell, telle que nous la concevons aujourd'hui, aux corps en mouvement, nous sommes conduits à une asymétrie qui ne s'accorde pas avec les phénomènes observés (Einstein 1905, p.8).

En réalité, l'incohérence des deux théories, qui était due à l'observation empirique de la réalité, était due à l'hypothèse que l'espace et le temps étaient absolus. La seule manière de faire coexister les deux idées était de modifier les concepts de base, c'est-à-dire l'espace et le temps. Comment cela se produisit-il ?

Dans sa biographie, Einstein parle d'un ouragan qui se serait produit à partir d'une expérience du quotidien : un soir, il se souvint avoir pris place dans un tramway à Berne et avoir aperçu depuis son siège la Tour de l'Horloge de la ville. Il imagina à travers un mécanisme paradoxal ce qu'il se serait passé si le tramway avait couru à la vitesse de la lumière en s'éloignant de l'Horloge. Il se rendit compte que les aiguilles lui auraient paru immobiles car la lumière n'aurait jamais atteint le tramway, et que sa montre, elle, aurait continué à fonctionner normalement : la simultanéité n'existe pas, le temps change selon la vitesse à laquelle le système voyage. De plus, le système possède une énergie proportionnelle à sa masse, et cette énergie modifie l'espace, qui devient courbe. La théorie de la relativité était née. Einstein écrivit :

Nous en concluons que nous ne pouvons pas attacher une signification absolue au concept de simultanéité. Dès lors, deux événements qui sont simultanés lorsque observés d'un système ne seront pas simultanés lorsque observés d'un système en mouvement relativement au premier (Einstein 1905, p. 15)

Mis à part une profonde connaissance de la physique, il était nécessaire, pour parvenir à une théorie si révolutionnaire, d'adopter une nouvelle méthode de raisonnement. Einstein explique lui-même la rupture épistémologique, à laquelle il invite, dans ce qu'il appelle « son testament », son autobiographie scientifique, écrite à l'âge de soixante-deux ans. Dans cet ouvrage, il explique l'existence d'une division entre les données immédiates et empiriques, et la totalité des concepts formulés théoriquement. Les relations entre les concepts sont de nature « logique », et ils acquièrent un signifié (ou contenu) à travers leurs connexions avec les expériences sensibles.

À l'inverse, la relation existante entre les expériences sensibles et les concepts est « intuitive », et non « logique ». Einstein met en valeur par ce procédé la nature arbitraire des concepts du point de vue logique, il met en avant leur cohérence d'ensemble par rapport aux phénomènes dont ils sont la traduction (Bondi 1964). C'est de là que naît sa division entre « théories de principes » et « théories constructives ».

Au début du XX^e siècle, la pratique la plus répandue parmi les savants consistait dans l'application d'une méthode inductive : de l'aspect particulier du phénomène à l'énoncé général de la loi (Holton 1986). On procédait de la façon suivante : des mesures montraient des discordances avec les théories précédentes qui étaient modifiées en conséquence *ad hoc*, afin de les réadapter aux nouveaux résultats. Einstein appela cette façon de procéder la *théorie constructive* (c'est-à-dire édiflée par induction à partir de phénomènes sensibles) et choisit d'opérer de façon inverse en employant la *théorie des principes* (qui se fondait sur des principes universels, au-delà du niveau phénoménologique).¹

Autrement dit, il travailla non pas sur des mesures, mais sur des concepts : en unifiant les deux postulats de l'invariance de la vitesse de la lumière et du principe de relativité en une seule théorie, il permit que les résultats des phénomènes sensibles (en particulier les résultats de l'expérience de Michelson et de Morley) trouvassent une cohérence (Einstein, Infeld 1938).

¹ Einstein introduit la distinction entre *induktive Physik* et *deduktive Physik* en 1914, pendant son discours au sein de l'Académie des sciences à Berlin. La formulation de *konstruktivetheorie* et *Prinziptheorie*, strictement liée à cette distinction, parut pour la première fois dans l'essai *What is the theory of relativity?*, et en 1919 dans le quotidien « London Times ».

1.1.2 Le *continuum* spatio-temporel : distorsion temporelle et espace courbe

La théorie d'Einstein est fondée sur deux postulats, comme il l'écrivit lui-même dans son premier article :

Les réflexions suivantes s'appuient sur le principe de relativité et sur le principe de la constance de la vitesse de la lumière, les deux que nous définissons comme suit :

- 1) Les lois selon lesquelles l'état des systèmes physiques se transforme sont indépendantes de la façon que ces changements sont l'un par rapport à l'autre.
- 2) Chaque rayon lumineux se déplace dans un système de coordonnées « stationnaire » à la même vitesse V , la vitesse étant indépendante de la condition que ce rayon lumineux soit émis par un corps au repos ou en mouvement (Einstein 1905, p. 10)

Or, pour rendre cohérentes ces deux affirmations, la constance de la vitesse de la lumière et le principe de relativité – selon lequel tous les systèmes de référence inertiels répondent aux mêmes lois physiques –, il faut changer le statut de l'espace et du temps, qui se fondent l'un dans l'autre pour devenir le *continuum* spatio-temporel, union indissoluble des deux. Les deux coordonnées sont désormais inséparables, car il est sinon impossible d'identifier un événement (au sens physique du terme).

Chaque système de référence possède une temporalité unique qui est la même pour les éléments qui le composent : si un autre système de référence apparaît et s'il se synchronise sur une autre vitesse, le temps propre aux éléments contenus dans ce second système est différent. Si auparavant il suffisait de fournir des coordonnées temporelles pour définir un événement, la disparition du temps absolu conduit à l'introduction d'un point de repère supplémentaire : l'espace. Le temps devient multiple et l'espace courbe, et le concept d'absolu appliqué aux deux catégories d'espace et de temps s'en trouve inévitablement brisé. Il y a donc une multiplicité de temps réels (non pas psychologiques).

Le concept de simultanéité perd alors son intérêt, le temps devient multiple et l'espace est également investi par un changement profond : ce n'est plus une entité inanimée prête à contenir ses objets, mais un matériel flexible qui entre en relation avec le corps qu'il habite et qui à son tour le génère. Le but de la théorie de la relativité était la formulation de lois valables indépendam-

ment des différences perçues par l'observateur qui – comme nous le savons – influence les résultats : cette considération était possible grâce à une analyse qui se focalisait sur les relations entre les corps à l'intérieur d'un système de référence qui demeuraient fixes.

Newton affirmait que la gravitation dépendait du fait que les deux corps en question s'attiraient réciproquement avec une force directement proportionnelle à leurs masses. C'est Einstein qui, avec ses équations gravitationnelles (la fameuse formule $E=mc^2$), offre une autre explication, en employant le concept de champ et en passant par la catégorie de l'espace. En effet, grâce aux équations gravitationnelles, le physicien déplace l'origine de la force d'attraction : ce ne sont pas les corps qui exercent une action entre eux, c'est l'espace qui, déformé par la présence des corps, forme des courbures qui sont à l'origine de la force d'attraction. Autrement dit, si la Terre tourne autour du Soleil, c'est parce que ce dernier, grâce à sa masse, déforme l'espace en créant une courbure qui permet à la Terre de glisser le long de son bord (Balibar 1995). Ainsi peut-on comprendre la force gravitationnelle telle une force apparente due à la courbure de l'espace-temps. La solution proposée par Einstein à la question de la gravitation engendre une révolution dans la mesure où elle touche le domaine de l'absolu. Selon Newton, l'espace est une entité absolue : les corps s'attirent les uns les autres et cela engendre un mouvement gravitationnel. D'après Einstein, les objets modifient l'espace en le déformant. Le résultat est le même deux corps de masse différente tombent avec la même vitesse d'accélération –, mais le raisonnement qui en est à l'origine change profondément. La révolution réside dans le fait que l'espace n'est plus absolu : il n'existe que s'il y a de la matière, autrement dit la matière conditionne l'existence de l'espace (Eddington 1920). L'introduction de l'espace-temps engendre une autre conséquence logique : la perte du concept de simultanéité. Ainsi écrit Russel :

We may now recapitulate the reasons which have made it necessary to substitute 'space-time' for space and time. The old separation of space and time rested upon the belief that there was no ambiguity in saying that two events in distant places happened at the same time; consequently it was thought that we could describe the topography of the universe at a given instant in purely spatial terms. But now that simultaneity has become relative to a particular observer, this is no longer possible. What is, for one observer, a description of the state of the world at a given instant is, for another observer, a series of events at various different times, whose relations are not merely spatial but also temporal (Russel 1925, pp. 51-52).

Avec l'élimination du temps absolu, la simultanéité devient un concept invalide car tout dépend du point d'observation.

On a donc effectué un passage dans les différentes sphères de la physique et tenté d'aller à la source de la question en extrapolant directement les concepts des textes théoriques de physique. On peut résumer les trois points de la théorie de la relativité dont la suite de cette analyse doit tenir compte :

- 1) le temps passe d'unique à multiple,
- 2) l'espace passe de fixe à flexible,
- 3) le fait que les deux termes montrent un caractère d'indissociabilité qui se traduit d'ailleurs par le mot *continuum*.

Il sera dorénavant impossible de prendre l'un des deux termes sans inclure également l'autre.

Ces trois points fondamentaux engendrent deux éléments qui leur sont liés : l'élimination de la simultanéité et l'importance de tout propos sur le point de vue. En réalité, les deux sont aussi liés ; en effet, il sera impossible après Einstein d'affirmer qu'un événement est simultané à un autre, car cela dépend du point de vue d'où le fait est observé. Cela déplace le raisonnement du domaine strictement physique vers celui de la philosophie ou des interprétations philosophiques de la théorie de la relativité qui seront traitées dans le deuxième chapitre.

1.1.3 Propos sur l'espace-temps : les mots et les choses

L'idée d'une relation entre l'espace et le temps existait bien avant Einstein, mais elle n'a toutefois jamais été équilibrée : le temps, catégorie en mouvement, détenait une supériorité sur l'espace qui se configurait uniquement comme un récipient statique. Pour mieux expliquer ce déséquilibre, nous pouvons prendre comme exemple l'emploi de certaines expressions du langage qui renvoient à la spatialité. Nous remarquons en réalité que dans les langues qui composent notre corpus – italien, anglais et français –, parmi les acceptions du mot « espace » se trouve le concept de « laps de temps ». Par exemple dans le Dictionnaire Le Robert nous lisons:

espace : 7. > Durée. « En l'espace de quelques minutes »².

² AA.VV., *Le Nouveau Petit Robert*, Le Robert, Paris, 2000, « espace ».

Il y a la même acception de l'espace comme ayant une référence temporelle dans le *Oxford English Dictionary* :

space : 4. > A short period of time (Middle English). « To her Father's Court in little space Restored anew » DRYDEN.

The amount of time contained in a specific period (Middle English)³.

Enfin, le Vocabolario Treccani :

spazio : 4. > Periodo di tempo, estensione nel tempo (per lo più seguito dalla determinazione, anche generica, del periodo stesso. « Né so che spazio mi si desse il cielo Quando novellamente io venni in terra » PETRARCA. Nell'uso antico, più genericamente = tempo : « non sapendo fra me stesso stimare quanto stato fusse lo spazio ch'io sotterra dimorato era » . SANNAZZARO⁴.

L'espace est donc la représentation figurative d'un intervalle de temps où l'élément dynamique du temps, à savoir son écoulement, revêt une importance déterminante. Nous nous servirons de ces définitions pour mener deux réflexions d'ordre différent. Premièrement, il s'agit là d'un usage ancien qui remonterait au moins au XII^e siècle. Il est attesté par des citations littéraires qui montrent comment la signification de l'occurrence spatiale a une valeur quasiment identique.

On remarque que dans les connotations du mot *temps*, tel qu'il apparaît dans le dictionnaire, la référence à l'espace est absente, ce qui confirme notre idée d'un déséquilibre en faveur du temps qui trouve ici sa traduction linguistique. Le temps peut être spatialisé, et visualisé car il peut être mesuré. L'espace ne possède pas cette qualité, du moins tant que Henri Poincaré et Hermann Minkowski (Poincaré 1902) ne s'occuperont pas de traduire en termes géométriques la théorie de la relativité, en déterminant ainsi la quatrième dimension, autrement dit la temporalisation de l'espace.

Pour appuyer notre analyse sur une hiérarchie entre les catégories de l'espace et du temps, nous pouvons apporter aussi un exemple d'ordre historique : la question du *Standard Time* qui commença à être appliqué en Europe et sur le continent américain vers la fin du XIX^e siècle, et plus particulière-

³ AA.VV., *Oxford English Dictionary*, Fifth edition, vol. 2, Oxford University Press, Oxford, 2002, « space ».

⁴ AA.VV. *Vocabolario Treccani*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1997, « spazio ».

ment, au nord du continent américain. Le 18 novembre 1883 fut établi un horaire commun à la suite des pressions exercées par le groupe American Railway Association. En raison de la vague de progrès qui investit le monde à la fin du XVIII^e siècle, les réseaux de chemins de fer s'étaient développés à grande vitesse : il était devenu indispensable de trouver une méthode pour uniformiser les tableaux horaires sur des voyages qui s'étaient étalés sur de grandes surfaces, afin d'éviter toute collision entre les trains. Il fut alors nécessaire d'établir un temps unique qui se serait conformé à l'espace, un temps qui se serait configuré comme la représentation du progrès, linéaire et porté vers l'avant. Nous remarquons comment le fait qu'une société de chemins de fer, qui était censée gérer les espaces, revêtit un rôle fondamental pour l'adoption d'une convention standard relative au temps ; ce qui nous confirme le lien étroit entre espace et temps, pourtant toujours en déséquilibre.

La théorie d'Einstein, en plus de modifier les qualités propres au temps et à l'espace, agit sur le rapport entre les deux en créant l'*unicum*, c'est-à-dire un tout unique et indissoluble, tout en plaçant les deux catégories sur le même niveau de légitimité. Nous avons donc l'égalité dans la fusion, ce qui se reflète dans notre analyse où nous verrons comment, chaque fois qu'une modification temporelle se produit, l'espace suit en conséquence, et vice versa : lorsque l'espace se déforme, le temps se dilate.

Après avoir traité le contenu physique de la théorie de la relativité et cerné le concept du continuum espace-temps, où l'espace se fait flexible et le temps devient multiple, nous pouvons à présent nous consacrer à la réception de la théorie dans le domaine de la philosophie, puis de la critique littéraire. Le deuxième chapitre, « La réception philosophique et les interprétations littéraires », nous est nécessaire pour avoir une vision générale des idées qui entourent la formulation de la théorie de la relativité et aussi pour pouvoir formuler la constellation einsteinienne.

LA RÉCEPTION PHILOSOPHIQUE ET LES INTERPRÉTATIONS LITTÉRAIRES

Après l'énonciation de la théorie de la relativité, une période d'incubation fut nécessaire afin de permettre aux idées einsteiniennes de sortir du cercle des experts et de pénétrer le domaine des connaissances communes. Même si le but ultime du physicien allemand fut celui de parvenir à des lois absolues, ses théories se nourrissent d'un paradigme contre-intuitif où l'espace et le temps ne sont plus des catégories absolues, le premier devenant courbe et le second se faisant multiple. L'idée de la relativité se répand dans les divers domaines du savoir humain, la sociologie, l'anthropologie et la littérature, avec un degré de précision et d'exactitude variable, et chaque interprétation inspira de nouvelles théories.

Ce sont les réactions dans le domaine de l'épistémologie qui furent les plus complexes, car elles associaient des réflexions basées sur une comparaison avec les courants philosophiques précédents – notamment le criticisme kantien et le positivisme – et sur la capacité du philosophe à comprendre le contenu strictement physique de la théorie (Bergson sera à plusieurs reprises indiqué comme quelqu'un qui avait *mal compris* la physique einsteinienne). Dans le domaine de la littérature, la réception de la relativité se fait également sur plusieurs niveaux : il semble surtout important de souligner que certaines images scientifiques, comme par exemple le voyage dans le temps, qui appartiennent au domaine du fantastique, passent dans le domaine de la science-fiction une

fois que la science les a identifiées comme quelque chose de possible ou de réalisable.

Dans ce chapitre, nous ne voulons pas faire une énumération complète et exhaustive des théories interprétatives philosophiques et littéraires inspirées par la relativité, car l'ampleur d'un tel travail demanderait une étude spécifique. Nous nous limiterons à donner un aperçu des principales positions interprétatives développées en philosophie et en littérature, afin de fournir les instruments nécessaires pour mieux saisir le concept de *constellation einsteinienne* tel qu'il sera présenté dans la troisième partie de ce travail.

Le premier paragraphe de ce chapitre, « Relativité et révolution philosophique », se concentre sur le rapport que la théorie, au sein des interprétations philosophiques, a avec les théories précédentes. Il va de soi que la première question de la continuité ou de la discontinuité fut en lien avec les concepts *a priori* de Kant.

Les interprétations correctes de la théorie, validées par Einstein lui-même, sont aussi importantes que les cas de malentendus interprétatifs, car ils ont engendré des idées fausses qui ont fini par gagner leur place au sein de l'histoire des idées telles que nous les traiterons dans le deuxième paragraphe du chapitre, « Dénier et erreur d'interprétation : des néo-idéalistes à Bergson ». Afin de compléter la relation de rupture ou de continuité avec la pensée précédente, nous passerons en revue quelques cas d'opposition à la théorie de la relativité : nous commencerons par le déni de toute influence de la science sur la philosophie, opéré par les néo-idéalistes ou plus ouvertement la célèbre tentative de Henri Bergson de réfuter les conséquences évidentes de la théorie de la relativité. Pourtant, le cas de malentendu le plus important qui se soit produit, en raison de sa durabilité et de sa diffusion, est celui qui tend à confondre la relativité et le relativisme, tel que nous l'aborderons dans le troisième paragraphe de ce chapitre, « Le grand malentendu : relativité et relativisme » ; le choix de traiter ce cas séparément est dû à l'importance qu'il revêt dans la définition de la constellation einsteinienne. La production et la critique littéraires ont toujours été assez sensibles au sujet de la théorie de la relativité. Une fascination profonde pour une théorie considérée à la fois comme complexe et révolutionnaire a poussé les écrivains à s'intéresser d'une manière importante au thème de l'espace-temps, de la quatrième dimension, etc. Pourtant, l'hétérogénéité de l'accès et de la compréhension des sources scientifiques par les écrivains, de même que le manque d'exactitude des traductions des contenus scientifiques donnent comme résultat des manipulations littéraires qui

vont du *précisément scientifique* jusqu'à des interprétations qui tiennent plutôt de l'abstraction métaphysique de la théorie dans son plan symbolique. Comme la production littéraire, la critique suit une démarche qui s'appuie sur des positions qui mettent en relation le changement de la manière de penser soit avec la manière de raconter (Debenedetti 1971), soit avec une certaine technique narrative qui renverrait à la déformation de la temporalité du récit comme chez Proust ou Joyce (Valtat 2004), ou enfin avec la présence de thèmes concrets représentant une temporalité multiple (Holton 1995). Nous donnerons un aperçu de ces théories dans le quatrième paragraphe de ce chapitre, « Relativité et critique littéraire » .

En suivant ce cheminement, nous rentrerons dans le détail d'une interprétation critique particulière que nous traiterons à part, comme dans le cas de l'opposition entre relativité et relativisme, car elle est profondément importante pour notre recherche : il s'agit de l'interprétation particulière du critique Mikhaïl Bakhtine, dont l'approche tient compte du caractère concret et matériel de la théorie de la relativité (Einstein parlait en réalité de temps et d'espace réels) et non pas de son contenu philosophique ou métaphysique. Dans le dernier paragraphe de ce chapitre intitulée « Le chronotrope de Mikhaïl Bakhtine » , nous parlerons en détail de l'interprétation littéraire de ce critique russe qui ne considère pas l'espace et le temps comme des éléments de décor, mais possédant au contraire une valeur active et déterminante dans la structure et l'agencement du récit. Le parallèle avec Einstein devient évident : le temps devient un protagoniste à part entière, ou du moins est largement anthropomorphisé, et l'espace est vivant et détermine à son tour la vie des personnages qui l'habitent.

1.2.1 Relativité et révolution philosophique

Einstein a toujours affirmé que la théorie de la relativité fut possible grâce aux découvertes scientifiques précédentes : elle relève d'une tradition de la pensée qui partit de Kepler, passa par Galilée, toucha Newton et Maxwell....chacun d'eux a ajouté un élément qui permit à la science d'avancer. Le physicien aimait se référer à l'expression de Newton « J'ai vu plus loin car j'étais assis sur les épaules des géants » . Il veut indiquer par-là que même les théories scientifiques qui ont été démenties par la suite ont été utiles au progrès scientifique. Si cette idée de continuité scientifique anime la science, il n'en va pas de même

pour la discipline de la philosophie. Comme nous l'avons déjà souligné, il n'est pas ici question d'aborder tout le contenu des courants philosophiques par rapport à la théorie de la relativité, car nous nous limiterons à en esquisser les principales tendances. Le caractère révolutionnaire de la théorie amena à une rupture avec la philosophie passée : évidemment, ce genre de considération fut principalement appliqué aux principes kantiens pour leurs idées d'*a priori*. Les néo-kantiens se divisent dans un premier temps en un groupe qui essaie de préserver dans sa totalité les principes de la pensée d'espace et de temps absolus, en affirmant que la théorie de la Relativité ne peut amener à des résultats différents en raison de sa méthode empirique. Une autre tendance comprise dans le néo-kantisme essaie de définir les éléments qui, au sein de la théorie kantienne, méritent être revus.

L'un des principaux animateurs du débat philosophique issu de la théorie de la relativité fut l'épistémologue Émile Meyerson. Il publia en 1925 *La Déduction relativiste* (Meyerson 1925), considérée pendant longtemps comme l'interprétation française officielle de la pensée einsteinienne (Polizzi 1984). La fortune de cette œuvre dépend non seulement du soutien de Paul Langevin, mais aussi de l'avis favorable d'Einstein qui la considérait comme une interprétation cohérente de sa pensée¹. Meyerson pose, à la base de sa formulation, l'idée de rationalité comme *fonction identificatrice de la réalité*, et comme schéma de tous les raisonnements humains. D'après lui, identifier signifie déterminer ce qui est identique de ce qui ne l'est pas ; c'est reconnaître la similitude dans la diversité. Identifier n'est donc pas un acte tautologique mais constructif, au travers duquel l'esprit crée des identités là où il semble y avoir une différence. Meyerson écrit à ce propos :

Identification ici signifiera donc non seulement l'acte par lequel nous reconnaissons l'identique là où il existe, mais encore l'acte par lequel nous ramenons à l'identique ce qui nous a paru, tout d'abord n'être pas tel (Meyerson 1921, p. 451).

¹ Dans l'article d'Albert Einstein, « À propos de la déduction relativiste de M. Émile Meyerson », *Revue Philosophique*, 1928, n°105, mars-avril, pp. 161-166, nous pouvons lire : « Il est aisé de mettre en évidence ce qui fait le caractère unique de ce livre. Il a pour auteur un homme qui a dû saisir les voies de la pensée de la physique moderne et qui a, de plus, pénétré profondément l'histoire de la philosophie et celle des sciences exactes, muni d'un coup d'œil sur permettant de déceler, dans le domaine psychologique, les connexions internes et les ressorts qui font agir les esprits. Finesse de logicien, instinct du psychologue, vaste savoir, simplicité de l'expression se trouvent ici heureusement réunis » (p.161).

L'activité de la pensée est donc pour Meyerson de nature *constructive*, car elle ne reconnaît pas ce qui est déjà identique dans notre esprit, mais amène à l'idée d'identité ou d'exacte similitude ce qui à première vue ne l'était pas (Meyerson 1925, p. 145). D'après Meyerson, la raison possède un pouvoir explicatif et unifiant. Elle prend son essor de la réalité phénoménologique qui à son tour entraîne une caractéristique seconde que le philosophe attribue à la rationalité identificatrice : sa capacité spatialisante. Les idées générales qui animent la pensée de Meyerson sont utiles afin de pouvoir comprendre son interprétation de la théorie de la relativité. Meyerson revendique le caractère réaliste – orientation philosophique prétendant que l'objet de la connaissance existe en soi, indépendamment de l'activité du sujet connaissant (Abbagnano 1942, 1993) – des idées einsteiniennes à travers l'aspect de mathématisation de la réalité, interprétation qui sera amplement appréciée par le physicien. Meyerson prétend que la relativité explique le monde de façon spatiale, en utilisant une configuration géométrique. Le rapport entre l'espace et le temps, désormais modelé par les systèmes de relations utilisés par la théorie de la relativité, est représenté par des formes géométriques. La géométrie avec son contenu imaginaire, prend la place de l'algèbre qui fournissait un cadre strictement numérique. L'aspect géométrique de la théorie permet donc de connaître la réalité de façon spatiale et, comme nous l'avons énoncé, la raison se manifeste à travers une capacité de connaissance spatialisante.

L'un des aspects abordés par les débats autour de la théorie de la relativité fut celui du rapport avec les théories précédentes. Est-ce que la théorie se plaçait en discontinuité par rapport aux schémas mentaux précédents ? Avait-elle été une révolution en termes de pensée ?

Pour répondre à cette question dans le cadre de la pensée meyersonnienne, nous pouvons commencer notre analyse à partir du titre même de son œuvre, *La déduction relativiste*, qui se réfère au processus déductif utilisé par le raisonnement humain afin de connaître la réalité. Le philosophe part de la constatation qu'il est impossible de comprendre les fonctionnements de l'intellect au moment présent : il faut au contraire se concentrer sur sa manière de procéder à travers l'histoire, afin de pouvoir saisir les mécanismes du raisonnement humain. L'intérêt du philosophe se concentre sur la dimension historique des schémas épistémologiques utilisés au cours des siècles par l'être humain pour comprendre la réalité. Meyerson analyse dans cette perspective la théorie de la relativité en se concentrant sur les procédés mentaux utilisés par Einstein, dans le but de déduire les principes de la raison humaine à travers l'étude des

raisonnements particuliers de toutes les époques. C'est pour cette raison que Meyerson met en relation la théorie de la relativité avec la pensée de Descartes. Les deux systèmes proposent, selon lui, une interprétation commune de la réalité en termes géométriques. Cependant, si Descartes avait oublié les spécificités des phénomènes, en rejetant l'expérience sensible, Einstein enrichit, lui, son schéma par la dimension temporelle. En accord avec l'opinion d'Einstein, Meyerson nie donc une rupture avec la tradition en démontrant que le schéma cognitif utilisé pour connaître la réalité n'a pas changé. Là où il y a bien rupture, selon Meyerson, c'est dans le rapport à la philosophie kantienne. D'après lui, en effet, Kant avait séparé l'espace et le temps de l'objet pour les référer à la perception du sujet. Einstein accomplit le mouvement inverse en redonnant à l'espace et au temps leur indépendance par rapport au sujet, en leur redonnant une dimension détachée du « moi ». Cette vision s'accorde totalement avec le but ultime de la théorie de la relativité, c'est-à-dire la formulation de lois absolues qui soient valables universellement, quel que soit le point de vue de l'observateur.

À cette interprétation de la théorie de la relativité s'opposa celle issue de la plume de Gaston Bachelard, exposée dans son ouvrage *La valeur inductive de la relativité*, paru en 1929. On peut immédiatement remarquer que le titre s'oppose à la position meyersonienne : déduction et induction, du général au particulier pour la première, et du particulier au général pour la seconde. C'est sur ce point que s'appuie Bachelard pour retourner l'interprétation de Meyerson. Encore une fois, il faut partir des conceptions personnelles des philosophes. Bachelard attaque Meyerson sur le point de la déduction, qu'il considère comme l'application de schémas logiques pour éclairer la réalité. Il lui oppose sa pensée, basée sur l'induction qui entend construire une réalité, mais en termes théoriques. L'interprétation de Bachelard part de loin en indiquant l'origine non empirique de la théorie de la relativité : elle est au contraire théorique, conjecturale. Bachelard insiste sur le caractère théorique et aprioristique des principes relativistes. Il admet ces principes comme les conditions de la connaissance, la théorie de la relativité résulte donc d'une construction d'une réalité avant l'expérience. Ainsi s'exprime-t-il en relation à l'origine non empirique des principes relativistes :

On ne les tire pas de l'examen de la réalité, mais d'une réflexion sur les conditions de la réalité. Autrement dit, les principes généraux de la Relativité sont des conditions d'objectivité plutôt que des propriétés générales de l'objet (Bachelard 1929, p. 139).

Si l'interprétation de Bachelard se fonde sur un constructivisme théorique, les caractères antiréaliste et conceptuel font partie de l'interprétation que Léon Brunschvicg donne de la théorie einsteinienne dans *L'expérience humaine et la causalité physique*, ouvrage paru en 1922. La pensée de ce dernier fut importante dans le débat sur le rapport entre la théorie de la relativité et l'idéalisme transcendantal qui supposait des catégories aprioristiques de l'esprit à travers lesquelles le sujet connaît la réalité (Abbagnano 1993). Brunschvicg se positionne dans la tradition de pensée de Copernic et Kant. La pensée kantienne est responsable de l'unification du sujet à l'objet, du mesurable à celui qui mesure. La connaissance n'est donc pas le résultat d'un enregistrement stérile de données, mais une interaction continue entre mesurant et mesuré. Selon Brunschvicg, cette tradition où « l'instrument de mesure n'est pas un absolu qui peut être en soi indépendant de ce qui est à mesurer » (Brunschvicg 1922, p. 58) est amenée par la Relativité à un niveau supérieur, en ôtant aux conditions formelles de la connaissance leur qualité d'absolu. C'est par ce procédé que Brunschvicg récupère un kantisme dynamique qui exalte le sens humain de la connaissance, non pas en tant que subjectivisme, mais en attribuant de l'importance à l'activité de coordination de la pensée humaine. Brunschvicg, avec son interprétation antiréaliste et conceptualiste de la relativité, fut apprécié par Bachelard et critiqué par Meyerson, même si ce dernier accepta l'aspect de la théorie de la relativité comme une explication spatialisante de la relativité.

1.2.2 Déni et erreur d'interprétation : des néo-idéalistes à Bergson

L'une des positions philosophiques qui se manifesta lors de l'énonciation de la théorie de la relativité fut un déni de toutes les conséquences de la physique sur la philosophie : les deux univers reposent sur des hypothèses différentes et fonctionnent de manière différente. Le principe de ce courant, le néo-idéalisme - réinterprétation subjectiviste de la pensée de Hegel – repose sur la conviction selon laquelle l'esprit humain est la seule et unique source de la connaissance qui se traduit dans l'action de la pensée : infini, libre et créateur de lui-même. Pour les néo-idéalistes, la philosophie et la science possédaient une différence substantielle caractérisée par une incompatibilité d'approche au regard de la nature. Les deux disciplines, même si elles étaient animées par le même désir de connaissance, répondaient aux questions sur l'origine du

monde à travers des instruments qui n'avaient rien en commun, de là l'impossibilité de se servir des données découvertes par la science pour en faire découler des théories philosophiques. C'est en Italie, dans les années 1920, que le débat sur l'impossibilité pour le philosophe d'accorder une valeur philosophique aux théories scientifiques fut le plus animé (Maiocchi 1985). L'attitude sceptique envers le contenu philosophique de la théorie einsteinienne était représentée, entre autres, par la pensée d'Ugo Spirito (Pratola 1959), destinée à devenir très influente dans la culture italienne du début XX^e siècle. La science, selon sa pensée, possède un caractère purement réaliste, tendant à une conception mécaniste de l'univers, qui peut donc être connue sans la distorsion du sujet. Par conséquent, il est impossible d'interpréter de façon philosophique une théorie scientifique, en raison d'une différence d'approche structurelle et méthodologique et, à ce propos, Spirito écrit :

Voler fare quindi una scienza idealistica, o supporre che la scienza possa aprirci la via all'idealismo e condurci a conclusioni idealistiche, significa addentrarsi in una posizione contraddittoria che servirà solo a confondere i termini del problema e a far perdere la nozione di ciò che è scienza e di ciò che è filosofia (Spirito 1921, p.63).

Le philosophe prétendait plus particulièrement qu'il y avait eu à l'égard de l'interprétation de la théorie de la relativité une confusion entre « relativité objective » et relativité au sens « subjectiviste ». La théorie de la relativité déclare l'importance – pendant la démonstration du phénomène – de s'en tenir aux relations existantes, parmi les éléments du cadre de référence : c'est cela que le philosophe appelle « relativité objective » d'Einstein, au sens de relation entre les objets. L'interprétation philosophique a modifié cette orientation de la pensée dans le sens d'une relativité subjectiviste, faisant du sujet le cœur du procédé de connaissance. Nous pouvons remarquer comment cette interprétation entre relativité et relativisme relève du malentendu, que nous aborderons dans le prochain paragraphe « Le grand malentendu : relativité et relativisme ».

Dans le cadre du débat épistémologique, nous ne pouvons pas nous empêcher de faire une allusion au philosophe Henri Bergson qui publia *Durée et Simultanéité* en 1922, considéré comme l'un des plus célèbres malentendus entre une conception de réalisme objectif et une conception d'idéalisme scientifique. Dans cette œuvre, Bergson se propose de réfuter l'abolition de la simultanéité et des temps multiples théorisés par Einstein, et prétend que la théorie de la relativité, au lieu d'exclure le temps unique et universel, en affirme l'existence

(Taroni 1998). Bergson entend montrer que l'image des temps multiples pré-suppose l'idée de temps unique. Le paradoxe se crée, selon lui, à partir de la nécessité structurelle que la physique a de mesurer la réalité. Le temps n'est pas mesurable en soi parce que c'est un flux ; c'est la physique donc qui le spatialise, le rendant divisible et donc mesurable. La physique a besoin de mathématiser la réalité, mais ôte de cette manière la caractéristique du temps, à savoir la durée, qui est sa dimension dynamique, d'écoulement. Plusieurs critiques furent adressées à Bergson, dont la plus répandue fut qu'il n'avait pas compris le contenu physique de la théorie. Einstein même réagit en critiquant le philosophe et son interprétation (Holton 1986). Parmi toutes les réactions que la théorie de Bergson suscita, l'une des plus âpres fut celle d'André Metz. Dans sa publication en 1924 de l'essai *Le temps d'Einstein et la philosophie* dans la « Revue de Philosophie », Metz critique Bergson pour avoir distingué le temps philosophique du temps physique. Il attaqua en général toute interprétation qui essayait d'enlever le caractère réaliste de la relativité.

1.2.3 Le grand malentendu : relativité et relativisme

Toutefois, le malentendu le plus important, en raison de son ampleur et de sa longévité, fut celui lié à l'opposition du couple conceptuel « relativité - relativisme ». À la suite de l'œuvre d'Einstein, les deux concepts subissent une re-définition sémantique. Le Relativisme part de l'idée que l'objet est identifiable grâce aux apparences. L'enregistrement des données implique une formulation qui a comme étalon le « sujet perceptif ». Historiquement, le premier courant philosophique à retenir cette idée fut le sophisme, résumé dans la déclaration de Protagoras, « l'homme est mesure de toutes les choses » (Abbagnano 1942). Cette déclinaison, la plus simple du relativisme, proclame que la connaissance dépend de la perception des observateurs : toute description de la réalité serait donnée à partir d'un seul et unique point de vue. Le passage du relativisme à la relativité dépend du statut de l'observateur : dans la relativité, les observateurs multiples se fondent en un seul, et cette fusion s'accomplit au sens non pas *d'unité* mais *d'indifférence* entre les uns et les autres. Les observateurs, qui normalement posent des contraintes à la mesure mise en œuvre dans les expérimentations scientifiques, sont considérés dans la relativité comme équivalents et permettent de parvenir à des lois qui sont absolues, parce que fondées sur un système de relations. Soulignons que l'équivalence des observateurs est à la

base du principe de relativité : le but de la relativité est donc la formulation de lois valables à n'importe quelle condition d'observation. En résumé, le relativisme applique le mouvement relatif au phénomène, en gardant le sujet comme absolu, et la relativité applique le mouvement relatif à l'observateur, donnant comme résultat l'établissement de lois absolues. À ce propos, Marie-Antoinette Tonnelat écrit :

Le contenu des concepts de Relativisme (des phénomènes) et de Relativité (des observateurs) varie donc en sens inverse. La relativité s'édifie et progresse aux dépens du Relativisme. La confusion naît du fait qu'une articulation essentielle entre Relativité et Relativisme, le *mouvement relatif*, semble procéder de façon réciproque et quasi-interchangeable, des vicissitudes intervenant dans la situation de l'objet et du sujet (Tonnelat 1970, p.7).

Il semble que les notions de Relativité et Relativisme procèdent en un sens inversement proportionnel. Le Relativisme, en considérant comme absolu le sujet et comme relatives ses perceptions, est l'incarnation de la subjectivité alors que la Relativité en admettant et en dépassant la différence entre les observateurs, permet d'énoncer des lois absolues. C'est encore Tonnelat qui nous offre un passage digne d'intérêt en employant la dualité aristocrate / démocrate :

Notion aristocratique, Le Relativisme impliquait hiérarchie, subordination. Mais, dans cette essentielle reconnaissance de privilèges, le mot « relatif » s'appliquait au phénomène, l'absolu à l'observateur. Le privilège lie ses prérogatives à l'organisation d'un cosmos. Notion démocratique, la Relativité suppose une Équivalence et s'exprime par une invariance. Mais cette « Relativité » c'est-à-dire cette indifférence est une caractéristique de l'observateur et de son mouvement ; l'absolu qu'elle préserve n'est pas un observable ou une éphémère apparence : c'est une association indissoluble d'observables qui constitue une grandeur physique intrinsèque, c'est une relation entre observables qui forme la loi physique (Tonnelat 1970, p.7).

Comme nous l'avons précédemment exposé, de nombreux malentendus se produisirent à l'égard de la théorie de la relativité en raison de sa complexité ; toutefois, la discordance entre relativité et relativisme nous semble la plus répandue et il nous a semblé utile de l'aborder dans le détail, afin d'avoir une meilleure compréhension de la théorie et ensuite de sa transmutation littéraire.

1.2.4 Relativité et critique littéraire

Pour introduire la question de l'interprétation des écrivains par la critique, nous transcrivons ici un passage de la préface du roman *Alexandrian Quartet* de Lawrence Durrell, paru entre 1957 et 1960. Il s'agit d'un volume composé de quatre tomes, à savoir *Justine*, *Balthazar*, *Montolive*, *Clea*.

This group of four novels is intended to be read as a single work under the collective title of The Alexandria Quartet; a suitable descriptive subtitle might be 'a word continuum'. In trying to work out my form I adopted, as a rough analogy, the relativity proposition. The first three were related in an intercalary fashion, being 'siblings' of each other and not 'sequels'; only the last novel was intended to be a true sequel and to unleash the time dimension. The whole was intended as a challenge to the serial form of the conventional novel : the time-saturated novel of the day. Among the workpoints at the end I have sketched in a number of possible ways of continuing to deploy these characters and situations in further instalments – but this is only to suggest that even if the group of books were extended indefinitely the result would never become a *roman-fleuve*, if, that is to say, the axis of the work has been properly laid down it should be possible to radiate from it in any direction without losing the strictness and congruity of its relation to « a continuum » (Durrell 1957-1960, p. II).

Nous avons pris ce passage en raison de la présence de certains détails qui nous amènent à des réflexions intéressantes. Tout d'abord, l'auteur déclare avoir composé ce roman par analogie avec la théorie de la relativité. Il devait en avoir une certaine connaissance, car toute une série de mots techniques est présente : « *continuum* », « simultanément », « dimension temporelle ». Toutefois, nous sommes face à une réinterprétation littéraire du concept : qu'entend Durrell par approximation analogique ? Probablement une reproduction inspirée par un degré d'analogie de ce type : trois tomes – représentant les trois dimensions - sont animés par le déroulement d'une même histoire mais racontée d'une manière non simultanée, et le quatrième tome – représentant la quatrième dimension - est « délivré » du temps.

Les quatre tomes racontent les événements selon le point de vue des personnages qui leur donnent leurs titres : Justine, Balthazar, Montolive, Clea. Les quatre dimensions sont en effet la représentation géométrique de la théorie de la relativité, introduite initialement par Reyman, et les différentes parties

représentent trois tomes avec une certaine qualité temporelle et une quatrième délivrée du temps : voilà l'analogie. La question du temps est aussi employée comme un instrument de contestation lorsque Durrell affirme que le roman est « considéré comme un défi à la forme sérielle du roman conventionnel », car il joue avec le temps et noue la simultanéité.

N'oublions pas que Durrell écrit son roman en 1975 : il faut donc tenir compte de la question chronologique : plus l'on s'éloigne de la date de parution de la théorie, plus l'on assiste à une compréhension profonde qui, à son tour, donne vie à des récits moins symboliques ou moins métaphysiques. Nous voulons signifier par là qu'une fois acquis le concept de continuum espace-temps, les écrivains ont tendance à traiter les notions au sens propre, comme le montre toute la production de science-fiction qui fleurit à ce sujet dans les années 1970 : en revanche, au cours de la période suivant immédiatement la seconde révolution scientifique, les notions de physique sont abordées d'une manière plus distante et moins directe. Toutefois, nous ne tiendrons pas compte dans cette partie de l'aspect relatif à la production littéraire, en préférant nous consacrer à la critique littéraire dont nous donnerons ici un aperçu général et non-exhaustif des quelques interprétations qui nous semblent représentatives. Tout d'abord, nous pouvons faire une grande distinction des analyses critiques, entre une partie qui se concentre sur les thématiques présentes (objets, personnages, etc...) dans les textes et qui indiquerait une présence relativiste, et une autre partie qui préfère voir la théorie de la relativité plutôt dans certains traits du style de la narration. Parfois, il ne s'agit pas précisément de la théorie de la relativité mais, de façon plus générale, de la physique de l'époque.

Le critique littéraire Giacomo Debenedetti appartient au courant qui cherche des correspondances symboliques : dans son volume *Il Romanzo del Novecento*, paru posthume en 1980, il regroupe les cours de littérature qu'il donna à l'université « La Sapienza » de Rome dans les années 1970 et au cours desquels il proposa l'illustration des traits caractéristiques du nouveau roman contemporain. La pensée fondamentale de Debenedetti est que certaines nouvelles stratégies narratives dépendent de la science contemporaine, et plus exactement de la physique. Selon les dernières découvertes en physique quantique faites par Heisenberg, il est impossible de prévoir la future position de l'atome sans être amené à invalider la loi de cause-effet au niveau microscopique. La conséquence de ce changement est que la façon d'imaginer le monde et la manière de le raconter se modifient. Le critique prend l'exemple

du roman *La Noia* d'Alberto Moravia, où l'écrivain nous montre un comportement du personnage de Cecilia comme l'exemple d'une attitude plus générale. Dans la logique du personnage, cet exemple précis n'est pas signifiant en soi, mais pour sa fonction de représenter un certain état de choses. Debenedetti opère une comparaison avec l'ancienne tradition narrative où, d'après lui, les faits que l'écrivain nous montraient étaient les seuls capables d'illustrer une situation particulière, grâce à la validité de la loi cause-effet. C'est dans ce sens-là que le critique met en relation la littérature avec la science : quand auparavant on pouvait montrer que les événements étaient la conséquence de causes précises, l'écrivain nous présentait un fait car il était le seul possible, mais dans le roman contemporain le fait choisi fait en revanche partie d'un large éventail de possibilités. La démarche critique qu'il suit est assez intéressante : la science changerait la manière de penser et, par conséquent, la manière de raconter la réalité. Il s'agit là d'une traduction assez représentative des interprétations critiques de la théorie de la relativité : les romans portent les signes de changements scientifiques, dans le sens qu'ils sont capables de fictionnaliser les théories scientifiques non pas en incluant leur contenu, mais en s'appropriant plutôt leurs significations au niveau méthodologique.

C'est dans ce sens que Debenedetti parle d'une transposition de la physique dans la littérature et qu'il reprend, bien qu'avec d'autres argumentaires, la théorie illustrée par Edmund Wilson dans son œuvre *Axel's Castle - A Study in Imaginative Literature of 1870-1930*. Wilson se concentre plutôt sur une interprétation qui mettrait en relation le mouvement symboliste avec les théories d'Einstein qui cherchait à construire « an absolute structure for his world of appearances » (Wilson 1931, p.163). L'interprétation de Wilson est correcte : Einstein vise l'obtention de lois absolues grâce à l'étude des relations, tout en acceptant les différences générées par les nombreux points de vue de l'observateur. Toutefois, Wilson poursuit son raisonnement en mettant directement en relation les symbolistes et la physique :

For modern physics, all our observations of what goes on in the universe are relative : they depend on how we are standing when we make them, how fast and in which direction we are moving – and for the symbolist, all that is perceived in any moment of human experience is relative to the persons who perceives it, and to the surroundings, the moment, the mood. The world becomes thus for both fourth dimensional – with time the fourth dimension (Wilson 1931, p.157).

Ce passage nous fait remarquer une erreur d'interprétation, dans la mesure où Wilson fait remonter le principe de relativité (chaque mensuration dépend du point de vue de l'observateur) à la physique moderne, alors qu'il a été formalisé par Galilée en 1609. Nous pourrions admettre une lecture du symbolisme tenant compte du relativisme, mais il ne peut pas s'agir d'une acquisition de la physique moderne. Toutefois, il ne nous est pas nécessaire ici d'évaluer la justesse de l'interprétation fournie par Wilson, mais il est plutôt judicieux de nous intéresser à sa démarche interprétative de façon générale : les critiques se concentrent sur les mouvements du raisonnement activés par les découvertes de la physique, sur leur capacité de changer certains systèmes d'idées qui font partie de l'homme depuis des siècles, comme le temps unique et l'espace fixe ou bien la loi de cause- effet, tout en les transposant dans les mécanismes de la narration, dans la *voix* pour utiliser un terme cher à Genette (1972). Nous pouvons donc affirmer que cette démarche consiste à faire des théories physiques des incarnations métaphysiques qui créent un pont vers la littérature. Le procédé interprétatif de la liaison entre science et littérature est assez varié et se base sur une connaissance plus ou moins précise du contenu scientifique de la part du critique : parfois, il peut s'ouvrir à des relations vagues, comme dans le cas de Debenedetti, et parfois il peut se concentrer sur des aspects précis de la relativité comme l'exemple suivant.

Dans *Figures de la relativité*, Jean-Christophe Valtat se propose de retrouver des traces de l'étude d'Einstein dans les œuvres de James Joyce et Michel Proust. Si les propos menés par les critiques précédents étaient de nature thématique, Valtat s'attache plutôt au procédé narratif. En se servant des analyses genettiennes, il théorise la capacité de segmenter le temps du récit en générant des analepses et des prolepses amenant la marque de la relativité où le temps n'est pas unitaire et où l'espace n'est pas fixe. Nous retrouvons là un degré de symbolisation importante, qui transfère la présence d'éléments relativistes dans la sphère de la psychologie. Remarquons au passage que le temps multiple sera souvent lié au temps de la mémoire, à cause principalement de tous les propos sur la psychanalyse déclenchés par les études de Freud ou aussi tout simplement pour la même raison qui poussa Bergson à réfuter la théorie d'Einstein : l'être humain ne peut pas en réalité accepter un concept contre-intuitif, et il a tendance à le ranger dans le domaine du mental.

L'un des plus grands experts de la vulgarisation des théories d'Einstein fut Gerald Holton qui, dans son livre *The Scientific Imagination* (Holton 1978), fait un parallèle entre les théories d'Einstein et le roman de William Faulkner *The*

Sound and the Fury (1929). Il ne s'agit pas ici d'une interprétation des mécanismes narratifs, mais plutôt de la qualité du temps du protagoniste Quentin Jefferson. Quentin raconte une journée où l'écoulement du temps réel ne lui semble pas être unique, car multiplié par de nombreuses mensurations des objets qui l'entourent. L'attention à la multiplicité temporelle est donc à l'intérieur du récit, tel un symbole ou un attribut du personnage : Holton sort des techniques de l'écrivain pour rentrer dans la diégèse même.

En dernier lieu, nous pouvons donner l'exemple d'un malentendu inspiré de la question controversée de la relativité et du relativisme en citant le passage reporté par Michael L. Quinn à propos de Luigi Pirandello. Dans l'article « Relative Identity and Ideal Arts The Pirandello Conflict and Its Political Analogy », nous lisons :

Pirandello more than any other playwright has been responsible for a revolution in men's attitude to the world that is comparable to the revolution caused by Einstein's discovery of the concept of relativity in physics : Pirandello has transformed our attitude to human personality and the whole concept of *reality* in human relations by showing that the personality-the character in stage terms-is not a fixed entity but an infinitely fluid, blurred and *relative* concept (Quinn 1989, p. 73).

Dans ce court passage, nous trouvons une certaine difficulté à accepter que la relativité est liée à la relation et non au relativisme. Pirandello, dans sa poétique, affirmait que chacun de nous a autant d'identités que les gens qui nous regardent, et qu'il est impossible pour un être humain d'affirmer avoir un « moi » unitaire. Le discours est donc relatif car lié à la relation qu'il a avec les autres, mais relativiste du moment qu'on admet que tous les points de vue sont valables, c'est-à-dire légitimes. Pirandello fut souvent renvoyé à Einstein précisément pour ce malentendu.

1.2.5 Le *chronotope* de Mikhaïl Bakhtine

En 1978 paraît en France chez l'éditeur Gallimard un volume intitulé *Esthétique et théorie du roman*, contenant quatre essais du critique russe Mikhaïl Bakhtine. En Italie, la première édition date de 1979, publiée chez Einaudi sous le titre de *Estetica e Romanzo*. Il parut en langue anglaise comme *The Dialogic Imagination* chez Texas Press en 1981. Nous remarquons au passage une différence

entre le choix des traductions anglaise d'un côté, et italienne et française de l'autre. Il faut ajouter que dans le titre originel *Voprosy literatury i estetiki* ne figure pas le mot « roman », qui se trouve en revanche dans les langues romanes.

Les essais qui composent le volume ont été écrits entre 1924 et 1941 : la raison d'un tel décalage par rapport à la publication est à attribuer aux vicissitudes personnelles de l'auteur, interné plusieurs années dans un *goulag* soviétique. On peut également expliquer ce décalage par un phénomène plus grand, qui concerne la diffusion des théories des formalistes russes connues en Europe à partir des années 1960, grâce à l'ouvrage de Todorov *Théorie de la littérature* (1965). Historien et théoricien de la littérature, Bakhtine était en contact avec les formalistes russes, desquels il se distingue par ses réflexions sur le concept d'« horizon culturel », faisant du rapport entre spécificité littéraire et contexte culturel un point fondamental de sa pensée. Il s'est également intéressé au dialogisme et à la polyphonie (Bakhtine 1978 [1958]), bien que son travail le plus célèbre demeure son étude de Dostoïevski. Si au cours du XX^e siècle sa réputation littéraire a pu varier, il reste toutefois connu aujourd'hui pour avoir largement contribué à la critique littéraire du XX^e siècle par de brillantes réflexions. Dans le cadre de notre recherche, nous nous concentrerons sur un concept précis de sa production : le *chronotope* littéraire.

Dans le troisième essai du volume *Esthétique et théorie du roman*, « Formes du temps et du *chronotope* », le critique théorise l'union de l'espace et du temps en littérature. Cette thèse est ouvertement inspirée de la théorie de la relativité d'Einstein, qui serait à la fois un élément pour identifier les genres littéraires et une méthode pour analyser la narration à l'intérieur du roman même. Sa théorie part de l'idée qu'une certaine typologie de temps et une certaine typologie d'espace associées entre elles puissent être étudiées conjointement en contribuant à la définition des différents genres narratifs. Reportons la définition que Bakhtine donne du *chronotope* :

Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement, par « temps- espace » : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été *assimilée par la littérature*. Ce terme est propre aux mathématiques ; il a été *introduit et adapté* sur la base de la théorie de la relativité d'Einstein. Mais le sens spécial qu'il y a reçu nous importe peu. Nous comptons l'introduire dans l'histoire *littéraire presque (mais pas absolument) comme une métaphore*. 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 le *chronotope*

comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu, sans toucher à son rôle dans d'autres sphères de la culture. Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu *la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret*. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. Cette intersection des séries et cette fusion des indices caractérisent, précisément, le chronotope de l'art littéraire (Bakhtine 1978 [1958] p. 237).

Ce passage, riche en réflexions, nous permet d'analyser par étapes les principaux éléments qui composent le concept du *chronotope* littéraire. Bakhtine parle d'une « assimilation » de la théorie de la relativité par la littérature, « presque (mais pas absolument) comme une métaphore ». Dans ce passage se trouve l'indice le plus intéressant pour les comparatistes : quel a été le degré d'approximation employé par la littérature afin d'assimiler un concept de la physique ? Dans un processus de décomposition et de recombinaison, quels ont été les éléments qui sont restés et quels sont ceux qui ont changé ? Si l'indication que Bakhtine nous fournit est assez floue, surtout en raison du « presque (mais pas absolument) », nous proposons la clé de lecture suivante : ce qu'il reste du domaine de la physique à introduire dans la littérature est l'indissociabilité des deux termes d'espace et de temps – le *continuum* –, le changement des qualités intrinsèques des deux et le caractère concret de l'espace-temps. Commençons par l'analyse du premier : l'unité profonde et substantielle des deux catégories de l'espace et du temps. Dans le passage que nous venons de citer, nous pouvons remarquer comment Bakhtine parle de « fusion des indices [...] en un tout », d'« indices du temps qui se découvrent dans l'espace » et d'un espace qui « est mesuré d'après le temps ». Si la fusion est ainsi accomplie, nous pouvons découvrir dans les passages d'un « temps qui se condense et devient compact » et d'un « espace qui s'engouffre dans le mouvement du temps », la trace du deuxième élément de notre interprétation : le changement intrinsèque de la nature du temps et de l'espace. En réalité, s'il est vrai que l'espace et le temps se fondent dans la formulation de la théorie de la relativité, il est aussi vrai que ces deux termes subissent un changement : l'espace fixe devient flexible et le temps unique se fait multiple. Dans le passage cité, Bakhtine parle de temps qui se « condense » et d'espace qui « s'intensifie » : ce sont là des qualités qui dérivent de la théorie de la relativité tout en se fictionnalisant. Plus précisément, cette fonctionnalisation renvoie au

trait concret et matériel des deux éléments – le troisième point de notre interprétation – qui se manifeste d'une manière claire : espace et temps semblent être une sorte de totem en pierre indivisible. Toutefois, pour mieux saisir le trait de tangibilité qui sortirait de la physique pour passer à la littérature, nous devons faire appel à la fonction que Bakhtine attribue au *chronotope*.

Bakhtine parle du *chronotope* comme de quelque chose qui « détermine l'unité artistique d'une œuvre littéraire dans ses rapports avec la réalité » (Bakhtine 1978 [1958], p. 385). Il distingue deux types de *chronotope* : l'un censé déterminer le genre littéraire et l'autre portant le caractère imagé de la littérature. Pour approfondir ce concept, nous reportons ici ce passage :

Les singularités des chronotopes typiques des divers genres « à sujets », dont nous avons parlé [...] s'éclairent sur le fond du caractère général (formel et matériel) de l'image poétique, comme celle d'un art temporel figurant des phénomènes spatio-sensuels dans leur mouvement et leur devenir. Il s'agit de chronotopes spécifiques, romanesques et épiques, qui servent à assimiler la réalité existante, temporelle (historique jusqu'à un certain point) et permettent de refléter et d'introduire, au plan de l'art littéraire du roman, les moments essentiels de cette réalité (Bakhtine 1978 [1958], p. 385).

Le premier *chronotope* que Bakhtine distingue est appelé « figuratif », il détermine le genre du roman, il est donc unique. Le second, le *chronotope* dit « à sujet » recouvre une multiplicité de déclinaisons : telle la *rencontre* « où prédomine la nuance temporelle », ou encore le *chronotope* du *seuil* comme raison de crise et « tournant d'une vie ». Un autre exemple, celui de la route comme « point d'intersection spatio-temporel », permet des croisements entre êtres humains de toutes les classes sociales, en donnant la possibilité au hasard d'accomplir son œuvre. Chaque *chronotope* possède donc une valeur typique et concourt à la détermination d'une image, le tout se produisant sur le fond d'un *chronotope* plus général, propre à l'art, où les phénomènes sont représentés dans leur caractère spatio-temporel. Concernant la signification figurative du *chronotope*, nous pouvons lire :

En premier lieu leur signification pour le *sujet* est évidente. Ils se présentent comme les centres organisateurs des principaux événements contenus dans le sujet du roman, dont les « nœuds » se nouent et se dénouent dans le chronotope (Bakhtine 1978 [1958], p. 390).

En parlant de « centres organisateurs » où les « nœuds » trouvent leur solution, Bakhtine met encore une fois l'accent sur l'idée d'unité. Il ajoute pourtant une nuance en lien avec l'idée de progression : nouer et dénouer renvoient au côté artisanal du tressage, métaphore visuelle du procédé narratif composé d'une action lente et minutieuse d'entrelacement. La métaphore nous amène donc à considérer le *chronotope* comme doté de la faculté de débloquer la narration, ou mieux, de la faire avancer : littéralement, il devient le générateur du sujet.

Nous pouvons voir comment la détermination de la fonction du *chronotope* est liée à sa qualité matérielle, autrement dit le trait tangible du *chronotope* permet à la narration d'avancer. Pour pouvoir mieux saisir ce concept, nous citons le passage suivant :

[dans les chronotopes] le temps acquiert un caractère sensuellement concret ; dans le chronotope, les événements du roman prennent corps, se revêtent de chair, s'emplissent de sang. On peut relater cet événement, informer à son propos, même donner des indications précises quant au lieu et au temps de son occurrence. Pourtant l'événement ne devient point une image. Le chronotope fournit un terrain substantiel pour l'image-démonstration des événements, et ceci grâce à la condensation et la concrétisation des indices du temps, temps de la vie humaine, temps historique, dans différents secteurs de l'espace. C'est cela qui crée la possibilité d'élaborer l'image des événements dans le chronotope (et autour de lui). Il sert de point principal pour le déroulement des « scènes » du roman, alors que d'autres événements « de liaison » qui se trouvent à l'écart du chronotope, sont présentés sous la forme sèche d'une information, d'une communication [...]. De la sorte, le chronotope, principale matérialisation du temps dans l'espace, apparaît comme le centre de la concrétisation figurative, comme l'incarnation du roman tout entier. Tous les éléments abstraits du roman – généralisations 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 littéraire. Telle est la signification figurative du chronotope... (Bakhtine 1978 [1958], p. 391).

Ce qui nous frappe d'emblée est l'utilisation d'une série de termes qui se réfèrent au champ sémantique de la chair : le caractère du temps devient *sensuellement concret*, les événements ont *corps*, *chair* et *sang*. La dimension anthropomorphe est ici évidente : le mot *sensuellement* nous ouvre les portes des cinq sens de la perception humaine, et touche à l'expérience matérielle complète.

L'idée bakhtinienne selon laquelle le *chronotope* permet à la littérature de devenir chair prend ici toute son ampleur grâce à l'ajout d'un autre élément, fondamental à notre analyse : le *caractère imagé* de la littérature. Bakhtine souligne que la concrétisation de l'espace-temps ne sert pas à donner l'information « où et quand », au sens de simples coordonnées informatives. L'espace-temps, au contraire, libère un territoire où l'événement de l'intrigue trouve sa place et devient une image, le centre de la concrétisation figurative, jusqu'à arriver à l'incarnation totale du roman. Toutefois, le roman est composé d'une texture non homogène, où prennent place les « scènes » réelles, roues motrices de l'avancement narratif, et où les « événements de liaison » deviennent de simples informations de contour. Ainsi, si le contenu physique de la théorie de la relativité – le *continuum* spatio-temporel en termes de fusion et de modification - représente ce que nous allons rechercher dans la littérature, le *chronotope* nous inspire la méthodologie que nous allons employer : détecter un espace-temps qui permet aux « nœuds » fictionnels de se faire et de se défaire tout en excluant une perspective passive et psychologique.

Une précision s'impose dans ce parcours consacré à l'analyse du *chronotope* littéraire employé à la fois comme grille d'analyse (l'idée d'union insécable et la modification des deux éléments qui la composent) et comme exemple de transposition du contenu de la théorie de son domaine physique à celui de la littérature. Dans le milieu scientifique, après l'introduction du *continuum* espace-temps, il devient impossible de parler de corps qui se déplacent dans l'espace. En effet, en se chargeant d'une dimension temporelle, les corps transforment leur propre nature en ajoutant une quatrième dimension et conduisent à de nouvelles définitions. Un corps qui se trouve à un point et à un moment donnés devient un événement. L'événement, entraînant la dimension temporelle, rend l'acte de repérage doté d'un caractère actif. Bertrand Russell, l'un des divulgateurs de la pensée einsteinienne, en donne une magnifique explication dans son livre *The ABC of Relativity*. En parlant du concept d'espace-temps, il souligne un aspect intéressant qui renvoie à la différence entre corps et événements en physique :

For the same reason, we are concerned with *events*, rather than with *bodies*. In the old theory, it was possible to consider a number of bodies all at the same instant, and since the time was the same for all of them it could be ignored. But now we cannot do that if we are to obtain an objective account of physical occurrences. We must mention the date at which a body is to be considered, and thus we arrive at an « event », that is to say, something which happens at a

given time. When we know the time and place of an event in one observer's system of reckoning, we can calculate its time and place according to another observer. But we must know the time as well as the place, because we can no longer ask what is its place for the new observer at the 'same' time as for the old observer. There is no such thing as the 'same' time for different observers, unless they are at rest relatively to each other. We need four measurements to fix a position, and four measurements fix the position of an event in space-time, not merely of a body in space. Three measurements are not enough to fix any position. That is the essence of what is meant by the substitution of space-time for space and time (Russell 1925, p. 52).

L'espace-temps change la nature des objets en leur fournissant un caractère dynamique : la dimension temporelle. Les objets se transforment en événements, identifiables par des coordonnées temporelles et spatiales. Les parties d'un roman fonctionnent de la même façon, puisque leur nature intime renvoie à la progression, y compris dans les parties narratives. Le thème de la corporéité du roman auquel Bakhtine se consacre et approfondit dans son essai peut être comparé à des réflexions, similaires sous certains aspects, produites dans le domaine des *translation studies*. Pendant la même période, parallèlement aux travaux de Bakhtine, un courant voit le jour : la corporéité des mots est considérée comme une donnée ne pouvant être trahie lors d'une traduction. Le corollaire de cette théorie est la nécessité de maintenir l'altérité dans la langue cible. Ce qui nous intéresse ici est surtout l'idée de corporéité et de chair que ces concepts entraînent. Le théoricien majeur en fut Antoine Berman qui, dans une œuvre devenue célèbre, écrit ainsi :

Est iconique le terme qui, par rapport à son référent, « fait image », produit une conscience de ressemblance. Ce qui ne signifie pas que le mot « papillon » ressemble au « papillon », mais que dans sa substance sonore et corporelle, dans son épaisseur de mot, il nous semble y avoir quelque chose de l'être papillonnant du papillon. Poésie et prose [...] produisent ce qu'on peut appeler des surfaces d'iconicité. [...] la vérité sonore et signifiante du mot (Berman 1991, p. 58).

L'importance de la dimension matérielle, qui dans une perspective traductologique se focalise sur le son du mot et sur sa *vérité sonore*, semble aller de pair avec la réflexion bakhtinienne sur la littérature : dans les deux cas, la matériali-

té traduite par les images poétiques devient fondamentale pour la vie de l'œuvre.

En résumé, nous nous servons du *chronotope* comme *méthode d'analyse*, comme un exemple de contact entre science et littérature. Nous analyserons les *chronotopes* littéraires ; nous verrons comment les qualités de l'espace et du temps se reflètent sur plusieurs niveaux de l'identité du thème littéraire du double. Des théories de Bakhtine, nous garderons trois éléments qui nous semblent être les discriminants de la théorie de la relativité dans son passage à la littérature : l'indivisibilité des termes « espace » et « temps », l'impossibilité qu'ils soient de simples décors de l'action et leur caractère de concrétude qui exclut toute interprétation psychologique. La première caractéristique renvoie à la physique, elle est la base du concept du *continuum*, alors que la deuxième et la troisième relèvent plutôt de la littérature et font du *chronotope* la zone du roman où la narration avance, qu'elle soit active ou descriptive.

CRITÈRES DÉFINISSEUR DU CORPUS : DU PARADOXE DES JUMEAUX AU THÈME LITTÉRAIRE DU DOUBLE

Après avoir expliqué le contenu physique de la théorie de la relativité et donné un panorama des réceptions philosophiques et des interprétations littéraires, nous allons approfondir l'approche comparatiste. Le premier usage que nous ferons des contenus de la physique aura pour but de délimiter notre corpus.

Nous avons déjà vu comment les textes de physique représentent notre principale source d'information pour ce qui est du contenu scientifique : nous allons voir maintenant comment ils nous offrent un prétexte scientifique pour passer à la littérature. Dans la rédaction de textes de divulgation sur la théorie de la relativité, de nombreuses métaphores à l'usage commun ont été employées afin d'expliquer les concepts paradoxaux ou contre-logiques de la théorie, c'est-à-dire l'espace flexible et le temps fixe. L'une de ces images fut le « paradoxe des jumeaux » que Einstein utilisera dans ses écrits de vulgarisation et qui sera reprise et enrichie par de nombreux scientifiques lors de leurs communications. Ce fut le physicien Paul Langevin qui formalisa le « paradoxe des jumeaux » au cours d'une conférence qui se tint à Bologne à l'Accademia delle Scienze en 1911 : il évoque l'idée de deux jumeaux, dont l'un fait un voyage autour de la Terre à une vitesse proche de celle de la lumière, pendant que l'autre reste sur Terre. Au retour du premier, l'on remarque qu'il a vieilli plus lentement que l'autre, car le temps est multiple et va à une vitesse différente selon la vitesse des systèmes de référence, la Terre pour l'un et le vaisseau spatial pour l'autre, dans ce cas-là.

Le thème des jumeaux peut être placé à juste titre à l'intérieur même de celui du double : c'est ainsi que le double devient la traduction littéraire d'un thème scientifique. C'est ainsi que le contenu physique (l'espace-temps), par le biais d'une image (les jumeaux qui voyagent), trouve son correspondant littéraire (le double), pour étudier un concept scientifique plus large (la théorie de la relativité).

Dans ce chapitre, nous nous concentrerons sur l'approche comparatiste, de la physique à la littérature, en expliquant comment le corpus prend forme et comment le thème du double est présent dans la physique pour ensuite passer dans la littérature. Dans le premier paragraphe « Du double mythique à la critique contemporaine », nous tenterons d'abord d'en donner un aperçu historique qui débutera par l'origine littéraire du mythe du double et tracera un panorama critique où seront mentionnées les principales références critiques à ce sujet comme Otto Rank, *Don Juan et le double. Etudes psychanalytiques* (1973), Pierre Jourde avec *Les visages du double* (2005) ou Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio* (1998). Dans le second paragraphe « Les jumeaux entre les *Dioscures* et le paradoxe de Langevin : la définition du corpus », nous rentrerons dans le détail de la métaphore scientifique pour isoler les éléments qui sont passés de la physique à la littérature et dont nous nous servirons pour délimiter le corpus.

Nous soulignerons brièvement pourquoi la critique littéraire est dépourvue d'études qui visent à étudier la marque du *continuum* spatio-temporel dans le thème du double. Parfois, nous trouvons des lectures critiques qui font dépendre du passé ou du futur les manifestations du double, toutefois l'élément spatial et temporel fait toujours partie du décor, remplissant ainsi une fonction pour ainsi dire passive à l'égard de la narration. Notre hypothèse, comme nous l'avons déclaré ci-dessus, est au contraire que l'espace-temps s'insère dans le tissu matériel du double, en déterminant son apparition ou son existence et en jouant dans ses mécanismes identitaires les plus profonds. Notre travail se charge davantage d'une dimension inédite en allant se positionner sur un terrain qui demeure pour l'instant peu fréquentée par la critique.

1.3.1 Du double mythique à la critique contemporaine

Depuis toujours, le mythe donne forme et force aux représentations humaines, sociales et psychologiques. Il se nourrit de figures ancestrales, géné-

rées pour créer du sens dans les relations avec l'autre, et donc au sein de l'univers de l'être humain.

Le double est l'une des figures mythiques les plus anciennes que l'homme ait en mémoire : *se voir, se percevoir* est à la fois une nécessité et une crainte. Ce besoin lié à notre conscience correspond également à une certaine forme de réification : la perception de nous-mêmes en tant qu'objet brise notre sentiment d'unicité. Ce thème s'est transmis à travers toutes les cultures et époques, et les nombreuses études n'ont pas manqué d'élargir encore le champ de notre vision : maintes disciplines, de l'anthropologie à la psychanalyse, ont traitées le thème du double, considéré comme :

una costante transculturale ricca di implicazioni antropologiche e psicanalitiche, e quindi particolarmente adatta a misurare la dialettica con le numerosissime varianti storiche (Fusillo 1998, p.7).

Le double est strictement lié à la vision, au fait de voir un autre être qui nous ressemble tellement qu'il nous perturbe. Tous les objets capables de refléter, comme un miroir, une surface d'eau, entre autres, deviennent susceptibles de contenir l'identité du sujet. Existence et reflet, un autre binôme qui prend ses racines à l'aube des temps. James Frazer avec *The Golden Bough : A Study in Magic and Religion*¹, met en évidence comment dans les croyances populaires de tout temps et dans toutes les cultures, l'idée du reflet est mise en relation avec l'âme. De même que le reflet, l'ombre est aussi associée à l'âme dans plusieurs cultures. Ainsi, perdre son ombre équivaldrait à mourir.

Le thème du double a donc toujours été présent dans les différentes cultures, au plus profond de l'imaginaire humain : la littérature en suit naturellement le parcours. L'imaginaire collectif de l'humanité se reflète dans les sujets narratifs : les cultures grecque et latine en portent des traces dans leurs littératures.

À ce titre, nous pouvons souligner l'importance de la comédie de Plaute, *L'Amphitryon* (*Amphitruo*), où pour la première fois le terme « sosie » est employé pour indiquer une identité propre. Elle est aussi la seule parmi la production de l'auteur à traiter un sujet mythologique dans lequel apparaissent à la fois des rois et des dieux. Jupiter prend l'apparence du roi Amphitryon pour

¹ Sa méthode unit les thématiques propres à l'Antiquité aux thématiques ethnologiques et folkloriques. Son mérite réside dans le fait d'avoir effectué des liens entre des situations apparemment assez distantes au niveau chronologique et social.

conquérir la belle Alcmène, et Mercure prend la place de son serviteur Sosie. La comédie donne lieu à plusieurs équivoques pour se conclure par la naissance des deux fils d'Alcmène, l'un fruit du rapport avec le dieu et l'autre de son mari humain. Ce qui nous intéresse ici, c'est la trace linguistique qui perdure dans le vocabulaire des langues latines : *Sosia* devient « Sosie » et identifie dès lors un être humain qui a une ressemblance bouleversante avec quelqu'un d'autre.

Dans cette comédie, le vrai Sosie se demande quel a été le sortilège dont il a été victime : nous voyons comment un autre thème, celui de la magie, s'associe à celui du double. Cerner ce thème a toujours posé problème à la critique littéraire : maints auteurs se sont appliqués à essayer d'en donner une définition. Selon Massimo Fusillo, ce thème est composé d'une série de constantes littéraires :

La crisi della lettura razionale del reale e dello spaziotempo, che produce l'incrocio con tempi paralleli come la follia, il sogno, l'allucinazione, la droga, e che può portare talvolta al ribaltamento dell'opposizione vero/ falso; il conflitto tra istanze psichiche opposte e la scomposizione dell'identità : un conflitto che cela contenuti repressi di vario genere e che sfocia quasi inevitabilmente nell'eliminazione di una delle due metà, nell'omicidio-suicidio, come se l'identità sdoppiata non potesse sussistere a lungo; la dissonanza tra l'io e il mondo, tra il protagonista e l'universo sociale, che implica talvolta un blocco narcisistico e una difficoltà nella relazione amorosa; [...] sono tutti tratti che ricorrono non sempre e non con la stessa intensità (Fusillo 1998, p.25).

Le double est un thème fortement lié à celui de la conscience du sujet, et son histoire littéraire suit de près l'évolution de la question de l'identité au cours des siècles. Dans les débats sur l'histoire des idées, il est possible de retracer des périodes où l'intérêt pour ce sujet s'amplifie, explosant au début du XVIII^e siècle, ce qui fait dire à Jourde dans son ouvrage de référence, *Visage du double*, qu'avant cette période on aurait pu parler de « préhistoire du double » .

En choisissant une perspective historique, on peut faire remonter le double littéraire moderne à l'époque du romantisme allemand, lorsque Jean-Paul Richter proposa en 1796 le néologisme *Doppelgänger*, qui signifie « celui qui marche à tes côtés, ton compagnon de chemin » . On parle à ce sujet d'autoscopie, quand le sujet se voit lui-même alors qu'il n'est pas sûr qu'il

s'agisse de la réalité, détail qui engendre tout le discours sur le fantastique² que nous ne traiterons pas ici. Pourtant, ce fut l'écrivain allemand Adalbert von Chamisso qui, avec son court roman *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, paru en 1814, amena ce thème au plus haut niveau d'expressivité pour l'époque (Bonino 2004).

L'essor du thème du double suit les bouleversements des mouvements d'idées qui secouent l'Occident et voit naître, entre autres, la révolution accomplie par Freud dans le domaine de la psychanalyse. Ses idées sur l'inconscient devinrent un nouveau matériel pour la fiction. Le psychanalyste, directement inspiré par son élève Otto Rank, écrivit en 1919 un article sur l'inquiétante étrangeté : *Das Unheimliche*. Il explique que l'effet sur le sentiment *d'inquiétante étrangeté* se produit lorsque le sujet perçoit une chose liée à la pensée primitive et qui a été refoulée dans la pensée rationnelle. Le terme *Unheimliche* fait référence au refoulé, à l'élément qui était autrefois familier, et qui bouleverse et perturbe en se représentant dans l'aujourd'hui. Le raisonnement sur *l'inquiétante étrangeté* se lie au thème du double à cause des réactions provoquées pour une non distinction de la part du sujet entre le *moi* et le *non-moi*.

Le XX^e siècle, caractérisé par l'éclatement du sujet, engendra de nombreuses études sur le *moi*, aux niveaux psychanalytique et philosophique. Nous pouvons citer en guise d'exemple Carl Gustave Jung qui se concentra sur des couples conceptuels tels que la *persona-anima*, l'Égo-Soi, le Moi-inconscient, l'*anima-animus*, qui vont jouer avec les concepts d'« affiché » et de « caché », d'« haut » et de « bas », etc. Jacques Lacan se concentra aussi – entre autres – sur le moment du miroir³ considéré comme celui où le sujet est capable de se reconnaître et donc de passer au stade suivant de sa maturation psychique. L'image de soi et la reconnaissance dans le reflet comme moment fondateur de la construction de sa propre identité sont les pôles dominants de son analyse. Cette approche psychanalytique sera prise en compte par la littéra-

² Jourde parle du double comme du thème fantastique par excellence. La question est complexe et nous n'avons pas l'intention de la traiter ici. Nous nous limiterons à signaler que le double et le fantastique sont effectivement étroitement liés : dans les anthologies consacrées au fantastique, on aborde souvent le thème littéraire du double. Voir aussi : R. Caillois, *Anthologie du fantastique*, Gallimard, Paris, 1966 ; T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

³ Le moment du miroir comme formateur de la fonction du *je* : concept illustré lors du XIV^e psychanalytique international de l'API, Marienbad, 1936, et publié dans J. Lacan, *Le stade du miroir. Théorie d'un moment structurant et génétique de la constitution de la réalité, conçu en relation avec l'expérience et la doctrine psychanalytique*, Communication au XIV^e Congrès psychanalytique international, International Journal of Psychoanalysis, Marienbad, 1937.

ture critique, comme le démontre, entre autres, l'exemple d'Otto Rank qui écrit *Don Juan et le double* qui traite aussi un certain nombre de thèmes plus ou moins proches comme le reflet, l'ombre et les jumeaux, et en se penchant sur l'interprétation de cette thématique comme étant liée à une conception primitive de l'âme immortelle.

En poursuivant avec notre aperçu sur la littérature consacrée au double, nous pouvons citer la première étude qui fournit une perspective historico-littéraire, que nous devons à Wilhelmine Kraus qui, en 1930, publie *Das Doppelgänger Motiv in der Romantik* où elle soutient que l'origine du double en tant que thème littéraire apparaît en Allemagne, en raison de l'importance attribuée au *moi* par la philosophie subjectiviste allemande. En 1970, Robert Rogers écrit *A Psychoanalytic Study of the Double in Literature* qui élargit profondément le corpus du double littéraire au moyen de l'ajout des concepts de « double latent » et de « double manifeste ». Par la suite, John Herdman (1990) analyse l'évolution historique du thème en parlant de « double surnaturel » de la fin du XVIII^e siècle à Dostoïevski, de « double allégorique » en correspondance aux productions de Stevenson et de Wilde et enfin de « double psychologique » de Maupassant aux écrivains du XX^e siècle. Pour autant, il nous semble pouvoir pointer dans ces études un manque qui tiendrait compte du concept du temps, non pas simplement au niveau chronologique ou comme un arrière-plan qui servirait de décor, mais qui permettrait au double d'apparaître et d'exister tout en s'entrelaçant à ses plus profondes structures identitaires au niveau narratologique.

L'aspect spatial ou temporel a souvent été mis en relation avec le double, en ce sens qu'il était un *autre moi* dans le passé ou dans le futur ou qu'il pouvait apparaître dans deux lieux au même moment ; toutefois, cette perspective nous semble manquer d'intérêt. En réalité, dans ces cas-là, la temporalité demeure la même, le double se place simplement à différents moments de la ligne chronologique qui demeure unique, ne donnant pas comme résultat une temporalité multiple. La même réflexion est à faire pour l'espace qui ne se configure que comme un conteneur passif de l'action relatée dans la fiction et qui n'a pas de *liens substantiels* avec le temps. De plus, les deux catégories ne montrent pas la fusion profonde dont il est question dans la théorie de la relativité.

Si dans notre analyse nous avons suivi dans le domaine de la critique littéraire les traces du thème du double jusqu'à la frontière de ses relations avec l'espace-temps, nous pouvons désormais passer au domaine de la physique en

accomplissant le même mouvement. Dans le paragraphe qui suit, nous verrons comment, dans le domaine de la science, le thème des jumeaux sort de la littérature de divulgation pour s'apparenter au double. Nous essaierons de répondre à la question suivante : quel est le chemin que la physique accomplit pour arriver au thème du double ? Ce passage est crucial, car il nous amène au cœur de la relation science-littérature et nous permet aussi de définir notre corpus.

1.3.2 Les jumeaux entre les *dioscures* et le paradoxe de Langevin : le passage comparatiste et la définition du corpus

À l'intérieur de la catégorie du double, nous pouvons ranger à juste titre le thème des jumeaux. Ils constituent un double étrange, composé en apparence de deux éléments identiques, pourtant formé de deux êtres en chair et en os bien distincts. Dans le monde grec antique, chez Empédocle, Démocrite et Aristote, la naissance des jumeaux est expliquée comme une anomalie, une malformation, une sorte de maladie (Mencacci 1996). S'il y a un double concret, charnel, physique qui bouleverse les esprits, c'est bien celui des jumeaux.

La mythologie grecque produit le mythe des Dioscures, Castor et Pollux, deux jumeaux (frères d'Hélène) et fils de leur mère Lédà et de deux pères différents : Zeus, le roi de l'Olympe, et le héros humain Tyndare. Les origines du mythe demeurent floues et donnent lieu à de multiples interprétations. La plus connue est celle de Pindare, où les Dioscures gardent dans leur identité la marque de leurs deux pères différents : Castor est mortel (fruit de la liaison de Lédà avec Tyndare qui est humain) et Pollux est immortel (né du rapport de sa mère avec le dieu Zeus). Castor et Pollux sont des jumeaux guerriers qui affrontent leurs épreuves ensemble jusqu'au jour où, dans une bataille contre les Apharéides, Castor est tué. Pollux, par amour pour son frère, supplie son père Zeus de lui donner la mort, pour ne pas être séparé de lui. Cela est impossible, pourtant Zeus leur permet de vivre ensemble un jour sur deux dans l'Olympe et les Enfers.

En analysant ce mythe de plus près, nous pouvons remarquer que chaque jumeau possède une caractéristique différente, liée à sa profonde identité et qui renvoie à leur temporalité : en effet, l'un d'eux possède un temps de vie éternel, étant immortel, alors que l'autre vit dans un temps fini, car il est mortel. Analysons maintenant la solution trouvée par Zeus : il leur propose de

changer continuellement d'endroits, un jour dans l'Olympe, un autre aux Enfers. L'élément digne d'intérêt ici semble être l'espace, en raison de leur attribut temporel commun : l'Olympe et les Enfers. L'espace se transforme pour donner une solution à une incohérence générée par la temporalité. Si Castor avait été immortel comme Pollux, pourvu donc de la même temporalité, il ne serait pas mort. On pourrait parler de *continuum* spatio-temporel *anti-litteram*, sauf pour le fait que l'espace-temps sert d'arrière-plan à l'histoire, et ne rentre pas réellement dans le mécanisme narratif ou dans l'origine profonde des deux jumeaux. Les trois éléments qui jouent un rôle dans les mythes des Dioscures sont l'espace, le temps et l'identité : cette réflexion nous a orienté, à l'intérieur du panorama des métaphores utilisées par Einstein dans ses textes de vulgarisation, vers le paradoxe des jumeaux. Les jumeaux sont en effet un thème utilisé par la littérature de vulgarisation scientifique pour expliquer le concept de temps multiple et d'espace flexible. Même si ce fut Paul Langevin qui formalisa le paradoxe des jumeaux, Einstein alla reprendre la même images dans ses écrits de vulgarisation :

Si l'on plaçait un organisme vivant dans une boîte, (...) on pourrait faire en sorte qu'après un long voyage, il revienne à son point de départ à peine modifié, alors que des organismes correspondants, restés sur place, auraient depuis longtemps été remplacés par des générations ultérieures. Pour les organismes mobiles, le long voyage n'aurait duré qu'un instant pourvu que le déplacement ait été effectué à une vitesse proche de celle de la lumière (Einstein 1922 [1925], p.58)

Nous avons ici les éléments de base du futur paradoxe des jumeaux : une boîte, un long voyage et un être vivant, voire deux, afin de pouvoir faire la comparaison de deux vitesses et donc de démontrer le temps multiple. Nous pouvons remarquer que chaque organisme représente un système de référence : ce fait est nécessaire à la démonstration du temps multiple en raison du fait que la situation de départ représente la même temporalité pour les deux systèmes. Pendant qu'Einstein formulait l'état encore embryonnaire du futur paradoxe des jumeaux, Paul Langevin écrivait sur la difficulté pour l'honnête homme de comprendre un concept aussi contre-logique que l'espace-temps. Nous lisons donc :

Il n'y a ni d'espace, ni temps a priori : à chaque moment, à chaque degré de perfectionnement de nos théories du monde physique, correspond une concep-

tion de l'espace et du temps. Le mécanisme impliquait la conception ancienne, l'électromagnétisme en exige une nouvelle dont rien ne nous permet de dire qu'elle sera définitive. Il est d'ailleurs difficile à notre cerveau de s'habituer à ces formes nouvelles de la pensée : la réflexion y est particulièrement délicate et ne pourra être aidée que par la formation d'un langage adéquat. C'est la tâche à laquelle, pour faciliter l'évolution de l'espèce humaine, philosophes et physiciens doivent aujourd'hui collaborer (Langevin 1911, p. 32).

C'est cette nécessité d'une formation d'un langage adéquat, ainsi que la conviction que c'est aux philosophes et aux physiciens de rendre compréhensible une théorie si complexe à l'aide d'images quotidiennes et familières, qui poussent Langevin à imaginer une *explication narrative* des temps multiples, comme nous pouvons le lire dans la suite de son article :

Il suffirait pour cela que notre voyageur consente à s'enfermer dans un projectile que la Terre lancerait avec une vitesse suffisamment voisine de celle de la lumière, quoique inférieure, ce qui est physiquement possible, en s'arrangeant pour qu'une rencontre, avec une étoile par exemple, se produise au bout d'une année de la vie du voyageur et le renvoie vers la Terre avec la même vitesse. Revenu à la Terre ayant vieilli de deux ans, il sortira de son arche et trouvera notre globe vieilli de deux cents ans si sa vitesse est restée dans l'intervalle inférieure d'un vingt-millième seulement à la vitesse de la lumière. Les faits expérimentaux les plus sûrement établis de la physique nous permettent d'affirmer qu'il en serait bien ainsi (Langevin 1911, pp. 31-54).

Nous avons donc « notre voyageur » ainsi qu'un « projectile que la Terre lancerait avec une vitesse suffisamment voisine de celle de la lumière » , et nous pouvons voir au retour de ce voyage que le temps a passé plus vite et que le temps est multiple car on retrouve « notre globe vieilli de deux cents ans » . Le paradoxe est formalisé, le thème du double et celui de l'espace-temps sont désormais liés.

Tous les éléments nécessaires sont réunis pour poursuivre notre analyse : les deux jumeaux, qui se traduisent dans le thème du double forment ce qui nous servira pour cibler notre corpus. Le thème du double représente donc le premier mouvement comparatiste de notre travail mettant en relation la physique avec la littérature.

Le choix du thème littéraire du double associé à une perspective chronologique représente les bornes que nous avons utilisées pour délimiter notre cor-

pus. Nous avons considéré une période de cinquante ans, de la parution de l'article « Zur Elektrodynamik bewegter Körper » (Einstein 1905) jusqu'en 1965, et nous avons sélectionné neuf textes dont le thème littéraire central est le double, répartis de manière égale dans les langues italienne, française et anglaise : *The Jolly Corner* (Henri James, 1908), *The Secret Sharer* (Joseph Conrad, 1910), *L'énigme de Givreuse* (Joseph-Henri Rosny Aîné, 1917), *La scacchiera davanti allo specchio* (Massimo Bontempelli, 1922), *Il figlio di due madri* (Massimo Bontempelli, 1928), *Orlando* (Virginia Woolf, 1928), *Échec au temps* (Marcel Thiry, 1945), *Isolia splendens* (Tommaso Landolfi, 1960), *Les fleurs bleues* (Raymond Queneau, 1965).

PARTIE II

LE DOUBLE CONTINU ET LE DOUBLE DISCONTINU

Le questionnement sur la relation entre l'espace-temps et le double doit, à notre avis, procéder par étapes selon un parcours qui partirait d'une analyse narratologique à l'égard de la nature du double, de sa formation et de sa survie, et introduirait ensuite graduellement l'espace-temps dans les fibres de son identité.

L'espace-temps ne se réduit pas à fournir un simple décor de l'action, ou à donner les coordonnées chronologiques ou géographiques où se déroulent les vies des personnages. Au contraire, on suppose, grâce aussi à l'appui de Bakhtine, que l'espace-temps devient *chronotope* et permet la concrétisation en chair et sang de la narration. L'espace-temps devient alors la cause ou la conséquence de l'existence ou de l'apparition du double, se liant ainsi dans un rapport de dépendance réciproque.

Cette deuxième partie veut entrer dans le détail de ces raisonnements et, grâce à une approche narratologique, se propose de tracer une grille où la concrète existence du double et l'espace-temps dialoguent sur le même niveau d'importance. Nous procéderons donc à l'introduction des critères de division de la grille : dans un premier critère, nous déterminerons si la naissance du double provient d'un mouvement de rencontre ou de séparation. Il est nécessaire de souligner que par la rencontre nous entendons aussi l'union et que pour ce qui est de la séparation nous prenons en compte aussi la division. Il s'agit là de catégories de mouvement plutôt que de stades exacts, et nous tenons compte aussi du fait que, souvent, tout ce qui se rencontre était auparavant uni, et tout ce qui s'unit ne l'était pas forcément. Également ceux qui se divisent étaient auparavant une unité, mais ceux qui se séparent ne l'était pas forcément.

Le second critère sera de voir si l'espace-temps est la condition ou la conséquence de l'existence du double. Le croisement de deux grilles nous permettra d'aboutir à l'identification de deux typologies de rapport entre l'espace-temps et le double, que nous avons appelées le *double continu* et le *double discontinu*. Le double en réalité, dédouble également l'espace-temps, et grâce à cette grille nous pourrions voir si les deux espaces-temps sont dans un rapport de continuité, sans coupure ou si au contraire les deux espaces-temps sont simplement superposés, donnant parfois vie à une illusion de contact qui n'existe pas. Appuyés par des analyses critiques sur les textes du corpus, ces propos seront à leur tour la base où appliquer la *constellation einsteinienne* que nous approfondirons dans la troisième partie.

CHAPITRE 1

LE DOUBLE ET L'ESPACE-TEMPS : INSTRUMENTS D'ANALYSE

La première section de ce chapitre, intitulé «Entre rencontre et séparation», a pour objectif de fournir des informations sur les critères de l'analyse narratologique. Le premier critère répond à la question : le double est-il le résultat d'un mouvement d'union ou de séparation ? Les deux options semblent montrer un choix illusoire, car une séparation impliquerait l'existence d'un tout qui se divise en deux (c'est le cas de *L'Énigme de Givreuse*, comme on le verra plus avant) et l'union peut prendre la forme d'une rencontre de deux éléments qui autrefois ou ailleurs avaient composé une unité : tout est lié de manière circulaire. Cette thématique de la rencontre et de la séparation est de dérivation journalière, et nous permet de poser la première base d'une grille d'analyse scientifique dans laquelle les textes du corpus se distinguent entre ces deux options.

À ce premier niveau sur l'identité du double, nous allons rajouter l'espace-temps. Le second critère répond à la question « le double est-il la conséquence ou la condition de l'existence du double ? », qui sera traitée dans la deuxième section de ce chapitre, «L'espace-temps : condition ou conséquence du double?». Pour ce faire, nous utiliserons la théorie des *motifs* du critique littéraire Boris Tomackewsky, qui prévoit à l'intérieur du récit des noyaux littéraires qui feraient avancer la narration ou la laisseraient stagner. En utilisant donc la théorie de Tomackewsky pour régler le rapport entre double et espace-temps, nous pourrions affirmer que si l'espace-temps est la condition de l'existence du double, le premier sera statique et le second dynamique. En revanche, dans le cas contraire, si l'espace-temps est la conséquence du double,

c'est ce dernier qui sera statique et le premier qui deviendra dynamique. Dans la troisième section « Continuité et discontinuité », nous expliquerons le fonctionnement de l'union de ces deux catégories, et la manière dont elles donnent vie à ce que nous avons appelé le double continu et le double discontinu.

II.1.1 Entre rencontre et séparation

Pierre Jourde opère une distinction de la typologie de double en suivant un classement quadruplé qui se fonde sur des traits de la nature du double : « interne / externe ». Il se réfère à la perception du sujet, à l'aspect matériel du double, en réalité à « d'autre, celui qui est en trop, la douteuse compagnie, [qui] peut se manifester *physiquement* ou *psychiquement* » (Jourde 2005, p. 92). Cette remarque nous fait distinguer, d'une part, un double produit par des phénomènes de possessions, d'hallucinations ou de personnalités multiples et, d'autre part, un double issu de la ressemblance, de la véritable duplication ou de la gémellité.

Tous les romans du corpus appartiennent à la catégorie du double externe, selon la distinction que nous venons de faire : il s'agit toujours de manifestations qui appartiennent au monde tangible et concret. Il existe parfois une zone d'ombre où l'interne et l'externe se superposent, où le personnage ne sait plus si ce qu'il voit est la vérité ou l'une de ses projections mentales, où il est pris dans un vertige de connaissance. À ce propos, la réalité fantastique est caractérisée par le fait que le personnage ou la voix narratrice ne résout jamais ce doute : dans les romans du corpus, le personnage, même le plus confus, a toujours une preuve que l'autre est bien réel et concret. Le choix de traiter uniquement des doubles externes est fondamental pour notre étude et motivé par la nécessité de trouver une première *traduction* de l'attribut de matérialité et de réalisme propre à la théorie de la relativité. Comme nous l'avons déjà annoncé, toute interprétation psychologique s'attachant à la multiplicité du temps et à la flexibilité de l'espace perçu et non pas mesuré sera refusée. Notre but n'est pas l'analyse de l'espace-temps multiple dans sa dimension psychologique mais dans son aspect le plus concret. Voilà ce qu'écrivit Jourde à propos du double externe :

Mais il est vrai que le double, une fois distingué du sujet devient un fait, au lieu de demeurer une potentialité, ou un contenu plus ou moins inconscient. Comme tout fait, il acquiert sa puissance propre et il modifie la réalité. Ce qui

s'exprime, nous dit d'abord le double, se différencie de ce qui demeurerait inexprimé, et qui pourtant est identique ; l'expression crée du sens. Autrement dit, se voir double n'est déjà plus tout à fait la même chose que l'être. (Jourde 2005, p.111)

La différence entre *se voir* et *être*, entre la sphère mentale du sujet et sa sphère d'action, prend ici de toute son importance : à travers la juxtaposition entre *exprimé* et *inexprimé*, il est possible de créer des traces nous mettant dans la bonne direction. Notre hypothèse, en réalité, exclut toute interprétation psychologique, mais aussi toute lecture passive, où l'espace-temps ne serait qu'un simple décor de l'action. L'espace-temps suscite donc notre intérêt dans la mesure où il a un rôle pour ainsi dire *actif* en entrant en relation avec l'identité du double, en rentrant en dialogue avec ses fibres, et en en déterminant l'apparition ou l'existence.

Après cette brève précision, nous abordons désormais la manière dont le double peut se former, le procédé concret qui, dans le récit, est à l'origine de son apparition et de son existence. C'est encore Jourde qui nous offre un appui à notre réflexion : il affirme en réalité que tous les récits sur le double peuvent rentrer dans deux grandes catégories : « celles dans lesquelles le double se sépare du sujet, et celles dans lesquelles le sujet rencontre son double, ou, ce qui revient au même, se rend compte qu'il est double » (Jourde 2005, p. 109). *Rencontre* et *séparation*, deux moments qui semblent opposés au premier abord, se trouvent être au contraire étroitement liés. La rencontre, un événement qui à partir du multiple génère l'unique, où «l'étranger, celui qui vient d'ailleurs, apparaît comme le même» (Jourde 2005, p. 109), et la séparation qui décompose ce qui était unique, où «le même accède à la différence» (Jourde 2005, p. 109), peuvent être interprétées dans une perspective scientifique. En réalité, les concepts de *multiplicité* et d'*unité*, s'inscrivent dans le sujet de la relativité d'Einstein. Comme nous l'avons vu dans la première partie, Einstein formule une théorie qui propose d'unir la mécanique de Galilée à la physique quantique, en un système cohérent; cependant, pour accomplir cette tâche, il est nécessaire d'admettre et de dépasser la pluralité des points de vue. C'est comme si la relativité affirmait que pour avoir une unité il faut accepter la multiplicité et que pour parvenir à l'absolu il faut admettre le relatif. À cet égard, nous rappelons que l'atmosphère culturelle du XX^e siècle est imprégnée de l'impossibilité de parvenir à une vision unique : la déstructuration narrative à laquelle parvient le roman moderne en est la pleine démonstration (Bresciani

Califano 2000). Einstein semble proposer une solution scientifique au dilemme culturel de toute une époque.

En revenant au procédé de séparation et de rencontre qui sera à l'origine du double, Clément Rosset (1976), à propos de l'analyse du livret écrit par Hofmannsthal pour *La Femme dans l'ombre*, soutient que la perte de l'ombre et la quête désespérée que le protagoniste entreprend ne signifierait pas que l'ombre est le double, mais plutôt qu'elle-même est le double de son ombre¹. À partir de cette interprétation, nous pouvons affirmer que la rencontre du double, tout comme la séparation, consiste à mettre en doute sa propre identité, car elle est en quelque sorte liée à une autre identité : « la dépossession de soi au profit de l'autre imaginaire, et la compensation fantasmatique du manque constitutif de toute réalité » (Jourde 2005, p.110). Rencontre et séparation sont alors les deux visages de la même médaille et soulignent l'impossibilité que le sujet a de se percevoir comme complet. Ainsi, le désir de complétude peut jouer un rôle intéressant dans le dédoublement : quelque chose manque depuis l'origine et le double permet d'y arriver, et est donc capable d'apporter une réelle amélioration de la connaissance du sujet.

C'est en suivant ce genre de réflexions que rencontre et séparation peuvent alors être deux moments d'un même flux vital, où le point de rupture se positionnerait dans un état précédant le dédoublement, un état de manque ou de conflit qui motiverait l'apparition du double. Nous nous concentrerons sur le mouvement qui correspond à l'apparition du double et non pas sur les périodes successives de sa vie. Selon notre distinction, nous avons pu élaborer le schéma ci-dessous que nous expliquerons par les analyses littéraires suivantes.

Table 1. Le corpus en relation à l'origine du double.

Rencontre	Séparation
<i>The Secret Sharer</i>	<i>L'Énigme de Givreuse</i>
<i>The Jolly Corner</i>	<i>La scacchiera davanti allo specchio</i>
<i>Isolia splendens</i>	<i>Orlando</i>
<i>Les fleurs bleues</i>	<i>Il figlio di due madri</i>
	<i>Échec au temps</i>

¹ Il faut souligner que Rosset fait référence à la croyance que l'ombre est l'expression de l'âme, et donc que seuls les vivants possèdent une ombre.

En nous appuyant sur ce tableau, nous pouvons observer que le groupe où le double est le résultat d'une rencontre est composé de : *The Secret Sharer* (1910), *The Jolly Corner* (1908), *Isolia splendens* (1960) et *Les fleurs bleues* (1965). Dans la catégorie qui voit le double comme résultat d'une séparation nous avons inséré : *L'Énigme de Givreuse* (1917), *La scacchiera davanti allo specchio* (1922), *Orlando* (1928), *Il figlio di due madri* (1928), *Échec au temps* (1945). La partie qui suit donne l'explication de la grille au moyen d'analyses littéraires.

Bien évidemment, les rencontres et les séparations peuvent être caractérisées par des sentiments de conflit ou d'harmonie, d'amour fraternel, d'inimitié et parfois d'un mélange des deux. Les rapports des doubles prennent toutes les nuances possibles.

Commençons par les situations où les deux éléments du double sont liés par un rapport de complicité, dont le cas le plus représentatif dans notre corpus est *The Secret Sharer*, écrit par Joseph Conrad en 1910. La nouvelle relate l'histoire d'un bateau qui navigue dans les eaux de l'océan Pacifique en direction de l'Angleterre. Pendant la nuit, le capitaine, incapable de s'endormir, sort sur le pont pour admirer le ciel étoilé et pour pouvoir ainsi passer un peu de temps avec «son» bateau, qui est le premier qu'il commande. Soudain, il voit un objet non identifié qui flotte sur la surface de l'eau sombre et, en regardant plus attentivement, il s'aperçoit qu'il s'agit d'un être humain. Le capitaine le fait monter à bord en secret, et apprend son histoire. Le mystérieux nageur s'appelle Leggatt, capitaine lui aussi, (mais) qui s'est enfui de son propre bateau, *La Séphora*, devenu trop dangereux pour lui après un tragique accident. En réalité, en pleine tempête, au milieu de rafales de vent et du déchaînement de l'océan, alors que tout l'équipage était pris de panique et que les ordres se mêlaient aux hurlements de l'océan, Leggatt avait, en voulant sauver le bateau en manœuvrant les voiles, tué par erreur un membre de son équipage. Plutôt que d'affronter le jugement de la communauté qui attendait *La Séphora* sur la terre ferme, il avait décidé de se livrer à la destinée incertaine que lui offrait l'océan et avait sauté, se laissant porter par le courant jusqu'au moment de cette rencontre. Le capitaine décida de le faire monter à bord et de le protéger des membres de la *Séphora* qui sont sûrement en train de le chercher. Cette résolution implique le secret permanent, même aux yeux de l'équipage de son propre bateau : c'est à partir de ce moment-là que la relation entre les deux capitaines devient de plus en plus étroite, fusionnelle et empathique. Leggatt habite dans la cabine du capitaine : il est obligé de partager son espace pour pouvoir survivre. La cohabitation, et la narration, prennent fin au moment où

Leggatt propose de plonger à nouveau dans les eaux pour se libérer de l'obligation qu'il a envers son hôte, lui-même dans une situation difficile. Le capitaine accepte et amène son bateau, grâce à un prétexte, à accomplir une série de manœuvres qui tiennent tout l'équipage en haleine à cause de leur dangerosité – mais en réalité utiles pour se rapprocher au maximum des rochers et permettre au fugitif Leggatt de se cacher dans l'eau. Au final, Leggatt partira vers son destin et le capitaine regagnera le contrôle total de son bateau. Les deux capitaines de *The Secret Sharer* se rencontrent donc par hasard en pleine mer pendant la nuit : l'un se promène sur le pont alors qu'il n'arrive pas à dormir, préoccupé par l'attitude de son propre équipage qu'il n'arrive pas véritablement à contrôler, et l'autre flotte depuis des heures dans les eaux sombres et froides, après avoir sauté de son bateau, *La Séphora*, à la suite d'un terrible accident. Ils se rencontrent et naît immédiatement entre eux un sentiment de confiance : le capitaine « en titre » – qui curieusement n'a pas de nom, comme son bateau d'ailleurs – décide d'abriter le naufragé – qui au contraire possède un nom, Leggatt, comme son bateau, *La Séphora*, et de le protéger en le cachant dans sa propre cabine. Le soutien n'est pas unilatéral, car le fugitif l'aide à son tour, en lui apportant un réconfort silencieux pour supporter la tâche difficile de son premier commandement. Les capitaines se rencontrent au début et se séparent à la fin du roman, mais en gardant l'impression de s'être toujours connus : cette rencontre se transforme en une collaboration entre les deux capitaines pour sauver leur propre identité : physiquement pour le capitaine Leggatt qui risque la mort s'il est découvert, et officiellement pour le capitaine sans nom qui risque de perdre l'estime de son équipage s'il demeure incapable de montrer sa capacité à commander.

Le même attribut d'une rencontre animée par de bons sentiments est à retracer dans le roman *Les fleurs bleues*, écrit par Raymond Queneau en 1965. Les deux protagonistes sont Cidrolin et le Duc d'Auge qui, comme les deux faces d'une même médaille, rêvent réciproquement l'un de l'autre. Cidrolin vit en 1964 sur une péniche amarrée avec sa fille Lamelie, la dernière de trois jumelles, qui s'occupe de lui. Il passe ses journées à consommer les repas qu'elle lui cuisine, à boire de l'essence de fenouil et à nettoyer des graffitis qu'un mystérieux inconnu s'amuse à laisser sur la clôture de sa péniche, appelée L'Arche. Ses journées se déroulent selon un rythme lent et régulier, et les seuls moments où il entretient des relations avec les autres, c'est quand des visiteurs lui adressent la parole pour se renseigner sur un terrain de camping qui se trouve dans les alentours. Un jour, sa fille Lamelie lui annonce qu'elle va bientôt se

marier ; il décide alors de prendre une bonne pour s'occuper de lui ; son ami Albert lui présente Lalix qui devient ensuite sa femme et avec laquelle il poursuit sa vie ordinaire et monotone. Pendant ses siestes, Cidrolin rêve, inconsciemment, du Duc d'Auge qui habite en France en 1294, dans le domaine de Larche. Le Duc, père de trois jumelles et veuf, est entouré d'une cour qui lui est dévouée, de son fidèle page Poussaillon, de l'abbé Riphinte, son guide spirituel, de l'évêque Biroton, son partenaire de conversation, et des deux chevaux Démosthène et Stéphane qui ont le don de la parole. Tous ces personnages l'accompagnent dans de nombreuses aventures à travers le temps : en 1264, le Duc se rend à Paris pour rendre visite au roi Louis ; en 1439, il rencontre dans une forêt Russule, la fille d'un bûcheron, et décide de l'épouser. En 1614, il rencontre l'alchimiste Timoleo Timolei et l'emmène jusqu'à son château en lui ordonnant de découvrir la pierre philosophale ; en 1789, il est occupé par des activités de peinture murale dans les cavernes du Périgord. Enfin, en 1964, il passe devant la péniche de Cidrolin, lui demande des renseignements sur le terrain de camping et les deux hommes découvrent qu'ils ont le même nom : Joachim. Le Duc capture le gardien du camping, convaincu qu'il est à l'origine des graffitis sur la péniche, mais il s'avère finalement que le véritable coupable est Cidrolin lui-même. L'histoire se conclut par un véritable déluge : Cidrolin et Lalix demeurent sur terre alors que le Duc d'Auge avec tout son entourage part sur la péniche.

Cidrolin et le Duc d'Auge ont tous les deux la sensation qu'une présence *autre* demeure quelque part dans leurs esprits, sans que cela ne se soit jamais posé comme un problème à résoudre ou un mystère à dissiper. Ils ont passé tout leur temps à rêver l'un de l'autre sans n'avoir jamais eu de perception exacte et précise de l'autre. Lorsqu'ils se rencontrent réellement à la fin du roman, ils découvrent qu'ils portent le même nom : Joachim. Cidrolin a passé la plupart de son temps à nettoyer la clôture de sa péniche pour éliminer des inscriptions injurieuses faites par un inconnu et c'est le Duc d'Auge qui ira à la chasse du mystérieux coupable (même si finalement le coupable se révèle être Cidrolin lui-même). Les deux personnages s'effleurent, sympathisent : ce ne sont pas de véritables alliés comme dans le cas précédent de *The Secret Sharer*, mais il y a un sentiment subtil de confiance.

Nous sommes partis des sentiments de profonde amitié (*The Secret Sharer*) pour avancer progressivement sur une ligne émotive (*Les fleurs bleues*) qui se dirige vers le sentiment opposé : l'hostilité la plus ouverte. Nous avons désormais le cas d'une rencontre conflictuelle qui ressemblerait plutôt à une

chasse : *The Jolly Corner*, nouvelle écrite par Henry James en 1908. Après avoir vécu trente ans en Europe, Spencer Brydon revient à New York, sa ville d'origine, pour s'occuper des deux maisons dont il est resté le seul propriétaire. Cependant, dès qu'il rentre dans l'une de ses deux propriétés, sa préférée car il y a grandi, Brydon éprouve l'étrange mais nette sensation que quelqu'un est présent avec lui. Il passe ses journées en compagnie d'une vieille amie, autrefois sa maîtresse, Alice Staverton, en faisant des visites de plus en plus insistantes dans la maison « hantée ». Brydon commence une quête qui se transforme progressivement mais rapidement en une vraie chasse à cette présence qui, il en est convaincu, n'est autre que lui-même s'il n'était pas parti de New York il y a trente-trois ans. Il s'agit d'un double qui provient de possibilités infinies de choix d'un être humain, de la concrétisation en chair et sang d'un « what if ». Brydon commence à confondre le jour et la nuit : dès que le soleil se couche, il se rend dans sa *maison préférée* et chasse son double avec toute la haine dont il est capable, avec l'acharnement et la conviction de vouloir voir le visage de soi-même ayant pris d'autres décisions.

Les nuits de chasse se poursuivent jusqu'au jour où une porte que Brydon avait laissée ouverte se retrouve fermée : le double est là, tout doute sur son existence disparaît, la rencontre est proche. Pris par l'effroi, Brydon essaie de gagner précipitamment la sortie de la maison : le rapport entre le chasseur et la proie est renversé, c'est le double qui se transforme en prédateur. Brydon trouve donc la sortie bloquée par son double qui se tient là, devant lui, l'aspect d'un monstre, d'un étranger, qui cache son visage et qui lui montre un horrible détail : l'absence d'un doigt. À cette vue, Brydon ne peut plus tenir et s'évanouit. Il se réveille le lendemain matin, la tête posée non plus sur les dalles froides du sol mais sur les genoux de son amie Alice qui, ayant compris ce qu'il se passait, était venue le sauver. La rencontre du double prend ici un rôle dramatique : l'acharnement mis en place par Brydon tient presque d'une stratégie guerrière quand il étudie la maison dans l'obscurité de la nuit, avec ses pièces vides, en calculant la meilleure position à occuper pour pouvoir piéger l'autre. Enfin, la trappe de la porte qu'il a laissée ouverte se referme contre lui : si le seul désir de Brydon était celui de rencontrer son possible autre, au moment où cette réalité se manifeste il est pris d'une peur incontrôlable qui se transforme en haine lorsqu'il voit que son double ne lui ressemble pas du tout, qu'il est un étranger. La seule « solution » que Brydon trouve à cette découverte est l'évanouissement. La rencontre se révèle conflictuelle et dramatique comme l'avait été la chasse, et l'évanouissement de Brydon trouve une corres-

pondance dans l'action de l'autre qui couvre son visage avec ses mains, incapable lui aussi de se montrer totalement à l'autre. Les deux chemins du possible se rencontrent et sont le fruit d'un changement de lieu ; la rencontre est conflictuelle, dramatique mais montre l'existence réelle pour l'un de l'autre.

Sur la même ligne de conflit (et de reconnaissance), nous trouvons le quatrième et dernier roman appartenant au groupe de la rencontre : *Isolia splendens*, une nouvelle écrite par Tommaso Landolfi en 1960. Il est question d'un enseignant de biologie et de l'un de ses élèves – dont on ignore le nom – qui sont en train de faire une expérimentation sur des organismes, leur but étant de capturer l'*Isolia splendens*, rare spécimen, pour l'étudier. Ils se trouvent dans la quinzième dimension alors que l'*Isolia splendens* se trouve dans la troisième : il est donc nécessaire qu'ils accomplissent un voyage à travers les dimensions – chose ordinaire dans l'univers du récit – pour parvenir à leur but. Le prélèvement est accompagné des commentaires que l'élève fait à l'égard des dimensions qu'il traverse, lorsqu'un accident se produit : l'*Isolia splendens*, très délicate, meurt à cause de la pression excessive exercée sur le corps du spécimen. C'est à ce moment-là que le lecteur – et seulement lui – entend une voix qui vient de la troisième dimension où l'*Isolia splendens* habitait : c'est sa mère, un être humain, qui pleure la perte de sa fille Isolina, qui s'est soudainement écroulée, comme étouffée par une force invisible. Le lecteur comprend que les deux dimensions se superposent et que si dans la quinzième dimension les Isolina sont un spécimen, dans la troisième dimension c'est une fillette. Il n'y a qu'une chose qui se reproduit dans les deux dimensions : la mort, et c'est à cause d'elle que la « rencontre » a lieu.

Cette nouvelle représente un cas particulier, car la rencontre se fait au sens négatif : la rencontre ne vient pas en effet des deux éléments vivants qui ont (comme dans les autres exemples) la possibilité de se parler ou d'interagir en quelque sorte. Ici, la rencontre est dans la non-vie, dans la perte et dans la plainte des êtres autour d'Isolia – Isolina. La mort redonne au double la légitimité d'être (un être) unique, légitimité qui avait été brisée par l'existence des autres personnages.

Après avoir vu comment les doubles se forment selon un processus de rencontre, nous passons maintenant au cas inverse, celui de la séparation, qui comprend : *L'Énigme de Givreuse*, *Il figlio di due madri*, *Orlando*, *Échec au temps*, *La scacchiera davanti allo specchio*. Nous tenons à préciser que dans le terme « séparation » nous incluons aussi le mouvement de transformation, dans le sens où l'être (et parfois aussi les gens qui l'entourent) se sépare de l'image qu'il a de

soi-même pour accéder à une autre forme, tout en conservant dans un autre espace-temps son *premier* soi. Cette précision a une conséquence : il peut y avoir des cas où les éléments du double sont contemporains et où ils partagent exactement le même espace et le même temps (*L'Énigme de Givreuse, Il Figlio di due madri*), ou bien des cas où un élément exclut l'autre car il s'agit d'une transformation (*Orlando, Échec au temps, La scacchiera davanti allo specchio*).

La transformation la plus éclatante, c'est celle d'Orlando, héros/héroïne du roman homonyme écrit par Virginia Woolf en 1928, où le protagoniste homme se transforme en femme. Orlando, vaillant chevalier de la cour de la Reine Elizabeth, vit d'incroyables aventures à travers les siècles (du XV^e au XX^e siècle) en sillonnant les mondes occidental et oriental et en modifiant aussi son corps, en se transformant en femme. L'histoire nous est relatée par la voix de son biographe, qui en cohérence avec son métier s'appuie sur de réelles dates historiques, donnant ainsi au roman une fausse allure de document historique.

Les aventures d'Orlando commencent à la cour d'Elizabeth où il occupe la place du chevalier préféré et continuent à la mort de la reine (1603), car il garde sa place sous le règne de James I (1603-1625). Il tombe amoureux d'une princesse russe, nommée Sašha, qui avait rendu visite avec son père au roi d'Angleterre. Elle était restée bloquée à cause du grand froid qui avait gelé la mer, empêchant ainsi les bateaux de poursuivre leur chemin. Après une passionnante histoire d'amour, la princesse abandonne Orlando sans aucun préavis : un matin, soudainement, son bateau est reparti, Orlando en a le cœur brisé. Harcelé par une noble dame, l'archiduchesse Harriet Griselda de Finster-Aarhorn et Scand-op-Boom, qui veut à tout prix son amour, Orlando demande au roi Charles (1625- 1649) de l'envoyer comme ambassadeur à Constantinople. En Turquie, il fait de nombreuses rencontres politiques et amoureuses et, à la veille de l'insurrection contre le sultan (10 mai 1683), il tombe dans un sommeil qui dure une semaine. À son réveil, il est devenu une femme. Orlando part alors avec un groupe de tziganes, appréciant la vie libre et en plein air, loin de toute responsabilité civile et sociale. Après une période passée à sillonner la mer asiatique et la Méditerranée, il décide de rentrer en Angleterre. Il expérimente alors la société anglaise du XVI^e siècle à travers un point de vue féminin et devient le centre d'un mouvement culturel qui rassemble des poètes qu'il accueille chez lui, comme Alexandre Pope, Jonathan Swift et Joseph Addison. Nous sommes au XVIII^e siècle et Orlando conduit une vie dans la haute société de Londres en côtoyant des politiques et des poètes et en

gérant ses affaires d'aristocrate de haut rang, jusqu'au moment où il rencontre Sir Marmaduke Bonthrop Shelmerdine, chevalier aventurier qui possède un ancien château en ruine et qui aime voyager. Le roman se termine en 1928, au moment où Orlando est une écrivaine réputée grâce à son roman *The Oak Tree* qu'elle écrit depuis sa jeunesse.

Ici, l'idée de séparation nous est suggérée – sans vouloir traiter la question du genre sexuel – par le simple fait que l'être humain se trouve composé de manière théorique d'un côté masculin et d'un côté féminin. Orlando se sépare de la représentation qu'il avait de lui-même, mais il sépare aussi son corps en deux parties qui pourtant n'existent pas au même moment. Elle/il se perçoit toujours comme étant la/le même, bien que son sexe ait changé. La contemporanéité entre les deux manifestations du double est théorique alors que sur le plan pratique c'est l'exclusivité qui prend le dessus : Orlando femme paraît à la place d'Orlando homme. Le double persiste car dans la vie d'Orlando-femme demeure tout ce qu'elle a vécu en tant qu'homme, et cela va des intérêts personnels aux relations sociales. Orlando-femme doit aller devant la justice pour résoudre des affaires ouvertes par Orlando-homme ; de même, les personnages qui l'entourent ont le souvenir de l'autre sans pour autant être choqués par le changement. Lorsqu'Orlando rentre de son voyage, transformé en femme, voici comment il est accueilli par ses serviteurs :

[...] and there, with lights and torches held above their heads, were Mrs Grimsditch, Mr Dupper, and a whole retinue of servant come to greet her. But the orderly procession was interrupted first by the impetuosity of Canute, the elk-hound, who threw himself with such ardour upon his mistress that he almost knocked her to the ground; next, by the agitation of Mrs Grimsditch, who, making as if to curtsy, was overcome with emotion and could do no more than gasp Milord ! Milady ! Milady ! Milord ! until Orlando comforted her with a hearty kiss upon both her cheeks. After that, Mr Dupper began to read from a parchment, but the dogs barking, the huntsmen winding their horns, and the stags, who had come into the courtyard in the confusion, baying the moon, not much progress was made, and the company dispersed within after crowding about their Mistress, and testifying in every way to their great joy at her return. (Woolf 1928, p. 63)

L'Orlando d'avant cohabite avec l'Orlando d'aujourd'hui sans l'effacer, en en gardant les caractéristiques mais en en enregistrant le changement : voilà comment naît le double par séparation.

Nous avons un autre cas de coexistence moins problématique dans laquelle les deux éléments du double coexistent en même moment, à savoir *L'Énigme de Givreuse*, roman de Joseph-Henri Rosny Aîné, écrit en 1917. L'histoire se place au cours des quinze premiers jours de septembre de l'année 1914, sur le champ de bataille où quatre brancardiers récupèrent des survivants : ils trouvent deux corps de soldats gravement blessés qui ressemblent à des jumeaux et décident de les emmener à l'hôpital. Le premier problème qui se pose est de connaître l'identité des deux soldats : il s'avère que leurs deux livrets sont identiques, les soldats se nomment tous deux Pierre de Givreuse, proviennent de la même ville et ont la même date de naissance. De plus, ils déclarent, aux médecins et infirmières qui s'occupent d'eux, ne pas avoir de frères : ils sont renvoyés chez eux (ensemble) sans dissiper le doute sur leur identité. Leur histoire commence ainsi, car revenant chez eux (chez Pierre de Givreuse), ils doivent trouver une explication convaincante pour les membres de leur famille : pour « leur » mère, la comtesse de Givreuse, pour Valentine, la jeune fille toujours aimée, ou pour de simples connaissances. Ils inventent donc qu'ils se sont rencontrés sur le champ de bataille et que leur ressemblance est une simple coïncidence. C'est alors que les deux Pierre se rendent compte qu'ils ont les mêmes souvenirs et les mêmes sentiments envers leurs proches : le dédoublement semble être en étroite relation avec leur blessure à la tête, elle aussi identique. Grâce à l'aide du neurologue Savarre, les deux hommes peuvent commencer leur processus de différenciation : si Pierre de Givreuse garde son identité dans le château Givreuse et sa relation sentimentale avec Mme Valentine de Versenne, le second bâtit à partir de rien une autre vie en prenant le nom de Philippe Fremeuse, en commençant à gérer une usine d'avion appartenant aux Givreuse et en rencontrant Thérèse (qui se trouve être en réalité l'ancienne maîtresse de Pierre) avec qui il tisse une relation sentimentale. La vie d'un seul homme devient ainsi la vie de deux êtres humains qui au fur et à mesure développent même des traits caractériels différents. En réalité, ce dédoublement qui avait l'air d'un prodige trouve son explication dans une série d'expériences sur la polarisation des atomes : le savant M. de Grantaigle, qui avait son laboratoire à côté du champ de bataille, avait réussi ses tests en divisant en deux les êtres de sorte que leur masse et leur densité fussent aussi scindées. Après cette découverte, le Docteur Savarre décide de ne rien révéler à Pierre et Philippe qui, de leur côté, continueront à mener leur vie de manière autonome. Pierre de Givreuse se divise physiquement en deux, comme en témoigne sa masse corporelle qui se réduit de moitié. Au début, les

deux êtres souffrent de leur séparation : chaque fois qu'ils se trouvent éloignés dans l'espace, une sensation de faiblesse les atteint. Au fur et à mesure que le temps passe, les deux êtres se différencient toujours plus en prenant d'abord une autre identité - le second adopte le nom de Philippe - puis en commençant à mener deux vies différentes aussi bien socialement, personnellement et amicalement que géographiquement. Finalement, le docteur Savarre découvrira la raison d'un tel mystère : elle n'est pas du tout miraculeuse, mais a une origine bien physique : à côté du champ de bataille, le seigneur de Grantaigle conduisait ses expériences de divisions d'atomes qui, par accident, ont contaminé Givreuse, en le divisant de moitié.

Une telle découverte scientifique, qui se révèle aller au-delà de la plus sombre découverte en matière de magie noire, reste, selon la volonté de Savarre et du docteur Fremeuse, un grand secret : les êtres humains ne seraient pas prêts à une telle révolution. À l'insu de tout cela, les deux êtres se séparent d'abord physiquement et ensuite socialement : deux êtres absolument égaux ne sont en effet pas acceptés par la société, il faut que l'un d'eux se sacrifie en changeant d'identité. L'image du double revient ici comme quelque chose de démoniaque, que la société n'accepte pas, car l'identité (du genre humain) requiert une différence qui permet de préserver l'unicité de chacun.

La coexistence change dans le cas de *Échec au temps*, roman écrit par Marcel Thiry en 1945. Ici, le double (externe) est en quelque sorte annoncé par l'apparition progressive d'un double interne : le lent changement de Gustave Dieujeu amène une vraie révolution où tout le monde change et seul lui reste « le même » qu'avant, sans vraiment l'être. Gustave Dieujeu est un marchand de charbon qui mène une vie de célibataire aux habitudes monotones quand, un jour, il bouleverse sa routine quotidienne d'homme d'affaires en prenant un train différent de celui qu'il prend d'habitude et arrive dans la petite ville d'Ostende. Là, il rencontre par hasard son ancien camarade d'école, Jules Axidan, actuellement professeur de poésie, et son ami Leslie Hervey, physicien aux aïeux aristocrates. Les deux hommes l'entraînent dans leur projet : la lutte à la relation de cause- effet, qu'ils appellent « l'Anticause ». Prétendant que les êtres humains ne sont pas libres car prisonniers du principe de causalité, le professeur et le physicien se proposent de perturber la mécanique de l'univers. Le physicien a inventé un dispositif qui permet de voir et de revoir les moments du passé de telle sorte que, en engendrant une répétition perpétuelle, il soit possible de perturber le principe de causalité en ébranlant pour ainsi dire les mécanismes du temps. L'événement historique choisi pour la reproduction

visuelle est la bataille de Waterloo. Gustave Dieujeu se laisse emporter par les événements et, repoussant chaque jour son retour chez lui, suit ses deux alliés de l'Anticause dans leurs expériences, finissant même par financer économiquement le projet. Les jours passent et Gustave Dieujeu glisse dans une double identité : l'homme-chef d'entreprise de Namur, à qui sa secrétaire pré-occupée intime de retourner à sa vie ordinaire, s'oppose à l'aventurier d'Ostende, témoin d'une lutte secrète qui pourrait défaire l'univers. La machine d'arrière-vision marche véritablement et la perturbation se produit enfin : le passé change et avec lui le présent également. Dieujeu se trouve être le seul témoin de toute l'histoire (Leslie n'ayant jamais existé et Axidan ayant eu une vie totalement différente), et c'est à cause de l'invraisemblance de la version qu'il raconte, qu'il est enfermé dans une structure psychiatrique. C'est de l'intérieur de sa cellule que Gustave Dieujeu narre son histoire.

Gustave Dieujeu, le protagoniste de *Échec au temps*, se transforme lentement de « Gustave Dieujeu namurois » aux habitudes régulières, en « Gustave Dieujeu d'Ostende » aventurier aux intérêts scientifiques, jusqu'à parvenir à une séparation nette, physique et irréversible à la fin du roman, lorsque la machine à vision arrière marche vraiment. L'expérience s'achève, le mécanisme de cause à effet se brise, et le Gustave d'Ostende se sépare physiquement du Gustave de Namur, qui demeure dans un autre *cadre du possible*. Donc, si nous pouvons affirmer que les deux Gustave sont contemporains alors qu'ils demeurent des projections psychologiques, du moment que le dédoublement s'accomplit en devenant physique, la contemporanéité laisse la place à l'exclusivité.

La scacchiera davanti allo specchio écrit par Massimo Bontempelli en 1922 représente un autre exemple de séparation et à la fois de contemporanéité des deux manifestations du double.

Le roman relate l'aventure du protagoniste lorsque, enfant, il est puni et enfermé dans une pièce de sa propre maison où se trouve uniquement une cheminée, surmontée par un miroir où se reflète un échiquier. Soudain, alors que l'enfant observe le miroir, la pièce du jeu d'échec représentant le Roi blanc lui adresse la parole en l'invitant à lui rendre visite de l'autre côté. Ayant accepté, l'enfant se retrouve aux côtés du roi qui lui explique le fonctionnement de ce monde : il est géré par les pièces de l'échiquier qui sont les seuls et véritables maîtres de l'espace, leurs batailles solennelles servent de modèle aux événements bien moins excitants et grandioses du monde humain. L'un des détails les plus importants est le rapport entre le monde dans le miroir et le monde du côté de notre réalité. En outre, le miroir est peuplé – tout comme

les autres miroirs du monde – par tous les êtres qui s’y sont regardés au moins une fois. Il est donc habité par des milliers de gens, qui pourtant ont une particularité : ils ne vieillissent pas, mais gardent l’âge du moment où ils s’y sont réfléchis. L’enfant commence alors son exploration et a l’occasion de discuter avec une curieuse variété de personnages parmi lesquels figurent sa grand-mère, un couple d’amoureux qui avaient été assassinés et un voleur qui essayait de dévaliser la maison où le miroir était placé. Pendant son exploration, il assiste ensuite à une partie d’échecs qui s’avère être un mélange entre une danse et une lutte ; il rencontre aussi le roi des objets – un porte-manteau – qui lui explique que les échecs ne sont pas les maîtres absolus et que dans le miroir se trouvent aussi les objets, sous la forme de la matière première employée pour les construire. À la suite de ses nombreuses conversations avec d’autres personnages, notamment avec le constructeur du miroir, l’enfant découvrira aussi que l’espace du miroir est lié à l’espace de tous les miroirs existants et que lorsque l’un d’eux se casse, toutes les personnes qui y étaient contenues disparaissent. À la fin, l’enfant se retrouve dans la pièce au moment exact où quelqu’un vient lui ouvrir la porte. La raison de l’existence du double est que l’enfant n’accomplit pas un simple voyage mais, comme dans *Échec au temps*, c’est le monde autour du double qui se multiplie, engendrant par conséquent le dédoublement du sujet. Le récit est en effet construit d’une manière telle que les relations autour du personnage ne se limitent pas à l’entourer mais ils déterminent son identité, fondent son existence.

Le dernier cas que nous devons traiter se trouve être assez particulier : nous pourrions parler d’une sorte de double en négatif. Il se sépare car il se transforme, et tout le récit est une enquête sur la possibilité de la contemporanéité de l’existence de deux éléments. Il s’agit de *Il figlio di due madri*, roman écrit par Massimo Bontempelli en 1929. Le roman s’ouvre chez les Parigi, famille aisée d’origine milanaise installée à Rome, qui est rassemblée autour d’une table pour fêter l’anniversaire du petit Mario, un enfant de sept ans où se trouvent la mère Arianna, le père Mariano et le médecin à qui la famille doit la naissance de l’enfant. Après le repas, l’enfant est emmené par sa gouvernante Elena au parc de Villa Borghese pour jouer et, tout d’un coup, le monde bascule. Mario est soudain convaincu d’avoir une autre identité, celle de Ramiro, fils de Luciana et de son défunt mari Giorgio. Ramiro est mort exactement le jour de la naissance de Mario, mais sept ans auparavant. Mario a donc le souvenir de Ramiro et - détail encore plus troublant – reconnaît les endroits où il a habité et mène Arianna – qui se laisse guider comme en transe – chez

sa vraie maman, sa vraie maison, à Trastevere, de l'autre côté du Tibre, le fleuve qui coupe la ville de Rome en deux. Luciana retrouve son enfant qu'elle a vu mourir et s'attache à cette réalité jusqu'à réfuter la logique du temps qui passe, alors qu'Arianna tombe dans un état de douleur et de résignation face à l'inexplicable, d'autant plus que son fils Mario-Ramiro réclame à grande voix sa mère Luciana. L'enfant refuse le dédoublement, il n'a aucun souvenir de la vie de Mario et, au contraire, possède inexplicablement tous les souvenirs de la vie de Ramiro. Il s'oppose à quiconque l'appelant par son ancien nom, et s'énerve lorsqu'on lui demande de faire un effort pour se « souvenir » de son *ancienne* vie. Il semble s'être transformé. L'histoire se meut donc en une sorte de quête, de mystère à résoudre, tel un roman policier déguisé. L'étrange sentiment de Mario fait basculer la vie des deux familles et de leurs proches. Un combat commence entre les deux mères pour prouver la réelle identité de l'enfant, à coup de docteurs, psychologues et avocats ; la famille Parigi fait enfermer Luciana dans une structure psychiatrique, et Luciana à son tour traînera Arianna en justice. Luciana gardera Ramiro avec elle, mais il lui sera enlevé à son tour par un tzigane qu'elle avait auparavant aidé. Arianna mourra à cause de cette grande douleur et l'enfant sera perdu pour toujours, emporté par un groupe de tziganes de cirque qui s'éloignent sans destination sur leur bateau, sous les yeux de Luciana.

Nous demeurons ici dans le cadre du double externe mais nous remarquons que la seule donnée certaine est que le double existe au niveau de l'esprit : Mario et Ramiro existent (ou ont existé) et avec eux tout le monde qui les entoure (ou les a entourés). Le problème se pose au niveau matériel, car le monde met à disposition un corps pour deux âmes, et ce même corps n'est pas un simple « récipient », car il est lié à la mémoire, à ses propres souvenirs et aux souvenirs des autres. Il n'est pas possible que deux esprits occupent le même corps mais pas forcément à cause d'une limite des esprits, mais plutôt parce que le monde autour d'eux ne pourrait jamais le permettre. Sans solution possible (la seule serait celle de deux corps), Arianna se laisse mourir, et Luciana glisse dans la folie. Le double est le fruit d'une séparation : Mario de Ramiro ou Ramiro de Mario peu importe. Une coexistence est possible, mais à une seule condition : celle de deux corps distincts. Nous avons donc une transformation comme chez Orlando, mais qui semble se mélanger à une séparation semblable à celle que l'on trouve chez Pierre de Givreuse où les deux éléments vivent ensemble. Toutefois, les tentatives de réduire *Il figlio di due madri* à l'un des exemples que nous avons observés seraient vaines, car il s'agit

d'un cas particulier et unique. Nous verrons comment la véritable clarification se manifesterait lorsque nous passerons, dans la section suivante, à l'analyse de l'espace-temps comme condition ou conséquence du double traité.

Avant de poursuivre, nous aimerions nous arrêter sur une réflexion. N'importe quelle typologie du double s'achève dans le refus : le double est une aberration, un phénomène contre nature, qui fait peur, souffrir, qui n'est admis ni par les sentiments humains ni par la société. Il est puni par l'oubli, la folie (*Il figlio di due madri, Échec au temps*), la fuite, (*The Secret Sharer, Il figlio di due madri, Les fleurs bleues*), un état d'inconscience (*The Jolly Corner, La scacchiera davanti allo specchio, Orlando*), la mort (*Isolia splendens, Il figlio di due madri*), etc.

Nous approfondirons ces aspects dans la suite de notre recherche. Passons maintenant à l'explication de la seconde grille qui nous amènera au double discontinu et continu : celle qui définit si l'espace-temps est la condition ou la conséquence du double.

II.1.2 L'espace-temps : condition ou conséquence du double ?

Pour aborder la question sur le rapport entre le double et l'espace-temps, nous appliquerons une perspective de nature narratologique. Comprendre comment et pourquoi l'espace-temps se trouve étroitement lié au double représente la première étape de notre raisonnement : l'espace-temps n'est pas un simple décor mais possède au contraire une fonction active et déterminante dans l'essence du double. En suivant notre perspective narratologique, nous pouvons donc nous poser la question en ces termes : l'espace-temps est-il la condition de l'existence du double ou bien sa conséquence ? Autrement dit : le double résulte-t-il d'une déformation spatio-temporelle ou plutôt le génère-t-il ? L'approche narratologique nous amène à utiliser dans l'analyse un dispositif inspiré de la méthodologie du critique littéraire russe Boris Tomaševskij. Celui-ci théorise les motifs (Tomaševskij 1928 [1978]) qu'il identifie comme des unités narratives indécomposables, en leur attribuant – entre autres – certaines qualités qui seraient en rapport avec les fonctions qu'ils occupent dans la diégèse, et en opérant par conséquent une distinction entre *motifs statiques* et *motifs dynamiques*. Ce couple se réfère plutôt à la sphère de construction esthétique des événements, en jouant un rôle essentiel dans la progression de l'action : les motifs dynamiques permettent à l'action d'avancer alors que les motifs statiques se concentrent plutôt sur des techniques descriptives. L'espace-temps se

positionnerait donc comme un motif dynamique lorsqu'il permet à l'action d'avancer, c'est-à-dire quand il permet au double d'exister ; vice versa, on peut parler de motif statique lorsqu'il s'agit de la conséquence de l'apparition et de l'existence du double. Par conséquent, le rôle du double est inversé par rapport à celui de l'espace-temps : si ce dernier est statique, alors c'est le double qui sera dynamique et vice versa. Il est évident que cette conception découle d'un rapport circulaire entre double et espace-temps dans lequel l'un dépend de l'autre.

Si le double existe, et nous rappelons qu'il s'agit là d'une existence physique et tangible, c'est à cause de l'espace et du temps qui se fondent et se déforment : le continuum devient actif en devenant déterminant pour l'apparition et la survie du double. Nous rangeons à l'intérieur de cette catégorie quatre textes, *The Secret Sharer*, *La scacchiera davanti allo specchio*, *The Jolly Corner*, *Il figlio di due madri*, et nous donnerons au cours de cette section les raisons d'un tel classement. Nous observerons également les cas où le double produit en quelque sorte l'espace-temps, autrement dit les cas où l'espace-temps est donc la conséquence de l'apparition du double et de son existence. Dans cette deuxième catégorie, nous pouvons inclure les romans suivants : *Les fleurs bleues*, *Orlando* et *L'Énigme de Givreuse*, *Échec au temps* et *Isolia splendens*. Le tableau qui suit donne un aperçu général de ce raisonnement et nous permet d'introduire nos analyses qui éclairciront un tel rapport.

Table 2. Le corpus en relation au rôle du double.

Espace-temps condition de l'existence du double	Espace-temps conséquence de l'existence du double
<i>The Secret Sharer</i>	<i>L'Énigme de Givreuse</i>
<i>The Jolly Corner</i>	<i>Orlando</i>
<i>La scacchiera davanti allo specchio</i>	<i>Échec au temps</i>
<i>Il figlio di due madri</i>	<i>Les fleurs bleues</i>
	<i>Isolia splendens</i>
Espace-temps = motif dynamique	Espace-temps = motif statique
Double = motif statique	Double = motif dynamique

Commençons par le groupe qui voit l'espace-temps comme la condition de l'existence du double. Chaque roman montre des traits différents, sujets de notre analyse. Bien que l'espace-temps soit une union indissociable des deux éléments, nous pouvons remarquer que parfois l'importance penche davan-

tage vers la distorsion de l'espace ou vers la multiplication du temps. Cette précision n'enlève rien à l'importance de l'union des deux termes mais peut constituer un prétexte qui nous permet d'ordonner notre exposition.

Commençons par exemple par un texte où l'espace prend toute son importance : *The Secret Sharer*. Ici, la déformation spatiale permet la survie du double. Leggatt est caché dans l'espace de la cabine du capitaine, qui semble concrètement se déformer pour mieux le protéger : nous analyserons plus avant la scène dans laquelle le *steward* rentre dans la cabine pour accomplir ses tâches quotidiennes, et n'aperçoit pas Leggatt qui arrive inexplicablement à se cacher derrière la porte. Autre détail digne d'intérêt, la cabine est construite en forme de « L », l'initiale de Leggatt, comme pour indiquer l'appropriation de l'espace accomplie par le double. Grâce à la cabine servant de cachette, le capitaine Leggatt peut se rendre invisible vis-à-vis de l'équipage, échapper à ses poursuivants et ainsi sauvegarder son complice qu'il mettrait dans une position délicate, si les membres de l'équipage découvrait sa présence. Rappelons que la théorie de la relativité affirme que l'espace est flexible dans la mesure où il est déformé par le corps qui l'habite. La masse gravitationnelle déforme donc l'espace et de ce fait, détermine l'attraction entre les corps. De même que l'espace einsteinien dialogue avec le corps, l'espace de la cabine dialogue avec le double : il se modifie selon son hôte, pour le cacher tout en prenant l'initiale de son nom. Sans la cabine déformée, Leggatt aurait été découvert, probablement jeté à la mer en tant que coupable d'homicide, et le capitaine aussi. C'est pour ces raisons que nous pouvons parler d'un espace-temps qui permet la survie du double et qui se définit comme un motif dynamique et comme le déclencheur de l'action.

Nous avons traité l'un des récits doté d'une forte prépondérance spatiale, en spécifiant que le temps lui est indissociable et que sa présence est toujours active, parfois en proportions mineures ou parfois en parfait accord. Un exemple de ce dernier cas est *The Jolly Corner*, où l'espace et le temps dialoguent de manière profonde et paritaire. Le double de Brydon est l'homme que Brydon lui-même *aurait pu être* s'il avait continué à vivre aux États-Unis : il s'agit de l'introduction d'un *réseau des possibles* dans l'univers, une grille infinie et entropique de toutes les directions que l'être humain a la possibilité de prendre à un certain moment de son existence. Nous voyons que l'image possède déjà en soi les deux attributs, spatial et temporel : l'être humain se trouve dans une certaine position (métaphore spatiale de la vie) et doit décider à un certain moment quelle direction il va prendre. À chaque moment correspondent des

possibilités spatiales infinies qui se développent simultanément. La question du « qu'est-ce que j'aurais pu être si... » devient concrète, justement parce qu'une multiplicité temporelle – et donc spatiale – est possible, et cette réalité peut permettre au double d'apparaître face à Brydon. Dans un monde à la temporalité linéaire et unique, le double considéré comme l'incarnation d'autres possibilités demeurerait à l'état de supposition imaginaire ou de rêve. Mais ici, en considérant que l'espace-temps est bien réel, et qu'il engendre un monde où le temps est multiple et où l'espace est flexible, le double trouve sa place dans le monde réel, devient concret et charnel. Autrement dit, l'attribut de la chair du double dépend de la possibilité que l'espace-temps soit concret. Le thème des possibilités infinies qui pourraient se produire à partir d'un certain moment, dans un monde où l'espace-temps est un concept réel, est exploité pour permettre l'existence du double.

Un autre exemple où l'espace et le temps montrent la même importance se trouve dans le roman *La scacchiera davanti allo specchio*. Le monde de l'enfant protagoniste est bien un autre espace, fixe et sans points de repères, mais également soutenu par une autre temporalité. En effet, il est intéressant de remarquer que l'enfant ne se limite pas à passer de l'autre côté du miroir, cas pour lequel on aurait dû parler d'un simple voyage dans un autre monde. Grâce aux explications du roi (que nous approfondirons plus avant), nous savons que le sujet et son reflet (dans le miroir) sont exactement la même chose : l'enfant se trouve donc en même temps dans le miroir et dans la pièce de la maison. Le double se manifeste ainsi grâce aux caractéristiques du monde derrière le miroir, autrement dit le *continuum* spatio-temporel permet à l'enfant de traverser le miroir et de se retrouver dans un espace infini et dans un temps qui est demeuré immobile, où il peut trouver les mêmes personnes qui habitent – ou ont habité – son monde humain mais qui conservent une tout autre temporalité. C'est dans ce sens que nous parlons de l'existence du double grâce à l'espace-temps déformé : s'il ne s'agissait que d'une question d'espace, si l'enfant était simplement passé de l'autre côté du miroir, nous n'aurions pas pu parler de double, ou du moins de double externe, physique. En revanche, dans ce cas, l'espace est déformé mais il est aussi lié d'une manière profonde à une distorsion temporelle : le *continuum* spatio-temporel se concrétise et devient la condition de l'existence du double.

C'est dans le roman *Il figlio di due madri* que le temps prend davantage d'importance en jouant avec le paradoxe. Ce cas semble à première vue très intéressant, car nous pouvons parler d'un exemple du double au *négatif* : si le

double existe véritablement, et s'il s'agit donc de la même personne, l'espace-temps en résulterait déformé car l'écart de sept ans entre Mario et Ramiro est aboli. En revanche, si le double n'existe pas, et si l'étrange situation d'un enfant ayant le souvenir d'un autre est simplement due à des pathologies psychiatriques (comme le soutient le médecin de famille) ou à la folie de la mère Luciana (comme l'affirme le docteur qui gère l'hôpital psychiatrique où Mariano Parigi arrive à la faire enfermer pendant quelques jours), alors le temps est linéaire et unique et il n'a aucun lien avec l'espace. L'existence du double est la conséquence de l'espace-temps tout comme l'inexistence du double est la conséquence de l'inexistence de l'espace-temps. Nous en concluons que c'est l'existence du double qui prouve l'existence du *continuum* spatio-temporel, même si tout au long du roman la possibilité que le double soit réel est considérée comme un mystère à résoudre.

Après avoir observé les cas où l'espace-temps est la condition de l'existence du double, nous pouvons passer aux cas où l'espace-temps est la conséquence de l'existence du double. Autrement dit, ici c'est le double qui autorise, permet et d'une certaine manière génère l'espace-temps.

En commençant par *Échec au temps*, nous pouvons observer un phénomène curieux qui renvoie à la distinction faite plus haut au sujet du double interne et externe. Rappelons que le corpus est composé de doubles externes, c'est-à-dire de doubles qui ne sont pas le fruit de délires personnels ou d'hallucinations, mais qui sont des êtres en chair et en os. Il peut s'avérer parfois que l'apparition *concrète* des doubles est en quelque sorte anticipée par une apparition *mentale* du double. C'est le cas justement d'*Échec au temps* où un autre Gustave apparaît lentement, se détachant de plus en plus de l'image d'homme d'affaires ordinaire et fidèle à ses occupations pour se diriger vers ce Gustave aventurier qui croit tellement en un projet totalement contre-logique au point d'y investir son argent. Sans ce second Gustave qui aurait cru aux hypothèses d'Axidan, les expériences n'auraient jamais pu avoir lieu, et le double espace-temps ne se serait jamais produit. Curieusement les deux Gustave, alors qu'ils sont encore dans une dimension psychologique, sont caractérisés par des attributs spatiaux, que le protagoniste même pendant son récit n'hésite pas à appeler *le Gustave d'Ostende* et *le Gustave de Namur*. Le Gustave de Namur, homme d'affaires posé et solitaire, laisse la place au Gustave d'Ostende, *sponsor* économique révolutionnaire de la lutte à l'anti-cause. Le temps non-linéaire et multiple qui caractérise le roman *Échec au temps* peut exister seulement grâce au second Gustave qui, en partant de l'aspect psychologique, se donne à lui-

même un attribut charnel, car après la réussite de l'expérience, Gustave reste la seule preuve vivante qu'un autre monde (avec une autre histoire) existait bien avant. L'espace-temps apparaît à la fin du roman : c'est grâce au fonctionnement de la machine inventée par Douglas que la loi de causalité s'invalide et que le *continuum* peut se révéler réel. C'est à ce moment-là que le double paraît lui aussi : Gustave Dieujeu est le seul témoin d'un événement révolutionnaire : les autres personnages n'ont aucun souvenir de ce qu'il s'est passé (Jules Axidan) ou bien ils n'ont jamais existé (Leslie Hervey). Gustave se fait double *en relation* aux autres, aux yeux des autres qui changent à cause de l'apparition de l'espace-temps. L'espace-temps est donc la conséquence de l'apparition du double : sans la manifestation du second Gustave, le temps serait resté linéaire.

L'importance de l'aspect intérieur du personnage peut prendre beaucoup d'importance comme dans le cas d'Orlando. Il vit dans un temps dilaté qui ne semble pas se mesurer – mais uniquement pour le lecteur à qui le biographe raconte l'histoire – selon les caractéristiques de la durée propre aux humains. Son existence particulière et enthousiasmante produit un espace-temps altéré : Orlando peut vivre sur une période de cinq siècles en changeant de sexe, de corps. Il semble que son moi le plus profond possède un pouvoir sur l'espace et sur le temps : grâce à son existence, le temps se multiplie et l'espace se déforme. Prenons un exemple très intéressant : lorsqu'Orlando tombe amoureux de Sašha, la princesse russe venue en bateau de la Russie, c'est tout Londres qui est couverte de glace. La Tamise se congèle et la princesse reste bloquée avec toute sa cour à Londres, permettant ainsi à Orlando d'épanouir ses désirs et de vivre son histoire d'amour. Cette obéissance de l'espace au désir d'Orlando n'est qu'une anticipation de ce qui lui arrivera lorsqu'il deviendra une femme, et que nous analyserons plus avant. Les siècles passent et Orlando les traverse, sans montrer de signes significatifs de vieillissement : même le temps lui obéit pour lui permettre une vie aventureuse, mais surtout pour lui permettre la rédaction de son chef-d'œuvre, « The Oak », qu'il rédige tout au long de l'histoire.

Passons maintenant au cas de *L'Énigme de Givreuse*. L'apparition du double se place tout d'abord dans le domaine de l'inexplicable et du mystérieux pour produire tout au long du roman la sensation de suspense qui s'achève au final par une explication absolument scientifique : le double est le fruit de certaines expériences sur la bipartition d'atomes. Grâce à une déformation de la masse (rappelons que le concept d'espace flexible est lié au sujet de la masse, de l'énergie et de la gravitation, que nous avons vu dans la première partie de

notre étude et en particulier plus haut dans le cas du roman *The Jolly Corner*), Pierre se divise en deux, se sépare, se dédouble physiquement. Avant l'accident qui provoque le dédoublement, nous avons un temps unique qui pourtant se multiplie au moment où le double se crée : cela engendre un passé commun et un futur multiple. De même que le temps, l'espace aussi se trouve concerné. En réalité, Pierre et Philippe souffrent physiquement s'ils se trouvent géographiquement éloignés : ils en portent les stigmates sur leurs corps et sur leurs visages. Mais dès qu'ils se rapprochent, la faiblesse et le sentiment de fatigue les abandonnent et ils retrouvent une couleur de teint plus saine. Après le dédoublement donc, les corps répondent à l'espace où ils se trouvent : l'espace ne possède plus un trait passif mais devient vivant et actif et produit des effets sur les tissus charnels du double. La naissance du double génère donc un temps qui d'unique devient multiple, et un espace qui de fixe se fait vivant : l'espace-temps est la conséquence de l'apparition du double. En réalité, sans Pierre ni Philippe, l'espace-temps n'aurait jamais pu avoir de configuration concrète.

L'un des exemples où l'espace revêt une grande importance est la nouvelle *Isolia splendens*. Sur le plan spatial, plusieurs dimensions peuvent se superposer, l'étudiant accomplit le voyage entre la troisième et la quinzième dimension en traversant toutes les autres, et en en donnant au passage une description approximative. Cette superposition spatiale permet au double d'exister, alors que le fait d'appartenir à la même dimension aurait rendu unitaire l'organisme en question. L'aspect biologique et donc profondément charnel de la créature est très important : le double a le *même* organisme, mais qui se différencie par rapport aux êtres qui l'entourent ; il a probablement aussi sa temporalité propre. Nous pouvons supposer, même si le texte n'en parle pas ouvertement que, si Isolina était une fillette qui est supposée avoir une temporalité humaine, l'*Isolia splendens* en tant que spécimen est censé remonter à une époque plus ancienne que l'époque contemporaine. L'existence du double nous indique l'existence d'une réalité pluridimensionnelle : le double devient l'indice principal pour détecter les autres dimensions. L'espace-temps dépend donc au niveau narratologique du double qui trouve sa dernière démonstration dans le seul moment où l'écoulement du temps s'arrête et où l'espace s'effrite complètement : c'est-à-dire la mort. En effet, à la mort du spécimen *Isolia* à cause des manœuvres maladroites de l'élève, correspond la mort de la fillette Isolina et le lecteur découvre la réalité : l'organisme est double.

Nous parvenons enfin au dernier exemple, *Les fleurs bleues*. Le Duc d'Auge vit en 1264 alors que Cidrolin est immergé dans l'époque contemporaine. Chacun des deux personnages possède son propre temps et occupe son propre espace, mais une curieuse coïncidence de leurs noms propres, de leurs pensées et de leurs propos, et de certaines situations qu'ils vivent, va créer un fil rouge faisant d'eux un double de l'autre. Lorsque le Duc d'Auge, qui part en 1264, rencontre Cidrolin, qui vit en 1964, nous sommes face à la naissance d'un temps multiple, composé de différentes vitesses qui ont chacune leur propre espace. Le Duc D'Auge vit en effet sur une période de sept cents ans en faisant des « sauts » temporels de cent soixante-quinze ans tout en changeant de lieu, à cause de ses multiples voyages. Le temps de Cidrolin, en revanche, semble s'écouler à une allure ordinaire et presque statique, comme la péniche sur laquelle il habite, d'ailleurs. L'existence du double, le Duc d'Auge et Cidrolin, et surtout leur rencontre finale, vont donc générer le *continuum* spatio-temporel, en se positionnant comme conséquence de l'existence du double. Le double devient celui qui façonne un autre espace-temps et c'est grâce à son apparition que le concept physique pénètre le récit.

Qu'il s'agisse de *conséquence* ou de *condition*, l'espace-temps et le double sont liés par un rapport qui relève de l'identité. Nous avons voulu démontrer à travers une perspective narratologique que l'espace-temps fait partie de la formation de l'identité du double jusqu'à ses fondements les plus profonds. Nous pouvons maintenant unir les deux grilles que nous avons présentées et défendues jusqu'à présent, afin d'introduire le concept d'espace-temps « continu » et d'espace-temps « discontinu ».

II.1.3 Continuité et discontinuité

Dans les sections précédentes, nous avons vu comment les analyses littéraires menées étayent la présence des deux tableaux que nous avons présentés : le premier met l'accent sur l'origine du double selon qu'il dérive d'une rencontre ou d'une séparation (table 1). Le second tableau étudie le rapport du double à l'espace-temps (table 2), en distinguant les cas où l'apparition du double est la conséquence de l'espace-temps et les cas où au contraire c'est l'espace-temps qui est la condition de l'existence du double. Le prochain passage que nous accomplirons est le croisement des deux tableaux qui nous permettra de définir une typologie de l'espace-temps dédoublé. Afin d'indiquer *le rapport des deux*

espaces-temps, sa nature et son mouvement, nous avons donc supposé un espace-temps *continu* et un espace-temps *discontinu*. Le rapport entre les deux espaces-temps est extrêmement important, car en nous informant sur les modalités de leur fonctionnement, il nous révèle une dimension de dépendance.

Discontinuité et continuité sont des termes étroitement liés à toute l'architecture de la théorie de la relativité et se réfèrent principalement aux *quanta* : dans leur livre, *The Evolution of Physics : the Growth of Ideas From Early Concepts to Relativity and Quanta*, Albert Einstein et Leopold Infeld consacrent à cette thématique un chapitre entier. Ils se réfèrent à la mesure des variations d'une donnée : prenant comme exemple un voyage en automobile et un autre en train, ils comparent les distances des points joignables avec l'un ou l'autre moyen de transport. Les points joignables avec les trains sont plus distants entre eux et l'on peut donc parler de discontinuité, alors que les points joignables avec la voiture varient très peu dans l'espace, nous permettant ainsi de parler de continuité : « We can say : some quantities can changed continuously and others can change only discontinuously, by steps which cannot be further decreased » (Einstein, Infeld 1938, p. 285). Dans cette analyse, l'accent est mis sur l'image d'un flux : une ligne plus ou moins précise qui se déroule dans l'espace et dans le temps. C'est ce sens que nous retenons pour notre définition des rapports entre espace et temps : là où nous avons un point de contact entre les deux espaces-temps nous parlerons de « continu », et là où un vide se creuse ou bien là où une rupture se produit nous donnerons la définition de « discontinu ».

Le double discontinu, est caractérisé par un moment de rupture, un creux, un vide entre les deux éléments du double. Il peut y avoir un décalage comme si l'existence d'un premier espace-temps était en retard sur le second, en engendrant deux mondes qui progressent à des vitesses différentes, l'un plus lent que l'autre. Il peut y avoir une coïncidence spatiale, où les lieux du premier semblent se superposer (partiellement) à ceux du second ; à bien y regarder, il s'agit en réalité d'un piège. Dans le double discontinu, la tromperie est assez récurrente : il s'agit d'une sorte de trompe-l'œil qui montre une coïncidence spatiale ou temporelle alors que ce n'est pas le cas. Ce trompe-l'œil dérive de la mise en place de paradoxes qui servent à mettre en valeur la déformation de l'espace-temps : on dirait que les deux doubles sont dans le même espace, mais à bien y regarder ce n'est pas le cas, car l'espace est déformé. C'est par exemple ce que nous trouverons dans *Isolia splendens*, que nous analyserons plus avant.

Le double est dit *continu* dans les cas où les espaces-temps sont en contact entre eux, présentant des points de tangence ou de superposition partielle ou totale. Le principe qui est à la base de l'idée du *continu* est l'absence de décalage temporel et également l'absence de « sauts » dans la dimension de l'espace. Afin de pouvoir classer plus aisément les différents rapports entre espace-temps, nous avons emprunté certains termes relatifs à la théorie des ensembles, comme l'*intersection*, l'*inclusion* et la *tangence*, qui témoigneront de la différente nature des points de contact. Dans l'*intersection*, les deux espaces-temps possèdent une portion en commun, qu'elle soit spatiale ou temporelle, où le double doit véritablement partager pour ainsi dire le même système de référence. Pour ce qui concerne l'*inclusion*, nous avons des cas où un espace-temps est englobé dans un autre : il en résulte que la manifestation d'un double peut exister dans une partie de l'espace-temps de l'autre tout en s'appropriant cette même fraction. La *tangence* présente un seul et unique point de contact, souvent instantané.

Nous avons réuni les caractéristiques illustrées dans ce premier chapitre dans le tableau suivant (table. 3) :

Table 3. Le corpus en relation aux concepts de continu/discontinu.

	Continu	Discontinu
	espace-temps condition de l'existence du double	espace-temps conséquence de l'existence du double
Rencontre	<i>The Secret Sharer</i>	<i>Les fleurs bleues</i>
	<i>The Jolly Corner</i>	<i>Isolia splendens</i>
	Discontinu	Continu
Séparation	<i>La scacchiera davanti allo specchio</i>	<i>L'énigme de givreuse</i>
	<i>Il figlio di due madri</i>	<i>Orlando</i>
		<i>Echec au temps</i>

Les colonnes montrent si l'espace-temps est la condition ou la conséquence du double, alors que les lignes indiquent si le double est le fruit d'une rencontre ou d'une séparation. En suivant les diagonales, nous pouvons observer quels sont les romans caractérisés par des doubles continus et ceux par des doubles discontinus.

Nous remarquons comment le discontinu et le continu se placent à l'opposé : si l'espace-temps est la conséquence du double, il faut une séparation pour obtenir des espaces-temps discontinus et une rencontre pour en

avoir des continus. En effet, l'espace-temps comme conséquence du double prévoit que le double était déjà là et que c'est donc l'espace-temps qui dépend de lui, par conséquent la rencontre a lieu à l'intérieur d'un espace-temps déjà dédoublé.

Si, au contraire, l'espace-temps est la condition du double, ce qui veut dire que la possibilité de déformation est préalable (et nécessaire) à l'arrivée du double, c'est une rencontre qui produira le continu, et une séparation qui créera le discontinu. Ces cas seront présentés, enrichis d'analyses critiques, dans les deux prochaines sections : « Le *double discontinu* à travers l'espace-temps » et « Le *double continu* à travers l'espace-temps ».

LE DOUBLE *DISCONTINU* À TRAVERS L'ESPACE-TEMPS

Nous avons introduit dans le chapitre précédent, intitulé « Le double dans l'espace-temps : les instruments de l'analyse », l'idée que l'apparition du double dépend d'une séparation ou d'une rencontre de deux éléments et que l'espace-temps peut se poser soit comme une condition soit comme une conséquence de l'apparition du double. À partir de ces catégories, nous avons croisé les résultats de nos analyses et avons supposé les attributs *continu* et *discontinu* afin d'identifier les rapports entre les espaces-temps des deux éléments du double. Le rapport entre ces espaces-temps est extrêmement important, ne serait-ce que parce que c'est dans ce passage que se trouve la raison d'être du double : nous verrons en effet, au cours de nos analyses, que la légitimation (même quand elle se traduit par la disparition) du double se trouve au croisement des deux espaces-temps. Nous avons vu à quel point *continuité* et *discontinuité* sont des concepts qui renvoient à la théorie de la relativité et qu'Einstein et Infeld expliquent dans leur livre *The Evolution of Physics : the Growth of Ideas From Early Concepts to Relativity and Quanta*, en faisant référence au mesurage de quantités qui peuvent varier d'une manière plus ou moins conséquente. Cette notion renvoie à l'idée de flux, de mouvement formé par des « points » proches au point qu'il n'y aurait pas de vides entre eux ou, vice versa, qui sont si éloignés que des vides s'imposent, donnant vie à ce que l'on appelle le discontinu.

Nous emploierons ici la définition de double discontinu, pour indiquer le rapport existant entre les deux espaces-temps lorsqu'ils n'ont aucun point de contact : dans la ligne chronologique ou bien dans la conception spatiale se trouvent des zones vides, des coupures qui se transfèrent dans le double, car elles caractérisent le rapport des deux espaces-temps. Ce concept sera éclairé à travers des analyses littéraires : nous verrons des doubles habiter dans deux espaces-temps à une vitesse différente ou bien qui, même en gardant la même

vitesse, sont en décalage l'un par rapport à l'autre. Nous avons à maintes reprises répété qu'après Einstein il est impossible de parler d'espace et de temps séparément : du moment que nous traitons la temporalité, l'espace y est automatiquement inclus. Pendant que le temps se multiplie, l'espace se déforme et nous sommes face à deux espaces qui se superposent jusqu'à donner l'impression d'être le seul et même espace, qui peuvent représenter une section de l'autre, ou enfin qui sont en mesure de se superposer mais seulement partiellement. Dans le double discontinu, comme nous l'avons déjà annoncé, un effet de trompe-l'œil est possible, où sont présentées une coïncidence ou une superposition qui ne sont en réalité rien d'autre que le fruit d'un effet optique. Cela est dû à la fonction de paradoxe que la déformation spatio-temporelle revêt dans l'intrigue : une tromperie, qui montre au lecteur une vision pour ensuite la changer, et qui fait partie des techniques narratives qui mettent en valeur le propos spatio-temporel. Ces théories seront expliquées dans ce chapitre grâce aux analyses littéraires du corpus. Nous rappelons les textes désignés « double discontinu » : *Les fleurs bleues*, *La scacchiera davanti allo specchio*, *Isolia splendens* et *Il figlio di due madri*.

II.2.1 Vitesses différentes : *La scacchiera davanti allo specchio* et *Les fleurs bleues*

Dans le roman *La scacchiera davanti allo specchio*, l'apparition du double est étroitement liée à la thématique d'un objet (ou d'un sujet) et de sa représentation, ou reflet. La faculté de *voir* et de *se voir* est le noyau du discours du Roi blanc, la pièce de l'échiquier qui, prenant le rôle de guide pour l'enfant qui vient de passer de l'autre côté, répond à toutes ses questions.

« Siamo di qua » rispose il Re Bianco « di qua dallo specchio »

« Ma di qua » obiettai io « credevo che fosse tal quale come di là : una stanza, con un caminetto, con una parete azzurra... »

« Infatti appena passato lo specchio c'è tutto questo, tutto uguale, fino alla parete azzurra. Ma dopo la parete, tutto cambia. Noi abbiamo già fatto del cammino ».

« Non me ne sono accorto »

« In questo mondo di qua si cammina in modo speciale »

« Ma di là » insistei io « ci sono ancora io? »

« Ora ti spiego » cominciò il Re. « Quando di là c'è qualcuno che guarda verso lo specchio, tutti gli oggetti che vede nella stanza li vede anche riflessi nello specchio, altrimenti questo non servirebbe a nulla, e sarebbe un vetro qualunque. Ma quando non c'è nessuno che guarda, le immagini specchiate se ne possono andare, e intanto lo specchio riposa ».

« Allora » dissi io « durante questi tempi di riposo c'è un oggetto davanti allo specchio, senza che ci sia l'immagine nello specchio? »

« Sicuro »

« Sarei curioso di vederlo »

« Non potrai mai, perché se lo vedi, c'è qualcuno che vede, che sei tu »

« Capisco. Ma io, io, ora, in questo momento, ci sono, di là? »

« Certo »

« Ma allora io ora qui non sono io? sono soltanto la mia immagine? »

« Fa perfettamente lo stesso » (Bontempelli 1922, p. 298).

Ce long extrait nous donne beaucoup d'informations sur le fonctionnement du monde au-delà du miroir, fortement lié à l'idée de reflet et d'image. Le fonctionnement du monde à l'intérieur du miroir dépend directement de l'observateur placé de l'autre côté : si quelqu'un regarde le miroir, ou se regarde dans la glace, les objets réfléchis demeurent fixes. En revanche, si personne ne s'y trouve, tout change : la glace « se repose » (et nous remarquons un trait anthropomorphe de l'objet), et les images qui habitent le miroir sont enfin libres, prennent vie et réussissent à se déplacer dans l'espace infini. La présence de l'observateur joue un rôle fondamental pour la vie du miroir : les êtres en son sein ne sont délivrés que dans le cas où une personne est en train de s'y regarder. Sans observateur, l'objet se détache de son reflet : c'est pour cela que les images qui habitent le miroir peuvent partir et explorer l'espace autour d'eux. Il est donc impossible pour l'enfant de voir la scène dont il est le protagoniste, mais aussi d'être vu par quelqu'un d'autre, car l'existence de l'observateur invaliderait les résultats de l'observation, en changeant la condition de l'observateur et de l'observé. L'idée que la présence d'un observateur puisse changer le phénomène observé nous renvoie à l'une des métaphores scientifiques les plus connues pour expliquer certains concepts de la mécanique quantique, qui fut formulée par le physicien Erwin Schrödinger, et appelée « le chat de Schrödinger » (Gribbin 2009), en 1922. Selon cette expérience de pensée, un chat est enfermé dans une boîte à l'intérieur de laquelle il y a un dispositif qui repère la présence d'un atome radioactif et peut s'actionner et propager du poison, tuant ainsi le chat. Selon les principes de mécanique

quantique, jusqu'à l'ouverture de la boîte nous avons donc la contemporanéité de deux états de l'atome à la fois intact *et* désintégré : cela comporte que le chat peut être à la fois mort *et* vivant. Une fois la boîte ouverte, nous aurons un état unique : le chat est mort *ou* vivant, car l'atome est intact *ou* désintégré. Il est important de souligner ici deux détails : le premier est qu'il ne s'agit pas là d'affirmer que le point de vue de l'observateur change les informations reçues, mais que l'action de l'observateur modifie et détermine l'état de choses. Le concept qui est à l'origine de cette expérience de pensée, selon laquelle l'observateur détermine l'observable, nous semble être le principe qui régit le miroir, mais un détail supplémentaire nous permet de faire le lien non pas avec la mécanique quantique, mais avec la théorie de la relativité. Le second détail que nous soulignons est que l'expérience de la pensée de Schrödinger date de 1935 et le roman *La scacchiera davanti allo specchio* de 1922. Cette condition temporelle nous indique comment peut exister une zone de dialogue, de fusion, où les images transitent entre science et littérature, sachant aussi que le paradoxe de Schrödinger repose sur la théorie de la relativité d'Einstein. L'enfant, après la déclaration du roi sur le fonctionnement du miroir, intrigué par son cas personnel, demande : « Mais alors moi maintenant et ici c'est pas moi ? Je suis seulement ma propre image ? ». La réponse affirmative du roi le perturbe. Celui-ci, ne se limitant pas au simple acquiescement, ajoute que le *moi* et son *image* sont exactement la même chose. Les observateurs deviennent équivalents : l'enfant ajoute qu'il aimerait voir la scène dans laquelle il est en train de parler au roi dans le miroir, mais cela n'est pas possible, car sa présence invaliderait la scène en elle-même. Nous rappelons à cet égard que le thème des observateurs équivalents est très important dans la différence entre relativité et relativisme que nous avons vue dans la première partie de notre étude. Cette indifférence au sens d'équivalence qui perdure entre l'objet et son reflet détermine le double : l'enfant n'a donc pas simplement accompli un voyage à travers une surface mais il s'est dédoublé. Dans cet extrait, nous remarquons aussi les informations à l'égard des limites de ces deux espaces : le miroir reflète exactement ce qui rentre dans son cadre, jusqu'au mur bleu comme le spécifie le Roi blanc. Ce mur bleu est la limite de la coïncidence entre les deux mondes, car au-delà tout change, et nous pouvons en avoir un indice anticipateur lorsque le Roi Blanc affirme que, dans le miroir, on marche différemment. L'espace-temps de l'enfant dans la pièce de la maison est, pour ainsi dire, *linéaire* et *ordinaire*, alors que le temps du miroir possède des caractéris-

tiques plutôt hors norme. C'est encore le Roi blanc qui, dans son rôle de guide, continue à expliquer à l'enfant le fonctionnement du miroir :

«Tutti gli specchi del mondo sono fatti così» riprese dopo un silenzio, vedendo la mia meraviglia. «A ogni specchio corrisponde uno spazio infinito, come questo; e vi si vengono a rifugiare e conservare tutte le immagini di tutti, uomini, donne, bambini, che ci si sono guardati dentro. Quando uno si guarda in uno specchio, e poi se ne va, crede che la cosa sia finita. Niente affatto. Lui se ne va per i fatti suoi e non ci pensa più; ma nello spazio invisibile corrispondente a quello specchio rimane la sua immagine» (Bontempelli 1922, p. 301).

Le miroir est peuplé de toutes les images des êtres qui s'y sont regardés au moins une fois, lesquelles possèdent une curieuse caractéristique : elles se fixent dans le flux du temps, au moment exact où elles ont été réfléchies. Le temps est donc immobile, la dimension de la durée est supprimée, ce qui fait que la vie dans les miroirs est éternelle. Les images qui peuplent les miroirs restent figées à un moment donné et demeurent identiques à elles-mêmes. Le Roi Blanc continue :

E mentre qui, nel mondo, un giorno o l'altro muore e il suo corpo fino al giorno del Giudizio Universale, scompare, invece nello spazio dietro lo specchio la sua immagine dura, credo, eternamente. Io ho avuto occasione di parlare con gente che s'era guardata nel tuo specchio forse cento anni fa, perché il tuo specchio è vecchio (Bontempelli 1922, p. 301).

Une différence entre les espaces-temps commence à poindre : le corps de l'enfant dans la pièce devra mourir un jour, alors que son corps dans le miroir perdurera à l'infini. Le temps se fait donc multiple : à l'intérieur du miroir vont cohabiter des êtres provenant de plusieurs époques différentes qui se confronteront avec la temporalité unique de la pièce. Comme c'est le cas pour le temps, l'espace aussi change : la pièce où se trouve l'enfant est quasiment vide et précisément délimitée (les murs et la porte) ; de plus, elle représente un espace fermé. Nous avons au contraire un espace infini dans le miroir, sans limites, dépourvu de points de repère et totalement sans relief. La curiosité de l'enfant le pousse à se renseigner auprès du Roi blanc qui lui fournit les détails du miroir :

« Non c'è il mare ? ».

« No, mi spiace » rispose il Re bianco.

« E montagna? » ancora domandavo.

« Neppure ».

« Alberi, fiumi? ».

« Nulla » rispose il Re Bianco. « Non c'è che spazio » (Bontempelli, 1922, p. 299).

Il n'y a donc que de l'espace, aucun autre élément. La vieille fonction de récipient qui était attribuée à l'espace avant Einstein est donc invalidée : l'espace n'est pas vide, au contraire, il est total. La référence à Einstein commence à être de plus en plus évidente, lorsque l'enfant commence à interagir en autonomie avec l'espace. Rappelons que l'un des traits einsteiniens est que l'espace modifie le corps qui l'habite. En effet, après avoir passé un peu de temps avec le roi, l'enfant décide de s'éloigner pour explorer seul le miroir et, en marchant au hasard, il a l'impression de monter. Or, il ne perçoit qu'une plaine sans aucun relief, l'horizon est plat et le tout est éclairé d'une lumière uniforme et immobile. Soudain, l'enfant éprouve une sensation étrange :

Dopo dieci o dodici passi mi sembra di sentire un che di strano nel mio andare, non so perché. Vado avanti, sempre contando. Ero arrivato, mi pare, a trentacinque, quando quell'impressione mi si fa chiara e precisa : l'impressione di salire (Bontempelli 1922, p. 313).

Sans l'existence de points de repère, le changement du sol n'est pas visible, mais seulement perçu : « Mi fermo e guardo dinanzi a me. Niente : il terreno mi pareva sempre in piano, e unito, uguale interminatamente da tutte le parti » (Bontempelli 1922, p. 313). Pourtant, la sensation devient une réalité sûre qui lui fait affirmer :

Ormai non c'era più dubbio. Sebbene, all'apparenza io fossi in perfetta pianura, stavo invece montando su per una salita, non molto ripida, ma sensibile (Bontempelli 1922, p. 313).

Après avoir pris conscience de l'étrange géographie du lieu, l'enfant se prépare à poursuivre l'exploration, lorsqu'il ressent tout à coup une autre sensation :

Senonché, così avendo ripreso francamente a camminare, a un certo punto mi sorprese un'altra sensazione, questa : io camminavo, sì, in modo regolare e per

mio conto, ma cominciamo a cambiar direzione; ed era il suolo stesso, sotto i miei piedi, che mi guidava dolcemente a quella maniera (Bontempelli 1922, p. 316).

L'espace n'est pas seulement invisible, mais il semble s'animer, arrivant à modifier l'allure de l'explorateur qui décide de se laisser faire, de s'abandonner à l'espace avec confiance et curiosité. L'image d'un espace qui devient presque vivant, qui a aussi le pouvoir de faire changer le sujet, semble représenter ici l'une des transcriptions littéraires de la théorie physique d'Einstein : l'espace flexible dialogue avec l'enfant, s'adapte à ses pieds et en même temps le dirige.

Si le temps est multiple et l'espace flexible, nous pouvons détecter précisément l'endroit où les deux éléments se fondent : l'espace est infini en raison du fait qu'il n'y a pas de limites pour abriter toutes les créatures qui se sont réfléchies au moins une fois dans la surface du miroir et qui resteront à l'intérieur pour toujours. C'est encore le Roi blanc qui l'explique :

Questo spazio è molto più grande di quello che tu vedi, s'intende. E' infinito. E nelle sue varie parti si trovano, un po' qua e un po' là, nientemeno che tutte le immagini di tutti coloro che si sono guardati, almeno una volta, nello specchio (Bontempelli 1922, p. 300).

L'espace est *au service* de ce temps, il n'est pas un simple conteneur, mais dialogue avec lui. Son attribut *d'infini* n'est pas simplement lié à ses propres limites pour ainsi dire géographiques, mais s'avère être plutôt une transcription spatiale du temps qui se divise en instants infinis. L'espace du miroir est le lieu où le temps se concrétise en devenant chair, où le temps parcellisé et dépourvu de la dimension de la durée devient une image et ensuite un personnage.

L'espace-temps fixe du miroir s'oppose à l'écoulement pour ainsi dire ordinaire qui est propre à la pièce et se modifie selon les corps qui le parcourent. Le rapport qui existe entre les deux espaces-temps est discontinu même si on a l'impression d'une intersection partielle où un espace-temps, celui du miroir, pourrait être une partie de l'autre, celui de la pièce. Le miroir est un élément de décor faisant partie du mobilier de la chambre, et le temps qui y règne est constitué d'une série de fractions de l'écoulement ordinaire du temps. Tout en poursuivant les réflexions sur le rapport entre les deux espaces-temps, nous voyons qu'il s'agit bien d'un décalage spatial, qui pousse l'enfant à se déplacer, mais aussi temporel en raison du fait que le temps du miroir est une prise du temps instantanée de la pièce, qu'il représente un instant figé de l'écoulement

de l'autre monde. Dans les aspects que nous venons de mettre en évidence, l'idée d'une vitesse différente et d'une matérialité des deux espaces-temps liés par un rapport de partielle correspondance, nous invite à parler de discontinuité. Comme nous l'avons annoncé au début du chapitre, le discontinu se caractérise par l'absence de points de contact : il y a des « sauts » temporels et spatiaux qui génèrent un mouvement syncopé. *La scacchiera davanti allo specchio*, en raison de l'analyse que nous venons de faire, rentre à juste titre dans cette description. Nous pouvons appliquer l'attribut de discontinuité au double. Ce passage nous permet de lier profondément le concept de l'identité du double avec l'espace-temps et nous pouvons conclure que c'est dans ce rapport que le double trouve sa raison d'être : si au niveau narratologique nous avons vu comment l'espace-temps est, dans le cas de ce roman, la condition d'existence du double, nous remarquerons comment au niveau symbolique le double existe en se positionnant exactement sur le rapport entre les deux : il est en effet témoin du monde de la pièce et aventurier du monde du miroir, et son statut trouve ses origines dans le rapport entre les deux qui constitue aussi son apport de connaissance.

Dans le roman *Les fleurs bleues*, Cidrolin et le Duc d'Auge rêvent l'un de l'autre et sont de cette manière toujours en contact, parcourant leur existence avec la sensation d'une présence additionnelle, d'un être qui erre dans les sphères les plus profondes et intimes de leur vie. Bien que le mécanisme narratif employé soit celui du rêve, nous observons qu'il ne s'agit pas d'un rêve « classique » caractérisé par un être qui dort, ni d'une réalité fruit de cette même activité onirique. À ce propos, l'exergue présent dans l'édition originale de l'éditeur Gallimard est particulièrement significatif, car il nous permet de saisir en profondeur la portée et la particularité de ce type de rêve : « On connaît le célèbre apologue chinois : Tchouang-Tseu rêve qu'il est un papillon, mais n'est-ce point le papillon qui rêve d'être Tchouang-Tseu ? »¹. Le premier personnage qui apparaît au lecteur est le Duc Joachim d'Auge, pendant qu'il observe le panorama depuis son donjon en 1264. Dès qu'il s'endort, le récit se déplace sur la vie de Cidrolin qui, en consommant son repas, se laisse aller à des réflexions concernant ses rêves :

¹ Remarquons que cet apologue paraît sous le titre *Le rêve du papillon* dans l'anthologie consacrée à la littérature fantastique, publiée par Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo et Adolfo Bioy Casares en 1965, la même année de parution que *Les fleurs bleues*.

Mais où donc allais-je, monté sur un cheval ? Je ne m'en souviens plus. D'ailleurs c'est bien ça les rêves ; jamais de ma vie je ne suis monté à cheval. [...] Il doit y avoir une explication, c'est sûr (Queneau 1965, p.7).

Le lecteur sait très bien que c'est le Duc d'Auge qui se promène à cheval, sillonnant la France de long en large. Cidrolin termine son repas, insatisfait, arrête ses élucubrations et s'apprête à faire une petite sieste et c'est à ce moment-là que le regard du lecteur revient sur le Duc d'Auge qui, en se réveillant, a l'impression d'avoir fait un mauvais repas. Il faut souligner un détail de la réalité à première vue banal : pour que quelqu'un se réveille, il faut que l'autre s'endorme et vice versa. Or, ce simple passage n'est pas toujours respecté dans le roman : parfois Cidrolin s'endort mais le Duc ne se réveille pas, d'autres fois Cidrolin ne s'endort pas et le Duc se réveille, et ainsi de suite. Le lecteur peut imaginer que le passage est cyclique et qu'il est omis du récit mais, en réalité, cet escamotage sert à rendre encore plus crédible la rencontre entre les deux personnages qui se produira à la fin et qui nous renvoie à la signification de l'apologue chinois en exergue. Nous en déduisons que, même si le rêve est le moteur principal de l'avancement de la narration, nous pouvons remarquer qu'aucun des deux personnages n'est « originel », aucun n'est la projection ou l'origine de l'autre, au contraire, les deux sont réels, concrets et indépendants. Si le mécanisme qui montre l'apparition du double est le rêve, nous pouvons remarquer que toutes les caractéristiques oniriques sont absentes et que le rêve est employé pour préparer le lecteur à l'apparition du double. C'est en effet à travers le rêve que le lecteur commence à accumuler une série de détails qui lui permettront d'assister à la rencontre des deux manifestations. Le rêve déclenche une suspension du jugement et devient un instrument pour expliquer les traces du double, comme le confirme l'affirmation du Duc d'Auge :

Je rêve souvent que je suis sur une péniche, je m'assois sur une chaise longue, je me mets un mouchoir sur la figure et je fais une petite sieste » (Queneau 1965, p. 42).

Lorsque son interlocuteur, le page Pouscaillot, lui fait remarquer qu'il ne comprend pas les mots « péniche » et « sieste » - les personnages se trouvent en effet en 1200 -, le duc répond innocemment : « ce sont des mots que j'ai inventés pour désigner des choses que je vois dans mes rêves » (Queneau 1965, p.7). Le lecteur sait très bien que ces deux mots désignent les deux ca-

ractéristiques premières de la vie de Cidrolin, en devenant les points de contact entre les deux personnages.

À propos de l'espace-temps de chacun des deux, nous pouvons parler d'une certaine forme de cohérence, dans la mesure où Cidrolin demeure toujours dans la même époque et habite sur une péniche immobile, alors que le duc d'Auge vit à travers diverses époques des aventures qui l'emmènent partout en Europe (Paris, Normandie, Espagne...) entre 1264 et 1964. L'espace-temps du premier est donc immobile et linéaire alors que celui du second est en mouvement et procède vers l'avant par « sauts » temporels : les deux personnages qui passent leur temps à rêver l'un de l'autre se rencontrent enfin. Les spatio-temporalités sont donc en décalage entre elles, car le Duc d'Auge est censé vivre sur sept siècles alors que Cidrolin semble conduire une vie chronologiquement dans la norme.

Le fait que l'espace-temps du Duc d'Auge arrive à se rejoindre avec celui de Cidrolin nous donne la mesure de l'influence einsteinienne qui amène à une temporalité multiple. De plus, cette rencontre nous informe sur le rapport existant entre les deux espaces-temps : nous pouvons donc croire ici en un point de contact, mais en même temps nous supposons que cela est illusoire. Nous savons que Cidrolin ne veut pas naviguer sur sa péniche, même sous les prières de sa seconde femme Lalix lorsqu'elle lui avoue que son plus grand rêve est celui de voir l'Arche naviguer. Toutefois, lorsque Cidrolin et le Duc se rencontrent en 1964, un violent déluge s'abat sur la ville et le Duc coupe les amarres de la péniche pour pouvoir s'en servir. Cidrolin reste à terre avec Lalix et Duc partira vers d'autres terres inconnues.

Le Duc d'Auge semble être confronté à un espace-temps renouvelé, alors que Cidrolin représente l'ancienne vision d'un espace et d'un temps non déformés, mais seulement l'une de ces conceptions peut être attestée comme officielle.

C'est donc le Duc qui gagne et délivre le temps et l'espace fixe de Cidrolin. Nous avons observé que le rapport des deux espaces-temps est donc en décalage en raison de leur vitesse différente, mais les deux espaces-temps ne se touchent qu'à un seul moment et nous remarquons que les effets pour le double sont importants : en effet, il se volatilise. Cidrolin reste à terre et meurt probablement noyé alors que le Duc d'Auge arrive à se sauver mais en utilisant l'espace propre de Cidrolin (la péniche qui ne se déplace pas) tout en le modifiant (il coupe les amarres). Le trait du discontinu caractérise le double, et cela alors qu'il semble, peu à peu, devenir continu, puisque deux points se

touchent : le double est affecté dans son identité et disparaît, invalidant donc la permanence des deux éléments (donc la concrétisation du double même) dans l'espace-temps qui, en ayant un point de contact, serait le même. Ce rapport nous permet donc de justifier le choix du caractère de discontinuité que nous donnons au double et qui est principalement légitimé par une vitesse différente des espaces-temps.

L'espace-temps de Cidrolin est en ce sens immobile et linéaire alors que l'espace-temps du Duc est dilaté. Cidrolin vit une temporalité ordinaire et se trouve dans un espace pour ainsi dire figé bien qu'il habite sur un bateau, dont le but ultime est de se mouvoir. Le duc d'Auge, au contraire, vit dans un espace-temps qui est en continuel mouvement : il voyage et accomplit des sauts temporels espacés de 175 ans. Les deux espaces-temps sont en rapport entre eux avec une vitesse différente, ce qui attribue au double sa discontinuité. Si l'espace-temps est la conséquence de l'existence du double au niveau narratologique, le double se charge de l'attribut symbolique de la discontinuité en raison d'une correspondance non respectée. Dans la discontinuité du double, nous retrouvons les traces des espaces-temps multiples et flexibles, caractères mis en évidence par la théorie de la relativité. La question de l'illusion d'optique d'un espace-temps continu est représentée dans la section suivante où, grâce à l'exemple de *Isolia splendens*, nous pouvons analyser un cas que l'on pourrait définir comme «limite».

II.2.2 *Isolia splendens* : la superposition partielle et l'illusion d'optique

Dans le roman *Isolia splendens*, le double apparaît au lecteur à la fin du roman : nous apprenons d'abord l'existence d'un univers à plusieurs dimensions et, à la fin du roman, nous savons que certains êtres des différentes dimensions sont les mêmes et constituent deux manifestations distinctes selon la dimension qu'ils habitent. C'est à la fin du roman que le double se manifeste, au moment où le lecteur s'aperçoit qu'*Isolia* est une fillette dans la troisième dimension et un spécimen rare dans la quinzième. Il s'agit d'une superposition spatiale qui pourrait sembler une coïncidence spatio-temporelle, mais qui est en réalité une illusion d'optique, comme nous le verrons dans l'analyse qui suit. Dans ce roman, la dimension spatiale prend une grande importance : en réalité, c'est sur un équilibre entre dimensions superposées que se joue le drame, mais c'est

aussi dans la corporéité du spécimen que nous trouverons les indices de sa provenance. L'aspect matériel de l'*Isolia* est mis en valeur dès les premières pages, lorsque l'enseignant pose les premières questions à son élève à l'égard de l'expérience qu'ils s'apprêtent à faire :

« Ecco :...mi par proprio, son quasi certo che sia...che debba essere...»

« Avanti senza paura »

« ...Una *Isolia splendens!* »

« Ci sei bravo. [...] Esattamente una *Isola splendens*. L'hai mai veduta da vicino? »

« Né da vicino né da lontano : la riconosco di sulle immagini dei repertori »
(Landolfi 1960, p. 26).

L'*Isolia* se présente comme quelque chose d'encore embryonnaire, dont l'élève possède une connaissance théorique, ne l'ayant vue que dans ses livres d'école. L'espace prend toute son importance à partir de la question que l'enseignant pose à l'élève :

« Zitto e stammi a sentire. In che dimensione si muove quell'animaletto? »

« Mah, a giudicare dai suoi organi direi nella terza » (Landolfi 1960, p. 27).

Non seulement le lecteur apprend que plusieurs dimensions peuvent exister mais aussi que c'est à partir des organes du spécimen qu'il est possible de savoir dans quelle dimension il se trouve. Autrement dit, chaque dimension est peuplée d'êtres avec des caractéristiques biologiques internes qui lui sont propres : l'espace-temps n'est pas ici qu'un décor, mais agit d'une manière déterminante pour l'identité corporelle du double, et plus précisément sur son aspect charnel. Une fois identifiée l'*Isolia*, il devient nécessaire de découvrir où elle se trouve pour pouvoir l'attraper. En réalité, l'espace-temps de la quinzième dimension se superpose à celui de la troisième : il est possible de voir l'*Isolia*, mais un déplacement pour l'atteindre est nécessaire. Le lecteur n'a pas beaucoup d'informations sur la manière dont le déplacement se réalise : cependant, une tentative de reconstruction du procédé nous amène à imaginer quelque chose de semblable à une voiture, avec sa marche arrière, et la possibilité pour les voyageurs (dans ce cas, l'élève et son enseignant) de voir tout autour d'eux. Il se trouve donc que l'élève commence à voyager dans toutes les dimensions qui composent l'univers, guidé par son maître, et qu'en même temps il fournit des descriptions intéressantes de l'espace autour de lui :

« Maledizione ! Noi in che dimensione siamo ? »

« Nella quindicesima »

« Sì sul momento; e ciò significa che tu devi far macchina indietro per dodici dimensioni. Chiaro? » (Landolfi 1960, p. 27).

La définition de l'espace-temps est maintenant complète : il existe sûrement quinze dimensions (voir plus) desquelles les biologistes savent déduire qui en sont les habitants, à partir de leur aspect charnel. L'élève commence à se déplacer et donne au maître de courtes descriptions qui nous montrent comment l'espace varie en se multipliant à l'infini :

« Sono come perso in un'atmosfera grigiastra, e c'è un leggero vento, e non si vede nulla »

« Un'immensa pianura di ghiaccio cosparsa di fiamme : colonne di fuoco »

« Enormi edifici, torrioni vertiginosi in mezzo a un mare verde »

« Sabbia rossastra, con altissimi coni bianchi : neve! »

« I mondi tutti addosso. [...] come star fuori della terra e che una moltitudine di corpi celesti mi si affollasse sul capo, ma in tralice »

« Risono sulla terra. [...] Tutto è al suo posto, ma niente è al suo posto. [...] Tutto è capovolto »

« Tutto è rritto ma seminascosto, cioè nascosto fino a una certa altezza da un gran mare di nebbia lattea » (Landolfi 1960, pp. 28-29).

Enfin, l'élève arrive dans la troisième dimension et pendant qu'il capture l'*Isolia* un doute l'assaille : « Ma ho paura di farle male. Se vedeste com'è tenera, luminosa, bella; e com'è fragile » (Landolfi 1960, p. 30). L'*Isolia* est fragile et lumineuse, deux attributs qui sont autant de traces pour arriver à la concrétisation finale du double : ce doute est un mauvais présage pour la santé du spécimen, et la crainte de l'élève se révélera être fondée. À cause de sa fragilité, l'*Isolia* ne survit pas à la manipulation de l'élève qui la tue. La réaction de l'élève est immédiate et très violente, tel un clin d'œil au drame qui se produit au même moment dans l'autre dimension :

« Oh Dio, oh santo cielo, ma cos'è ?...Ah maestro, ve lo dicevo! Maestro lo vedete cosa m'avete fatto fare colla vostra fretta? Ah che disgrazia! Maledizione! »

« Bah, è morta. Non è la prima volta che succede, da quando si studia la natura » (Landolfi 1960, p. 30).

La touche maladroite de l'élève tue l'*Isolia*, et c'est à ce moment-là que l'apparition du double se parachève. À la réaction froide et détachée de l'enseignant, qui considère l'*Isolia* comme un simple cobaye, font écho les cris qui parviennent de la troisième dimension :

« La mia creatura, uh la mia povera creatura che era il sole della mia vita! »

« Cosa è successo, signora? »

« E non lo vede? morta! Eravamo venute a fare una passeggiata in campagna, eravamo felici... Morta all'improvviso, da un attimo all'altro » (Landolfi 1960, p. 30).

Le double apparaît dans sa totalité : *Isolia* était une fillette qui se trouvait, au moment de l'expérience, en compagnie de sa mère. L'identification s'accomplit dans un *climax* descriptif. La coïncidence nominale culmine lorsque la mère la glorifie :

« Era bella, era buona [...] Guardi ora lei la vede pallida e smorta; ma mi creda, era *splendente!* »

« Lo credo, lo credo, è ancora adesso una creatura meravigliosa... Come si chiamava? »

« *Isolina*. Ma qualche volta in casa la chiamavamo anche *Isolia* » (Landolfi 1960, p. 30).

L'attribut de la fille - *splendente*, brillante – est un participe adjectivé qui est maintenu avec sa racine latine – *splendens* - pour renvoyer au spécimen dans la quinzième dimension. Également le préfixe du spécimen *Isolia* est le petit nom d'*Isolina* dans la troisième dimension.

Le double s'objective progressivement dans l'espace-temps, de manière très concrète : l'aspect matériel n'est pas placé au second degré, il est mis en avant sur plusieurs niveaux. Les organes des êtres caractérisent les dimensions où ils se trouvent, l'élève est perturbé par l'action physique du saisissement, craignant d'abîmer le spécimen. Même la description de la mort de la jeune fille coïncide avec l'action commandée par le maître :

« Ma come è stato? »

« E chi lo sa : d'un tratto, senza sapere né come né quando si è messa a lamentarsi a gridare : ' Mamma, mamma, mi sento male, mi sento stringere, mi sento stringere il petto...' e ha perso fiato, come se davvero qualcuno la serrasse ai

fianchi, come se le si fosse spezzato qualcosa dentro [...] » (Landolfi 1960, p. 31).

C'est le corps de la petite qui est mis en avant, car elle parle de ses hanches, de sa poitrine et de la sensation qu'elle a de quelqu'un qui essaie de l'attraper : l'espace s'active en permettant au double d'apparaître à travers son aspect le plus charnel. Le rapport entre les deux dimensions est ouvert, permettant une communication : les êtres appartenant à l'une apparaissent aussi dans l'autre, et pourtant ils ne gardent pas exactement la même identité. C'est la raison qui nous pousse à parler de superposition qui crée à son tour une illusion d'optique : nous avons l'impression de partager le même espace, mais en réalité il s'agit de l'introduction d'un être du premier espace dans le second. Il s'agit de l'infraction d'une règle punie par la peine la plus grave : la mort qui est à la fois la révélation du double et sa disparition, et se vérifie au même moment, ce qui pourrait nous inviter à penser que les temps des deux dimensions coïncident. Le temps de la mort est le même, et il faut à ce sujet imaginer une parfaite coïncidence temporelle, mais au moment où elle se réalise le double disparaît. Autrement dit, dans le décalage de l'espace-temps, le double trouve sa raison d'être : il perd une partie de lui-même au moment où le décalage est résolu, et dans la coïncidence temporelle et spatiale le double meurt. Si le temps coïncide et si les espaces communiquent, le double meurt, au moment même où il apparaît. C'est pour cela que nous pouvons parler d'espace-temps discontinu, car les points de contact sont en réalité illusoire, pas tant en soi, mais pour ce qui concerne la survie du double. La raison d'être du double, qui se traduit par sa disparition, est strictement liée à son caractère discontinu : du moment que cette condition se perd, le double ne peut plus perdurer. Il s'agit encore de démontrer un lien profond et constitutionnel entre le double et l'espace-temps, ce dernier ce n'est pas à considérer comme un simple décor de l'action, mais comme une entité vivante avec laquelle les personnages dialoguent et l'histoire s'entrelace.

II.2.3 L'espace-temps décalé : *Il figlio di due madri*

La première scène du roman *Il figlio di due madri* s'ouvre sur le salon de la maison Parigi où la famille s'apprête à fêter l'anniversaire du petit Mario, âgé de

sept ans. À table est aussi convié le médecin de famille qui l'a fait naître, et à qui Mario pose des questions sur le moment exact de sa naissance :

« Mario » gridò il dottore « son venuto a farti i miei augurii. E' già la settima volta, anzi l'ottava, perché l'ho visto nascere, sette anni fa, a Milano ». [...]

« A che ora sono nato sette anni fa? »

« [...]ricordo perfettamente : 7 di maggio 1893, alle due in punto ».

« Allora » disse Mario « la mia festa è solamente tra un'ora »

« Certo » rispose il dottore sorridendo « tra un'ora. Adesso non sei ancora nato. Non ci sei » (Bontempelli 1929, p.1).

La conversation entre le médecin et l'enfant prend un ton qui annonce le mystère aux traits paradoxaux : le médecin affirme être en train de parler avec un « esprit » qui n'appartient pas à ce monde et Mario rétorque telle une menace voilée et provocatrice : « Ma tra un ora nasco e allora farò quello che voglio » (Bontempelli 1929, p.13). Il continue sur un ton qui semble annoncer le futur dédoublement : le docteur affirme que la naissance de l'enfant a lieu en réalité une heure plus tard et la réplique de l'enfant semble posséder toute la puissance d'une prémonition. Cette affirmation sibylline nous fait imaginer la voix du double, celle du défunt Ramiro, qui annonce tous les troubles qu'il est capable de générer. La pensée de Mario est reformulée plus tard à sa gouvernante, Elena, pendant qu'ils se promènent dans le jardin de Villa Borghese :

« Per piacere, avvertimi, quand'è tra un'ora, che nasco. Me l'ha detto il dottore »

« Ma è uno scherzo »

« No, no, è una cosa giustissima. Del resto, anche se non mi avverti, me ne accorgo ugualmente » (Bontempelli 1929, p.13).

L'affirmation de Mario prend de plus en plus d'importance jusqu'à ressembler à une menace voilée : même s'il n'est pas prévenu du moment de sa naissance, celle-ci sera si évidente et si manifeste qu'elle ne pourra pas passer inaperçue. L'enfant fait référence au moment qui est à la fois celui de sa propre naissance et de la mort de l'autre enfant Ramiro, que le lecteur ne connaît pas encore. Le dédoublement se réalise de façon soudaine : l'enfant demeure immobile pendant une demi-heure à regarder fixement un point dans le jardin, ensuite il ne reconnaît plus ni sa gouvernante Elena ni sa mère Arianna et demande à rentrer chez lui, chez Luciana, sa véritable maman. C'est à partir

de ce moment que l'histoire devient une lutte dramatique entre les deux mères pour revendiquer leur filiation, et c'est sur les «armes» qu'elles vont employer que nous allons trouver notre point d'ancrage.

Le mécanisme du dédoublement dans ce roman est assez complexe : le jour de son huitième anniversaire Mario devient Ramiro, enfant mort le jour même de la naissance de Mario, sept ans auparavant exactement. Il y a donc une période de sept ans pendant laquelle Ramiro était déjà mort pendant que Mario grandissait et c'est de cette simple remarque à l'égard du fonctionnement linéaire du temps que le paradoxe se crée : après le dédoublement, les deux mères ont face à elles un enfant qui se comporte comme s'il était Ramiro mais ayant l'apparence de Mario et l'âge qu'avait Ramiro à sa propre mort. C'est ce décalage temporel qui met le thème de l'espace-temps au premier plan dans la nature du double : si le temps est linéaire, alors les deux enfants sont deux personnes différentes, dépourvues de tout lien, l'une morte et l'autre vivante. Dans ce cas-là, l'enfant qui a le souvenir de quelqu'un d'autre serait juste affecté de pathologies psychiques. Inversement, si le temps est déformé, les sept années de décalage sont alors admises, et Mario et Ramiro sont la même personne, deux âmes dans un seul corps, donc un double. Voici le paradoxe auquel doivent faire face les deux mères, obligées d'utiliser des argumentations de nature spatio-temporelle pour se réapproprier leur enfant respectif. Les deux mères ont un tempérament assez différent : Arianna, la mère de Mario, lorsque la transformation est accomplie, met un certain temps à comprendre la situation et à en prendre le contrôle.

Au début, elle est stupéfiée, se sent mourir, croit devenir folle, est envahie par l'angoisse : un ensemble d'états d'âme qu'elle n'arrive pas à surmonter car elle est de nature timide et douce. En effet, elle restera tout au long du roman dans un état de doute, et de dépaysement, et c'est seulement quand elle comprendra qu'il n'y a vraiment plus rien à faire qu'elle se laissera mourir. L'autre mère, Luciana a un caractère diamétralement opposé : veuve, passionnée, rêveuse, aimant les histoires extrêmes. Les deux femmes se rencontrent à cause de la volonté de Mario qui, étant devenu Ramiro, veut voir sa mère Luciana. La rencontre des deux mères est dramatique et canalise immédiatement toute l'importance que détient l'espace-temps, employé comme signe distinctif de la motivation de l'une ou de l'autre mère. En réalité, pendant la rencontre de Luciana et Arianna, c'est cette dernière qui commence l'explication :

« Io sono Arianna Parigi ; mi sono sposata, otto anni fa, a Milano, e a Milano, un anno dopo, è nato lui. Il sette di maggio, è nato... ».

« Sette di maggio? »

« Sì, sette di maggio, del 1893 ».

Sette di maggio... del 1893... ».

« Alle due del pomeriggio ».

« Alle due... »

« Lo abbiamo battezzato Mario, è unico, sa?[...] » (Bontempelli 1929, pp. 44-45).

Elle raconte sa vie en suivant une chronologie linéaire, tout en commençant à poser les bases de sa version : Mario et Ramiro sont deux personnes différentes. Luciana, au contraire, admet une ligne chronologique non linéaire, qui procéderait par sauts et qui confirmerait que l'enfant dont il est question est bien son fils Ramiro, même s'il faut faire abstraction d'une période de sept ans. Voici ce qui est dit à ce propos :

« Ma l'altro è morto...sette anni fa. Lo sanno tutti; è vero ».

« Sarà vero, che cosa importa? Ora è vivo. Dunque non è più vero che è morto. Non è più vero che è un altro ».

« Ma se non moriva, sette anni fa, oggi avrebbe quattordici anni. Lo guardi... »

« No : ho lasciato questo, ritrovo questo; glie l'ho già detto, è lei che me lo riporta. E allora che c'entra, sette anni? Sette anni? Quali? »

« Ma questi. Questi sette, ultimi anni, da sette anni fa, a ora...come dirle? »

« Questi sette anni? Se non è più vero che lui è morto, questi sette anni non sono più veri » (Bontempelli 1929, pp. 55-56.)

Le temps linéaire d'Arianna lutte contre le temps multiple et non linéaire de Luciana : cette dernière arrive à nier clairement le temps qu'elle a passé sans son fils. La douleur maternelle pour la perte de Ramiro ne lui permet pas d'accepter la réalité, comme nous pouvons le lire dans le passage suivant :

Il momento quando lui è rimasto immobile nel lettino, e poi quando lei lo mette nella piccola cassa e ve lo chiudono, e poi se lo porta a seppellire e gli butta addosso con le mani la terra – queste non sono cose vere, sono scene stupide, che non sono mai accadute : se fossero accadute Luciana sarebbe morta. Luciana dunque non le crede, e perciò non capisce come mai le pensa e le restano ficcate negli occhi. Ecco perché passa un anno, cinque anni, sette anni come si passa una notte quando non si può dormire : perché deve ricominciare una

volta ancora – è la centesima, la millesima, la milionesima – a ripercorrere tutta la propria vita [...] (Bontempelli 1929, p. 45).

Luciana raconte à Arianna le temps qui s'est écoulé depuis la mort de Ramiro jusqu'à aujourd'hui : son refus d'accepter la perte de son fils lui permet de ne pas accepter le temps qui passe et d'affirmer la vraie identité du double :

Tu dicevi che il tuo è vivo e il mio no, come se fossero due, ma è uno solo, è lo stesso : è il mio, che tu mi hai conservato e riportato fedelmente (Bontempelli 1929, p. 61-62).

Ce genre de réflexions nous donne la mesure de la façon dont l'existence du double est liée au temps qui est à son tour multiple, fragmenté et caractérisé par des dilatations et des accélérations sur la même ligne chronologique, concept qui nous renvoie directement à Einstein. Toutefois, il est impossible de ne pas tenir également compte de l'aspect spatial. Donc, si le temps rentre dans le rapport entre les deux mères comme preuve de la légitimité de leur maternité, nous pouvons remarquer que l'espace a le même rôle. Mario (devenu Ramiro) demande à Arianna de rentrer chez lui et lorsqu'elle consent, bien que bouleversée, à l'emmener, c'est l'enfant qui donne au chauffeur les détails de son adresse, qui a d'ailleurs changé quelques années auparavant. De plus, l'enfant semble parfaitement connaître la maison de Ramiro, en particulier sa chambre, de même que la position exacte de ses jouets et des autres objets de la maison. L'importance que revêt l'espace est fondamentale dans l'identité du double : Mario et Ramiro habitent dans deux quartiers différents, il n'est donc pas possible que Mario connaisse l'espace habité par Ramiro. Pourtant, il conduit Arianna dans « sa » rue, dans « sa » maison, où il reconnaît ses objets et son espace intime. Luciana, qui est prête à tout pour garder l'enfant qu'elle croit avoir retrouvé, utilise cet argument à l'encontre d'Arianna :

Gli diciamo di girar la casa, la gira tutta : *conosce tutte le cose sue*. [...] Nessuno gli ha insegnato a venire qui; ci ha pensato da sé, *ha trovato da sé la strada*, immagino. No ? (Bontempelli 1929, p. 56).

L'espace entre en relation avec le sujet, devient vivant et communique avec les personnages, en leur donnant des indices. De plus, l'espace, outre représenter l'épreuve de l'identité de l'enfant, se charge d'une symbolique liée au monde des morts et des vivants. La maison Parigi se trouve dans un quartier

riche en plein centre de Rome, nommé *Ludovisi*, alors que la maison de Luciana se trouve dans une zone populaire et excentrée, appelée *Trastevere*. Géographiquement, ce quartier prend son nom du fait que pour l'atteindre il faut traverser le Tibre. Lorsqu'Arianna se rend pour la première fois avec l'enfant dans la maison de Ramiro, la carrosse sur laquelle se trouvent doit forcément traverser le fleuve : ce détail nous renvoie symboliquement à la traversée du Styx, le fleuve qui dans la tradition grecque sépare le monde des morts de celui des vivants. Nous pouvons donc ajouter que l'espace, outre représenter une preuve de l'identité du double, le représente tout en le transformant en lieu géographique. L'espace qui dialogue avec le corps qui l'habite et qui ne se limite pas à la fixité, mais devient une preuve de la possibilité de l'existence du double et nous renvoie au concept illustré dans la théorie de la relativité, pour lequel la masse gravitationnelle d'un objet déforme l'espace.

L'espace-temps que nous venons de traiter se révèle être très important pour l'existence du double car chacune des deux mères s'en sert pour soutenir sa propre thèse. Le temps est en effet le principal argument d'Arianna : comment est-il possible que l'enfant soit Ramiro, si les deux enfants ont sept ans d'écart ? L'espace est au contraire l'argument de Luciana : comment est-il possible que l'enfant nommé Mario connaisse des lieux – le quartier, la maison – qu'il n'a jamais visités et qui appartiennent à Ramiro ? L'espace-temps de Mario et l'espace-temps de Ramiro se trouvent dans un rapport d'apparente coïncidence qui, en réalité, s'avère être un décalage. Le temps de Mario est celui du présent alors que le temps de Ramiro est celui du passé, et d'un passé bien précis, à savoir celui d'il y a sept ans. L'espace de Mario est un quartier du centre de Rome alors que Ramiro habite dans un quartier de la périphérie populaire, Trastevere. L'espace-temps de l'un est donc en apparence semblable à l'espace-temps de l'autre, mais c'est dans le véritable décalage que nous trouvons l'intérêt de l'existence du double qui par conséquent prend le nom de discontinu. Dans la discontinuité des espaces-temps, le mécanisme narratif trouve aussi sa place : il fait du roman un récit mystérieux et représente également le prétexte pour faire jouer l'espace-temps dans l'identité charnelle du double. Nous avons observé comment les deux mères se servent des argumentations spatio-temporelles pour revendiquer leur parentalité : Arianna affirme que, les sept ans de décalage entre la mort de Ramiro et la naissance de Mario étant bien réels, cela indique qu'il n'y a aucun lien entre les deux enfants ; Luciana affirme en revanche que la connaissance de l'espace dont fait part l'enfant est la preuve irréfutable qu'il est bien son fils Ramiro.

L'espace et le temps dans la perspective einsteinienne sont indivisibles, c'est pour cela que le discours sur la spatialité tenu par Luciana entraîne aussi la dimension temporelle et vice versa. Luciana nie donc les sept ans d'écart et Arianna exclut toute validité des raisonnements sur la connaissance de l'espace de la part de l'enfant, avancés par sa rivale. Les deux espaces-temps sont en apparente superposition mais en véritable décalage, ce qui donne au double son caractère de discontinuité. Nous pouvons remarquer que c'est encore dans le rapport entre les deux espaces-temps que le double trouve sa raison d'être. En réalité, si au niveau narratologique l'espace-temps est la conséquence de l'existence du double, au niveau symbolique le décalage produit par l'espace- temps permet l'existence du double (Mario et Ramiro sont la même personne).

Grâce aux analyses que nous venons de mener, nous pouvons affirmer que l'espace-temps et l'identité du double sont des éléments absolument entrelacés. Au niveau narratologique, nous avons déjà eu l'occasion de voir que l'espace- temps peut être la condition ou la conséquence du double, mais l'approche symbolique que nous avons illustrée dans ce chapitre permet d'ajouter un détail intéressant à notre analyse.

Nous avons vu comment l'on peut parler de discontinuité en nous référant au rapport qui se crée entre les deux espaces-temps lorsqu'ils sont caractérisés par une vitesse différente, par un décalage temporel ou encore par une superposition partielle, qui se révèlent être un trompe-l'œil. Le double naît grâce à ou à cause de l'espace-temps et le discontinu s'applique au rapport entre les deux espaces-temps : de cette manière, la fusion est achevée, et l'espace-temps sort du plan de décor pour rentrer dans l'action. L'étape suivante sera de traiter le double continu, ce qui nous permettra d'élargir et de compléter le raisonnement sur l'espace-temps et sur l'identité du double, qui nous servira par la suite à aborder la *constellation einsteinienne* traitée dans la troisième partie de notre étude.

LE DOUBLE *CONTINU* À TRAVERS L'ESPACE-TEMPS

Lorsque l'on parle de double *continu*, on fait référence au rapport existant entre les deux espaces-temps caractérisé par un point de contact, qui peut se décliner à différents niveaux d'implication. Nous avons vu dans le chapitre précédent qu'il y a souvent dans le discontinu des illusions d'optique qui suggèrent une certaine coïncidence des espaces-temps. Le cas du double continu est différent, car les deux manifestations du double font connaissance, pour ainsi dire, à l'intérieur du même système de référence et partagent « par définition » le même espace-temps. Le processus de diversification qui peut être repéré dans les cas du double continu se réfère à une cohabitation : inspirée par cette réflexion, nous avons décidé d'emprunter le lexique de la théorie des ensembles. Afin de définir les différents espaces-temps continus, nous nous servirons des termes d'*intersection*, pour indiquer deux espaces-temps qui ont en commun une partie, d'*inclusion*, qui se réfère aux espaces-temps où le premier est intégralement contenu dans l'autre, et enfin de *tangence* où les espaces-temps sont en séquence et se touchent en un point unique et instantané qui permet la continuité. Dans ce chapitre, nous allons approfondir les propos sur l'espace-temps continu à l'aide de nos analyses sur les textes qui nous montreront comment celui-ci joue un rôle actif et fondamental dans l'identité du double.

II.3.1 Une fois unis et maintenant séparés... l'intersection des espaces-temps dans *L'énigme de Givreuse*

L'Énigme de Givreuse représente un cas d'intersection des espaces-temps, car les deux éléments du double partagent au début de leur apparition exactement le même espace-temps, pour ensuite diverger et se diversifier.

L'apparition du double pose tout de suite un problème d'identification du phénomène chez les autres personnages : à l'hôpital, les infirmières et les médecins qui retrouvent les deux Pierre de Givreuse sont surpris par l'événement « extraordinaire » (Rosny Aîné 1917, p. 3), ressentent de l'« étonnement » (Rosny Aîné 1917, p. 3) en parlant d'« horreur sacrée » (Rosny Aîné 1917, p. 10). Ce même sentiment d'extraordinaire est visible dans les déclarations que les deux soldats font au personnel médical : « J'ai le sentiment d'une aventure prodigieuse » (Rosny Aîné 1917, p. 31) et « On dirait pourtant qu'il m'est arrivé quelque chose d'extraordinaire » (Rosny Aîné 1917, p. 27). Cette aura de prodige envahit les déclarations des deux êtres qui ont les mêmes versions des faits comme ils ont aussi les mêmes versions de leurs souvenirs : « Non, je n'ai pas de frère » (Rosny Aîné 1917, p. 20). Les personnages qui gravitent autour de l'hôpital – premier lieu où le double a conscience de lui-même et aussi de l'autre – s'expriment sur les possibilités qui seront à l'origine du dédoublement : on peut parler d'occultisme « en qui persistaient des lambeaux évangéliques » (Rosny Aîné 1917, p. 21) clamé par Diane Montmaure, l'une des assistantes du docteur, des positions timidement religieuses chez Louise de Bréhannes, infirmière en chef, qui possède une « foi indiscutable, immuable, et dénuée de mysticisme » (Rosny Aîné 1917, p. 20). Nous parvenons enfin à une rationalité médicale incarnée par le Docteur Fromental qui baptise l'événement, une « aventure [qui] dépasse à la fois le surnaturel classique et le naturel classique » (Rosny Aîné 1917, p. 21). Les premières impressions nous donnent la mesure de l'apparition du double, entourée d'un halo de mystère : « la logique du mystère, la logique de l'absurde » (Rosny Aîné 1917, p. 24) teintée de surnaturel sera expliquée à la fin du roman, en apportant des arguments scientifiques qui font basculer le dédoublement du prodige miraculeux à l'expérience scientifique autour des atomes. Il se trouve que cette expérience emploie des concepts qui sont à la base de la théorie de la relativité, c'est-à-dire la masse et la gravitation. À ce propos, nous pouvons citer un passage où le docteur Fromental parle des possibles raisons du dédoublement et de ce fait très intéressant pour notre analyse :

La nature ne cesse de nous démontrer qu'elle n'a aucun souci de logique... mais nous, chaque fois qu'elle abat un de nos systèmes, nous nous empressons d'en construire un autre. Pourquoi voulez-vous que le cas de ces hommes soit plus étonnant que la gravitation, que le magnétisme ou que la radioactivité ? (Rosny Aîné 1917, p. 36).

Comme nous l'avons vu dans la première partie de notre étude, les concepts de la gravitation et du magnétisme relèvent à juste titre du sujet de la relativité. L'espace flexible est possible en raison de la force de gravitation qui, en agissant à distance, permet l'attraction entre les corps. Le même concept est employé aussi lorsque le procès de dédoublement est expliqué grâce aux notes personnelles du savant M. de Grantaigle : « [...] cela ne me semble guère plus mystérieux que la propagation de la lumière ou de la gravitation » (Rosny Aîné 1917, p. 274). Une fois de plus, la gravitation est introduite dans l'histoire mais cette fois elle est accompagnée du concept de la propagation de la lumière qui, comme nous l'avons vu, est un élément déterminant dans la théorie de la relativité d'Einstein. Le mécanisme du dédoublement, à l'origine mystérieux, devient scientifique, en employant des concepts qui participent à juste titre de l'élaboration de la théorie – lumière et gravitation – et, dans le même esprit, nous observons combien l'importance de l'espace du roman reflète le concept d'espace einsteinien. On parle en réalité d'un espace qui serait lié aux corps : en effet, le poids de chacun des deux Givreuse est exactement la moitié du poids d'un homme de la même taille. Lorsqu'ils se trouvent à l'hôpital, ce détail représente le premier indice du fait qu'il s'agit de la même personne. Nous pouvons lire :

Les chariots qui transportaient les blessés dans la salle d'opération vinrent prendre les deux Givreuse. On les pesa.

« Trente-sept kilos deux cents... Trente-sept kilos deux cent quinze grammes, » annonça un aide nommé Charles.

« C'est pratiquement le même poids... et c'est en effet une densité anormale... la moitié de la densité prévisible, » dit fiévreusement Formental (Rosny Aîné 1917, p. 23).

Si le double naît (aussi) d'une division de la masse de l'individu, les conséquences sur la relation entre les deux hommes vont laisser des traces de ce fait : plus ils sont éloignés, plus ils sont faibles. C'est l'un des deux Pierre qui explique l'étrange sensation ressentie lorsqu'ils se rendent tous deux chez leur vieil oncle, la seule personne qui sera amenée à connaître leur secret.

C'est que nous n'avons la plénitude de nos forces et de nos facultés, que lorsque nous sommes réunis. Dès qu'on nous sépare, nous nous affaiblissons, le timbre de nos voix change, nos mémoires sont moins sûres, nos pensées

moins vives et moins complètes, notre sensibilité atténuée, notre vue et notre ouïe moins nettes... (Rosny Aîné 1917, p. 57).

Le double est donc le résultat d'une division de la masse corporelle qui génère des effets d'attraction, car les deux êtres s'influencent mutuellement : on pourrait lire cela comme une traduction imagée du concept einsteinien selon lequel les corps modifient l'espace et se trouvent alors attirés l'un vers l'autre. Comme nous l'avons vu auparavant lorsque l'on parle de *continuum*, l'espace et le temps ne sont pas divisibles et tous deux font l'objet d'un changement : si l'espace devient donc flexible, le temps devient multiple. Nous voyons cela dans l'opposition du passé/futur du Pierre unique et du Pierre double. Les deux êtres ont en réalité les mêmes souvenirs jusqu'au moment de leur séparation : aucun détail ne manque dans la mémoire de l'un ni de l'autre, devenant ainsi un point de force qui leur permet de jouer le même rôle chez les autres. En réalité, jusqu'au moment de la résolution qu'ils prennent pour survivre (se créer une identité différente pour chacun d'eux), les deux Pierre se présentent toujours ensemble, choisissant au dernier moment lequel d'entre eux jouera le rôle de M. de Givreuse et qui sera l'ami rencontré sur le champ de bataille qui affiche une bouleversante ressemblance. Le temps unique avant le dédoublement, et multiple après, complique ce recours à l'interchangeabilité car les souvenirs ne sont plus les mêmes.

Avant son départ pour la guerre, Pierre était secrètement amoureux de Mlle Valentine de Versenne qui était hébergée chez la comtesse de Givreuse, sa mère. Les souvenirs communs permettent ainsi aux deux Pierre de se partager l'amour de Valentine, tout en se souvenant des bons moments passés avec elle... mais pour ce qui concerne le futur, la temporalité ne peut pas être partagée. Nous pouvons lire :

[...] nous savons aussi que toute notre vie passée nous est commune... nous nous sommes longuement entretenus. Chacun de nos souvenirs coïncide... sans aucune espèce d'exception, sauf à partir du moment où nous sommes réveillés à l'ambulance de Viorne (Rosny Aîné 1917, p. 59).

Le temps d'abord unique devient multiple, mais le détail qui nous permet de parler d'une dimension active et non décorative, c'est que cette différence de souvenirs (ou de temporalité) agit sur la vie du double Philippe. Après avoir commencé à mener une vie autonome par rapport à Pierre, Philippe rencontre par hasard Thérèse, qui avait été sa maîtresse. Elle est étonnée de l'extrême

ressemblance de Philippe et Pierre, et cette identité joue un rôle particulier : elle est fascinée par quelqu'un qui lui rappelle son ancien amour, sans les blessures et les déceptions qu'il a pu lui procurer. Le passé unique est la base d'un futur multiple, grâce à une force, l'amour, qui est une fois de plus comparée aux éléments de la physique que nous pouvons renvoyer à la théorie de la relativité.

L'amour suivait sa voie comme la gravitation, comme les rayons qui voyagent dans la nuit interstellaire, comme les âpres semences des ajoncs et des ronces : parce qu'il contient l'Énigme totale, il s'adapte à toutes les énigmes. (Rosny Aîné 1917, p. 76)

Nous pouvons conclure que le mouvement de séparation à l'origine du double s'applique aussi à l'espace-temps qui est, comme nous l'avons vu dans ce cas, la condition de l'existence du double. Le fait que l'espace-temps, autre fois unique, se dédouble, nous fait affirmer que les deux gardent un contact tout en se dirigeant dans deux directions opposées : Pierre restera au château de Givreuse, vivra auprès de sa mère et de son amour Valentine, alors que Philippe entamera une vie loin du château en gérant l'usine familiale d'avions. La zone que les deux manifestations du double ont en commun, c'est-à-dire une portion d'espace et de temps, nous permet de parler d'intersection. En réalité, à partir de cette partie partagée, le double se différencie, les deux êtres commencent à occuper des espaces qui changent de plus en plus, tout comme le temps n'est plus le même : ils commencent à collectionner des souvenirs qui ne peuvent pas être partagés. Ils deviennent Pierre et Philippe, le premier garde l'identité de M. de Givreuse et le second est obligé de s'en créer une autre, Philippe Fremeuse, avec une autre gestion du temps futur et l'occupation d'un autre espace en déménageant dans une autre ville. Pour pouvoir survivre, Pierre et Philippe se différencient, ce qui revient à dire qu'ils changent leur espace et leur temps futurs et qu'un être n'est autonome que quand il possède univoquement son propre temps et son propre espace. L'espace-temps joue un rôle actif, déterminant et profond dans l'identité du double, tant dans son apparition que dans son existence. Le double naît d'une déformation de l'espace-temps et peut continuer à exister en changeant de forme : ce moment en commun nous fait parler de double continu en rapport d'intersection justement à cause d'une partie qui autrefois fut la même.

II.3.2 L'inclusion des espaces-temps : *The Jolly Corner* et *The Secret Sharer*

Après avoir abordé le double continu en rapport d'intersection, nous passons au double que nous avons identifié en rapport d'inclusion. En se servant de la terminologie des ensembles, nous indiquons par là l'idée que l'espace-temps de l'une des manifestations du double est contenu dans celui de l'autre. Pour éclairer ces affirmations, nous allons rentrer dans les détails des analyses, en commençant par *The Secret Sharer* où les deux manifestations du double, les deux capitaines, vivent avec la même temporalité mais l'un d'eux n'a accès qu'à une seule portion de l'espace (la cabine) qui appartient à l'autre (le bateau).

Dans *The Secret Sharer*, le protagoniste est obsédé par l'idée que le double n'est rien d'autre qu'une projection de son esprit, même s'il sait, au fond de lui-même, que cela n'est pas vrai. Il s'agit plutôt d'un soupçon accompagné de la certitude qu'il est infondé, qui semble avoir pour but de confirmer davantage la concrétude du double. Nous avons affirmé que la totalité de notre corpus est constitué de doubles externes, définition qui indique une concrétisation physique excluant toute introspection psychologique. Toutefois, il peut arriver, comme nous l'avons déjà vu, que le double physique soit anticipé par une projection mentale ou bien que sa matérialité soit mise en doute, bien qu'il s'agisse d'un faux doute. Au cours de la nouvelle, le terme de *double* est récurrent et subit de nombreuses variations («my second self», «my secret self») rendant explicite la perception du dédoublement. Toutefois, le sentiment de ressemblance physique exprimé par le capitaine au début de la nouvelle cède le pas à un sentiment d'identification psychique qui devient plus fort au fil des jours et de l'intensification du rapport entre les deux capitaines (Fusillo 1998). La narration de la première rencontre est parsemée de termes qui font référence à un monde éphémère fait d'apparences auquel le double pourrait appartenir :

The shadowy, dark head, like mine, seemed to nod imperceptibly above the ghostly grey of my sleeping suit. It was, in the night, as though I had been faced by my own reflection in the depths of a somber and immense mirror (Conrad 1910, p. 53)

Le caractère physique de Leggatt a toutefois parfois certains points faibles : « seemed to nod » ou « It was [...] as though I had been ». Le narrateur montre le personnage dans tous ses traits physiques : il marche, met son pyjama, et ressent le besoin de cacher son corps : « In a moment he had concealed his damp body in a sleeping suit of the same grey-stripe pattern as the one I was wearing and followed me like my double on the poop » (Conrad 1910, p. 51). L'idée de corporéité de Leggatt est bien présente dans l'esprit de l'autre capitaine, et même si elle est parfois considérée avec scepticisme, elle n'est jamais mise en doute. Le rapport qui unit les deux hommes est marqué par un sentiment de perplexité et d'étrangeté, qui n'est pourtant pas lié directement à la personne du double mais à une atmosphère de secret qui envahit le bateau. Autour du mystère se bâtit la narration, lequel permet en réalité la survie des deux capitaines : le secret est le pacte qu'ils ont tacitement signé et qui demande l'introduction de la fonction de l'espace pour être totalement honoré.

Comme l'observe Dazey (Dazey 1986) le titre *The Secret Sharer* peut être interprété de deux façons différentes : utiliser *secret* comme attribut et donc *sharer* comme sujet indiquerait une traduction telle que « le compagnon secret » ; en revanche, donner à *sharer* la valeur de sujet « celui qui partage » et à *secret* la valeur de complément d'objet produit une traduction totalement différente, à savoir « celui qui partage du secret ». Dazey soutient ainsi que ce serait Leggatt qui rencontrerait son double, affirmation confirmée par le fait que seul les noms de Leggatt et de *la Sephora* sont prononcés alors que l'on ignore le nom du capitaine et celui de son bateau. Toutefois, nous refusons cette piste. En revanche, nous pouvons imaginer que c'est « secret » qui est le sujet de la phrase, ce qui donnerait comme traduction « le secret partagé ». Cette dernière interprétation est très intéressante, car le secret est la cabine, l'espace partagé. Le secret partagé serait la présence du double, élément qui confère à l'espace toute son importance et qui permet de voir la marque de la théorie de la relativité dans le concept d'espace flexible. Dès que Leggatt monte sur le bateau, nous assistons à une montée progressive de l'importance du concept d'espace, car c'est à l'intérieur de la cabine que Leggatt trouve sa survie. Caché aux yeux de l'équipage, Leggatt ne peut rien faire d'autre qu'occuper la cabine du capitaine et y trouver son salut. Le capitaine porte une très grande attention à la présence de l'autre, et ce en faisant attention aux bruits et aux traces qu'il pourrait laisser, tout comme Leggatt. C'est pour cela que, dès le début, l'espace semble obséder le capitaine qui, assis face à la porte de sa cabine pendant un déjeuner, réfléchit à ce qu'il se passe au-delà de la porte :

At breakfast time, eating nothing myself, I presided with a such frigid dignity that the two mates were only too glad to escape from the cabin as soon as decency permitted : and all the time the dual working of my mind distracted me almost to the dual working of my mind distracted me almost to the point of insanity. I was constantly *watching myself, my secret self*, as dependent on my actions as my own personality, *sleeping in that bed, behind the door which faced me* as I sat at the head of the table. It was very much like being mad, only it was worse because one was aware of it (Conrad 1910, p. 79).

Ce morceau d'espace limité, que les deux capitaines protègent à tout prix et qui permet la survie du double en cachant le secret, ne limite pas son rôle à celui d'un récipient passif : bien au contraire, il devient actif, entre en relation avec les personnages qui l'habitent, puisqu'il semble se transformer et se moduler pour les cacher. Comme nous l'avons vu, Leggatt se cache dans une cabine en forme de « L », détail qui peut être interprété de deux manières différentes : c'est l'identité du double qui donne forme à l'espace ou, inversement, c'est l'espace qui permet au capitaine de survivre. Cette même forme permet aussi d'avoir toujours une section de l'espace qui n'est pas immédiatement accessible à la vue, selon que l'observateur se trouve sur le côté court ou long de la lettre « L ». Cette conformation devient active au moment où la cabine est « prise d'assaut » par le premier assistant du capitaine qui a le devoir de s'occuper des tâches quotidiennes, comme le nettoyage et le rangement, activités qui l'obligent à rentrer continuellement dans la cabine. Cette potentielle mais légitime intrusion du *steward* dans la cabine met le capitaine dans un état d'agitation continue qui se manifeste à travers des comportements étranges, ou des remarques inexplicables dont le *steward* est victime. Ces manipulations pour cacher Leggatt que le capitaine même définit comme un « miserable juggling with the unavoidable » (Conrad 1910, p.106), et qui dure quatre jours, culmine dans un moment d'extrême tension au cours d'un dîner.

Le côté court du « L » se trouve lié à un espace encore plus petit qui correspond aux toilettes : le dîner se déroule en face de la porte d'entrée de la cabine, tout l'équipage est occupé à manger lorsque l'assistant de bord déclare vouloir rentrer dans la cabine pour y déposer la veste du capitaine. Ce dernier est pris d'une angoisse qu'il essaie de dissimuler maladroitement en prenant du temps, de sorte que Leggatt, en écoutant le discours derrière la porte, puisse avoir le temps de se cacher :

«Stewart», I thundered. [...]

«Yes, sir,» the pale-faced steward turned resignedly to me. It was this maddening course of being shouted at, checked without rhyme or reason, arbitrarily chased out of my cabin, suddenly called into it, sent flying out of his pantry on incomprehensible errands, that accounted for the growing wretchedness of his expression (Conrad 1910, p. 109).

Le capitaine sait très bien que sa conduite est inexplicable, les termes qu'il utilise pour décrire les expressions du *steward* comme « pale-faced » « resignedly » en témoignent, cependant il ne peut pas s'empêcher de le considérer comme une menace à cause de ses dangereuses mais nécessaires intrusions. Le moment est écrasant de tension :

Suddenly I became aware (it could be heard plainly enough) that the fellow for some reason or other was opening the door of the bathroom. It was the end. The place was literally not big enough to swing a cat in (Conrad 1910, p. 109).

La survie du double dépend de l'espace mais, cette fois, la configuration ne se prête pas à une bonne résolution : la cabine est minuscule, l'assistant de bord est sur le point d'y entrer et devant la porte est installée la table de l'équipage qui est en train de manger. L'assistant de bord ouvre la porte, s'ensuit un moment de bouleversement, le capitaine est terrorisé, et pourtant rien ne se passe. Le capitaine a un doute (« Had my second self-taken the poor wretch by the throat ? ») (Conrad 1910, p.108), mais le *steward* sort des toilettes et s'assied comme si rien ne s'était passé. Le doute du capitaine devient plus tragique : s'agit-il donc d'hallucinations ? Est-il le seul qui puisse voir Leggatt ? Le doute devient insupportable et les pensées du capitaine s'emmêlent : l'espace ne peut pas se déformer, Leggatt ne peut pas disparaître, la cabine est trop étroite, que se passe-t-il ? Le capitaine continue à chercher des explications : « Had my double vanished as he had come? But of his coming there was an explanation, whereas his disappearance would be inexplicable... » (Conrad 1910, p.110). L'inexplicable dépend de l'espace, considéré comme fermé et statique, mais quand le capitaine se décide enfin à rentrer dans sa propre cabine, il découvre Leggatt «standing bolt-upright in the narrow recessed part» (Conrad 1910, p.110). Il semble n'y avoir qu'une seule explication : l'espace a eu la capacité de se déformer et a permis au double de survivre : la théorie einsteinienne trouve ici sa traduction figurative. En physique, le corps déforme l'espace qui l'entoure, et en littérature le personnage peut agir sur son

espace afin de permettre sa survie : l'espace flexible passe de la physique à la littérature à travers la légitimation de l'identité du double. À la fin de la nouvelle, Leggatt se jettera à la mer dans le but d'atteindre à la nage des îles près du cap, en accomplissant le même mouvement qu'il avait fait pour apparaître. Le roman se clôt sur cette ambiguïté :

[...] to mark the spot where the secret sharer of my cabin and of my thoughts, as thug he were my second self, had lowered himself into the water to take his punishment [...] (Conrad 1910, p. 138).

Le double est en même temps le partageur du secret et de la cabine : le passage final fait que l'espace initialement fermé de la cabine s'ouvre à l'infinitude de la mer tout en appelant à la survie du double. L'espace-temps joue un rôle fondamental dans la survie du double, car comme nous l'avons vu il est la condition de l'existence du double. L'espace permet de cacher l'identité de Leggatt tout en se modifiant, et l'influence einsteinienne est visible dans la marque d'un espace qui s'adapte autour du double. Donc, si l'espace devient flexible, nous pouvons observer combien le temps s'imprègne aussi d'une forme de suspension : il est quasiment absent et il n'y a aucune référence à la temporalité, qu'elle vienne de la terre ferme ou du bateau. Nous avons parlé de double continu en typologie d'inclusion, car l'espace-temps de Leggatt est une portion de l'espace-temps du capitaine. C'est précisément cette superposition partielle qui permet de parler de continuité, attribut que nous allons ensuite transmettre au double. Nous observons une fois de plus comment c'est au sein du rapport entre les deux espaces-temps que le double trouve la possibilité d'apparaître et d'exister, fait que confirme le rôle actif et déterminant de l'espace-temps dans la fiction. Nous pouvons observer un autre exemple de coïncidence partielle en modalité d'inclusion dans le cas de *The Jolly Corner*. Comme pour *The Secret Sharer*, où la cabine - l'espace-temps de Leggatt - représenterait une portion de l'espace-temps du capitaine, dans *The Jolly Corner* le double se concrétise dans une maison qui représente une portion du plus ample espace-temps de Spencer Brydon. Voyons en détails l'analyse de ce cas. L'apparition du double, qui se concrétise à la fin de la nouvelle, est d'abord annoncée par une réflexion d'Alice Staverton, l'amie de Brydon, au regard des exploits qu'il aurait pu accomplir s'il n'avait pas quitté les États-Unis trente-trois ans auparavant :

If he had but stayed at home he would have anticipated the inventor of skyscraper. If he had but stayed at home he would have discovered his genius in time really to start some new variety of awful architectural hare and run it till it borrowed in a gold-time (James, 1908, p. 196).

Cette possibilité, ce *what if*, nous introduit immédiatement au cœur de la nature du double qui n'est rien d'autre que le résultat, ou la concrétisation, de l'une des possibles autres vies de Brydon, la vie qu'il aurait eu si le jour de ses vingt ans il n'avait pas pris le bateau pour se rendre en Europe et y vivre jusqu'à son retour d'aujourd'hui. Toutefois, cette idée, cette présence se présente petit à petit :

It had begun to be present to him after the first fortnight, it had broken out with the oddest abruptness, this particular wanton wonderment : it met him there – and this was the image under which he himself judged the matter, or at least, not a little, thrilled and flushed with it – very much as he might have been met by some strange figure, some unexpected occupant, at a turn of one of the dim passages of an empty house (James 1908, p.198).

L'éventualité d'une autre identité possible trouve donc sa concrétisation dans le double, qui est défini par Brydon comme « some strange figure, some unexpected occupant » et qui se manifeste uniquement dans un endroit fermé et délimité, la maison de son enfance, le *jolly corner*, qui donne le titre au roman. Le double, perçu comme une présence étrange, et jusqu'à ce moment-là non manifeste, est le résultat de mondes multiples, de ces temps infinis qui bifurquent¹. Voilà comment le temps rentre d'une manière constitutive dans l'organisation de l'espace pour déterminer le double : la concrétisation charnelle de l'une des multiples possibilités qui s'offrent à des moments précis dans la vie de chacun ne peut se manifester que dans un espace fermé et identifié. La dimension temporelle se charge donc de sa complexité devenant déterminante pour l'identité du double. Brydon, obsédé par la bifurcation temporelle, se demande sans cesse si sa forme aurait pu être différente : « What

¹ Il est intéressant de citer à ce propos le bref récit que Stapledon écrit en 1937, intitulé *Universal History* : « In one inconceivably complex cosmos, whenever a creature was faced with several possible courses of action, it took them all, thereby creating many distinct temporal dimensions and distinct histories of the cosmos. Since in every evolutionary sequence of the cosmos there were very many creatures, and each was constantly faced with many possible courses, and the combinations of all their courses were innumerable, an infinity of distinct universes exfoliated from every moment of every temporal sequence in this cosmos ».

would it have made of me, what would it have made of me? I keep for ever wondering, all idiotically; as if I could possibly know!» (James 1908, p. 157). Comme nous l'avons déjà affirmé, le concept de multiples possibilités à partir d'un point a toujours été présent dans la pensée humaine, mais ce qui change après Einstein c'est qu'un tel sujet, qui n'était auparavant qu'un exercice de l'imagination, devient un fait potentiellement réalisable. Après Einstein, la théorie des mondes possibles trouve sa formulation scientifique, sortant ainsi du domaine de l'imaginaire pur. L'intérêt de ce roman est qu'il semble suivre la même logique : comme d'après Einstein, une théorie fantastique devient scientifique, le double Brydon devient ainsi la «forme» des possibilités infinies, la forme en chair et en os du temps multiple. Le parcours de vie que Brydon a laissé pour partir en Europe prend une forme concrète et rentre dans un corps, que le protagoniste a le droit et la possibilité de rencontrer. Nous pouvons ainsi lire :

[...] some variation from *that*, I say, must have produced some different effect for my life and for my 'form.' [...] it's only a question of what fantastic, yet perfectly possible, development of my own nature I mayn't have missed (James 1908, p. 157).

Le texte met l'accent sur l'importance d'une liaison entre la forme et les possibilités du temps, rétractable grâce à l'abondance de ce genre de passages :

What he did therefore by this appeal of his hushed presence was to wake them into such measure of ghostly life as they might still enjoy. They were shy, all but unappeasably shy, but they weren't really sinister; at least they weren't as he had hitherto felt them - before they had taken the Form he so yearned to make them take, the Form he at moments saw himself in the light of fairly hunting on tiptoe, the points of his evening shoes, from room to room and from storey to storey (James 1908, p. 162).

Le double dépend donc de la temporalité multiple pour ce qui concerne sa concrétisation et d'un espace déterminé pour ce qui est de son apparition. Le double n'apparaît que dans cette maison spécifique, qui est vide et à la fois précisément délimitée. La chasse que Brydon conduit pendant la nuit dans sa maison préférée ressemble à une danse à travers des pièces vides et sombres, à travers des espaces creux, étranges et pourtant anciens et familiers à la fois.

But if he sometimes, on his rounds, was glad of his optical reach, so none the less often the rear of the house affected him as more the very jungle of his prey. The place was there subdivided; a large «extension» in particular, where small rooms for servants had been multiplied, abounded in nooks and corners, in closets and passages, in the ramifications especially of an ample back staircase over which he leaned, many a time, to look far down not deterred from his gravity even while aware that he might, for a spectator, have figured some solemn simpleton playing at hide-and- seek (James 1908, p. 168).

« Corners », « closet », « passages », « ramifications » : ces termes nous renvoient aux labyrinthes et semblent traduire spatialement la structure temporelle. L'aspect spatial ne se limite pas à indiquer le possible, mais est aussi la description de ce qui a été, du passé de Brydon :

The house, as the case stood, admirably lent itself; he might wonder at the taste, the native architecture of the particular time, which could rejoice so in the multiplication of doors - the opposite extreme to the modern, the actual almost complete proscription of them; but it had fairly contributed to provoke this obsession of the presence encountered telescopically, as he might say, focused and studied in diminishing perspective and as by a rest for the elbow (James 1908, p. 168).

L'espace et le temps se fondent : l'espace donne forme au temps qui, quant à lui, trouve un endroit qui lui donne la possibilité de se matérialiser. Voilà l'espace- temps, une union accrue de deux termes où le double trouve sa légitimation, même si monstrueux aux yeux de Brydon qui ne le reconnaît pas. L'espace, outre contenir et permettre le temps multiple, est aussi le responsable de la réification finale du double aux yeux de Brydon. En réalité, l'élément qui permet à Brydon d'avoir la certitude de l'existence de l'étrange présence est une porte, élément de l'espace, qu'il laisse volontairement ouverte, en guise de piège. Il la retrouvera plus tard fermée et cela indiquerait le véritable passage de son double. À cette compréhension pour ainsi dire stratégique s'unit soudain une vision :

Rigid and conscious, spectral yet human, a man of his own substance and stature waited there to measure himself with his power to dismay. This only could it be – this only till he recognized with his advance, that was made the face dim was the pair of raised hands that covered it and in which, so far from being offered in defiance, it was buried as for dark deprecation. So Brydon, before him,

took him in, with every fact of him now, in the higher light, hard and acute - his planted stillness, his vivid truth, his grizzled bent head and white masking hands, his queer actuality of evening dress, of dangling gouble eye-glass, of cleaming silk lappet and white linen, of pearl buttom and gold watch-guard and polished shoe (James, p. 224).

Le double (supposé interne jusqu'à ce moment), résultat d'infinies possibilités, se concrétise en rendant réel le temps multiple. De plus, ce passage se fait dans un endroit ponctuel, la maison préférée, et s'accomplit à travers un détail de l'espace qui devient encore une fois la trace d'une dialectique entre double interne, externe et temps multiple. Nous voyons de nouveau comment le temps et l'espace sont insécables, et comment ils déterminent l'identité du double, pénétrant sa matérialité. L'espace-temps du double est une partie de celui de Brydon : la maison où le double a le droit de paraître est une bifurcation de la temporalité de Brydon. Voilà la raison qui nous permet de parler d'espace-temps continu. De l'intersection entre les deux espaces-temps naît le double : il trouve sa raison d'être dans la zone spatio-temporelle commune. Sans la maison préférée, il n'aurait jamais pu se manifester à Brydon et, sans le temps multiple (dont les possibilités sont contenues en puissance dans l'être de Brydon), il n'aurait jamais eu non plus de corps. L'espace-temps continu, dans sa forme d'intersection, offre sa légitimité d'existence au double : il se concrétise précisément dans la zone qu'ils ont en commun.

II.3.3 Points de tangence et transformations : *Orlando* et *Echec au temps*

Dans les deux derniers exemples, *The Jolly Corner* et *The Secret Sharer*, nous avons pu observer comment parfois le double physique est en quelque sorte annoncé par un étrange sentiment de dédoublement interne : l'analyse du rapport entre les espaces-temps met en valeur une relation d'inclusion. Dans cette section, nous avons un cas similaire, *Échec au temps*, où le double physique est annoncé par un dédoublement psychique, mais où les espaces-temps sont en rapport de tangence entre eux, car ils n'ont pas de portion en commun mais un simple point, un instant qui permet à peine la continuité. Le double psychique de Gustave Dieujeu commence à paraître au moment précis où Gustave monte dans le train qui va dans la direction opposée à sa maison : au lieu d'aller à Namur, il se dirige vers Ostende. Cette décision, prise d'une manière

impulsive, laisse des traces dans les pensées de Dieujeu chez qui, après une remise en question, un sentiment de changement soudain se manifeste. Gustave parle d'abord d'un «état second» (Thiry 1945, p. 35), faisant aussi référence aux somnambules et aux épileptiques, imaginant que ceux-ci, comme lui, doivent éprouver un sentiment «d'horreur sacrée» (Thiry 1945, p. 35). Le sentiment de peur se mêle à celui du divin et produit le cadre émotif dans lequel l'aventure de Dieujeu se produit. À ce propos, il continue :

Je dois dire qu'à cette horreur se mêlait chez moi une espèce d'admiration. Gustave Dieujeu, dégrisé, redevenu l'honnête industriel namurois mélancoliquement acheminé vers la ruine, le marchand héréditaire et dégénéré qu'il avait été *jusqu'à ce jour à quatre heures moins cinq*, ne pouvait assez s'ébahir de l'autre Gustave Dieujeu soudain qui l'avait détourné des honnêtes cafés boursiers vers ce bar à jolies femmes et à conversations politico-financières (Thiry 1945, p. 35).

L'horreur sacrée et l'admiration sont les premiers indices d'un dédoublement qui ici n'est que suggéré. Pourtant, au début du roman, Dieujeu ne prend pas trop au sérieux cette impulsion soudaine qui l'amène à Ostende et l'entraîne dans une aventure, comme il la dénomme lui-même : « Était-ce la fin de ma nouvelle carrière d'aventurier, et n'aurait-elle donc duré que quatre-vingts minutes exactement? » (Thiry 1945, p. 35). Pendant que le double commence à prendre forme à l'intérieur de la psyché de Gustave, l'espace et le temps prennent de plus en plus d'importance. L'espace prend une valeur identificatrice et presque prémonitoire : pour indiquer les deux orientations (du caractère) entre lesquelles il se sent tiraillé, il utilise des références spatiales. Soulignons aussi que le début de l'aventure est indiqué par une référence temporelle précise (quatre heures moins cinq) et que sa durée (quatre-vingts minutes) fait de la temporalité un élément immédiatement digne d'attention. À côté de cet aspect temporel, comme nous l'avons introduit, l'espace prend une importance pour ainsi dire identificatrice du moment que les identités des deux Gustave sont associées aux deux villes :

Car le Gustave Dieujeu namurois venait de prendre, en une nuit, parce que nous touchions à cette échéance qui l'intéressait vivement, un tel regain de vitalité qu'il équilibrait le Gustave Dieujeu d'Ostende (Thiry 1945, p. 183).

Le Gustave de Namur est « l'honnête industriel » dévoué à son travail et le Gustave d'Ostende, « marchand héréditaire et dégénéré », est l'aventurier possédant des traits de caractère dissemblables : cette différence d'identité est symbolisée par des villes, point de repère dans l'espace. De plus, les villes d'Ostende et de Namur ne se limitent pas à indiquer l'espace, elles sont également la représentation de l'écoulement temporel : Namur, la ville de toujours, et Ostende la ville nouvelle, trouvée par hasard. Nous assistons au cours du récit à une cohabitation au niveau psychologique des deux Gustave :

Cette temporisation, le Gustave Dieujeu commerçant et namurois, *qui reparais-
sait en moi par intermittences*, s'en serait peut-être inquiété, en tant que commanditaire d'une prospection aussi mollement conduite (Thiry 1945, pp. 135-136).

Ou encore :

[Le tourment de sauver Lisa] était venu donner à nos recherches une conviction plus fiévreuse ; il avait achevé, quant à moi, de me séparer du monde, et le Gustave Dieujeu namurois en était réduit à de *rare apparitions timides et impuis-
santes* (Thiry 1945, p. 169).

Timide, impuissant et par intermittences, c'est ainsi qu'apparaît le Gustave namurois, non sans provoquer chez le Gustave d'Ostende un plaisir presque sadique : voir l'autre soi, si triste, dans un état de faiblesse irrémédiable. Le processus de prise de conscience du dédoublement atteint un autre niveau lorsque le jour de sa dernière expérience arrive. Ce jour-là, Dieujeu introduit un nouvel élément pour expliciter son expérience : le personnage de Don Quichotte.

Tout cet affreux raisonnement, il est bien entendu que *le Dieujeu-Sancho, le Dieu-
jeu de Namur*, ne le développait pas ainsi avec lucidité, point par point, en accompagnant le fiévreux *Dieujeu-Quichotte* à travers sa chère Ostende baignée de lumière vaporeuse (Thiry 1945, p. 185).

Toujours en gardant la division spatiale du double, le Gustave Dieujeu de Namur est plus concret et plus sérieux que celui d'Ostende, qui se mêle à des rêves étranges et à des aventures sans espoir. Nous pouvons alors noter la réapparition du Dieujeu de Namur qui, abandonnant sa personnalité faible et intermittente, devient spectateur de la défaite du Don Quichotte :

Et, cependant, je n'étais pas triste, et je crois que dans la vivacité de mon pas sur les trottoirs il y avait, au fond, une espèce d'allégresse. C'est que l'autre Dieujeu, celui-là inavoué, larvé sous la pure anxiété du premier, attendait de cette journée la fin des extravagances auxquelles il avait assisté avec un amusement tranquille, en spectateur pour qui l'issue de la pièce n'était pas douteuse ; et il savait que l'échec de cette longue et donquichottesque équipée allait marquer le commencement des choses sérieuses (Thiry 1945, p. 184).

Jusqu'à ce moment-là, la lutte entre les deux Gustave avait été suspendue entre la foi en un miracle (que l'expérience puisse marcher) et une lucide prévision d'échec, mais la dernière expérience bouleverse tout. Cette fois, en effet, la machine d'arrière-vision fonctionne : le mécanisme de cause à effet se brise, le passé change et le présent avec lui. Le double, jusque-là suggéré par des mouvements de l'esprit, devient parfaitement concret car Dieujeu est matériellement quelqu'un d'autre. Fait encore plus paradoxal, ce n'est pas lui qui change mais le monde qui l'entoure. Gustave parle de ses premières impressions, en relevant un « éblouissement » (Thiry 1945, p. 199) auquel s'ensuit un état « titubant » (Thiry 1945, p. 199), jusqu'à l'arrivée de quelque chose qui le fait « chanceler ». Un sentiment de trouble et de confusion s'empare de lui :

[...] ce qui me faisait chanceler, c'était bien surtout ce tourbillon d'idées qui venaient se ruer à travers mon cerveau et qui s'efforçaient, avec un affolement d'abeilles dont la ruche est détruite, de retrouver un plan, de refaire une logique, d'adapter une explication à ce dénouement de catastrophe (Thiry 1945, p. 199).

Nous remarquons l'emploi de la métaphore de la ruche et des abeilles, image où des animaux modifient l'espace qui les entoure en produisant leur ruche avec leur propre salive. À partir de la réussite de l'expérience, le temps prend toute son importance : avec l'ébranlement du mécanisme de cause à effet, il est possible de remonter le temps et, à partir de là, de prendre une autre direction : voilà ce qu'est le temps multiple. Gustave parle de « voies nouvelles », de « routes » que les événements prennent à partir d'un certain moment – en l'occurrence au moment où l'expérience a réussi.

[...] Par quelle anomalie, me trouvant sur la *deuxième route*, comme tous les êtres et les choses qui composaient mon univers, me souvenais-je d'un

homme qui n'aurait pu exister que sur la première, dans l'autre hypothèse, celle-ci révoquée, annulée, rendue au néant ? Quel *chemin de traverse* m'avait-il donc été donné de trouver pour aller de l'un à l'autre de ces embranchements du possible, et comment, alors que la condition de l'homme était de vivre fixé sur *la rive du chemin une fois choisi par le temps*, comment « pouvais-je me rappeler que j'avais vécu mes trente-six premières années sur le bord de cet autre chemin d'entre *tous ceux que le temps pouvait élire ?* » (Thiry 1945, pp. 204-205)

L'univers des possibilités est ici un réseau de chemins, tous également possibles car le temps en est le seul maître. Ni la volonté humaine, ni le simple hasard ne peuvent lui apporter de changements. L'image du « chemin de travers » caractérise une spatialité pour indiquer un glissement temporel, et introduit un troisième élément : le sujet, Dieujeu, le seul témoin du dérangement de la machine universelle de cause à effet.

[...] J'avais été réservé comme témoin et placé, conscient du grand changement, sur cette autre possibilité qui était devenue la réalité nouvelle. Ainsi, de tous ces prodiges auxquels j'avais assisté, j'étais moi-même le plus grand prodige (Thiry 1945, pp. 204-205).

L'espace est caractérisant dès le début de l'histoire et il se fait de plus en plus présent, en changeant profondément lorsque le processus du dédoublement devient complet, c'est-à-dire lorsque la lutte à l'Anticause atteint son aboutissement. Le monde est différent mais le temps aussi rentre en jeu, car c'est lui, le tyran, qui a été détruit : le passé a changé et par conséquent le présent aussi. Ainsi, Gustave Dieujeu est devenu quelqu'un d'autre : il a profondément changé dans son intériorité, et le monde qui l'entoure a totalement changé. Maintenant ses convictions sont différentes : « moi qui sais que toute logique est un leurre, et toute déduction une tolérance provisoire de l'optique » (Thiry 1945, p. 22); la connaissance que Gustave Dieujeu possède du monde en est bouleversée :

Je sais que tous et chacun de ces millions d'instantants sont faits mes longs jours, ce sont autant de millions de foyers d'où partent, comme d'un carrefour innombrable, tous les rayons de toutes les possibilités. Et je sais qu'entre ces rayons divergents, une communication n'est pas unimaginable. Je sais donc que tout le possible existe en même temps (Thiry 1945, p. 222).

De même, le monde aussi a changé et Gustave en est resté le seul témoin, le seul à posséder les traces de ce qui fut. Il affirme : « Il restait mon cas à moi, pour lequel, tout d'abord, je n'avais pu imaginer même une apparente d'explication logique » (Thiry 1945, p. 204). Dieu est passé à travers un changement lent, par intermittences temporelles, jusqu'à arriver au changement total, au dédoublement final, possible grâce à l'éclatement du temps unique devenu multiple, et se concrétisant en un changement spatial.

Dans ces derniers passages, nous remarquons comment la dimension spatiale entre d'une manière importante dans le discours narratif. L'expérience change la linéarité temporelle et, pour donner une définition à cette révolution, Gustave emploie une image spatiale : le monde parcouru par une infinité de chemins qui lient non pas des lieux mais plutôt des moments. La fusion de l'espace-temps est parachevée et le double y joue un rôle déterminant. *L'autre* Gustave – le second possède le même corps que le premier, toutefois l'on peut parler de double en raison du monde autour, qui a totalement changé (à cause aussi de Gustave) et est devenu méconnaissable. Tous les personnages qui ont existé avant la réussite de l'expérience n'existent plus désormais, ou du moins ils n'existent pas comme le protagoniste les a connus. Le monde entier le réfute – la condamnation dont il a écopé pour avoir fait faillite et celle qui l'envoie dans un hôpital psychiatrique sont en cela significatives.

Les espaces-temps se rejoignent dans la personne de Gustave même, qui recueille en lui-même les deux espaces-temps qui deviennent les espaces-temps de tous les mondes possibles. La révolution à laquelle Gustave a assisté ne peut pas permettre à un homme de garder sa place dans la société : il est condamné à rester dans un hôpital psychiatrique. Gustave se positionne donc comme une charnière entre ces deux espaces-temps, le premier d'un monde où la bataille de Waterloo a été gagnée par les Français et la seconde où elle a été gagnée par les Anglais. Et selon ce changement dans l'ordre mondial, les vies des êtres humains changent aussi : Gustave est le seul témoin de cette modification de l'espace-temps et c'est pour cela que c'est lui le point de tangence. Les deux espaces-temps se rencontrent en réalité dans sa mémoire, et les deux éléments du double sont comme deux faces de la même médaille qui se tournent chacune vers un espace-temps.

En parlant d'*Orlando*, nous pouvons observer que nous sommes face à une continuité sous forme de tangence. Les espaces-temps en forme de tangente sont souvent liés à une apparition de dédoublement qui ressemble à une transformation : Orlando, vaillant chevalier, à l'âge de trente ans devient une

femme sans que cela n'efface ses souvenirs d'homme ou les relations (sociales et économiques) qu'il entretenait avec son monde en tant qu'homme. La première caractéristique que nous pouvons remarquer est que la voix narratrice est celle d'un historien qui veut raconter la vie d'Orlando. Nous sommes donc face à une biographie historique qui a par définition la caractéristique d'être vraisemblable. Ce détail nous semble contraster avec le récit de la temporalité : Orlando vit sur une période de trois siècles sans que cela ne perturbe en rien l'historien. Ce qui est encore plus curieux, c'est qu'aucun personnage ne parle d'un écoulement du temps aussi étrange, qui rend Orlando quasiment immortel et le contraint à regarder passer des époques et des vies, sans jamais changer de nom ou d'identité. Nous pourrions affirmer que la question temporelle se fait remarquer justement par l'absence de remarques faites à son regard, en ajoutant aussi que le temps ne se limite pas à passer sans arrêt mais dialogue aussi avec les personnages. Le temps est dilaté, déstructuré, mais aussi multiple, comme nous pouvons le remarquer dans le passage : «It would be no exaggeration to say that he would *go out* after breakfast a *man of thirty* and *come home* to dinner a *man of fifty-five* at least» (Woolf 1928, p 82). Orlando peut vivre vingt-cinq années d'existence dans la même journée : «en sortant pour le déjeuner il était un homme de trente ans et en rentrant pour le dîner il avait plus de cinquante-cinq ans». L'élément le plus intéressant de la phrase est l'ironique «it would be no exaggeration» - «ce ne serait pas exagéré» - qui laisse entendre, derrière l'*humour* typique anglais, une certaine attention à la multiplicité temporelle. Virginia Woolf est très sensible au thème du temps multiple, au sens de temps concret et mathématiquement mesuré, et plus généralement au discours scientifique de l'époque (Brogan). Chez Orlando, nous avons une correspondance entre les montres ou les clochers, et les sentiments du personnage : c'est le cas par exemple du rendez-vous qu'Orlando a avec la princesse russe Sasha, dont il est tombé follement amoureux et avec qui il doit s'enfuir vers la Russie le soir même. Il l'attend sous le clocher de l'église de Saint- Paul mais elle tarde à arriver. L'attente se fait dense en émotions, la peur qu'elle puisse ne pas arriver influe sur l'état d'âme d'Orlando qui, bouleversé, passe subitement de la rage aveugle au doux espoir. Alors que la pluie tombe au cours de la nuit, l'attente insupportable d'Orlando est troublée par un son, comme un hurlement :

Suddenly, with an awful and ominous voice, a voice full of horror and alarm which raised every hair of anguish in Orlando's soul, St Paul's struck the first

stroke of midnight. Four times more it struck remorselessly (Woolf 1928, p. 49).

Le temps s'anthropomorphise, devient vivant, mais est sourd aux suppliques de l'amant qui voudrait l'arrêter pour que sa princesse arrive. Le clocher qui sonne les douze coups de minuit n'est pas seul dans les cieux de la ville : « Other clocks struck, jangling one after another » (Woolf 1928, p. 49). La vitesse de la propagation du son est, comme nous le savons, inférieure à celle de la lumière : il est donc normal qu'un son puisse arriver en décalé, même s'il se produit au même moment. Cela semble répéter la question de l'impossibilité de la simultanéité absolue (l'une des conséquences de la théorie de la relativité). Le temps multiple (dans ce cas particulier, sa mesure) joue un rôle important dans la psychologie du personnage, ne se limitant pas à une fonction de simple décor. Nous pouvons passer avec ce texte du concept de temps multiple à l'idée de *temps psychologique*, en relation avec le *temps réel* :

The mind of man, moreover, works with equal strangeness upon the body of time. An hour, once it lodges in the queer element of the human spirit, may be stretched of fifty or a hundred times in clock length; on the other hand an hour may be accurately represented on the timepiece of the mind by one second. This extraordinary discrepancy between time on the clock and time in the mind is less known than it should be and deserves fuller investigation (Woolf 1928, p. 82).

Comme nous pouvons le remarquer, le temps psychologique est abordé en nous laissant une interrogation digne d'intérêt, « cette extraordinaire différence entre le temps de la montre et le temps de l'esprit est moins connue qu'il faudrait et demande une profonde investigation... », faisant du temps dilaté d'Orlando quelque chose de tout à fait concret. La différence entre le *time of the clock* et le *time in the mind* est mise en exergue, nous laissant entrevoir ses multiples possibilités. Le temps est donc multiple mais aussi anthropomorphisé : pour soutenir cette dernière affirmation, nous pouvons ajouter des remarques qu'Orlando fait sur les caractéristiques des époques, lorsqu'il accomplit un voyage en voiture. Dès que l'on parvient au XIX^e siècle, le troisième siècle de sa vie, Orlando est capable de comparer les différences de perception des couleurs par l'être humain entre les époques : « ...The air was so saturated with water, that its beams were discolored and purples, oranges, and reds of a dull sort took the place of the more positive landscapes of the eighteenth century »

(Woolf 1928, p.84). Les violets, les oranges et les rouges prennent la place des paysages du XVIII^e siècle :

A change seemed to have come over the climate of England. Rain fell frequently, but only in fitful gusts, which were no sooner over than they began again. The sun shone, of course, but it was so girt about with clouds and the air was so saturated with water, that its beams were discoloured and purples, oranges, and reds of a dull sort took the place of the more positive landscapes of the eighteenth century (Woolf 1928, p.84).

Les époques ont une couleur, et elles arrivent même à la changer. La qualité du temps anthropomorphisé est typique aussi de l'espace raconté dans le roman. Parmi d'autres caractéristiques, Orlando est affecté par ce que l'on pourrait appeler la « maladie du sommeil » : il s'endort facilement dans des endroits « casuels » et tombe dans un sommeil profond et souvent assez long, qui ressemble presque à un état de transe. Ces sommeils présentent souvent un rapport étroit avec les arbres, et c'est proprement à l'ombre d'un chêne qu'Orlando s'endort pour la première fois :

To the oak tree he tied it and as he lay there, gradually the flutter in and about him stilled itself; the little leaves hung, the deer stepped nearer and the rooks wheeled round him and the swallows dipped and circled and the dragonflies shot past, as if all the fertility and amorous activity of a summer's evening were woven web-like about his body (Woolf 1928, p.14).

Orlando arrive presque à se fondre dans l'environnement qui l'entoure. L'expression « were woven web-like about his body » montre comment le corps « fait corps » et s'intègre à une partie de la nature : le corps qui suspend sa conscience grâce à son état de rêve est englobé par l'espace à travers l'activité des animaux qui tissent (accomplissant un acte matériel qui change l'espace même) une trame pour recouvrir les membres du chevalier. La question de l'espace einsteinien, qui change selon le corps qui l'habite, semble ici trouver sa démonstration figurative. Plus tard, Orlando retombe dans un état de sommeil semblable, qui durera une semaine cette fois. À son réveil, il s'est transformé en femme.

We are, therefore, now left entirely alone in the room with the sleeping Orlando and the trumpeters. The trumpeters, ranging themselves side by side order,

blow one terrific blast : « THE TRUTH ! » at which Orlando woke. He stretched himself. He rose. He stood upright in complete nakedness before us, and while the trumpets paled Truth! Truth! Truth! we have no choice left but confess – he was a woman (Woolf 1928, p. 114).

La conscience d'Orlando, selon la voix du biographe qui observe tout, n'est saisie d'aucune angoisse ni désarroi. La voix du biographe relate les événements :

Orlando had become a woman – there is no denying it. But in every other respect, Orlando remained precisely as he had been. The change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity. Their faces remained, as their portraits prove, practically the same (Woolf 1928, p. 115).

On peut remarquer un ton calme, non pas dû au détachement naturel demandé à un biographe, mais à l'état d'âme réel d'Orlando : « the change seemed to have been accomplished painlessly and completely and in such a way that Orlando herself showed no surprise at it » (Woolf 1928, p. 115). Il y a là non pas une sensation de surprise mais davantage une sensation de complétude plus profonde, accrue par l'emploi narratif de l'hyperbole :

We should not have blamed her had she rung the bell, screamed, or fainted. But Orlando showed no such signs of perturbation. All her actions were deliberate in extreme, and might indeed have been thought to show tokens of premeditation (Woolf 1928, p. 116).

L'état d'Orlando, devenu femme à trente ans, ne change nullement son esprit, au contraire, cela lui permet d'entreprendre une nouvelle vie : elle part avec une troupe de tziganes en changeant totalement ses coutumes, sa façon de vivre et surtout l'espace autour d'elle. Pendant que le temps s'écoule, l'espace autour d'Orlando passe du château et de l'Angleterre pour une caravane qui sillonne la Turquie. Le changement physique peut-être le plus profond et le plus irréversible du monde – le changement de sexe – ne provoque ici aucun changement d'humeur. Au contraire, il semble être presque la réalisation d'un désir caché, voire inconscient, d'Orlando qui prend cette situation comme une occasion pour révolutionner son espace habituel : « often had longed to be there; and to find oneself where one has longed to be always, to a reflective mind, gives food for thought » (Woolf 1928, p. 117). Le double Or-

lando est donc une transformation mais le fait que l'esprit, ainsi que les relations du vieux Orlando fassent partie de la nouvelle Orlando, nous permet d'affirmer qu'il y a un double. L'espace-temps de l'un est multiple et flexible autant que celui de l'autre : la différence avec *Échec au temps* réside dans le rôle des autres : chez Gustave Dieujeu, le monde lui est hostile alors que chez Orlando le monde est complice de ses changements. Toutefois, nous pouvons retrouver ici la même caractéristique du double : Orlando devient une charnière entre deux espaces-temps, représente la continuité et, grâce à son corps, la déformation de la relativité devient une matière narrative, voire historique.

LA CONSTELLATION EINSTEINIENNE : IMAGES ET MOTIFS SPATIO-TEMPORELS

Après avoir abordé le thème de la théorie de la relativité en terme de physique (première partie) et analysé, au sein du *corpus* choisi, l'importance de l'espace-temps sur le plan narratologique (deuxième partie), nous parvenons à la troisième partie de notre recherche consacrée à l'analyse des thèmes et motifs issus de la théorie de la relativité, et intitulée *constellation einsteinienne*. Comme le mot l'indique, cette *constellation* représente la mise en système d'une série d'éléments qui dérivent de la théorie de la relativité - selon deux perspectives principales : textuelle et culturelle. Ces éléments proviennent d'une série de réflexions qui touchent plusieurs aspects de la rédaction, vulgarisation et diffusion de la théorie de la relativité, formant un tout indissociable, telle une toile d'araignée dans laquelle chaque fragment prend toute son importance dès l'instant où il est connecté avec les autres. La première partie de la *constellation einsteinienne* - et pour ainsi dire sa base - est formée par ce que nous avons appelé les « éléments directs », déduits des textes de physique. Pour rendre compréhensibles ses théories, Einstein utilisa en effet toute une série d'images, voire de métaphores, qui vont se transformer en autant de motifs littéraires. Comme ils proviennent directement des textes de divulgation, les éléments directs représentent donc une première trace de la théorie de la relativité.

Le second groupe de la constellation est composé par ce que nous avons appelé les « éléments indirects » issus des réflexions sur l'influence et sur les significations de la théorie au sens le plus général, sur les plans culturel et social. La théorie a soulevé de nombreux débats philosophiques où les concepts d'« unité » et de « multiplicité », et où la question du « relatif » et de l'« absolu » furent les principaux pôles d'échanges. L'un des sujets de discussion les plus

importants fut axé sur le binôme relativité/relativisme. Les diverses réactions à la théorie de la relativité trouvèrent un écho dans toutes les classes intellectuelles – des experts scientifiques aux simples curieux – et dans de nombreuses disciplines. L'ensemble de la réception de la théorie s'en détachant n'est pas homogène dans l'exacitude de sa compréhension et génère une vaste gamme de distorsion des concepts originaux. L'un des plus grands malentendus au sujet de la relativité fut sa confusion avec le relativisme, concept bien plus ancien. Il apparaît pour la première fois chez les sophistes grecs du Ve siècle av. J.C., qui considéraient l'homme comme la « mesure de toutes choses », selon la théorie de Protagoras. Nous avons déjà analysé la différence entre relativité et relativisme dans la première partie de notre étude, mais nous allons reprendre ici cette distinction afin d'opérer un déplacement des concepts, de la philosophie vers la littérature.

L'anthropologie et la sociologie - en premier lieu - se sont emparées du concept du relativisme selon lequel tout se réfère au sujet, afin de légitimer de manière égale les cultures des diverses latitudes. Le fait d'admettre que tout renvoie au sujet rend ce dernier absolu : toutes ses perceptions deviennent alors légitimes et peuvent devenir un objet de théorisation. Chez Levi-Strauss, cet outil conceptuel a contribué à penser, entre autres, le *relativisme culturel* qui s'oppose à l'ethnocentrisme de W.G. Sumner (Levi-Strauss 1958). Relativité et relativisme sont ainsi deux constructions de l'esprit humain qui, loin de s'opposer, dialoguent entre elles et abordent le même problème avec deux regards différents, partageant cependant la notion de *mouvement relatif*, c'est-à-dire un mouvement de relation d'un objet à un autre.

Comme nous l'avons vu dans la première partie de notre étude, relativité et relativisme sont souvent confondus. Ainsi se crée un malentendu : le relativisme n'aboutit pas à des conclusions absolues à cause de l'idée que le point de vue du sujet influence la mise en mémoire de sa réalité, alors que la relativité, au contraire, a pour but d'établir des données absolues en se concentrant non pas sur la description du système de référence, mais sur l'analyse des relations qui existent entre les sujets/objets qui habitent ce même système. Comme l'explique assez clairement Marie-Antoinette Tonnelat :

Tout relativisme implique l'identification de l'objet aux apparences, de la loi à l'enchaînement des données immédiates. [...] la relativité permet [...] de définir des structures invariantes (c'est-à-dire indépendantes de l'observation) qui seront le support d'une réalité objective (Tonnelat 1971, pp. 8-9).

Ces concepts se transforment en autant de motifs et images que nous pouvons retrouver dans notre *corpus* et qui, avec les motifs directs, vont permettre de compléter notre étude sur le double spatio-temporel. En réalité, la *constellation einsteinienne* trouve son intérêt lorsqu'elle est mise en relation avec la figure du double : nous verrons comment ces éléments directs et indirects jouent un rôle fondamental dans la vie du double et en particulier dans deux moments bien définis : son apparition et son existence. Nous verrons comment et pourquoi dans certains romans du *corpus*, lorsque le double apparaît, la lumière ou le moyen de transport en sont le signal ou la marque. Dans d'autres cas, les deux éléments directs déterminent un trait particulier ou l'existence même du double. Il nous a semblé correct de faire ici la distinction entre « apparition » et « existence » pour mieux expliquer nos analyses.

Dans le premier chapitre intitulé « *La constellation einsteinienne* : structure et raison d'être », nous définirons donc les éléments directs et indirects de la constellation tout en expliquant à la fois sa raison d'être et son fonctionnement. Le deuxième chapitre, « La lumière comme signe de modernité entre corpuscules et ondes », se concentre en particulier sur la présence de la lumière à travers une démarche critique sur les textes littéraires. Nous utiliserons la même approche pour le troisième chapitre, « L'axe imaginaire du mouvement : le moyen de transport et le système de référence », afin d'enquêter sur la relation entre le train, l'avion ou le bateau, et l'existence ou l'apparition du double. Nous consacrerons le quatrième chapitre intitulé « Les influences indirectes : les relations interpersonnelles et la science » aux éléments indirects : nous y analyserons comment le couple relativité- relativisme devient un élément indirect et comment il dialogue avec la vie du double. Nous découvrirons au cours de l'approfondissement de notre analyse comment, dans ce dialogue, certaines figures de l'Autre deviennent nécessaires à la vie du double et au déroulement narratif.

LA CONSTELLATION EINSTEINIENNE : STRUCTURE ET RAISON D'ÊTRE

L'analyse que nous avons réalisée jusqu'ici était centrée sur le contenu de la théorie de la relativité dont nous avons essayé de montrer les concepts de base : l'indivisibilité de l'espace-temps, la flexibilité du temps et la multiplicité de l'espace, pour retracer leur influence dans la littérature européenne. Toutefois, comme nous l'avons vu dans la première partie, l'importance de la théorie de la relativité ne se limite pas à son contenu scientifique mais prend en compte le processus cognitif qui lui a permis de naître, et l'influence qu'elle eut sur la culture. L'étude de l'environnement socioculturel de la théorie de la relativité nous a permis de déterminer certaines images et certains motifs que nous avons appelés « spatio-temporels » et nous a conduit ensuite à ce que nous avons défini comme étant la *constellation einsteinienne*. Dans ce chapitre, nous donnerons les bases conceptuelles qui permettront de comprendre le fonctionnement de la *constellation einsteinienne* : il est donc question d'une approche plutôt introductive et fonctionnelle. Dans la première section intitulée « L'origine de la *constellation einsteinienne* : quelques notions de psychologie cognitive », nous donnerons quelques bases de psychologie cognitive, qui nous permettront d'entrer en matière et de voir comment les métaphores scientifiques se nourrissent d'images littéraires pour expliquer de nouvelles théories. Nous rentrerons ensuite dans le détail du système de référence en parcourant et en analysant le thème de la lumière dans la deuxième section « Lumière : les caractéristiques modernes et leur signifié » et nous utiliserons le même procédé pour étudier la naissance de la métaphore dans la troisième section « Train, avion, bateau, carrosse : la métaphore du système de référence ». Dans la qua-

trième section, « Relativité et relativisme : la relation avec les autres et l'idée d'absolu », nous nous concentrerons sur le couple relativité/relativisme et la manière dont il se transforme en élément indirect de la constellation einsteinienne.

III.1.1 L'origine de la *constellation einsteinienne* : quelques notions de linguistique cognitive

Nous avons parlé de deux types d'éléments, qui se différencient selon leur proximité plus ou moins établie avec la matière scientifique. Les premiers, les éléments directs, émanent des textes de divulgation scientifique qui - comme nous l'avons vu - emploient une vaste série d'images communes afin de mieux expliquer les concepts illogiques de la théorie de la relativité à un public non scientifique. Même si l'usage de ces images est structurellement fonctionnel pour une bonne compréhension du contenu scientifique, de nombreuses études de psychologie cognitive montrent comment elles jouent un rôle important au sein du raisonnement humain, au sein du mécanisme de l'intellect créateur. Comme l'affirme Thomas Kuhn, pendant les périodes de crise des paradigmes scientifiques - dont la première partie du XX^e siècle - les savants préfèrent les raisonnements par images (Kuhn 1962), car la communauté scientifique manque de vocabulaire pour analyser les nouveautés, quelles qu'elles soient. Le raisonnement par images trouve sa plus simple représentation dans la métaphore : il faut tout d'abord mettre ici en évidence une différence entre la métaphore littéraire et la métaphore scientifique. La métaphore littéraire a pour but l'évocation : on se sert d'un terme ou d'une image bien connus, aux traits définis et on le déplace dans un autre cadre de référence culturel ou linguistique afin de rendre la sensation poétique. En revanche, la métaphore scientifique sert à communiquer : le déplacement dans un autre cadre de référence se fait parce que les sciences manquent de termes en mesure d'expliquer une nouvelle théorie. Cette différence entre évocation et communication est bien expliqué dans le passage suivant :

Mentre le metafore poetiche proiettano il « noto » verso « l'ignoto », quelle scientifiche si sforzano di riportare l'« ignoto » al « noto » : davanti a un oggetto o a un fenomeno ancora largamente sconosciuto, ne tentano la spiegazione ricorrendo all'analogia con un oggetto o con un fenomeno conosciuto. Spesso le espressioni metaforiche costituiscono per qualche tempo una parte insosti-

tuibile del meccanismo linguistico di una teoria scientifica e gli scienziati devono ricorrere per esprimere tesi teoriche a metafore che diventano così in qualche modo costitutive delle teorie stesse e per le quali non si conosce alcuna parafrasi letterale adeguata (Pascolini 2004, pp. 7-8).

Les métaphores poétiques vont du connu vers l'inconnu et les métaphores scientifiques accomplissent le passage inverse, de l'inconnu vers le connu. L'importance des métaphores scientifiques est donc fondamentale : elles deviennent le seul moyen d'exprimer une notion ou une découverte pour laquelle la communauté scientifique ne dispose pas encore d'un vocabulaire. L'importance de la métaphore scientifique devient manifeste dans le processus de créativité du raisonnement humain : elle a une valeur productive à l'égard de la science et devient un instrument qui ne se limite pas à la dimension communicative-explicative mais qui entre dans une dimension heuristique et créatrice. Pierpaolo Antonello, dans son article « Metafora e immaginazione » décrit cette qualité :

La metafora trova posto sia all'interno del linguaggio scientifico, inteso come insieme di strutture semiotiche linguistiche, di enunciati, sia all'interno delle procedure congetturali della scienza, vista come attività teorico-pratica volta alla conoscenza del mondo fenomenico e della sua manipolazione (Antonello 2003, p. 76).

La métaphore scientifique correspond donc à la fois à un ensemble de structures sémiotiques qui servent à communiquer de nouveaux concepts, et à une série d'outils cognitifs qui servent la connaissance du monde des phénomènes. Ces réflexions nous permettent de nous placer donc dans un cadre de référence qui enlève au langage imagé toute caractéristique simplement décorative : sans métaphore il est impossible de parler, mais aussi de penser, comme l'affirme Weinrich (1966). Max Black, dans *Models et metaphors. Studies in Language and Philosophy* (1962), donne à la métaphore une signification *interactive* : lorsque l'on emploie une même phrase pour exprimer deux pensées différentes, le sens final que l'auditeur retient viendrait de l'interaction de ces deux pensées. Black décrit ensuite quatre niveaux de construction métaphorique : la « catachrèse », la métaphore comme instrument « heuristique et pédagogique », le « modèle » et enfin la métaphore comme « *themata* ». Dans le premier cas, la « catachrèse », on parle d'une substitution de signification – bien que Black refuse toute valeur uniquement substitutive de la métaphore.

La « catachrèse » trouve sa légitimation dans le fait que le champ sémantique de départ est très bien défini et différent de celui où la métaphore migre. Cette différence de domaine est le point fondamental pour distinguer ce premier niveau des autres. Le deuxième cas, celui de la métaphore comme instrument « heuristique et pédagogique », est différent dans le sens où la science ne dispose pas d'un terme pour traduire la métaphore. Le manque de termes auquel le langage scientifique doit faire face pour expliquer une nouvelle théorie est comblé par l'emprunt d'une expression provenant d'un autre domaine de connaissance (Altieri 1974). La métaphore ainsi construite devient donc une composante fondamentale du processus créatif propre à la science car elle *permet* de penser la nouvelle théorie. À cet égard, Richard Boyde, dans son article « Metaphor and theory of change ; What is the 'metaphor' a metaphor for? » (Ortony 1983) parle des *wormholes*, employés dans la théorie générale de la relativité pour expliciter les passages spatio-temporels. Lors de la découverte de ce nouveau concept, la science ne possédait pas un terme pouvant le définir et, de plus, l'identification de cette image permit une compréhension de nouveaux concepts, jusqu'à parvenir à la formulation de nouvelles théories. Il suffit de remarquer que le terme *wormholes* est resté inchangé dans le langage scientifique : personne ne l'a jamais traduit par une autre formule. La métaphore sort ainsi du domaine de l'explicatif et du décoratif pour rentrer dans le domaine de la création, se chargeant d'une valeur heuristique. La même fonction, nuancée différemment, apparaît dans les deux dernières catégories proposées par Black, celles des modèles et de la *themata*. Nous n'allons pas rentrer dans le détail de cette typologie et nous nous limiterons à retenir que la métaphore, par son rôle actif, s'insère dans le procédé scientifique pendant les périodes de théorisations nouvelles. En guise de résumé, nous nous servirons de la liste préparée par Robert Hoffmman sur les possibilités offertes par la métaphore :

- 1) To suggest new hypotheses, hypothetical concepts, entities, relations, events, or observations terms ;
- 2) To predict and describe new phenomena or cause-effect relations ;
- 3) To give meaning to new theoretical concepts for unobservable or unobserved events ;
- 4) to suggest new laws or principles ;
- 5) To suggest new models or refinements of old ones ;
- 6) To suggest new research methods or ideas for experiments or hypothesis tests ;

- 7) To suggest choices between alternative hypotheses or theories, often choice between more and less fruitful metaphors ;
- 8) To suggest new methods for analyzing data ;
- 9) To contrast theories or theoretical approaches ;
- 10) To provide scientific explanations in the form of metaphoric redescrptions ;
- 11) To suggest alternations or refinements in a theory ;
- 12) To suggest new theories, theoretical systems, or world views (Hoffman 1985, p. 329).

Après avoir vu comment la métaphore assume une fonction heuristique, nous pouvons maintenant analyser le rôle joué par la métaphore au sein du raisonnement einsteinien. De nombreuses études d'épistémologie cognitive ont été conduites pour décoder la pensée d'Einstein, en mettant en valeur le procédé créatif qui permet l'énonciation de la théorie. Nous avons abordé dans la première partie de ce travail la particularité des expériences d'Einstein, qu'il appela « expériences mentales » : en résumé, il s'agit d'expériences possibles au niveau conceptuel mais non (encore) réalisables au niveau technologique ou pratique¹. Les expériences mentales d'Einstein, ou *Gedankenexperimente*, ont fait l'objet de nombreuses études qui se sont concentrées sur leur *possibilité visuelle*, nécessaire pour débloquer un problème qui se pose à un certain point de l'histoire de la science. Grâce à leur capacité *visuelle*, ces expériences se prêtent également à une rapide compréhension par le grand public.

Cette capacité visuelle est liée au *statut* épistémologique : Pierpaolo Antonello parle à ce propos des expériences mentales qui renvoient à la *narrativité*, les appelant des « micro-rappresentazioni, dei racconti minimi » (Antonello 2003, p. 91), ce qui indique de prime abord une affinité particulière avec le domaine littéraire. De même, Mach, dans son essai *Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung* (1906), fait un parallèle similaire et Calvino, dans *Una pietra sopra* (1980), parlera de « ménage à trois », se référant au dialogue encore d'actualité que science, littérature et philosophie entretiennent. Les métaphores peuvent être déclinées en expériences mentales, qui se rapprochent beaucoup, au niveau épistémologique, de la fiction. Nous avons déjà vu comment, pendant les périodes de crise de paradigme, l'imagination des

¹ Dans *Le Cosmicomiche*, Calvino emploie souvent des images ou des situations inspirées des expériences d'Einstein, en particulier dans sa nouvelle *La forma dello spazio*, où il se réfère à ce qu'Einstein appela « la pensée la plus heureuse de sa vie », appliquée à un corps qui tombe.

savants s'orientent principalement vers un raisonnement qui avance par images. Les métaphores deviennent utiles au raisonnement (elles sont parfois englobées dans le lexique de la théorie) et servent à l'expliquer à un public expert. Einstein utilisa ce type de raisonnement intuitif qui se sert de son correspondant visuel pour indiquer un modèle scientifique. Et il n'a pas été le seul à utiliser ce genre de procédé, car au cours des siècles s'est créé un répertoire assez riche d'images, de métaphores et d'expériences mentales dans lesquelles les scientifiques puisent pour résoudre l'incompatibilité entre les théories de l'éther et celles de la mécanique newtonienne dont nous avons parlé dans la première partie.

Encore à cet égard, Andrea Cerroni (2001) fait la distinction entre *heuristiques abstraites* et *heuristiques orientalistes* : les premières seraient employées pour mettre en lumière l'incohérence et ainsi déclencher une crise de paradigme tandis que les secondes serviraient à trouver la solution au problème soulevé. Nous pouvons placer toutes les images qu'Einstein utilisa dans la première catégorie, car elles sont un parfait exemple d'expériences mentales.

III.1.2 Lumière : les caractéristiques modernes et leur signifié

Même si, nous allons le voir, elle se trouve initié par un rêve, la première image empruntée à la relativité, la lumière, n'est pas utilisée par les physiciens de façon strictement métaphorique. Elle représente un point fondamental de la théorie einsteinienne : c'est justement sa vitesse maximale qui permet la théorie de la relativité. La lumière est en effet la substance qui voyage à la vitesse la plus élevée connue de l'être humain. À travers la courbure des rayons lumineux, il est possible de comprendre la nature du champ gravitationnel et par conséquent la flexibilité de l'espace. De même, nous le verrons plus loin, la différence du temps de perception que deux observateurs, placés dans deux systèmes de référence différents, ont de n'importe quel signal lumineux, indique l'impossibilité de la simultanéité et donne donc la preuve du temps multiple. La lumière est la clé de voûte de tout son raisonnement. Dans son autobiographie scientifique, Einstein parle d'un rêve qu'il fit à l'âge de seize ans où il chevauche un rayon de lumière pour se déplacer (Pais 1982). Cette intuition, selon lui, fut à l'origine de ce qu'il appelle « la pensée la plus heureuse de sa vie », c'est-à-dire l'idée de la théorie de la relativité. L'anthropomorphisation de la lumière présente dans le rêve nous paraît à cet égard un élément particulièrement important à retenir, qui nous servira de point d'appui pour nos prochains développements.

Il nous faut encore ajouter un élément sur la nature de la lumière à l'époque d'Einstein : la physique s'était interrogée depuis toujours sur la nature de la lumière : était-elle composée de corpuscules – était-elle donc formée d'une quelconque matière ? – ou bien était-elle une onde qui se transmettait dans l'air ? Cette double possibilité hanta les scientifiques très longtemps jusqu'à une série d'expériences qui furent conduites au début du XX^e siècle et qui permirent de parvenir à la théorie de la lumière comme « dualisme onde-corpuscule », selon laquelle la lumière (mais en réalité toute matière) aurait une double nature complémentaire qui se différencierait selon la méthode d'analyse employée. Elle peut donc se présenter comme un phénomène corpusculaire, qui se référerait au concept des photons, et comme un phénomène ondulatoire qui renverrait aux ondes électromagnétiques (Lafrance 2014). Dans cette théorisation, Einstein, avec d'autres scientifiques comme De Broglie, joua un rôle capital. Ce caractère de dualité est appelé qualité *ondulatoire* de la lumière et nous servira pour définir les limites de l'introduction de l'image dans la littérature.

La lumière en littérature a été un vaste sujet d'étude qui a engendré des interprétations souvent liées à la puissance créatrice divine, au mysticisme, ou à une force qui renvoyait au surnaturel. Notre approche strictement scientifique nous amène à refuser ce genre d'interprétations : les traits corpusculaires que nous pouvons considérer aussi comme punctiformes et ceux étant ondulatoires et donc linéaires seront les qualités attribuées à la lumière que nous rechercherons dans notre corpus.

Nous continuerons ainsi à nous attacher à la valeur que cette dualité a par rapport à la figure du double et nous verrons comment la lumière entre souvent en jeu en suivant les trois mêmes catégories attribuées au système de référence : l'apparition, l'identité et l'existence du double. Ces trois catégories nous permettent d'analyser les implications que la lumière a sur le double : elle indique parfois l'apparition par le biais d'un éclat ou d'une lueur (*The Secret Sharer*, ou *Figlio di due madri*), lui donne parfois des traits typiques (*L'Énigme de Givreuse*) ou en permet l'existence (*The Jolly Corner*).

III.1.3 Train, avion, bateau, carrosse : la métaphore du système de référence

Dans son premier article sur la relativité restreinte en 1905, et aussi plus tard en 1915, Einstein emploie l'image du « train en mouvement dans une gare ».

L'expérience mentale se déroule dans une gare : un train y transite et à l'intérieur s'y trouve un passager. Soudain, un coup de pistolet retentit : la scène est observée à la fois par le passager du train et par un autre homme qui se trouve sur le quai. Cette image est utilisée pour expliquer l'impossibilité du concept de simultanéité : en effet, les deux hommes voient la lueur qui vient du pistolet à deux moments différents, et cela parce que l'on considère deux systèmes de référence (le train et le quai) qui voyagent à deux vitesses différentes. Dans d'autres écrits de divulgation, en particulier dans le texte écrit avec Leopold Infeld, Einstein parle d'un homme dans un ascenseur, à l'intérieur d'un gratte-ciel bien plus haut que ceux que nous sommes habitués à voir. Le câble qui le soutient brusquement se casse et l'ascenseur commence sa chute. Pour l'homme à l'intérieur, rien ne bouge, alors que, pour un autre homme qui regarde de l'extérieur, l'ascenseur et son contenu tombent dans le vide.

On remarquera que cette image du moyen de transport en mouvement – train ou ascenseur – est une réélaboration de l'image du bateau, stationné dans un port et puis en mouvement, que Galilée utilisa en 1632. De même, Copernic, Newton et Kant entre autres, avaient choisi cette même image du bateau pour expliquer le principe de relativité qui affirme que les données mesurables d'un phénomène dépendent de l'observateur, et lui sont donc relatives. La nouveauté apportée par Einstein est le *dépassement* du principe de relativité, pour atteindre des lois absolues. Einstein emploie cette image pour indiquer que le système inertiel (l'ascenseur, ou le train, et son intérieur) peut être comparé au système en mouvement en employant le concept de force de gravité comme principe d'équivalence. Il ne peut pas y avoir de discriminations dues à la différence de l'observateur. Le fait que les données changent selon le point de vue de l'observateur est une loi connue depuis Galilée tel le « principe de relativité », comme nous l'avons expliqué dans la première partie. De cette réflexion sur le moyen de transport et le système de référence, nous pouvons tirer le premier élément direct de notre *constellation einsteinienne* : celui du système de référence. La métaphore employée par Einstein est celle du train qui transite dans une gare et nous avons vu comment cette image est utilisée (sous la forme du bateau), par d'autres scientifiques depuis Galilée. À chaque reprise, cette métaphore a le même sens – celui d'un système de référence – mais change selon les époques des scientifiques, en rappelant que par système de référence nous entendons une entité gérée par les mêmes lois.

Pour poursuivre notre analyse, nous devons conserver l'image générée par la métaphore – le moyen de transport à savoir l'avion, le bateau ou le train – mais aussi la signification même de la métaphore, l'objet auquel elle se réfère, c'est-à-dire le système de référence. Si nous analysons de près la signification sous-jacente de la métaphore du « moyen de transport », nous pouvons voir qu'elle présente deux traits différents : à la fois celle de l'*ouverture* et de la *fermeture*. Nous utiliserons le mot *ouvert* au sens de « mis en relation » : pour que le système de référence soit efficace, il doit aussi pouvoir être accessible à un observateur. Mais un autre observateur, un autre point de vue, entraînent la pluralité. C'est dans ce détail que réside le caractère d'« ouverture » au sens *relationnel* : le système de référence maintient son signifié métaphorique au moment où il indique la différence entre les deux systèmes à travers sa mise en relation.

Pour ce qui concerne la clôture, nous allons l'entendre au sens d'« autonomie » : le système de référence doit être homogène et avoir un sens à lui tout seul. Et pour que la métaphore soit utile, il faut pouvoir faire une comparaison entre les deux systèmes et le fait que chacun soit géré par des mécanismes cohérents fait partie des conditions scientifiques du système de référence.

Nous avons donc les deux qualités de *relation* et d'*intégrité* qui seraient prises à la fois au sens propre, en tant que thématiques, et à la fois pour leur représentation – que ce soit l'avion, le train ou le bateau. En dernier lieu, nous tenons à souligner que le système de référence doit être d'une manière ou d'une autre *habité*, car il faut qu'une entité puisse enregistrer des données de l'intérieur. Le physicien Wheeler remarque que les montres et les êtres biologiques (donc les êtres humains) ne sont en rien différents, car ils sont capables d'enregistrer les données et, en effet, Einstein aussi emploie les montres et les êtres humains avec la même fonction dans les métaphores scientifiques (Vatinno 2014).

Pour ce qui nous concerne, la définition des images de moyen de transport / système de référence doit être mise en relation avec le double : ce passage nous est utile pour confirmer notre thèse selon laquelle les éléments de la *constellation einsteinienne* jouent un rôle primaire pour la présence du double. Comme nous l'avons déjà annoncé, nous nous concentrerons sur deux moments de la vie du double : son apparition et son identité. Dans certains cas, le double ne pourrait pas exister sans système de référence alors que, dans d'autres cas, c'est le système de référence qui devient la marque de son appari-

tion. Les multiples possibilités de dialogue entre identité, existence et système de référence feront l'objet de nos prochaines analyses.

III.1.4 La relativité et le relativisme : la relation avec les autres et l'idée d'absolu

Le *relativisme*, loin d'être une invention einsteinienne, est un concept qui appartient à l'histoire de la pensée humaine. Il est en effet lié à la perception que l'homme a du monde, aux processus épistémologiques qu'il met en œuvre (notamment aux catégories mentales dans lesquelles le sujet range ses perceptions). La centralité du sujet est par conséquent liée au problème du point de vue : les deux éléments s'entrelacent dans un rapport de cause à effet réciproque. Le sujet détermine son point de vue précis et ce fait génère l'observateur absolu : les concepts d'observateur et d'observable appartenant à la théorie de la relativité sont ici rappelés et c'est à partir de ce constat que nous allons mener notre analyse.²

Le relativisme, historiquement, a été appliqué aussi bien à la critique littéraire qu'aux disciplines comme la sociologie ou l'anthropologie. Ainsi, Zenkine soutient, dans son volume « L'Expérience du relatif », que l'époque du romantisme a été le moment où la littérature a rencontré l'idée du sujet relatif, du fait de la naissance de l'histoire littéraire pendant cette période :

Enfin la pluralité des types culturels a fait l'objet d'études dans une nouvelle discipline constituée à l'époque romantique, qui est l'histoire de la littérature. Avec une certaine approximation on peut avancer qu'elle est un nouvel état de la « littérature », où celle-ci devient consciente de soi et se met à explorer par les moyens scientifiques et critiques sa propre relativité fondamentale (Zenkine 2011, p. 12).

Plus généralement, le chercheur russe distingue trois types d'applications dans les domaines du savoir :

- 1) la relativité *géographique*, reconnue de plus longue date, sous les espèces d'un exotisme plus ou moins superficiel ; [...]
- 2) la relativité *historique*, c'est-à-dire le versant « culturel », formel,

² Voir aussi la Partie I, Chapitre 2, Section 1.2.3. Le grand malentendu : relativité et relativisme.

« pittoresque » ou « philosophique » du goût romantique des civilisations passées qui se traduisent souvent par le choix d'une époque favorite [...] dans l'espoir de saisir, au-delà du jeu des forces politiques de cette époque, un type particulier de mentalité auquel un auteur moderne peut s'identifier ;

3) la relativité sociale, liée d'une part à la découverte d'une diversité irréductible des manières de penser et des productions artistiques au sein d'une seule nation moderne [...] et d'autre part aux efforts des socialistes pour se retrouver un point d'appui dans la culture des classes travailleuses [...] (Zenkine 2011, pp. 12-13).

Nous avons cité ce passage pour une raison bien précise : l'auteur utilise ici les termes « relativisme » et « relativité » sans distinction. Or, il est possible de déduire que sur le plan du contenu il est en train de parler de relativisme, puisqu'il s'agit du sujet qui donne la mesure de sa connaissance. Qu'il s'agisse de relativisme ou de relativité, le dénominateur commun des deux termes est le mouvement d'ouverture vers *les autres* qui entourent le double. En effet, le relativisme prévoit un point de vue propre à l'observateur qui rend légitime tout enregistrement de la réalité et le relativisme prévoit l'étude des relations qui existent dans cette même réalité. Les *autres* sont nécessaires tels des points de repère et tels des habitants de la réalité : il y a un aspect relationnel et une dimension communicative qui attribuent au double toute sa matérialité par le fait d'être *reconnu*.

Aussi la théorie de la relativité se fonde-t-elle sur le principe du sujet relatif : en sachant que toute mesure (ou relevé de données) vient du sujet, on arrive à intérioriser ce fait afin de trouver des lois absolues qui régulent les relations : ce sont les relations (l'observable) et non pas le sujet (l'observateur) qui sont mises en avant. Pour aborder le problème de la relativité en littérature, nous partirons donc de l'hypothèse scientifique selon laquelle les relations représentent un élément discriminant. Comme dans la théorie de la relativité où les relations deviennent la cible à analyser afin d'avoir des lois absolues, l'étude des relations que le double tisse avec les autres devient, dans la littérature, un élément nécessaire pour conclure notre raisonnement.

Les propos sur la relativité et le relativisme - comme nous l'avons annoncé au début - nous fournissent un dénominateur commun qui est *l'autre* (ou les *autres*). Le double possède une dimension interne et constitutive de relation à l'autre qui ne doit pas être confondue avec le dialogue interne que chacun de nous entreprend avec sa propre conscience. Il se place donc à mi-chemin entre une relation aux autres totalement extérieure et dépourvue de liens et un

dialogue interne à soi, « car le dédoublement n'est jamais purement abstrait, il lui faut des corps : cohabitation ou séparation corporelle, ressemblance visible, ou, dans ses formes les plus limitées, symétrie physique [...] mon double partage avec moi » (Jourde 2005, p. 16). La relation avec l'autre est donc une part constitutive de l'identité du double, mais elle se projette vers le monde extérieur jusqu'à toucher l'autre. Les autres peuvent se charger d'apporter une valeur au double, à ses connaissances, prendre son parti, l'aider à réaliser ses plans ou être des obstacles plus ou moins conscients pour lui.

Ces propos peuvent être mis en relation avec les théories qu'Algirdas Greimas proposa autour des années 1960-1970 sur la sémiotique narrative, et qui contribueront de manière déterminante à la création de l'école de Paris avec d'autres chercheurs comme Roland Barthes, Vladimir Propp, Claude Lévi-Strauss, Roman Jakobson. En s'inspirant de la pensée de Propp (1928), Greimas reformule l'idée des « sphères d'action » basée sur la fonction que les personnages ont dans le récit indépendamment de leurs caractéristiques ponctuelles, créant ainsi le modèle actantiel (Greimas 1966). Ce dernier se fonde sur l'idée de rôles syntactiques, formels, abstraits et dépourvus de contenu, répartis en trois couples selon leur fonction/action dans le récit. Nous nous appuyerons sur ce point de vue méthodologique qui considère les personnages au-delà de leurs caractéristiques, selon leur fonction par rapport aux autres personnages, autrement dit selon les relations qu'ils entretiennent et qui sont déterminantes pour l'intrigue.

Nous pouvons donc affirmer que la relativité littéraire, en se basant sur la relativité scientifique, tient compte de toutes les relations que le double entretient avec l'autre. Cela ne légitime pas seulement son existence, mais aussi son point de vue en donnant un caractère d'ensemble à son cadre de référence : les relations du double forment un tout dont il fait partie et cela donne davantage de légitimité à son existence. Nous existons *pour* les autres et *grâce aux* autres. En suivant ce raisonnement, nous parvenons à la fois à intégrer et à dépasser le relativisme, passage qui avait déjà été fait par la relativité scientifique.

Comme nous l'avons souligné auparavant, dans notre *corpus* il est uniquement question de doubles externes : ils n'ont donc aucune dimension visionnaire ou psychotique et sont avant tout en chair et en os. Nous pouvons ajouter que *l'autre*, ou les *autres*, non seulement donnent une confirmation supplémentaire de cette matérialité, mais régulent aussi les comportements du double. Il s'agit donc d'un rapport entre actions et relations : la présence des autres implique un réseau de relations qui forment le monde où le double agit.

Dans le cas d'un microcosme totalement relatif au sujet, composé de relations personnelles, nous pouvons retrouver les mêmes caractéristiques d'ouverture (au sens de relation) et de fermeture (au sens d'autonomie) qui étaient appliquées à l'analyse du système de référence en tant que moyen de transport.

Dans l'analyse littéraire, on peut affirmer que le relativisme implique la relativité du moment que toute narration est considérée comme subjective : toutefois, nous ne nous intéresserons pas ici au discours narratologique sur la focalisation zéro, interne et externe, concepts chers à Genette, mais nous nous pencherons plutôt sur la logique de l'existence du personnage. Ce raisonnement sera clarifié davantage dans les chapitres suivants où nous procéderons à une analyse critique.

LA LUMIÈRE COMME SIGNE DE MODERNITÉ ENTRE CORPUSCULES ET ONDES

Le thème de la lumière en littérature a été largement analysé : source de création ou premier élément « *dixitque Deus fiat lux et lux facta est* » (*Genèse* I, 3), elle est souvent mise en relation avec une dimension de création divine ou plus généralement mystique. Nous ne ferons pas ici une liste des principales positions critiques sur ce thème, au contraire, il nous suffit à ce stade d'exclure toute interprétation symbolique pour nous concentrer sur l'aspect matériel et scientifique de la lumière, c'est-à-dire son caractère à la fois lié aux corpuscules et aux vibrations. Dans le domaine de la science, cette « double nature » de la lumière est appelée ondulatoire, et se réfère à ses propriétés strictement physiques. Au fait que notre analyse est délimitée par une approche matérielle et non-symbolique de la lumière s'ajoute une seconde limite qui refuse toute interprétation fonctionnelle de la lumière, c'est-à-dire le fait pur et simple d'éclairer. Nous définissons ainsi cette méthode comme une approche *physique-non fonctionnelle* et nous l'appliquerons au double à travers deux moments de sa vie : l'apparition et l'identité. Ces deux moments nous aident à mener notre analyse : avec « l'apparition », nous nous concentrons sur un moment, un instant exact et à la fois déterminant, c'est-à-dire celui où le double se présente au monde, où il se fait reconnaître par les autres. La question de « l'identité » est, elle, différente : le caractère de l'instantanéité laisse la place à

un mouvement continu, linéaire si l'on peut dire, et où les éléments susmentionnés prennent toute leur importance car ils permettent au double d'exister ou de survivre.

III.2.1 La lumière et l'apparition du double : *Échec au temps*, *The Secret Sharer*, *Il figlio di due madri* et *The Jolly Corner*

Dans le roman *Échec au temps*, la lumière revêt un caractère important, d'une part pour ses implications dans l'apparition du double et, d'autre part, pour sa relation aux théories scientifiques. La lutte de l'anti-cause dont il est question dans le roman ne peut se réaliser qu'avec la rupture du principe de cause à effet grâce à une machine d'arrière-vision qui fonctionne avec la courbure des rayons lumineux. Harvey, avec ses compétences de scientifique, explique à Gustave tous les passages qui motivent sa découverte. L'extrait où il raconte le fonctionnement de la machine est riche d'intérêt, car les informations sur la lumière auxquelles il recourt se réfèrent précisément à cette double nature ondulatoire qui est l'indice du contenu einsteinien. De manière plus générale, elles indiquent aussi la précision des connaissances de Thiry dans le domaine de la physique. Hervey part du principe physique qu'il n'y ait rien qui puisse aller plus vite que la lumière, information qui fait partie des connaissances générales de l'époque. Lors de la description du fonctionnement de la machine et par conséquent des lois desquelles elle se sert, Harvey maudit « ces savants, qui décident comme ça, arbitrairement, qu'on ne peut inventer quelque chose qui aille plus vite que la lumière ! » (Thiry 1945, p.72). Cette exclamation nous fait comprendre que c'est exactement cette loi que le physicien d'Ostende se permet de réfuter, comme nous pouvons aussi le comprendre par la voix d'Axidan :

Hervey a déplanté l'écriteau prohibitif sur lequel la science avait écrit : « Vitesse maximum : dix-huit millions de kilomètres à la minute ». Et il a poussé à fond l'accélérateur. On disait que rien ne peut aller plus vite que la lumière. Hervey a répondu : « Si, la lumière elle-même » (Thiry 1945, p.72).

Remarquons au passage comment la lumière se prête, elle aussi, au dédoublement : elle est la seule capable de se dépasser en vitesse. L'explication que

Gustave livre au lecteur continue, donnant davantage de références scientifiques :

Et Hervey m'a expliqué qu'il avait *été* mis sur la voie de sa découverte par celle de deux savants, Louis de Broglie et Schrödinger, qui ont conféré à certaines « ondes matérielles » une espèce de permis de dépasser la vitesse de la lumière (Thiry 1945, p. 73)

De cette manière, nous entrons clairement dans le domaine de la physique, avec des données scientifiques précises, qui parlent de l'état des découvertes de l'époque. Les « ondes matérielles », dont il est question dans le passage, se réfèrent exactement au caractère ondulatoire de la lumière (composée de corpuscules et d'ondes) formalisé par Louis de Broglie en 1924, mais dans lequel Einstein eut un rôle important. La référence au physicien Erwin Schrödinger nous intéresse également particulièrement en raison du paradoxe du chat (Gribbin 2009) qui sert à expliquer dans le domaine de la mécanique quantique comment le fait d'observer un phénomène peut influencer les résultats de ce même phénomène. Ce concept introduit le thème du point de vue, sur l'observateur et l'observé, mais nous analyserons cela dans le chapitre consacré aux éléments indirects. Pour l'instant, il est important de remarquer que les références scientifiques sur la lumière ne sont pas seulement exactes et ponctuelles, mais aussi qu'elles ouvrent des cheminements de raisonnement sur d'autres concepts présents dans la relativité. À partir de ces simples données, Axidan explique à Gustave le fonctionnement de la machine d'arrière-vision :

Hervey [...] a inventé une substance qui *aimante* en quelque sorte les rayons lumineux, qui les attire en *multipliant leur vitesse*... [...] Grâce à cet aimant qui agit à distance sur les rayons lumineux et qui les précipite vers lui à une vitesse toujours multipliée, suivant une accélération comparable à celle des corps qui tombent, Hervey peut capter des corpuscules de lumière qui commençaient à peine leur voyage dans l'espace, et qui ne seraient revenus à leur point de départ que dans des millions d'années. Il les fait dévier de leur courbure initiale, et il les reçoit sur l'écran formé par sa fameuse substance magnétique, - celle pour laquelle il utilise son dérivé de platine, mystérieux et ruineux... Un simple système de miroirs reconstitue alors ces rayons en images. Et c'est ainsi que, demain, tu assisteras à la bataille de Waterloo (Thiry 1945, p. 72).

La machine est donc formée par une substance qui aimante les rayons lumineux, en jouant avec la gravitation et l'espace courbe. Bien évidemment, il ne s'agit pas ici d'une expérience réalisable : on basculerait alors vers la science-fiction. Mais encore une fois, les éléments qui entrent en jeu sont profondément liés à la relativité : lumière, champ de gravitation, espace courbe, etc. La machine réalise la rupture du mécanisme de cause à effet qui, dans la logique de l'histoire, donne aussi vie au double : le monde dédoublé et par conséquent le double Gustave Dieujeu. La possible réussite de l'expérience est souvent mise en doute par les trois hommes, générant des discussions où Hervey, pris dans un moment de désespoir, utilise toute sa logique et tout son bon sens pour démolir une idée à laquelle il a cru de toutes ses forces.

J'avais l'espoir. Qu'est-ce que j'espérais ? Découvrir l'Anticause, le point d'appui pour un levier qui aurait modifié les faits accomplis ? Non. J'espérais un changement dans les conditions du monde, un miracle. Car découvrir le moyen d'agir dans le passé, j'ai cessé de m'y essayer. Ce jeu de la lumière accélérée et de l'espace courbe peut bien triompher en apparence, il peut bien égaler le bon sens en donnant l'illusion que le temps est vaincu ; je peux bien avoir inventé cette aimantation des corpuscules de lumière, qui va chercher leurs ondes au plus lointain du vide céleste et les capter pour mon miroir ; et je peux bien avoir un instant rêvé, puisque ainsi j'avais maîtrisé le temps par la lumière, de faire la même chose en sens inverse, d'envoyer mes signaux lumineux accélérés à travers l'espace courbe pour qu'ils aillent, plus rapides que le cours du temps, frapper l'œil du capitaine Douglas Hervey, à Waterloo, le 18 juin 1815. Comprenez-vous ? me dit-il avec une espèce de colère. J'ai essayé cela (Thiry 1945, p. 72).

Ce passage où le scientifique remet en cause son invention nous est très précieux pour voir encore une fois comment la lumière prend une place importante par rapport au contenu scientifique. Hervey peut *manipuler* le temps par la lumière, et cette dernière peut entrer en contact avec une autre réalité, avec une image du passé. Si la lumière peut être plus rapide que le temps, elle arrivera à frapper l'œil du capitaine Douglas Hervey et à changer le cours de l'histoire. Thiry, avec une figure de style qui relève de l'hyperbole, fait exprimer par Hervey toute une série de doutes qui ne sont rien d'autre que les possibles remarques d'un scientifique. Cette opération remet le récit sous l'autorité de la science. Encore une fois nous pouvons remarquer comment la science pénètre la fiction de tout son *statut* :

Vous pouvez le dire, vous pouvez me traiter de fou... Car cela reste une impossibilité, entendez-vous ? une absurdité théorique et pratique, et bonne tout au plus à tenter quelque lecteur de vulgarisations astronomiques, vite persuadé que les calculs einsteiniens ont supprimé le réel... Le réel existe. La matière du temps reste invincible. Il est impossible, je dis : *impossible*, de modifier par la lumière ou par tout autre moyen un événement du passé. Deux ans de calculs et d'expériences, depuis mon aimantation des corpuscules lumineux qui n'était qu'une réussite enfantine, me permettent de l'affirmer. Tous les jeux de l'esprit qu'on pourra imaginer ne prévaudront pas contre ces calculs et ces expériences. On a beau ruser avec la lumière et multiplier sa vitesse, utiliser la courbe de l'espace, employer tous les subterfuges obliques par lesquels l'homme a réussi à attaquer de biais l'ancienne notion du Temps, rien n'y fait. Le passé reste le passé. Aucun rayon lumineux parti d'Ostende aujourd'hui ne peut agir sur Waterloo en 1815 (Thiry 1945, p. 82).

Il s'agit là de « calculs einsteiniens » qui auraient supprimé le réel, de l'inéluctabilité de la cause et de l'effet qui demeurent invincibles sur les faits qui se produisent, et d'une ancienne notion du temps à laquelle on se serait attaché pour accomplir une révolution. En effet, les calculs einsteiniens existent et l'ancienne notion de temps est bien renversée, mais ce qui a changé précisément avec la relativité, c'est que les voyages temporels passent d'*impossibles* à *probables*. Si les informations scientifiques sont donc intégrées et reportées avec exactitude, il n'est cependant pas possible d'y croire totalement : « Le passé reste le passé. Aucun rayon lumineux parti d'Ostende aujourd'hui ne peut agir sur Waterloo en 1815 » (Thiry 1945, p. 82). Dans cette nuance particulière des contenus scientifiques, nous pouvons souligner que les possibilités appliquées à la lumière ne sont nullement secondaires. Cette dernière représente la clef de toute l'expérience, d'où notre prise en compte de la lumière comme quelque chose qui renvoie à l'apparition du double. Dans ce cas précis, nous ne pouvons pas dire que la lumière est la condition (ou du moins pas toute seule) de l'apparition du double mais elle *signale* ou *participe à la réalisation* de cet événement. Nous allons voir dans le détail comment se déroule la scène de la dernière tentative de rupture du mécanisme cause-effet que les trois hommes mettent en place. Ils sont assis sur leurs fauteuils dans l'attente d'une dernière possibilité de bouleverser le mécanisme cause-effet, pendant que Lisa se trouve dans la pièce à côté. La scène qui se reflète sur le verre circulaire est toujours la même : le début de cette bataille de Waterloo

dont on n'arrive pas à changer le résultat, avec le capitaine Hervey Douglas qui, sur son cheval, regarde l'horizon en songeant à sa prochaine action.

C'est alors – comme le capitaine s'était arrêté une première fois à la crête de ce champ d'avoine d'où la vue vers Ohain ne le satisfaisait pas, et comme il venait de reprendre sa course en avant – qu'éclata tout près de nous, de l'autre côté de la paroi, le cri oublié de Lisa (Thiry 1945, p. 97).

Pendant que la scène sur le verre se déroule, il se passe quelque chose de totalement inattendu : Lisa émet un cri, probablement dû au bouleversement occasionné par les découvertes des derniers jours. Elle avait en effet eu l'occasion d'assister à l'une des expériences et avait compris instinctivement les possibilités de ce verre qui projette des « fantômes » : la vision de sa fille et peut-être son retour. Le cri de Lisa les fait sursauter tous les trois : « Leslie se raidit, fit effort pour ne plus entendre, pour rester bandé vers l'instant décisif où nous allions voir, une dernière fois, avant d'avouer notre défaite, son arrière-grand-père décider de Waterloo ». La scène connue par cœur se déroule comme d'habitude dans tous ses détails, jusqu'à un moment de rupture :

Mais, quand le cheval s'ébroua, nous entendîmes de l'autre côté de la cloison le bruit certain de la chute d'un corps. Et tout de suite le cri de Lisa tombée reprit plus haut, plus violent, plus affreux (Thiry 1945, p. 97).

Nous voyons ici comment les deux narrations – la guerre et ce que vit Lisa – se rejoignent. Soudain, Harvey abandonne le contrôle de la machine d'arrière-vision pour se rendre auprès de Lisa et la calmer. Les questions de Dieujeu nous servent alors de guide : « Est-ce qu'il fut salutaire de laisser se fixer un instant sans la diriger l'aimantation de la lumière, est-ce qu'il fallait l'abandonner à elle-même pour qu'elle devînt réflexe et rétroactive ? ». Nous voyons comment la lumière dans ce cas-là joue un rôle de protagoniste. Elle est la « victime » de l'aimantation et participe du dédoublement. Lisa est bouleversée, nous ne la voyons pas, nous savons seulement que Harvey est avec elle pour la calmer pendant que la manette de la machine demeure sans pilote et que l'expérience continue. La question du désespoir nous offre alors la clé de lecture pour lier cette absence (qui est à la fois une présence auprès de Lisa) à la vision de la bataille de Waterloo :

Hervey, rêvant un jour à l'élément qu'il attendait du hasard, avait nommé l'ïode de l'air marin, il n'avait pas pensé au désespoir. Et c'est la force du désespoir qui intervenait à nos côtés par la voix de Lisa. Cette voix ! On aurait dit que tous ceux qui, depuis les temps et les temps, avaient souffert par *l'irréparable*, criaient par cette voix vers leur délivrance (Thiry 1945, p. 97).

Harvey essaie de calmer Lisa mais, pour la troisième fois, elle pousse un cri suraigu, presque inhumain « et qui nous parut monter plus haut encore, jusqu'au-delà du son perceptible » (Thiry 1945, p. 97). Ce cri est un *climax*, et il est mystérieusement entendu par Douglas Hervey :

Au moment de faire voler son cheval, le capitaine Douglas Hervey a eu un mouvement que nous sommes bien sûrs de ne lui avoir jamais vu. Il a levé la tête au ciel – au ciel, dans notre direction – comme s'il avait entendu un appel. C'est la première fois que nous voyons son beau visage, où nous retrouvons dans un éclair la ressemblance de Leslie. Il a hésité, il a repris cette lorgnette qu'il avait déjà rengainée. Il tourne de nouveau sa bête vers Ohain. Penché sur l'encolure, immobile, la lorgnette braquée vers la colonne prussienne, il regarde (Thiry 1945, p. 97).

Elle crie « Hervey », or le capitaine qui porte le nom de Douglas Hervey se sent interpellé et il continue à regarder en direction de la voix, vers l'écran, vers les trois hommes assis dans leurs fauteuils : « Deux minutes se passent, les deux minutes qui manquaient pour observer la volte-face des troupes de Zieten et pour changer l'histoire du monde ». La rupture du mécanisme de cause à effet s'est produite : la lumière ondulatoire entre dans le récit avec toute sa puissance et se lie au sort du double en caractérisant son apparition. À partir de ce moment, le monde se dédouble et Gustave aussi. La lumière (dans son rôle scientifique) permet ce dédoublement, elle indique l'apparition du double.

Un autre cas où la lumière est fortement liée à l'apparition est celui du *Secret Sharer*. Contrairement à l'histoire de Dieujeu où la lumière a clairement des attributs scientifiques et se range parmi les éléments principaux pour que le double se produise, l'histoire de Leggatt présente une lumière plus discrète qui indique la présence inattendue du double. Leggatt est *découvert* pendant la nuit par le capitaine du bateau, flottant dans l'eau et accroché à l'échelle du navire. La nuit, par ses jeux de clair-obscur, contribue à créer une atmosphère hallucinatoire et irréelle : « The side of the ship made an opaque belt of shadow on

the darkling glassy shimmer of the sea » (Conrad 1910, p. 44). Le capitaine se penche du bateau pour retirer l'échelle et aperçoit quelque chose d'étrange dans l'eau :

But I saw at once something elongated and pale floating very close to the ladder. Before I could form a guess a *faint flash of phosphorescent light*, which seemed to the issue suddenly from the nakedbody of a man, flickered in the sleeping water with the elusive, silent play of summer lightning in a night sky (Conrad 1910, p. 46).

La vision d'un « faint flash of phosphorescent light » indique la présence de quelque chose, d'un être humain apparemment, pendant qu'un « summer lighting » éclaire le « night sky ». Si donc au premier regard la lumière semble avoir ici un rôle fonctionnel d'éclairage, en approfondissant notre analyse nous voyons apparaître un autre attribut digne d'être remarqué : celui de la fluorescence. Il n'est ni ordinaire ni naturel qu'une lumière fluorescente paraisse au milieu des eaux : ce signe d'étrangeté attire notre attention sur quelque chose d'insolite. Le capitaine, comme le lecteur, met un certain temps à découvrir de quoi il s'agit. La lumière devient protagoniste d'une sorte de mouvement hallucinatoire qui se crée autour du corps de Leggatt :

With a gasp I saw revealed to my stare a pair of feet, the long legs, a broad livid back immersed right up to the neck in a greenish cadaverous glow (Conrad 1910, p. 46).

C'est bien un être humain qui flotte dans l'eau, mais la lumière rend ce corps cadavérique. Le capitaine doute même de la survie de l'être immergé dans l'eau, car ne voyant pas sa tête – qui est penchée en arrière – il croit voir un homme sans tête. Quand l'homme la relève, le capitaine est sûr qu'il est bien vivant, mais il est frappé par une autre impression, encore une fois à cause de la lumière dont le reflet se meut sur la surface de l'eau en donnant au corps l'aspect d'un poisson :

As he hung by the ladder, like a resting swimmer, the sea lighting played about his limbs at every stir ; and she appeared in it ghastly, silvery, flashlike (Conrad 1910, p. 46).

La lumière est donc co-protagoniste de l'apparition de Leggatt non seulement parce qu'elle éclaire dans la nuit sa personne, mais aussi parce qu'elle modifie l'idée que le capitaine se faisait de l'identité de la forme plongée dans l'eau. Pour nous rattacher au thème des corpuscules et des ondes, aussi déclinés respectivement en *éclat* et *flux*, nous pouvons remarquer comment la lumière chez Conrad présente un caractère d'instantanéité. Elle se concrétise en « flash » et même le reflet qui bouge sur l'eau acquiert finalement un caractère syncopé qui procède par mouvements rapides et brusques. L'eau et son mouvement confèrent à la lumière un trait d'intermittence qui donne encore plus de vivacité à l'image du flash, la reliant en même temps à ce caractère corpusculaire de la nature ondulatoire de la lumière.

Un autre exemple de lumière liée à l'apparition du double dans notre *corpus* est le roman *Il figlio di due madri*. Au début du récit, Mario devient Ramiro alors qu'il se promène dans un parc avec sa bonne Elena. La scène est racontée avec une grande quantité de détails. Après avoir laissé Elena assise sur une chaise en lui demandant de l'appeler à l'heure où il serait né, Mario commence à se promener. Il s'approche de certains pins, les compte, s'arrête finalement et s'appuie sur un tronc :

Mario si gettò nella plaga del sole. Poi cominciò a contare i pini : toccandoli uno ad uno, andava dall'uno all'altro, lentamente, anzi sempre più lentamente. Così rallentando, giunto a uno di quelli, sostò. Vi si appoggiò, stette ivi fermo, diventò immobile. [...] Anche le luci e le ombre, l'aria e le piante, s'erano fatte immobili intorno al fanciullo, e il sole pareva infisso nel centro del cielo (Bontempelli 1929, p. 13).

L'enfant se « gettò nella plaga del sole », à un moment s'arrête, et il semble qu'avec lui la totalité du monde qui l'entoure s'immobilise. Avec lui s'immobilisent également les lumières et les ombres, l'air et les plantes, et l'enfant demeure immobile, le regard vers le sol. Soulignons que tous les éléments cités ne réagissent pas de la même façon au mouvement : les plantes peuvent avoir un mouvement vital interne, l'air peut bouger et devenir un vent, mais rendre immobile la lumière signifie faire référence à son caractère ondulatoire : ce qui bouge dans la lumière ondulatoire sont les photons. Le même trait ondulatoire sera mis en avant lorsqu'Arianna arrive et voit son fils appuyé sur un tronc d'arbre « in mezzo alla gran luce che vibrava in tutta l'aria ».249 Le choix du verbe *vibrer* encore une fois nous renvoie à une idée de

mouvement. La description de la scène se poursuit, donnant encore plus d'importance à la relation entre la lumière et l'apparition du double :

Sembrava assorto. S'era un poco staccato dall'albero. Il suo capo si chinava alquanto verso terra, ma Arianna non vide cosa che egli potesse guardare a quel modo. E più chinandosi, ora il capo del fanciullo sporgeva alquanto fuori dall'ombra, come tratto in giù da quella contemplazione abbacinata. Il sole battendo sulla sua fronte protuberante ne esagerava il profilo (Bontempelli 1929, p. 13).

La tête sort de l'ombre et le soleil semble changer les traits physiologiques de l'enfant en exagérant son profil : si à première vue nous pouvons interpréter cette scène comme un simple jeu de lumière, une analyse plus profonde permet d'observer que la lumière, en changeant les traits physiologiques de l'enfant, semble être le signal du dédoublement. Quand Arianna, une fois le dédoublement produit, demande quels ont pu être les causes de l'état étrange dans lequel se trouve son fils, la première pensée qui lui vient est celle d'un coup de chaleur. Cette lumière qui baigne, qui submerge Mario/Ramiro n'est donc pas qu'un élément descriptif. Elle représente bien un signe que les personnages du roman, comme les lecteurs, ont remarqué et qui peut servir d'un indice pour résoudre le grand mystère dont il sera question plus avant :

[Arianna] rimandava ad ogni minuto la scena spaventosa del giorno. Se la rifaceva in tutti i particolari, da quando aveva veduto Mario immobile sotto il pino, un po' chino con la testa nel sole, guardare assortamente la terra. Un colpo di sole. Stupida Elena che lo ha così esposto. Ma non è un colpo di sole. Appena sono arrivata ecco l'ho visto là appoggiato ad un albero (Bontempelli 1929, p. 18).

Arianna revoit la scène, l'enfant avait bien la tête au soleil. Toutefois, après avoir formulé son hypothèse, Arianna se corrige d'elle-même : ce ne peut pas être un coup de chaleur, comme pour indiquer que dans la lumière qui a frappé son fils il y avait quelque chose d'étrange et d'inconnu. La lecture que nous proposons de ce passage part de l'idée que la lumière bouge en référence à son caractère ondulatoire. Lorsqu'elle s'immobilise, quelque chose d'étrange se produit, autrement dit le fait qu'elle ne vibre pas représente un état du monde inhabituel, signe d'un mystère insoluble.

La lumière peut être le signal de l'apparition du double en relation aussi à son contraire : les ténèbres. C'est le cas du roman d'Henry James : *The Jolly Corner*. Brydon *peut* ou *pourrait voir* son double lorsque, la nuit tombée, la maison se trouve immergée dans le noir, mais le double existe en dehors de la vision. Il est le fruit de la déformation spatio-temporelle et des possibilités infinies du mécanisme de cause à effet. Le narrateur nous livre immédiatement un détail : la maison est dépourvue de lumière électrique, et l'on se sert des chandelles pour éclairer, ce qui entraîne une réflexion de Mrs Muldoon, la femme de ménage, sur les conditions d'éclairage :

[...] yet it was also a remark of Mrs. Muldoon's that, glad as she was to oblige him by her noonday round, there was a request she greatly hoped he would never make of her. If he should wish her for any reason *to come after the dark* she would just tell him, if he « pleased » that he must ask it of somebody else (James 1908, p. 153).

La femme de ménage explique, avec des arguments qui renvoient à une peur mal dissimulée, que l'obscurité dans la maison n'est pas une condition qu'elle pourrait accepter, en arrivant jusqu'à définir les heures sans lumière comme des « evil hours ». De plus, la référence aux « evil hours » nous suggère une incertitude à l'égard de la dimension réelle du double : les heures du démon sont les heures où le surnaturel est censé apparaître. La « maison préférée » est dépourvue de lumière électrique, il pourrait sembler normal que l'élément « éclairage » joue un rôle important dans les passages où est décrite la chasse entre Brydon et son double. Toutefois, la manière dont la lumière est évoquée nous fait exclure une simple fonction d'éclairage. La certitude qu'il existe bien un double, qui n'est pas le fruit de l'imagination de Brydon, s'installe par étapes : au début, il s'agit d'un soupçon, voire d'un désir du protagoniste ; c'est quelque chose qui demeure encore à l'état inconscient. Brydon se rend à la maison pour chasser son double, dans l'espoir de pouvoir trouver ce qu'il cherche. Mais au fur et à mesure que l'histoire se poursuit, Brydon ressent toujours davantage le sentiment que cet être est bien réel, jusqu'au moment où il laisse une trace, en fermant une porte sur son passage, présageant le moment décisif où il se place face à Brydon en bas des escaliers. Ce *climax* émotif de Brydon est accompagné par la description de la lumière qui possède le même mouvement : elle n'est pas de plus en plus présente lorsque la certitude se matérialise – ce qui pourrait nous faire songer à une interprétation

symbolique du procédé de connaissance –, mais elle est évoquée *différemment*. Si au début, en correspondance avec le doute sur la réalité du double, la lumière est décrite comme un simple éclairage, « [...] he might have been met by some strange figure, some unexpected occupant, at a turn of one of the *dim passages* of an empty house » (James 1908, p. 152), plus tard elle se charge d'une profondeur narrative lorsque Brydon commence sa chasse consciente :

He sometimes came twice in the twenty-four hours ; the moments he liked best were those of gathering dusk, of the short autumn twilight ; this was the time of which, again and again, he found himself hoping most (James 1908, p. 160).

La description de la lumière s'enrichit de plus en plus de détails, en raison parfois de son origine naturelle, telle la lumière du coucher du soleil, ou parfois de ses traits artificiels, comme l'éclairage des réverbères dans la rue :

[...] he preferred the *lampless hour* and only wished he might have prolonged each day the *crepuscular* spell. Later [...] he watched with his *glimmering light* ; moving slowly, holding it high, playing it far, rejoicing above all, as much as he might, in open vistas, reaches of communication between rooms and by passages [...] (James 1908, p. 160).

L'opposition d'une lumière *ancienne* et d'une lumière *moderne* nous est présentée en parallèle à la chasse au double.

With habit and repetition he gained to an extraordinary degree the power to penetrate the dusk of distances and the darkness of corners, to resolve back into their innocence the treacheries of uncertain light, the evil-looking forms taken in the gloom by mere-shadows, by accidents of the air, by shifting effects of perspective ; putting down his dim luminary he could still wander without it, pass into other rooms and, only knowing it was there behind him in case of need, see his way about, visually project for his purpose a comparative clearness (James 1908, p. 163).

Ces analyses nous servent à montrer que la fonction de la lumière est discriminante, qu'elle soit ancienne sous forme de chandelle ou moderne sous forme d'électricité. Spencer Brydon chasse, à la fois plein d'espoir et effrayé, gardant le goût de l'imprévu jusqu'au moment où les choses changent, où le double commence à sortir du pur domaine de « l'imaginaire » pour rentrer

dans le concret : sa présence est de plus en plus matérielle. Et c'est cette apparition qui se vérifie dans des conditions d'éclairage dignes d'intérêt :

[...] he had closed his eyes, held them tight, for a long minute, as with that instinct of dismay and that terror of vision. When he opened them the room, the other contiguous rooms, extraordinarily, seemed lighter – so light, almost, that at first he took the change for the day (James 1908, p.166).

Grâce à l'amplification des descriptions de la lumière, à sa nouvelle manière d'être présentée, nous remarquons, toujours en correspondance avec la matérialisation du double, à quel point elle est associée à des objets tels une épée ou une montre. Elle *s'objective*, se prête à des jeux de métaphores qui arrivent même à créer des ambiances imaginaires, comme le fond d'un océan.

At the present, really, the light he had set down on the mantel of the next room would have to figure his *sword* ; which utensil, in the course of a minute, he had taken the requisite number of steps to possess himself of (James 1908, p. 166).

Nous pouvons aussi lire :

He would go at his time – only at his time : didn't he go every night very much at the same hour ? He took out his *match* – there was light for that : it was scarcely a quarter past one, and he had never withdrawn so soon (James 1908, p. 167).

La lumière permet de mesurer le passage du temps, mais ce n'est pas une simple indication temporelle. Nous savons très bien que le double se présente à certaines heures, et surtout dans un endroit exact et clôturé. L'action de regarder la montre signifie s'assurer d'avoir encore les conditions requises pour que le double se manifeste. Une épée imaginaire, qui apparaît grâce à la lumière, contribue à créer l'ambiance de chasse qui règne dans toute la nouvelle. L'objectivation de la lumière trouve son apogée dans la création d'une atmosphère marine :

[...] only the high skylight that formed the crown of the deep well created for him a medium in which he could advance, but which might have been, for queerness of colour, some watery under-world (James 1908, p. 173).

Le monde sous-marin est en principe sombre, même s'il peut recevoir quelque lueurs lointaines, tout comme la maison qui est éclairée par une source venant de l'extérieur et qui contribue à former des dessins autour de cet être mystérieux. En effet, la métaphore continue :

At the end of two flights he had dropped to another zone, and from the middle of the third, with only one more left, he recognized the influence of the lower windows, of half-drawn blinds, of the occasional gleam of street-lamps, of the glazed spaces of vestibule. This was the *bottom of the sea*, which showed an illumination of its own [...] (James 1908, p. 173).

Tout cela fait partie de la construction minutieuse d'une étrange atmosphère qui mène doucement et inexorablement à la véritable apparition :

The penumbra, dense and dark, was the virtual screen of a figure which stood in it as still as some image erect in a niche or as some black-vizored sentinel guarding a treasure (James 1908, p. 174).

Après le signal de la porte, Brydon se trouve réellement en face de son double qu'il arrive enfin à voir :

Brydon was to know afterwards, was to recall and make out, the particular thing he had believed during the rest of his descent. He saw, in its *great grey glimmering margin*, the central vagueness diminish, and he felt it to be taking the very form toward which, for so many days, the passion of his *os aviva* had yearned (James 1908, p. 175).

La lumière qui s'accompagne de l'apparition du double possède à la fois des caractéristiques « anciennes » et des traits « modernes » : ces derniers indiquent l'emprunt du contenu issu de la physique. La lumière ne se limite pas à éclairer le double mais elle joue un rôle profond, de structure dans l'apparition que à son tour signifie aussi sa manifestation aux autres.

Notre conclusion sur la valeur de la lumière exclut d'abord une quelconque importance accordée à la fonction d'éclairer. Au contraire, de notre point de vue, la lumière possède des références aux caractéristiques scientifiques issues des nouvelles découvertes d'Einstein et représente un signal de l'apparition, en termes de cause ou de conséquence. Une lumière punctiforme symbolisée par

des éclats, une lumière qui déchire l'air par ses vibrations, transformée en flux capables de générer des atmosphères ou de rebondir sur des écrans... dans tous les exemples que nous venons de voir elle est au service de l'apparition du double, tout en gardant des traits pour ainsi dire scientifiques issus des dernières découvertes scientifiques.

III.2.2 La lumière qui caractérise l'identité du double : *Isolia splendens*, *L'énigme de Givreuse*, *La scacchiera davanti allo specchio*, *Orlando* et *Les fleurs bleues*

Nous passons maintenant au second groupe de romans pour lesquels la lumière pèse sur l'identité du double. Dans les romans précédents, nous avons vu comment la lumière einsteinienne indiquait le moment de l'apparition, il s'agit donc d'une action instantanée. L'influence sur l'identité veut au contraire se concentrer sur les aspects plus à long terme : il ne s'agit plus donc de la présentation aux autres, mais de l'impératif de rester en vie. Le premier cas que nous allons prendre en compte est celui du roman *Isolia splendens*. Le spécimen que l'étudiant et le scientifique sont en train d'étudier s'enveloppe d'une lueur étrange, bien indiquée aussi par son prénom *splendens*, un participe présent adjectif qui signifie « brillant » en latin. Cet adjectif s'applique au spécimen, visible des deux dimensions. En effet, l'étudiant décrit son aspect au maître :

« Se vedeste com'è tenera, luminosa, bella ; e com'è fragile » (Landolfi 1960, p. 30) et la mère explique également ce qui est arrivé : « Guardi, ora lei la vede pallida e smorta ; ma, mi creda, era *splendente!* » (Landolfi 1960, p. 31). La *luminosa* et la *splendente*, la lumineuse et la brillante, sont deux traductions de *splendens* : la lumière devient donc la seule caractéristique commune aux deux manifestations du double. Comme nous l'avons vu dans la deuxième partie de notre étude, c'est la déformation de l'espace-temps qui permet l'existence du double : *Isolia splendens*/ *Isolina* est un seul et même corps qui se dédouble selon la dimension à travers laquelle elle est observée. Or, il n'y a rien d'autre en commun entre les deux dimensions : c'est une affirmation justifiée et démontrée par le fait que dans la troisième dimension c'est une fillette et que dans la quatorzième dimension c'est un spécimen rare. Le seul trait commun aux deux dimensions est donc la lumière qui compose les fibres de l'être, qui caractérise son corps et son identité.

Dans le roman *L'Énigme de Givreuse*, la lumière est un attribut physique du mécanisme de dédoublement qui se transfère dans l'identité des deux Pierre. Dans la scène initiale de la découverte, parmi les différentes interprétations de l'énigme que font les personnages proches de Givreuse nous trouvons le « surnaturel », le « miraculeux » et l'« inexplicable », mais finalement l'explication du dédoublement est à retrouver dans des lois physiques tenant à la bipartition de l'atome. Le médecin Savarre, qui depuis le début de l'histoire s'acharne à comprendre ce qu'il s'était passé, nous révèle le secret de l'énigme, grâce à sa conversation avec l'assistant du Seigneur de Grantaigle, noble physicien qui faisait des expériences sur les atomes à côté du champ de bataille où s'était vérifié le dédoublement. L'assistant explique au médecin le fonctionnement du principe physique qui aurait amené à l'apparition des deux Givreuse :

La bipartition des atomes est un phénomène absolument différent de la bipartition des cellules animales. [...] il y a aussi formation de deux atomes complets, mais chacun de masse réduite, et formé d'éléments préatomiques, [...]. Ils ont aussi des propriétés lumineuses et électriques particulières... (Landolfi 1960, p. 245).

L'électricité joue un rôle fondamental dans le roman, qui se manifeste à plusieurs reprises. Les atomes divisés possèdent un caractère de phosphorescence, même caractère qui se trouve dans les éléments autour du double. Lorsque Philippe se promène dans la campagne ou dans les forêts, il se trouve souvent entouré d'« atmosphères phosphorescentes » : « une phosphorescence s'insinuait parmi les arbres, puis une lueur de veilleuse » (Landolfi 1960, p. 205) ou encore « L'aube allait venir. [...] Il y avait des ébauches de moires, des miroitements blafards, de vagues et fugitives phosphorescences » (Landolfi 1960, p. 220). Philippe est l'élément du double qui a dû se différencier de la forme primordiale pour permettre à Pierre, l'autre élément, de survivre. Toutefois, la lumière ne se limite pas à une simple caractéristique des paysages fréquentés par le double, mais elle est une qualité des atomes qui composent la matière dédoublée, et par conséquent les traits du double même. En effet, l'assistant poursuit sa description de l'expérience qui consisterait à produire une réaction capable de dédoubler les atomes en séparant la masse corporelle en deux *directions*, verticale ou horizontale. La trace de cette division, dans laquelle se condense le passage de la science à la fiction, est laissée par le médecin dans le livret d'identité du soldat, premier et unique témoignage de l'identité réduite de Pierre. À leur découverte sur le champ de bataille, les deux soldats avaient sur

eux une copie identique du livret affichant leur identité et leurs données biographiques mais présentant une étrange texture, les pages semblant plus « légères », moins « denses ». Bien que l'existence du livret soit oubliée à un certain moment pour revenir à l'attention du lecteur, tel un soutien pour la résolution du mystère, l'assistant y fait appel lorsqu'il affirme : « Pour le livret de Givreuse on a le sentiment que la lumière passe mieux dans le sens de la longueur que dans le sens de la largeur [...] » (Landolfi 1960, p. 249). Tout comme le livret, le corps humain suit la division et c'est à travers la lumière qu'il est possible de retracer le mouvement de dédoublement provoqué par l'expérience de Grantaigle. La lumière caractérise l'existence du double, et celle-ci est prise dans son sens physique même si l'élément fictionnel – s'agit d'expériences impossibles – joue dans le dédoublement. Un renvoi direct à la physique est fait de nouveau par Savarre qui, réfléchissant à la fin de l'explication de l'assistant de Grantaigle s'exclame : « [...] et cela ne me semble guère plus mystérieux que la propagation de la lumière ou de la gravitation... » (Landolfi 1960, p. 274). La lumière et la gravitation sont deux concepts fondamentaux de la théorie de la relativité et ce lien nous montre comment la lumière – au sens physique – et l'existence du double sont corrélées.

Une lumière ondulatoire est donc présente dans l'identité du double : qu'il s'agisse de la composition des fibres du corps ou tout simplement d'une référence nominale qui indique une caractéristique plus superficiellement corporelle, elle est présente encore un fois en dehors de sa fonction primaire d'éclairage. Elle est considérée à la fois pour ses qualités matérielles au sens physique, en lien avec la relativité et, dans sa valeur narrative, en lien avec l'identité du double, lui donnant des traits ponctuels.

Le cas du roman *La scacchiera davanti allo specchio* demande une réflexion à l'égard du double. Dans le roman, l'enfant protagoniste se dédouble en un autre soi-même, qui va explorer un autre monde, différent de celui qu'il connaît : c'est-à-dire le monde du miroir. Ce dernier possède des traits qui lui sont inconnus : l'espace est plat, infini et flexible, le temps est immobile, comme nous l'avons déjà vu dans la deuxième partie de notre étude. Le rapport de l'enfant avec ce monde n'est pourtant pas celui d'un simple voyageur : comme nous l'avons déjà vu, le mécanisme qui permet le dédoublement s'appuie sur l'action de *voir*, sur l'image en tant que *simulacre* : être soi et sa propre image reviennent exactement au même, du moins selon les habitants du miroir. Grâce à cette explication, nous pouvons considérer le monde

comme une partie du double. Les caractéristiques de la lumière du monde vont alors être la cible de notre analyse :

Anche la luce, da noi è una cosa che si muove, freme continuamente, credi di toccarla, in certi momenti pare che parli. Là no. Certo c'era luce, perché ci si vedeva benissimo. Ma quella luce non era una cosa viva, pareva anche lei vuota, era tutta ferma, uguale. Certo non poteva né cominciare né finire : non ci dovevano essere né giorni né notti, albe tramonti, niente su quella piana calva senza colore (Bontempelli 1922, p. 298).

L'enfant fait référence à un *chez nous* qui serait un autre système de référence, le monde des humains, où la lumière frémit, où elle a des qualités matérielles et où l'on peut presque avoir l'impression de la toucher. La lumière qui frémit est encore une référence à la théorie ondulatoire. De plus, c'est l'enfant même qui écarte la fonction de simple éclairage en affirmant « certo c'era luce » (Bontempelli 1922, p. 298), mais préférant se concentrer sur d'autres caractéristiques pourtant difficiles à expliquer. Pour parvenir à expliquer l'étrange lumière, il l'anthropomorphise, la rend vivante jusqu'à affirmer que « chez nous » on dirait parfois que la lumière parle. En revanche, dans le monde du miroir la lumière est plate, immobile, « non os avi os aviva » (Bontempelli 1922, p. 298). Affirmer que la lumière est « morte » lui confère la plus haute marque d'anthropomorphisation. La possibilité de pouvoir la toucher renvoie à sa qualité corpusculaire, l'attribut de vibrer rappelle la propagation des ondes : nous retrouvons le concept de nature ondulatoire de la lumière einsteinienne. De plus, l'enfant suppose que la lumière du miroir ne *commencerait* et ne *finirait* pas, en éliminant aussi les aubes et les couchers de soleil, comme si elle avait une structure linéaire. La lumière est mise en relation avec le temps : à chaque lumière correspond un moment temporel. Donc, si la lumière s'arrête, le temps fait la même chose. L'équivalence entre temps et lumière s'accomplit : la lumière devient constitutive d'un double caractérisé par un espace-temps déformé.

Un autre cas où la lumière peut aussi caractériser ce qui entoure le double, en considérant le milieu comme le fruit d'un mouvement du dédoublement, est présente dans le roman *Orlando*. Nous sommes là face à un double avec deux particularités : d'homme, il devient femme et mène aussi sa vie à travers les siècles. Cette déformation temporelle fait partie de l'identité d'Orlando et a des influences sur son existence. Ce cas peut être rapproché du roman *La scacchiera davanti allo specchio* où les caractéristiques de la lumière revêtent une im-

portance dans l'environnement du double, le considérant un peu comme un prolongement de sa propre identité. Deux moments de transformation sont donc présents : l'un consacré aux époques, visant donc l'aspect temporel, l'autre consacré au corps, l'identité au sens le plus strict du terme. Dans les deux cas, la lumière est présente, avec une importance que nous allons analyser.

Orlando, une nuit où le sommeil tarde à arriver, va sur le balcon pour regarder le panorama, lorsque le *watchman* annonce l'heure exacte en donnant aussi la météo pour le lendemain. À ce moment-là, une transformation du ciel commence, mettant en scène la lumière, signifiant le passage d'un siècle à un autre :

No sooner had the words left his slips than the first stroke of midnight sounded. Orlando then for the first time noticed a small cloud gathered behind the dome of St Paul's. At the strokes sounded, the cloud increased, and she saw it darken and spread with extraordinary speed (Woolf 1928, p. 188).

La vitesse de progression des nuages est rythmée par les coups du clocher : « With the eighth stroke, some hurrying tatters of clous sprawled over Piccadilly » (Woolf 1928, p. 188), pour terminer avec l'abolition totale de la lumière et l'arrivée du XIX^e siècle :

As the ninth, tenth and eleventh strokes struck, a huge blackness sprawled over the whole of London. With the twelfth stroke of midnight, the darkness was complete. A turbulent welter of cloud covered the city. All was darkness ; all was doubt ; all was confusion. The Eighteenth century was over, the Nineteenth century had begun (Woolf 1928, p. 188).

Le passage du temps est fictionnalisé et réduit à un simple instant : le siècle change avec l'arrivée d'un grand nuage, dans le délai temporel nécessaire à l'explosion de ce qui pourrait sembler être un orage, bien que dans le passage analysé l'événement soit tout simplement supposé. Dans la logique interne du roman, le passage d'un siècle à l'autre en quelques minutes et l'assombrissement concomitant du ciel nous remet sur les traces d'une lumière dotée d'une capacité narrative qui fait le lien entre une époque ancienne et une époque moderne. Le second aspect du dédoublement, en relation au changement de sexe, a aussi un rapport à la lumière, ce qui nous rapproche du roman *Le scacchiera davanti allo specchio*, où le temps qui passe est concrétisé par les dif-

férentes lumières qui caractérisent une journée. Orlando se promène en carrosse, admirant le panorama alors que le biographe qui nous raconte l'histoire nous fait part de ses pensées :

She looked back as her coach swept up Constitution Hill. Yes, there it was, still beaming placidly in a light which – she pulled her watch out of her fob – was, of course, the light of where o'clock mid-day. None other cloud be so prosaic, so matter-of-fact, so impervious to any hint of dawn sunset, so seemingly calculated to last for ever (Orlando 1928, p. 152).

Orlando regarde sa montre mais c'est la lumière qui l'informe de l'heure, comme si elle prenait le sens d'une montre du ciel, et il est curieux de voir comment la lumière de midi précise semble être créée pour ne pas bouger dans le temps. De même, dans *La scacchiera davanti allo specchio*, l'enfant soutient que si la lumière s'arrête, le temps fait de même. Dans le passage cité, Orlando, après avoir observé le panorama et sa lumière, remarque qu'il est dans son *moment masculin*. C'est le dédoublement qui s'affiche à la conscience d'Orlando, se trouvant en effet dans un moment de sa vie où les changements d'homme à femme s'intensifient, mais surtout se font sans produire de bouleversements particuliers, quasiment de manière inconsciente. Orlando ne s'était donc pas rendu compte de porter des pantalons jusqu'au moment où il pose ses yeux sur ses propres jambes, et cela juste après la réflexion que nous venons de citer.

Nous pouvons trouver le dernier exemple d'une lumière qui est caractéristique des lieux et des alentours du double dans le roman *Les fleurs bleues*. Nous avons déjà vu comment le Duc et Cidrolin mènent deux vies caractérisées par deux espaces-temps séparés et différents : le Duc traverse les siècles alors que Cidrolin conduit une paisible existence à bord d'une péniche immobile. Le Duc, grâce à ses voyages, vit des aventures assez variées, et parmi elles, il lui arrive de s'adonner à la peinture murale dans des cavernes du Périgord. Il emmène donc son fidèle Abbé Riphinte découvrir ces grottes. La marche d'approche jusqu'à l'entrée des cavernes se déroule en pleine journée et dans un endroit désert, alors que l'abbé – fort méfiant de son seigneur à cause de son humeur assez changeante – demande des informations sur les objets que le duc a sur lui, notamment une corde et une lanterne :

« Qu'emportez-vous là ? » demanda l'abbé.

« Une lanterne ».

« En plein jour » ?

« Eh oui, il y a là un petit mystère » (Queneau 1965, p. 202).

Ce « petit mystère » sera résolu d'ici peu. Ils entrent dans la caverne et commencent à se promener dans l'obscurité.

Le duc avance en silence, la corde se balance, elle finit par intriguer l'abbé qui revisse la conversation :

« Il est vivace votre quinquet monsieur le duc ».

« Très ».

« On dirait que la lumière qu'il donne est froide et perpétuelle ».

« C'est ce qu'elle est ».

« Vous raillez monsieur le duc ».

« En aucune façon » (Queneau 1965, p. 206).

Les premiers attributs de cette lumière nous semblent suggérer qu'on a à faire à autre chose que du feu, élément auquel l'abbé devait être habitué. La lumière est « froide » et « perpétuelle » alors que le feu est chaud et peut s'étendre à tout moment. Le détail du feu semble être confirmé par le fait qu'on est en 1789, et que la lumière électrique n'a pas été encore inventée¹. L'étrange conversation entre les deux hommes continue alors que l'abbé veut savoir de quoi il s'agit :

Il regarda fort attentivement et n'y comprit rien. Comme il n'aimait pas être mis à quia, il risque l'hypothèse suivante :

« Quelque invention moderne ? »

« Vous n'y êtes pas »

« une invention de monsieur Lavoisier ? de monsieur Volta ? de monsieur l'abbé Nollet ? »

« Je vous répète que vous n'y êtes pas »

Riphinte enrageait de ne pas résoudre cette énigme et regrettait d'avoir abordé ce sujet de conversation. Il fit une petite grimace et dit :

« Une amulette »

« Une amulette ! s'exclama le duc d'Auge, mais c'est tout simplement la lumière philosophale, qui ne s'éteint jamais, secret ultime et don gracieux de Timoleo Timolei » (Queneau 1965, p. 207).

¹ Le premier générateur de courant électromagnétique fut inventé en 1830 par Joseph Henry Faraday.

De cet extrait, nous pouvons tirer certaines informations dignes d'intérêt. La lumière philosophale n'existe pas, il s'agit d'une distorsion de la pierre philosophale qui sert (selon la légende) à transformer la matière en or, à procurer l'élixir de jeunesse et la connaissance absolue. Il est évident que dans le récit on parle de la lumière électrique car elle est froide, ne s'éteint jamais (contrairement au feu) et surtout parce qu'elle est mise en relation – grâce aux tentatives de l'abbé Riphinte – avec Volta, l'inventeur de la pile, premier générateur électrique. Mais le détail qui crée un lien entre cette « lumière philosophale » et le double est à chercher dans la présence de Timoleo Timolei. Dans le roman, c'est un alchimiste que le Duc rencontre en 1614 et qui ensuite meurt dans un accident. Le Duc y est très attaché et ne perd jamais l'occasion de le citer dans diverses situations, tout au long du roman. Aucune autre personne ne sera digne de cet hommage dont Timoleo est l'objet, et comme nous le verrons dans le quatrième chapitre consacré aux éléments indirects et qui parle des relations à la science, c'est ce personnage qui représente la science dans le roman. Timoleo Timolei donne donc au Duc quelque chose qui est en avance sur son époque et le Duc invente un nom pour le désigner, même si le lecteur entend très clairement qu'il s'agit de la lumière électrique.

Le rôle de la lumière, analysé au cours de ce chapitre, possède donc un caractère scientifique qui prend différentes nuances, du contenu ondulatoire strictement lié à la théorie de la relativité jusqu'à l'électricité en juxtaposition avec une lumière plus ancienne, qui vient de la combustion et du feu. Nous avons exclu l'interprétation qui fait de la lumière une entité symbolisant la connaissance ou le mysticisme. Bien que parfois elle serve à éclairer une scène, une vision ou une image, elle garde toujours un caractère fictionnel, un noyau narratif sans lequel il est impossible de continuer l'histoire. De plus, l'histoire tourne autour d'un double avec ses moments d'apparition, ses traits identitaires et ses possibilités – ou impossibilités – d'existence : le cercle se referme ainsi en liant la relativité, dont la lumière ainsi considérée est un élément fondateur mais transfiguré par la littérature, et le thème du double qui possède, dans sa structure la plus intime, les traces de la physique.

CHAPITRE 3

LE MOYEN DE TRANSPORT ET LE SYSTÈME DE RÉFÉRENCE : AVIONS, TRAINS, BATEAUX ET CARROSSES

Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de cette section, le moyen de transport, qu'il s'agisse de l'avion, du train, du bateau ou du carrosse, est indispensable à la fois comme l'objet qui permet un déplacement ou un voyage, mais aussi comme le symbole d'un système de référence. Cette double valeur dérive directement de l'usage qu'Einstein fait de la métaphore : il utilise l'image du moyen de transport pour indiquer le rapport existant entre deux systèmes de référence. Nous avons entre autres souligné que ce moyen de transport doit posséder un caractère de *fermeture* au sens d'*autonomie*, et une signification d'*ouverture* au sens de *mise en relation avec les autres*. Ces traits lui viennent également des contenus scientifiques, car les systèmes de référence sont régis par des lois cohérentes (c'est-à-dire des lois appliquées à tous les objets contenus à l'intérieur du système) qui servent en même temps à faire des confrontations, et qui se caractérisent donc comme ouvertes (au sens de « relationnelles »). Nous avons donc d'un côté l'image du train, de l'avion, du bateau ou du carrosse et, de l'autre côté, sa fonction : ainsi décrite, l'image devient une traduction littéraire de l'expérience mentale d'Einstein.

Nous pouvons désormais imaginer, à partir de ce préambule, un axe de la métaphore où positionner à une extrémité l'image exacte d'Einstein et à l'autre extrémité, une image que nous appellerons « décomposée ». Nous pouvons par exemple avoir le cas d'une image où la fonction du voyage ou du déplacement est intacte mais où le moyen de transport n'est pas décrit. Il est toutefois

obligatoire de faire remarquer que, chez Einstein, le système de référence et le moyen de transport coïncident : le train et l'ascenseur sont des systèmes de référence qui voyagent, qui sont habités, qui sont autonomes – donc fermés – et qui servent à établir des relations avec d'autres systèmes de référence – et sont donc ouverts. La « répartition de l'image » fait que dans la littérature, parfois, le moyen de transport sert à mettre en lien deux systèmes de référence qui sont en même temps les deux espaces-temps du double. Nous verrons ces différences dans le détail grâce aux analyses critiques qui suivront.

De surcroît, de la même façon que nous avons procédé pour le premier élément direct de la constellation einsteinienne, nous devons mettre en relation le moyen de transport avec le double, afin de compléter notre analyse. Dans ce chapitre, nous allons donc détecter les images du moyen de transport tout en analysant leurs rapports avec le double selon la bipartition qui nous est désormais habituelle et que nous avons utilisée pour la lumière, c'est-à-dire l'apparition et l'identité.

Nous tenons à rappeler que les moyens de transport – et notamment le train jouèrent un rôle remarquable à l'égard de l'espace-temps, comme nous l'avons déjà montré dans la première partie de notre étude, et cela à cause de la nécessité, à la suite de la diffusion du chemin de fer à la fin du XVIII^e siècle, d'harmoniser les horaires pour ne pas créer d'accidents (Westphal 2007, Valtat 2004). Parallèlement au propos sur les présences métaphoriques du moyen de transport utilisées dans le domaine scientifique pour résoudre des paradoxes ou illustrer de nouvelles théories, nous pouvons remarquer que le moyen de transport est étroitement lié à l'espace-temps justement pour sa capacité à relier à une vitesse considérable divers lieux et à devenir ainsi l'expérience humaine la plus proche de la déformation spatio-temporelle.

III.3.1 Le moyen de transport signe de l'apparition : *Isolia splendens*, *La scacchiera davanti allo specchio*, *The Jolly Corner* et *Échec au temps*

Comme nous l'avons déjà annoncé, le moyen de transport peut être évoqué au sens propre, avec la description aussi de ses composantes, mais il peut également être omis, tout en gardant sa fonction de déplacement. Nous pouvons ainsi remarquer une nuance d'exactitude dans la description de l'objet, tout en sachant que l'absence de certains détails est parfois encore plus révélatrice que

leur affichage direct. Ce critère guidera l'exposition dans cette section consacrée à l'apparition : nous partirons en effet des cas des romans où le moyen de transport représente une absence parlante, pour arriver aux cas où la métaphore du moyen de transport est représentée exactement comme dans les intentions d'Einstein.

Le premier cas que nous allons traiter est celui d'*Isolia splendens*. Nous savons déjà que l'expérience du maître et de son élève se fait sur un spécimen rare appelé *Isolia splendens* ; or, cet être se trouve *ailleurs*, dans une autre dimension, et bien qu'elle soit visible par les deux personnages à partir de leur position initiale, un déplacement devient nécessaire pour aller le capturer dans « sa propre dimension ». Ce mouvement nécessite donc un passage dimensionnel, comme l'explique le professeur :

Professore : « A tuo parere in che dimensione si muove quell'animaletto? » Allievo : « Mah, a giudicare dai suoi organi direi nella terza.[...] » Professore : « Oh Dio : tu insomma ti devi, per dir così, sintonizzare colla terza dimensione » (Landolfi 1960, p. 26).

Remarquons au passage la particularité de l'identité de l'*Isolia* : sa dimension d'appartenance devient reconnaissable grâce à ses organes. Bien que ce thème ait été largement abordé dans la première partie concernant le double, nous pouvons l'intégrer ici davantage en faisant remarquer comment les dimensions sont des systèmes de référence autonomes, cohérents et unitaires, mais également en communication entre eux : le même être peut exister dans plusieurs dimensions et revêtir une « forme sociale » différente, mettant en valeur son caractère d'ouverture au sens *relationnel*. Les deux systèmes possèdent en même temps leur autonomie épistémologique : chaque dimension est reconnaissable par le professeur à partir des détails de l'environnement qui lui sont fournis par l'étudiant. Le voyage entre les deux systèmes de référence se fait à travers un moyen non décrit directement mais qui garde les attributs du mouvement. Le phénomène est visible grâce au verbe utilisé pour effectuer ce voyage, qui nous renvoie à l'imaginaire mécanique, comme nous pouvons le remarquer lorsque l'étudiant demande des explications sur le procédé à son maître :

Professore : « Noi in che dimensione siamo? » Allievo : « Nella quindicesima »
Professore : « Si sul momento ; e ciò significa che tu devi far *macchina indietro* per dodici dimensioni. Chiaro? » (Landolfi 1960, p. 26).

L'indication du maître de faire « macchina indietro » se traduit par un mouvement de « machine arrière ». Le même concept est repris lorsqu'une autre indication est fournie :

Anzi procediamo in questo modo, che ti sarà più facile : fa' un passo per volta, ed io cercherò di aiutarti per quanto possibile. Su, metti, ingrana la quattordicesima dimensione (Landolfi 1960, p. 27).

L'expression « ingrana la quattordicesima dimensione » se traduit par « passer la vitesse » : la référence aux vitesses d'une voiture est ici évidente. La machine en soi n'est pas montrée, mais l'emploi d'expressions qui font référence à un fonctionnement général de n'importe quel moyen de transport qui possède une capacité de moduler la vitesse est évident. Le moyen de transport se trouve donc suggéré mais reste dans l'ombre, et sert à mettre en relation les deux systèmes de référence qui gardent leurs caractéristiques d'ouverture et de fermeture : la métaphore employée par Einstein trouve sa traduction littéraire. Elle est également fondamentale pour ce qui concerne le double car elle relie les deux systèmes de référence (la troisième et la quinzième dimension) et donc les deux espaces-temps, et permet ainsi l'apparition du double.

Le deuxième cas où le moyen de transport existe dans sa fonction sans s'afficher ouvertement est représenté par le roman *La scacchiera davanti allo specchio*. Dans ce roman, comme nous l'avons déjà analysé, le double se crée grâce au passage du sujet d'un côté à l'autre du miroir, où l'acte de *regarder* et son correspondant passif, *être visible*, sont des concepts fondamentaux pour le double. Toutefois, l'enfant accomplit un voyage dont nous ignorons les détails, invité par le Roi blanc qui, de l'autre côté du miroir, lui explique l'intérêt de visiter son propre monde. Cette invitation provoque quand même des doutes chez l'enfant : « [...] Ma rimane sempre la prima difficoltà : non so come fare a venirci. Se Ella volesse insegnarmi... » (Bontempelli 1922, p. 294).

Le voyage est ici présenté en termes de nécessité de mouvement qui, nous le savons très bien, doit se faire entre deux systèmes de référence autonomes et bien différents : nous avons vu dans la deuxième partie comment le temps fixe et l'espace infini sont la marque du monde au-delà du miroir. Nous ne trouvons pas de description de moyen de transport, mais nous avons bien les traces d'un déplacement qui s'accomplit et, cette fois encore, en mettant en liaison les deux espaces-temps, celui du monde ordinaire et celui du monde au-delà du miroir. La répartition de la métaphore se vérifie aussi dans ce cas,

nous avons le voyage et les deux systèmes de référence. C'est le Roi blanc qui accorde son aide à l'enfant en lui expliquant comment il faut parvenir de « l'autre côté », tout en laissant un autre soi dans la pièce de la maison où se trouve le miroir. Voilà comment la scène se déroule :

« Ti aiuterò. Chiudi gli occhi, e tienili ben serrati. » Subito ubbidii, e stringevo forte le palpebre, fino a sentir male ai globi degli occhi. Probabilmente in quell'atto facevo una terribile smorfia, ma non importa. Mentre stavo a quel modo, non sentii più nessuna voce intorno, mi sentii come immerso nel silenzio. Poi m'avviluppò una specie di frescura umida. Da ultimo udii la voce del mio Re, ma molto più vicina, quasi all'orecchio :

« Ecco : guarda pure. »

E aprii gli occhi. Mi vidi in una pianura sterminata (Bontempelli 1922, p. 296).

Le voyage est accompli sans que le moyen de transport soit décrit et le lecteur se trouve dans la même position que l'enfant protagoniste, obligé à fermer les yeux pour passer de l'autre côté du miroir et donc à se dédoubler. Le moyen de transport est donc manifestement fondamental pour l'apparition du double.

Passons maintenant au cas limite où il est question d'un voyage réalisé avant le début de l'histoire racontée dans le roman : *The Jolly Corner*. Spencer Brydon rentre à New York après avoir passé trente-trois ans en Europe : le récit commence à ce retour et raconte la chasse à son double que nous avons auparavant analysée. Il est important de remarquer que si les espaces-temps, comme nous l'avons déjà analysé, sont représentés par la maison préférée et par la ville de New York, ce sont le voyage fait par Brydon il y a trente-trois ans et son retour qui posent les bases pour le double. C'est ce même voyage qui crée la condition pour que deux systèmes de référence se créent. Nous n'avons donc pas ici la même répartition de l'image d'Einstein, dans le sens que les espaces-temps et les systèmes de références ne coïncident pas. Toutefois, nous avons tous les éléments de la métaphore : un voyage qui met en relation deux mondes - la vieille Europe et la nouvelle Amérique. Ces deux systèmes de référence sont fermés, car ordonnés selon des règles bien différentes, mais aussi ouverts car ils permettent de poser les bases pour une apparition du double. Nous rappelons qu'en réalité le double serait Brydon s'il n'était pas parti, s'il avait conduit sa vie au cœur de ce nouveau monde qu'étaient les États-Unis du début du XX^e siècle.

À l'opposé de ces exemples qui affichent une présence cachée, figurée et décomposée de la métaphore einsteinienne, examinons à part un roman où cette métaphore est citée avec une précision quasi-exacte : *Échec au temps*. Nous avons dans ce roman deux moyens de transport : le train et la machine d'arrière-vision. Nous avons déjà observé comment au double Gustave, qui apparaît en fin de roman, correspond une sorte d'« anticipation » qui est suggérée par la distinction Gustave de Namur / Gustave d'Ostende. Les moyens de transport semblent suivre la même démarche : le premier train sert à Gustave pour se rendre à Ostende et à l'histoire pour commencer ainsi ce déroulement qui deviendra concret grâce à la machine d'arrière vision. Gustave Dieujeu, homme d'affaires dans le domaine du commerce d'acier, commence ce qui sera son aventure lors d'un voyage en train. Il se rend à Ostende pour acheter cinq parts de capital des actions de la Mnoto (remarquons que la Mnoto est une entreprise de chemin de fer). Lorsque Gustave se trouve à la gare, prêt à rentrer chez lui à Namur, il commet une action qu'il n'assume pas totalement : poussé par des pulsions inconscientes, il désobéit à sa raison et prend le train dans la direction opposée.

Et puis je me dirigeai vers la gare, avec une toute nouvelle sensation de force et de délivrance. Il était cinq heures vingt, mon train m'attendait. Mais, en sortant du souterrain où je venais de retrouver ma route ordinaire et tracée, je vis l'écrête annonçant le départ, à cinq heures trente-cinq, sur la voie qui longeait l'autre côté du quai, d'un express pour Ostende. Je regardai ces rails qui s'en allaient vers la mer, parallèlement à ceux où haletait le train pour Namur. Ces deux routes d'acier se proposèrent, égales, indifférentes, et je me laissais aller à la douce impression d'avoir le droit de choisir entre elles. Je n'avais jamais soupçonné qu'on pût, à cette heure de mes retours réguliers vers ma tourelle et vers le dîner solitaire que gouvernait ma gouvernante, prendre un train pour la plage... La vie nouvelle, la vie libre se prodiguait. Le quai de la gare, dans un coup de vent qui dissipait la pluie et qui effiloçait les nuages et les fumées, eut brusquement une odeur de brise-lames. On fermait les portières du train de Namur ; je les laissai se fermer, et avec délice je laissai le train partir. L'express d'Ostende arriva ; j'y montai allègrement, après avoir acheté le Cri de la Bourse. Le wagon démarra, j'avais définitivement quitté mon esclavage (Thiry 1945, p. 32).

Gustave accepte un défi posé par une autre partie de lui-même (la même qui plus tard deviendra concrète sous la forme de son double), en accomplissant un acte qui n'a rien d'ordinaire : changer de direction, inverser ses projets.

C'est avec « délice » que Gustave voit partir *l'autre* train, celui qui l'emmène vers l'inconnu. C'est justement pendant ce voyage qu'un détail fait basculer toute l'histoire, rentrant ainsi en désaccord avec la conception de la connaissance historique que nous avons, nous, en tant que lecteurs : Gustave habite dans un monde où la bataille de Waterloo a été remportée par les Français.

Quand la butte du monument fut visible, ils la saluèrent tous trois d'exclamations variées ; et, n'ayant rien de mieux à faire, je regardai comme eux, par la fenêtre, cet édifice profilé sur le ciel du crépuscule, ce triangle sombre que dominait, les ailes large ouvertes, la grande Aigle victorieuse (Thiry 1945, p. 33).

Il s'agit d'un récit en forme d'analepse complète homodiégétique (Genette 1972, p. 123) qui commence à partir des événements historiques tels que nous les connaissons : c'est-à-dire la victoire des Anglais sur les Français, qui démontre également comme autrefois l'ordre du monde n'était pas le même. Le train est donc le lieu – et l'image – qui permet à Gustave d'accéder aux données historiques qui plus tard seront totalement inversées par le fonctionnement de la machine d'arrière-vision. Le train n'est donc plus un simple moyen de transport d'une ville à une autre, mais il se transforme en outil au service de la conscience, en une loupe qui nous permet de comprendre la raison d'être de l'autre Gustave et nous conduit vers le cœur du dédoublement. Le second moyen de transport, la machine d'arrière-vision, leur sert non pas tant pour *voyager* dans le passé mais pour *voir* dans le passé – et ensuite intervenir, en changeant ainsi le futur. Celle-ci a cependant l'apparence d'un moyen de transport équipé de toutes les composantes nécessaires :

Une sorte de grand plateau circulaire, qui semblait en verre dépoli, était suspendu au centre de la salle, à un mètre environ au-dessous du toit, à quoi le rattachait une armature de métal ; il paraissait pouvoir être manœuvré par des manettes de réglage, fixées à un gros tube luisant qui descendait obliquement vers le sol. Sous ce large disque, un lit de cuir, lui-même monté sur une plaque tournante un peu surélevée, était visiblement préparé pour un observateur ; une espèce de pupitre y était adaptée, de façon que l'opérateur touché pût à tout instant, sans avoir à se redresser, inscrire des notes sur une feuille de papier qui se déroulait automatiquement autour d'un cylindre ; il pouvait aussi manœuvrer les commutateurs, les clavettes, les leviers qui se trouvaient disposés sur ce pupitre comme sur la planche de bord d'une automobile. Le tube qui

descendait du plateau de verre dépoli mettait aussi ses manettes et ses volants à portée de la main de celui qui occuperait ce poste de commandement (Thiry 1945, p.78).

Gustave se trouve dans le grenier, prêt à assister à l'expérience dont il n'est toujours pas convaincu. Il décrit ainsi son moment de désarroi :

J'étais ce voyageur dans un train arrêté en gare et qui voit, des deux côtés du convoi, deux trains en mouvement, en sens contraire et des vitesses différentes ; il ne sait plus s'il bouge lui-même, ni si l'un des trains est arrêté. Ainsi je ne savais plus si j'étais dans un grenier d'Ostende, en plein vingtième siècle, assistant par un miracle scientifique à la bataille de Waterloo revécue ; ou bien si c'était la journée du 18 juin 1815 qui allait s'achever, si ma vie y était située, et si cette voix terrible d'assassinée venait, de cent vingt ans dans l'avenir, passer comme un vent de folie sur le champ de bataille (Thiry 1945, p. 34).

L'emploi de l'adjectif démonstratif « ce » en référence au voyageur nous indique comment l'auteur fait référence à un ensemble de connaissances qu'il a en commun avec le public : la théorie de la relativité. Nous voyons comment le train indique ici exactement la dualité des systèmes de référence qui dans ce cas coïncident avec les deux espaces-temps.

Le double Gustave, outre le fait qu'il se caractérise par une connotation spatiale (précisément la dualité des villes Ostende-Namur), commence à être visible à partir du choix de prendre un train au lieu d'un autre, une direction à la place de son opposée, et finit par apparaître grâce au moyen de transport de la machine d'arrière-vision. Ce que nous pourrions définir comme un double interne, et qui devient externe lorsque le réel change aussi, commence à partir du train et finit avec la machine d'arrière-vision.

Gustave Dieujeu, dégrisé, redevenu l'honnête industriel namurois mélancoliquement acheminé vers la ruine, le marchand héréditaire et dégénéré qu'il avait été jusqu'à ce jour à quatre heures moins cinq, ne pouvait assez s'ébahir de l'autre Gustave Dieujeu soudain qui l'avait détourné des honnêtes cafés bourgeois vers ce bar à jolies femmes et à conversations politico-financières, qui l'avait jeté dans la spéculation, embarqué dans le train d'Ostende, et que six lignes du *Cri de la Bourse* venaient de rendre au néant, comme le chant du coq rend un fantôme à la tombe. Un fantôme dont on ne pouvait douter cependant : son passage sur la terre avait laissé des traces réelles et des preuves certaines (Thiry 1945, p. 59).

III.3.2 Le moyen de transport qui caractérise l'identité : *Il figlio di due madri, L'énigme de Givreuse, Orlando*

Un groupe de romans recourt à une pluralité de moyens de transport employés, sans oublier une présence constante du train. Il s'agit de *Il figlio di due madri* où nous trouvons la carrosse et le train, de *L'Énigme de Givreuse* où nous avons l'avion et le train, et enfin d'*Orlando* avec son bateau et son train.

Dans *Il figlio di due madri*, Mario vient d'avoir un malaise, les raisons en sont encore obscures et, même si l'enfant semble tranquillement endormi et que le docteur n'a aucun doute sur le fait qu'il se soit agi d'une hallucination transitoire, Arianna est secouée par des doutes qui l'angoissent, sa sensibilité de mère la rend inquiète et elle n'arrive pas à dormir ; dès qu'elle ferme les yeux, elle fait un cauchemar. Elle est hantée par la scène qui s'est passée pendant l'après-midi de la journée passée dans le jardin public, qu'elle se remémore sans cesse, à la recherche d'un détail utile à la résolution de ce mystère. Elle commence un rêve angoissant :

Cominciò a invescarsi in un sogno pigro doloroso : viaggiava in un treno lento pieno di sobbalzi ; in faccia a lei Mariano Parigi, e lei ha sulle ginocchia Mario, ancora piccolo piccolo ; i sobbalzi continui trascinarono il treno su per una strada in mezzo a pareti di pietra, sotto un atmosfera grigia che poco a poco premeva su Arianna, e sul piccolo che lei si stringeva contro il petto ; ma un urto più forte la fece cadere... (Bontempelli 1929, p. 19)

Cette image du train semble faire écho à un mouvement qui se produira dans la réalité. Le cauchemar est cyclique : « così si svegliava ma ancora non riusciva a uscire da quella catalessi, a voltarsi dall'altra parte, che già l'incubo riprendeva » (Bontempelli 1929, p. 19). Nous avons déjà observé comment dans le roman les deux espaces-temps sont importants car ils caractérisent le double : d'un côté, nous avons Mario qui habite dans un quartier bourgeois de Rome avec une famille ordinaire, composée de son père Mariano et de sa mère Arianna et, de l'autre, nous avons le Trastevere, quartier populaire où habite une mère seule, Luciana (car le père Giorgio s'est suicidé avant la naissance de Ramiro). Ces deux espaces caractérisent et définissent le double, ils sont séparés par le Tibre, un avatar du Styx, fleuve qui sépare le monde des vivants de celui des morts. C'est ce passage qui est au cœur de notre analyse : Mario devenu Ramiro veut à tout prix se rendre chez sa vraie mère, et oblige

Arianna à le conduire chez lui. Pendant le voyage en carrosse de la maison de Parigi à la maison de Luciana Veracina, Arianna prend conscience de la tragédie qui est en train de se produire. Le moyen de transport sert donc à relier les deux espaces-temps et à montrer ainsi leur contradiction. Le voyage du quartier Parioli au quartier Trastevere suit de près les sentiments d'Arianna à l'égard d'une prise de conscience de ce qu'il se passe. Au début, les indications que l'enfant fournit pour se rendre chez lui ne semblent pas correspondre à la réalité. Arianna a un espoir : si ce que dit son fils n'est pas vrai, il s'est peut être véritablement agi d'une hallucination :

Saliti nella carrozza, gli domandò :

« Via del Muro Nuovo?...! »

« Sì : numero diciotto ».

Ella ripeté l'indicazione al vetturino.

Ma questi disse :

« Non so dove sia ». Guardò nel suo libretto e non c'era. Arianna stava per sperare, e stava per sgomentarsi. Guardò Mario, tutta intimidita. Mario aveva sentito ogni cosa. Disse, come uno che sta ricordando :

« É di là del fiume : si passa una piazza, un po' grande, vicino c'è una specie di castello...piazza...aspetta, è in Trastevere : piazza ».

« A Trastevere » comandò Arianna al vetturino. S'avviarono in silenzio. Arianna non osava guardare al figlio. Marioolgeva gli occhi attorno, scendendo via Veneto, come se non l'avesse mai vista » (Bontempelli 1929, pp. 21-22).

Apparemment la rue que Mario/Ramiro demande n'existe pas, ou du moins le conducteur de la carrosse - qui est censé connaître la quasi-totalité de l'espace de la ville - ne la connaît pas. Cela semble offrir un répit à Arianna : en effet, si Mario se trompe dans ses références spatiales, cela pourrait être la preuve qu'il est victime d'un délire, et non pas un atroce mystère. Le voyage se déroulera à travers ce suspense.

Arianna n'est pas de Rome, elle est de Milan, par conséquent elle ne connaît pas si bien la ville où sa famille s'est transférée il y a tout juste un an. Mario/Ramiro donne des indications spatiales pour aller chez sa vraie maman, et Arianna est obligée de demander au chauffeur de la carrosse :

« Ho trovato! Si chiama piazza d'Italia » Arianna si volse al vetturino :

« C'è piazza d'Italia? »

« Oh sì, in Trastevere, appena passato ponte Garibaldi ».

(E Arianna pensava lucidamente : « Da sette anni non ho mai lasciato Mario un giorno solo. E da un anno solamente siamo venuti a Roma. E io non sapevo che esistesse piazza d'Italia ; sono certa che lui non è mai stato da queste parti : piazza d'Italia c'è ed è in Trastevere. Come lo sapeva? Divento pazza ») (Bontempelli 1929, p. 22).

Le doute se fait de plus en plus cruel et insupportable pour Arianna. Elle est à la fois angoissée et soulagée : s'ils ne trouvent pas les adresses que Mario indique, cela veut dire qu'il est malade, qu'il va peut-être en souffrir mais au moins c'est un problème qui peut se résoudre. En revanche, s'ils parviennent à suivre ses indications, Mario va être content mais Arianna va devenir folle. Le voyage est une lente et inexorable prise de conscience de cette réalité.

Nei pochi minuti che occorsero per raggiungere la piazza, Arianna fu presa in un urto di speranza e timore. Sperò un momento che Mario si fosse ingannato, che il recapito fosse introvabile, che tutto era stato un sogno strano di lui ; e insieme era spaventata dal pensiero che una delusione lo abbattesse. E continua, come un coltello, quella cosa strana : Mario sa l'esistenza di questi luoghi, conosce i nomi, dove non è mai stato e nessuna di queste parti conosciamo, e nessuno ce ne parlò mai (Bontempelli 1929, p. 23).

Ce doute est finalement brisé par une indication précise, celle de la rue. Mario veut aller « via del Muro nuovo » mais le chauffeur ne la connaît pas et le commerçant de journaux à qui il demande non plus. Arianna semble penser pour la théorie de la folie de son fils alors que celui-ci persiste à affirmer que l'adresse est bien exacte. Le chauffeur écoute ses indications et, bien qu'un peu émerveillé par l'étrange situation, il ne se résigne pas et continue à suivre la volonté de l'enfant. La carrosse arrive donc à l'endroit indiqué par Mario/Ramiro, qui d'après lui est censé s'appeler via del Muro Nuovo, mais étonnamment la plaque affichée dans la rue est différente : « Via Gustavo Modena ». Arianna est soulagée : même si son fils traverse un moment de folie, il s'agit au moins d'un événement explicable. Mario ne cède rien, demande au chauffeur de se rendre au numéro 18, prétendant qu'il y a une erreur dans les plaques des rues : Arianna acquiesce, le chauffeur obéit. Et c'est encore une initiative de ce dernier qui débloque la situation : il demande une seconde fois à un commerçant s'il connaît Via del Muro Nuovo, et cette fois la réponse est atroce :

« Sa dirmi se c'è da queste parti via del Muro Nuovo? »

« Via del Muro Nuovo? »

Il cuore d'Arianna batteva forte.

« Via del Muro Nuovo » riprese l'uomo placidamente. « Ma è questa, una volta si chiamava così, le hanno cambiato il nome due anni fa ». Ora Arianna stringe forte il fanciullo, non più per tenerlo, ma per non cadere lei. Una gran nube le cinse la testa. Non vide più nulla : udì traverso un infinito ronzio lontana lontana la voce del figlio :

« Vedi? Andiamo andiamo fino al numero diciotto ». E sentì lui come lontano lontano battere le mani : s'accorgeva che il corpo di lui era vibrante tra le sue braccia : avvertì il rotolare delle ruote sul selciato : poi vide un gran nero e non sentì più niente : poi aprì gli occhi e rivide la luce intorno, e alzò il capo, mentre la carrozza si fermava davanti al numero diciotto (Bontempelli 1929, pp. 24-25).

Il s'agit d'un voyage monstrueux, où Arianna a bien les preuves que son fils n'est pas fou : il connaît des détails géographiques qui n'est pas censé connaître et il appelle « chez soi » une maison qu'il n'a jamais vue. La carrosse sert à mettre en relation les deux systèmes de références, à accomplir ce voyage qui met en évidence l'identité du double. La caractéristique du « système de référence » prend ici toute son ampleur à l'égard de l'identité du double.

Nous voyons comment le moyen de transport est important pour l'apparition du double et surtout sur le regard que les autres ont sur lui. Pendant ce voyage, Arianna a le temps et aussi les instruments pour se rendre compte du drame et c'est la carrosse qui met en relation les deux espaces-temps et en même temps héberge cette prise de conscience. Nous avons un dernier cas de la présence d'un moyen de transport, qui nous semble intéressant de prendre en compte, s'appliquant cette fois-ci à Luciana. Lorsqu'elle reçoit le télégramme envoyé la gouvernante Angelica sous ordre d'Arianna par, où elle l'invite à regagner Rome dans les plus brefs délais, Luciana, comme inspirée par une force inconnue, se rend immédiatement à la gare du petit village sur le Circeo où elle habite depuis la mort de Ramiro. La réaction de Luciana semble être animée par une force qui semble être un sentiment d'abandon, visible lorsqu'elle se lève et se prépare pour aller à la gare sans hésitation. Luciana ne se pose aucune question, ni ne formule d'hypothèses, elle se livre à un mouvement automatique, sans même changer ses vêtements. Ce passage introduit le début de l'inexplicable, l'apparition, ou réapparition, de Ramiro dans la vie de Luciana. Le train a un horaire précis, dix-huit heures

trente, même si Luciana l'attend pendant une heure et demie, impassible, à la gare. L'éventualité de prendre le train est présentée comme la seule issue possible : il n'y a pas de passages montrant une indécision à l'égard du voyage ou du moyen de transport même. Le voyage en train l'emmène en quelque sorte vers une vie où le temps est déformé, et où elle peut rencontrer son fils. Le voyage en train possède des traits singuliers. Tout d'abord, nous avons l'anthropomorphisation du territoire. La sensation qu'il s'agit d'un voyage initiatique paraît évidente, on observe au moins le passage d'une atmosphère à une autre. L'espace se modèle ou s'anime au passage de Luciana. Ce dernier détail semble être la transcription fictionnelle de la théorie einsteinienne de l'espace courbe. Le Circeo est entouré par le vide, il paraît ainsi aux yeux de Luciana qui change même de siège pour pouvoir profiter de toute la merveille qui s'offre à elle. Le Circeo s'anthropomorphise : il saute en avant, se rétrécit, s'étale, se cache derrière les profils des arbres, semble presque plat... La lumière fait de même, ou plus précisément les rayons lumineux qui, s'animant eux aussi, battent deux ou trois fois des cils avant de mourir.

Le passage à travers différentes atmosphères est explicité par le narrateur grâce à la technique du discours indirect libre, lorsque la protagoniste déclare avec certitude qu'elle « est entourée d'une autre atmosphère ... ». Elle passe donc d'un système de référence à un autre, non pas psychologique mais concret, tangible. Le passage est marqué par un état de demi-conscience où elle tombe dans un état de demi-veille.

Un autre cas où la présence des moyens de transport est diversifiée est *Orlando*. Rappelons que nous sommes face à deux types de changement : le sexe car Orlando se transforme d'homme en femme, et le temps car Orlando vit à travers les siècles.

Or, nous pouvons remarquer la manière dont les changements, ou mieux la prise de conscience des changements, se fait ici aussi sur un moyen de transport. Orlando est ambassadeur à Constantinople : après avoir dormi une semaine, il se réveille en tant que femme. Une révolution a éclaté pendant ce temps et Orlando, traversant son palais détruit, va rejoindre des tziganes pour vivre avec eux une période en contact très étroit avec la nature. Cette condition ne lui permet pas de se rendre effectivement compte de son changement : dans la société tzigane où « the gipsy women, except in one or two important particulars, differ very little from the gipsy men » (Woolf 1928, p.127), la question des conséquences du changement de sexe, élément qui nous renvoie encore à l'importance du regard des autres, dans ce cas de la société, ne s'était

pas posée. Après une période pour laquelle nous n'avons pas d'indication de durée mais qui semble assez longue, Orlando décide de quitter les tziganes et la Turquie, et de rentrer en Angleterre. Elle trouve un bateau pour faire le voyage, curieusement appelé « *The Enamoured Lady* » et, pendant le voyage, elle réalise ce qui lui est arrivé et toutes les conséquences que cela peut avoir au niveau social. Les manières du capitaine surtout sont à l'origine de ses propos sur son rôle de femme :

Orlando's start was of a very complicated kind, and not to be summed up in a trice. Nobody, indeed, ever accused her of being one of those quick wits who run to the end of things in a minute. It took her the entire voyage to moralize out the meaning of her start [...] (Woolf 1928, p. 128).

Le bateau permet à Orlando de se rendre compte de son dédoublement grâce à la relation qu'il a avec l'autre sexe, personnifié par le capitaine. C'est avec lui qu'Orlando commence à expérimenter son charme de femme. En outre, c'est depuis le bateau qu'il regarde les berges habitées de Londres, qui montrent un monde qui a profondément changé. Nous savons qu'il ne s'agit pas d'un changement normal, inscrit dans la durée de vie ordinaire d'un être humain, mais d'un changement bien plus profond qui traverse les siècles. Orlando qui n'était pas allé à Londres depuis son départ à Constantinople décrit ainsi la ville :

London itself had completely changed since she had last seen it. Then, she remembered, it had been a huddle of little black, beetle-browed houses. [...] Now, as the ship sailed past Wapping, she caught thoroughfares. Stately coaches drawn by teams of well-fed horses stood at the doors of houses whose bow windows, whose plate glass, whose polished knockers, testified to the wealth and modest dignity of the dwellers within. Ladies in flowered silk, [...] citizen in broidered coats [...]. She caught sight of a variety of painted signs swinging in the breeze and could form a rapid notion from what was painted on them of the tobacco, of the stuff, of the silk, of the gold, of the silver ware, of the gloves, of the perfumes, and of a thousand other articles which were sold him. [...] Where these taverns, where these wits, where these poets? (Woolf 1928, p. 138).

Il s'agit d'un changement d'époques et non pas d'un changement que l'on peut observer au cours d'une vie. Le bateau est l'observatoire préférentiel par lequel Orlando regarde le temps passé, tout ce qui a changé, à travers des yeux

qui ont également changé, d'homme à femme. Il est curieux de remarquer comme plus tard, lorsqu'elle rencontrera Lord Marmaduke Bonthrop Shelmerdine (qui deviendra son mari), son nom sera associé par le seigneur à un bateau :

Mine is Orlando, she said. He had guessed it. For if you see a ship in full sail coming with the sun on it proudly sweeping across the Mediterranean from the South Seas, one says at once « Orlando » (Woolf 1928, p. 209).

Orlando est associé à un bateau, telle une légende. L'observation de l'écoulement temporel – trait typique d'Orlando – vu à travers un système de transport, est encore plus accentuée par l'image du train. On est au XX^e siècle et Orlando va visiter son ancienne demeure de Blackfriars, et pour ce voyage Basket lui donne des instructions :

There's just time to catch the eleven forty five, M'Lady » said Basket. Orlando had not yet realized the invention of the steam engine, but such was her absorption in the sufferings of a being, who, though not herself, yet entirely depended on her, that she saw a railway train for the first time, took her seat in a railway carriage, and had the rug arranged about her knees without giving a thought to « that stupendous invention, which had (the historians say) completely changed the face of Europe in the past twenty years (Woolf 1928, p. 228).

Le temps a changé et la technologie en est la preuve. Mais il ne s'agit pas de n'importe quelle invention. Il s'agit du train. Or, s'il est vrai que la diffusion des chemins de fer a changé le visage de l'Europe, il est aussi vrai que la référence à une révolution associée aux trains peut nous renvoyer à l'image révolutionnaire de la théorie de la relativité. Chez Orlando, le moyen de transport sert à mettre en liaison les deux systèmes de référence – Orlando homme et occidental, et Orlando femme et orientale. Cela pas tant forcément pour faire apparaître le double, mais plutôt comme un signe de concrétisation du dédoublement. Orlando, pendant qu'elle se trouve sur le bateau, comprend véritablement sa nouvelle nature de femme et, également à son arrivée à Londres ou pendant son voyage vers Blackfriars, lorsqu'elle nous fait part de l'incroyable écoulement temporel dont elle est la protagoniste.

Passons maintenant au cas de *L'Énigme de Givreuse*, caractérisée également par une multitude de moyens de transport. Rappelons que depuis leur ren-

contre les deux Pierre vivent ensemble. Leur séparation devient à un moment nécessaire pour permettre une survie des gens qui les entourent lesquels – même dans l'ignorance de ce qu'il s'est réellement passé – sont perturbés par leur ressemblance. La résolution qu'ils décident de prendre est, comme nous l'avons déjà vu, de créer une autre identité pour l'un des éléments du double : Philippe Fremeuse, qui gèrera l'usine d'avions où la famille Givreuse investira ses propres finances. Ce travail, loin d'être une simple occupation des plus stériles, contribue à définir le caractère de Philippe. En effet, il se distingue immédiatement par sa grande capacité à gérer cette activité, en cherchant de nouveaux modèles et en poussant toujours plus loin ses découvertes technologiques. Nous pouvons lire :

Il se trouva que l'esprit d'invention, la volonté, l'aptitude à la lutte progressèrent chez Philippe. C'était comme une récompense de son sacrifice ; elle l'encouragea et le remplit de confiance dans l'avenir. Son travail devint une passion ; il s'acharnait à produire des appareils sans défauts ; des moteurs solides et souples qui défiaient la panne. Il devint lui-même aviateur si hardi et si habile qu'il eut quelque temps envie de s'engager parmi les pilotes militaires. Mais il conçut qu'il rendait plus de services à la fabrique qu'il n'en rendrait sur le front (Rosny Aîné 1917, p.160).

Le double se définit aussi grâce à cette activité, mais l'apparition du moyen de transport ne se limite pas à cela.

L'avion n'est pas le seul moyen de transport présent dans le roman : le train fait son apparition encore une fois en relation à l'identité du double. Le neurologue Savarre recherche sans répit une réponse au dédoublement des deux Givreuse, et se rend pour cela dans le domaine de Grantaigle, dont le propriétaire, le seigneur Abel, était membre de l'Académie des Sciences et menait des expériences allant de la biologie à la physicochimie. Savarre désire rencontrer un de ses neveux pour recevoir des informations : « L'entrevue eut lieu dans une gare déserte, où des wagons attendaient une locomotive » (Rosny Aîné 1917, p. 102). La totale gratuité de l'emplacement de cette scène, qui est aussi la seule où le train est mentionné, nous semble d'autant plus importante que la rencontre renvoie à une hypothétique résolution de l'énigme de Givreuse. Le neveu explique au neurologue la nature des expériences de son oncle, sans vraiment arriver à une conclusion et le médecin repart toujours en proie au doute :

Savarre se retira, vaguement désappointé. Il lui semblait au fond ridicule d'établir une corrélation quelconque entre les travaux de Grantaigle et l'Énigme de Givreuse : il y a plus de chances, songeait-il dans le train qui le ramenait vers l'Ouest, que l'aventure soit d'ordre surhumain que d'ordre scientifique (Rosny Aîné 1917, p. 105).

Nous verrons à la fin du roman que l'explication sera au contraire d'ordre scientifique : la gare déserte, placée au milieu d'un espace vide peut alors être considérée comme une ambiance irréaliste où le train qui attend sa locomotive se superpose aux questions qui attendent leur réponses. Le fait que la scène de la solution du mystère soit située sans aucune raison dans une gare, fait du train un élément de trop, qui jette une lumière digne d'intérêt sur l'identité du double.

Les deux espaces-temps ne coïncident pas avec les systèmes de référence : c'est le moyen de transport qui caractérise l'identité. Dans le cas de Philippe, l'avion est à la fois son domaine de spécialisation professionnelle et l'objet qui lui permet faire des escapades et de nouvelles expériences. Le train, quant à lui, jette une lumière d'un intérêt particulier au moment où est dévoilée la véritable raison du dédoublement.

III.3.3 Le moyen de transport habité : *Les fleurs bleues* et *The Secret Sharer*

Nous parvenons à notre dernier groupe, composé de deux romans, où le système de référence coïncide avec l'endroit où se trouve le double. Curieusement, il s'agit dans les deux cas d'un bateau. Dans *Les fleurs Bleues*, Cidrolin habite sur une péniche, « l'Arche », qui a la particularité de ne pas bouger. Son existence se déroule paisiblement et de façon immobile, plusieurs remarques sont faites par les autres personnages du roman à l'égard de sa péniche et sur le fait qu'il n'a aucune intention de bouger. Entre temps, le Duc d'Auge de son domaine « Larche » accomplit ses voyages dans plusieurs endroits et pendant plusieurs époques. D'un côté, nous avons donc l'immobilisme spatial et la cohérence temporelle avec un moyen de transport qui est utilisé dans le sens « contraire » par rapport à celui qu'on emploie d'habitude et, de l'autre, la multiplicité spatio-temporelle sans que jamais un moyen de transport ne soit cité. Les deux doubles se rencontrent enfin, exactement face à cette péniche qui ne

bouge pas, et à qui finalement le duc d'Auge coupera les amarres pour fuir le déluge imminent. Le voyage est donc une métaphore effective pour le Duc, alors que Cidrolin se distingue au contraire par son immobilisme. Les systèmes de référence se concrétisent dans les deux réalités vécues respectivement par les personnages.

Le second cas, avec *The Secret Sharer*, est plus curieux. Leggatt, capitaine du bateau *Sephora*, est condamné pour homicide et décide de quitter son navire en sautant dans les eaux profondes en pleine nuit. Il a besoin pour survivre de trouver un autre bateau et quitte son système de référence pour en trouver un autre. Si nous sommes amené à connaître son nom et celui de son bateau, ce n'est pas le cas du protagoniste et de son bateau, tous deux anonymes. Voyons comment les deux systèmes de référence sont mis en place et gardent leur caractère d'ouverture et de fermeture : Leggatt a un rôle dans *La Sephora* et lorsqu'il se rend sur l'autre navire, il change d'identité en se conformant aux lois actuelles selon lesquelles il est un fantôme.

Les deux systèmes coïncident donc avec les deux bateaux et le double Leggatt ne peut exister que grâce à l'existence du second navire qui en même temps le recueille et le cache en son sein.

De plus, le capitaine protagoniste a un étrange rapport avec son bateau, manifeste dès le début : il est pour la première fois capitaine et peine à trouver un équilibre avec son navire. L'étrangeté perçue par les membres de son équipage le met mal à l'aise. C'est grâce au capitaine Leggatt que le capitaine novice arrive à instaurer un rapport de confiance entre lui-même et son bateau. Curieusement, au moment précis où Leggatt quitte le bateau en se jetant à la mer, il permet au capitaine d'accomplir une manœuvre qui lui fait gagner l'estime de son équipage :

Already the ship was drawing ahead. And I was alone with her. Nothing! no one in the world should stand now between us, throwing a shadow on the way of silent knowledge and mute affection, the perfect communion of a seaman with his first command (Conrad 1910, p. 136).

Sans que cette influence soit visible ou éclatante, la seule présence de Leggatt fait changer le rapport entre le capitaine et son bateau : l'ouverture relationnelle des systèmes de référence peut, comme dans ce cas, suivre les destins du double. L'existence est donc permise par le moyen de transport mais la question du caractère de l'espace qui maintient son trait actif à l'égard de l'identité du double rentre également en jeu.

Nous avons donc vu dans ce chapitre comment la métaphore du moyen de transport peut prendre plusieurs aspects, tout d'abord en se penchant sur l'objet concret - bateau, train, avion ou carrosse – puis en abordant l'idée plus vaste d'un système de référence fermé et ouvert à la fois, qui renvoie donc à la signification qu'Einstein voulait pour ses exemples scientifiques. Entre ces deux pôles, l'idée de voyage et de déplacement est exprimée à différents niveaux sans que jamais il ne s'agisse d'un voyage initiatique où les personnages reviennent à leur point de départ. La vie du double, qu'elle soit dans sa dimension d'identité, d'apparition ou d'existence, entre profondément en relation avec les moyens de transport. De plus, notre théorie de la *constellation einsteinienne* prévoit que la lumière soit prise en compte en même temps que les systèmes de référence : ainsi, les instruments scientifiques employés par Einstein pour parvenir à l'énonciation de la théorie de la relativité pénètrent la fiction, transfigurés en éléments littéraires, pour aller interférer avec le thème du double.

LES INFLUENCES INDIRECTES : LES RELATIONS INTERPERSONNELLES ET LA SCIENCE

Dans les deux chapitres précédents, nous avons abordé les éléments directs qui constituent la constellation einsteinienne, en nous inspirant des textes de divulgation de la théorie de la relativité : la lumière et les moyens de transports avion, bateau, train ou carrosse –, qui se matérialisent dans la fiction littéraire en tant que métaphores aux origines scientifiques. Ces « objets » apportent, au-delà de leur sens propre, un signifiant métaphorique au tissu narratif, toujours en relation avec la vie du double. Ces images dites *directes*, justement en raison de leur extrême proximité avec les textes scientifiques, sont complémentaires des éléments *indirects* qui feront l'objet de ce chapitre. Comme les éléments directs s'inspirent des textes scientifiques à leur tour, les éléments indirects sont inspirés des larges effets que la théorie de la relativité produit sur la société et sur la culture du XX^e siècle, comme nous l'avons vu dans la première partie.

Dans ce chapitre, nous proposons dans une première section d'identifier les éléments indirects, en partant du couple relativité et relativisme, ce qui nous amènera à l'hypothèse selon laquelle la *relativité littéraire* serait à la fois une consécration mais aussi un dépassement du *relativisme physique*. Pour parvenir à cette analyse, nous allons considérer la relativité scientifique dans son sens exact, comme étant l'étude des relations existantes parmi tous les objets qui habitent un même système de référence. Nous verrons comment, au sein des analyses autour des *autres*, la femme va revêtir un rôle assez important et

comment, en parallèle, la figure masculine est souvent liée à la science. Pour terminer nous montrerons comment la formule $E=mc^2$ peut représenter aussi une configuration littéraire.

III.4.1 L'importance des autres : la relativité littéraire et le dépassement du relativisme

Le premier exemple que nous allons prendre en compte est celui de *Il figlio di due madri*, pour lequel nous pouvons affirmer que le double existe aussi grâce au regard de deux mères. L'enfant Ramiro / Mario n'est montré à chaque fois que dans une seule de ses facettes : il n'y a jamais la présence contemporaine du personnage sous ses deux prénoms. En revanche, les deux mères se retrouvent face à face, incapables de trouver une solution à leur déchirement intérieur. C'est la liaison mère-fils qui est mise en évidence pour donner au double sa portée fictionnelle. Nous avons déjà remarqué comment la nouvelle prend la forme d'une énigme à résoudre, à cause de l'impossibilité pour les deux mères d'accepter la perte de leur propre enfant. Les propos qu'elles échangent mettent en scène sous une forme hautement dramatique la dimension paradoxale de l'espace-temps :

[Arianna] senza gridare assali :

« E allora perché l'ho partorito ? l'ho sentito nascere, qui strapparmi : mio marito sentiva i miei gridi dall'altra stanza ».

« Anch'io l'ho partorito, anch'io l'ho sentito squarciarmi il ventre e poi come portarmi via tutto il sangue e la vita. Da me non c'era nessun padre a sentire. Ma per questo è tanto più mio » .

« Perché l'ho allattato? Per undici mesi non s'è nutrito che di me »

« E di me ; anch'io gli ho dato il mio petto, fino all'ultima goccia, fino a disseccarmi »

« E l'ho veduto crescere, anno per anno... »

« ...giorno per giorno, come una piccola pianta preziosa che mette le foglie... Ah signora, lei lo ha sentito nascere come me, lo ha visto crescere, come me, ma lei, lei... »

Anche Luciana così parlando s'era alzata ; guardava la disperata rivale, che fermò il suo tremore dinanzi alla parola annunziata. Luciana, così diritta, senza muoversi, senza togliere i suoi occhi da quelli di Adriana, riprese e compì la frase :

« ...lei non l'ha visto morire » (Bontempelli 1929, pp. 58-59).

Elles luttent en se servant de leurs expériences maternelles comme d'armes pour gagner une bataille cruelle et en dehors des lois de la nature. Le protagoniste réel de ce combat, celui qui peut décider de tout, est l'enfant, comme le montre le passage où Arianna songe à la dangerosité de sa « rivale » :

Non importa Luciana, ma le parole di Mario sono l'abisso invarcabile, il mistero che non si affronta. Luciana forse è pazza, si può vincerla, allontanarla, è anche facile ucciderla ; ma Mario la chiama mamma ; non riconosce più la vera mamma sua, Mario ha divinato luoghi e persone : non c'è niente da risolvere, non c'è niente da tentare. Luciana non esiste, ma Mario è tutto ; Mario che ha detto : « non sei tu la mamma mia, perché mi chiami Mario? Non sai che mi chiamo Ramiro? ». Questo è inspiegabile, ma è soprattutto insormontabile, non servirà parlarne al marito, al dottore : Arianna sente tanto bene che non troveranno nulla di più forte della convinzione di Mario (Bontempelli 1929, pp. 64-65).

Seul le sentiment maternel peut résoudre le mystère engendré à son tour par une distorsion du temps et de l'espace et, en même temps, c'est la seule certitude absolue : la maternité ne peut jamais être mise en doute. C'est ce paradoxe qui est la marque de la relation de deux mères et qui se transforme parfois en un jeu de reflet qui atteint jusqu'à la physionomie des personnages, comme dans la scène qui se déroule au tribunal où un juge essaie d'établir une vérité. Les deux mères et l'enfant sont présents, pendant l'interrogatoire le public s'aperçoit que la ressemblance entre les trois personnages est indéniable :

Un vento di follia corse sulla gente. Non v'erano più opinioni o dissidi : tutti erano perduti in una comune meraviglia, di fronte a quel bambino che nel pianto somigliava a una madre e nel riso a quell'altra, di una somiglianza perfetta oltre ogni immaginazione (Bontempelli 1929, p. 132).

Au tribunal, face à une foule inlassablement curieuse, il est impossible de trouver une solution, car l'enfant semble être l'exacte union des deux mères dans leur caractère complémentaire de joie et de tristesse.

Si la relativité littéraire admet que Ramiro est le fils de Luciana et Mario celui d'Arianna, le relativisme rend vrais les deux systèmes de référence en apportant ainsi le paradoxe de l'histoire. Arianna a raison tout comme Luciana, pas simplement parce qu'elles affirment des faits, mais parce que ces faits sont

le fruit d'une série d'évidences, comme l'accouchement d'Arianna ou le fait que l'enfant Mario connaisse l'espace qui était à Ramiro et possède aussi les mêmes souvenirs que ce dernier. Les deux systèmes de référence Mario-Arianna et Ramiro-Luciana sont également vrais et acceptables, il n'est pas possible de prendre une position à cet égard. Ces deux systèmes de références existent grâce aux relations tissées entre les personnages qui les composent.

Les relations parentales, enrichies d'un sentiment d'amour passionnel, sont au centre de la vie du double dans *L'Énigme de Givreuse*. L'oncle Rougeterre est le premier personnage qui est appelé à se confronter avec les deux Pierre. Face à cette ressemblance effrayante, il essaie de mener un interrogatoire en employant leurs souvenirs comme preuve d'identité :

Il eut un geste brusque, puis, ses yeux s'étant fixés sur les visiteurs, il demeura paralysé : chacun des deux visiteurs était l'image parfaite de l'autre, et leurs images étaient celle de Pierre de Givreuse.

Un souffle passa sur le vieil homme, presque de l'épouvante ; il dit d'une voix creuse :

« Lequel de vous est mon neveu ? » (Rosny Aîné 1917, p. 53).

Malheureusement pour l'oncle, et pour la bonne réussite de l'interrogatoire, les souvenirs se trouvent être exactement les mêmes : les deux Pierre étaient une unité avant l'accident sur le champ de bataille, ils possèdent donc la même temporalité. L'oncle Rougeterre est obligé de se rendre à l'évidence : il n'y a pas d'explications. Il faut pourtant trouver une solution pour la rencontre imminente avec Mme de Givreuse, leur mère.

Il nous fallait vos conseils... Si nous paraissions ensemble devant elle, à l'improviste, son émotion serait terrible... Et si nous paraissions séparément, elle s'effraierait de notre évidente faiblesse. [...] Une ressemblance, même inouïe, surtout si elle est annoncée d'avance, provoquera sans doute une extrême surprise, mais non de l'effroi ou de l'angoisse... Notre mère comprendra qu'une amitié fervente ait pu naître entre nous... semblable à l'affection des jumeaux (Rosny Aîné 1917, p. 62).

L'oncle Rougeterre propose ainsi d'inventer une histoire à raconter à leur mère, considérée comme trop sensible pour tenir le coup face à l' inexplicable évidence d'un fils dédoublé : il s'agira donc de Pierre et de son ami, qui se seraient rencontrés pendant la guerre. Leur ressemblance les aurait unis encore

plus que les conditions dramatiques de la bataille. Lorsque les deux Pierre se trouvent face à leur mère, l'effroi envahit la scène de la rencontre, même si Mme de Givreuse fait semblant – ou s'oblige inconsciemment – de croire à l'histoire qu'on lui raconte :

Elle était debout quand ils entrèrent ; elle s'élança à leur rencontre, mais son élan se brisa, tant la surprise fut profonde. Et elle demeurait ensemble consternée et ravie, s'efforçant de distinguer entre son fils et l'étranger (Rosny Aîné 1917, p. 66).

La ressemblance est trop bouleversante, devant une telle vision même le sentiment maternel est secoué par un doute. Mme de Givreuse se sert ainsi de sa voix, elle appelle son fils et le laisse venir vers elle :

« Mon fils ! » cria-t-elle, avec l'espoir sourd que cet appel ferait naître une émotion révélatrice. Les deux visages exprimèrent le même trouble. Enfin une voix hésitante répondit.

« Ma mère ! »

Déjà elle étreignait celui qui venait de répondre. Mais elle surprit dans le regard de l'autre une tendresse tremblante qui la bouleversa [...] elle embrassa encore celui qui avait répondu à son cri... puis, mue par une impulsion irrésistible, elle mit ses deux mains sur les épaules de l'autre. Tout de suite, elle les retira. Une houle de contradictions la tourmentait, où la contrainte se mêlait à la joie, où des soucis obscurs entravaient l'espérance (Rosny Aîné 1917, p. 67).

La réaction de Valentine de Varsenne, dont Pierre était amoureux avant de partir à la guerre, va s'ajouter à ce chaos émotif : ses sentiments sont identiques à ceux de la mère, elle n'arrive pas à discerner entre les deux hommes le véritable destinataire de son amour :

En voyant les deux hommes, elle poussa un cri qui était presque une plainte. Puis, elle s'immobilisa, les pupilles élargies, tandis qu'ils la contemplaient, tout pâles (Rosny Aîné 1917, p. 68).

La mère et la fiancée se trouvent dans la même incapacité à trouver une vérité – car justement il n'y en a pas – et Mme de Givreuse se confie à la jeune fille pour essayer d'avoir des réponses :

« Seras-tu plus clairvoyante que moi, Valentine ? » murmura madame de Givreuse. Je n'ai pu reconnaître Pierre. La jeune fille les observait, concentrant son attention et faisant appel à cette mémoire des formes et des couleurs, si vive à son âge. Enfin, découragée :

« Je ne sais pas ! » (Rosny Aîné 1917, p. 68).

Nous pouvons imaginer la ressemblance des deux hommes par les réactions d'étonnement qui se déclenchent dans sa famille : les relations prennent ainsi un caractère fonctionnel pour nous montrer davantage le paradoxe de l'existence du double. La mère ne peut pas avoir deux fils alors qu'elle en a accouché un seul, et il en va même pour l'oncle qui a un seul neveu et pour la fiancée qui ne peut pas aimer deux hommes avec le même visage ; dans ce sens, nous pouvons parler de relations fixes, au sens qu'elles ne peuvent pas changer à moins d'être face à un cas de dédoublement.

Ces mêmes relations conduisent les deux Pierre à se séparer définitivement, à construire deux vies qui soient effectivement autonomes et séparées. C'est la sauvegarde des êtres humains qui leur sont les plus chers (Mme de Givreuse et Valentine), qui poussent les deux Givreuse à se séparer. L'un d'entre eux dorénavant s'appellera Philippe et sera à la tête de l'usine d'avions de la famille Givreuse. Le choix de savoir lequel des deux va changer d'identité pour entamer une vie autonome est laissé au hasard, pour autant cette décision dérive d'une promesse que l'un des deux Pierre fait à Valentine. Il est évident, à partir de ce moment, que cette promesse aura des conséquences – notamment le mariage entre Givreuse et Mme de Varsennes :

« Que faire, maintenant ? Vous avez fixé l'avenir. Un de nous épousera Valentine. C'est nécessaire. Il y a là un bonheur si sain et si fort. Mais que deviendra l'autre ? Est-il possible qu'il souffre ? »

« Un autre amour peut le sauver. La vie est innombrable... Il suffit d'une rencontre. Le temps est avec nous... et ses métamorphoses » (Rosny Aîné 1917, p. 95).

Les deux Pierre parviennent à la véritable acceptation de leur identité cruellement divisée grâce à l'existence et aux réactions des autres. D'autre part, avant même que les autres s'aperçoivent clairement de cette situation, ils ont déjà pris la décision de mettre fin à toute équivoque. Ce sont donc les relations humaines qui offrent au double le prétexte pour définir ses limites identitaires, pour se fixer en deux êtres humains bien différents, même s'ils proviennent

d'une seule unité (avant l'accident sur le champ de bataille, Givreuse est une seule et unique personne).

Chaque ensemble de relations forme donc un système de référence : mais si le double demeure tel qu'il est, il est impossible que les deux systèmes n'entrent pas en conflit. Mme de Givreuse ne peut avoir qu'un seul fils et Valentine ne peut avoir qu'un seul mari. Le double est donc obligé de se diversifier et de créer un système de référence *autre*. Nous pouvons alors observer comment les relations demeurent fixes et immuables. Cela ne veut pas dire qu'elles ne changent pas dans le temps ou dans l'espace, mais qu'elles naissent avec des caractères qu'il est impossible de changer : Mme Givreuse ne peut pas avoir un autre fils et Mme de Varsennes ne peut pas avoir un autre amour, à moins qu'elle ne tombe amoureuse de quelqu'un d'autre. Les sentiments à la base des relations jouent un rôle important à l'intérieur du roman. De plus, ils sont curieusement rapprochés de contenus scientifiques et plus précisément du concept de gravitation :

L'amour suivait sa voie comme la gravitation, comme les rayons qui voyagent dans la nuit interstellaire, comme les âpres semences des ajoncs et des ronces : parce qu'il contient l'Énigme totale, il s'adapte à toutes les énigmes (Rosny Aîné 1917, p.76).

Tout comme la gravitation modifie l'espace et le temps en les rendant courbes, l'amour est capable de modifier l'identité des êtres humains, parvenant ainsi à construire la nouvelle identité de Philippe pour pouvoir recréer un système de référence qui ne soit pas en conflit avec celui de Pierre.

Les sentiments sont véritablement ce qui anime et motive les relations entre les personnages. Le phénomène est visible dans *Isolia splendens* où il est encore question d'amour parental. La dimension où l'élève et le professeur habitent est un système bien défini, autonome et ne laisse pas de place à des interférences extérieures. Enfin, ce sera la plainte qui permettra de dévoiler un autre système de référence qui se superpose au premier. La mort de la créature engendre la douleur et le gémissement de la mère, et c'est ainsi que nous découvrons la double *Isolia*, à la fois *Isolia splendens* dans le monde de la science et *Isolina* dans le monde des humains. Dans la quinzième dimension, *Isolia* est un spécimen du monde animal à étudier, mais dans la troisième dimension c'est une fillette : ces deux systèmes de référence, autonomes en soi mais aussi en relation entre eux, nous donnent la mesure de ce que nous vou-

lons entendre par l'expression « relations absolues » ou « fixité de relations ». La relation de la mère avec sa fillette – Isolina –, ne peut pas être remise en question et existe en même temps que la relation entre les deux scientifiques – l'élève et le maître – et leur cobaye : l'être est le même, *Isolia splendens*, ce sont ses relations qui changent et qui le légitiment en tant que double.

L'amour familial est un fil rouge présent aussi dans *La scacchiera davanti allo specchio* où l'enfant protagoniste rencontre sa grand-mère dans le monde du miroir. Le moment de la rencontre avec cette dame est digne d'intérêt : le Roi blanc vient d'expliquer le fonctionnement du miroir, habité par tous les êtres qui se sont réfléchis au moins une fois sur sa surface et qui conservent l'âge qu'ils avaient à ce moment-là. En réponse à ces propos, l'enfant exprime le souhait de rencontrer des personnes. La première rencontre se fait avec sa grand-mère qui à son tour lui fournit les mêmes explications sur la temporalité du miroir et qui représente pour ainsi dire un exemple en chair et en os, issu de l'expérience intime de l'enfant, de sa propre vie familiale.

A un certo punto scorsi una donna giovine che mi guardava.

« Vieni qua » mi disse. « Sai chi sono? »

« Nossignora, io non l'ho mai vista ».

« Sono la tua nonna ».

« La mia nonna?! Scusi, signora, ma credo che lei s'inganni. Io non ho mai conosciuto la mia nonna, ma so che le nonne sono tutte donne molto anziane, con i capelli bianchi : ho anche visto le nonne di parecchi miei compagni di scuola. Lei invece è una signora giovane. »

La signora di mise a ridere.

« Anche le nonne » disse « prima d'essere vecchie erano giovani ».

« Impossibile » dissi io.

Allora lei cominciò a ridere più forte. Io mi volsi verso il Re Bianco, ma mi pareva distratto. Tornai a guardare quella bella signora. La quale, avendo finito di ridere, raccontò :

« Quando mi sono guardata la prima volta in quello specchio, avevo ventidue anni. Avevo appena preso marito. Quello lì era lo specchio che ho trovato nella mia nuova casa. Hai capito? » (Bontempelli 1922, p. 302)

L'enfant se montre sceptique face aux explications de la dame : il n'accepte pas qu'une grand-mère puisse être aussi jeune. Ce détail nous ouvre une perspective intéressante sur le rapport à la temporalité. Encore une fois, nous pouvons définir la relation entre l'enfant et la grand-mère comme absolue : rien ne peut empêcher ce niveau de consanguinité mais la perception tempo-

relle peut susciter des doutes, et faire obstacle à la compréhension. Le second système – celui qui trouve sa matérialité derrière le miroir – est caractérisé par un temps fixe. Il est habité par les mêmes personnages que l'enfant voit dans l'autre système de référence – sa propre maison – mais avec d'autres caractéristiques. Bontempelli utilise ici le couple conceptuel de l'objet et de sa propre représentation pour fournir une explication du paradoxe : l'enfant des deux côtés du miroir est le même être, en raison du fait qu'entre la personne et son reflet il n'y a aucune différence, comme le lui explique le Roi blanc. Si l'enfant est le même, ses relations doivent également se maintenir à l'identique : la jeune femme derrière le miroir est bien sa grand-mère (que l'enfant n'a d'ailleurs jamais rencontré dans sa vie ordinaire) mais il a besoin de changer sa perception spatio-temporelle pour rendre possible le fait qu'une grand-mère soit à la fois morte et éternellement jeune. Son changement de perception est représenté par le dédoublement : c'est par ce biais qu'il est possible de donner une cohérence aux deux systèmes, chacun ayant un droit d'existence et fonctionnant selon une logique grâce à la présence du double. En suivant le mouvement inverse, les relations du double légitiment son existence. La relativité littéraire, représentée ici par les relations absolues de l'enfant, admet et dépasse le relativisme selon lequel chaque côté du miroir possède également un droit à l'existence sans que l'un n'empêche l'autre, même si en apparence les deux semblent en conflit.

De même, dans la nouvelle *The Jolly Corner*, c'est l'amour passionnel qui est l'un des moteurs des relations que le double entretient avec les autres personnages. Lorsque Brydon revient à New York, il retrouve Alice Staverton, une ancienne amie dont il était autrefois amoureux et qui probablement serait devenue sa femme s'il était resté aux États-Unis au lieu de partir en Europe. Elle a gardé tout son charme et leurs sentiments semblent renaître. En outre, elle est sa complice dans sa chasse au double : sans avoir besoin de trop d'explications, elle comprend la nécessité que Brydon a de voir son alter ego et lui apporte un réconfort tacite et discret. Ce n'est pas tout : curieusement, Alice voit le double en rêve avant même que Brydon puisse le voir :

What she said however was unexpected. « Well, I've seen him ».

« You-? »

« I've seen him in a dream »

« Oh a 'dream'! It let let ihm down »

« But twice over » she continued « I saw him as I see you now »

« You've dreamed the same dream-? »
« Twice over » she repeated « The very same »
This did somehow a little speak to him, as it also gratified him « You dream about me at that rate? »
« Ah about him! » she smiled (James 1908, p. 159).

Alice est donc la seule personne, à l'exception de Brydon, qui voit *l'autre* mais d'une manière passive, si l'on considère que c'est le double qui vient vers elle à travers ses rêves. Toutefois, elle semble avoir une perception exacte de la différence entre les deux êtres, contrairement à Brydon qui est confus, comme on peut le remarquer par le malentendu entre « about me » ou « about him ». Brydon éprouve de la jalousie lorsqu'Alice parle des émotions que *l'autre* lui suscite :

It brought Spencer Brydon to his feet. « You 'like' that horror? »
« I could have liked him. And to me, » she said, « he was no horror. I had accepted him. »
« 'Accepted'? » Brydon oddly sounded.
« Before, for the interest of this difference – yes. And as I didn't disown him, as I knew him – which you at last, confronted with him in his difference, so cruelly didn't, my dear, - well, he must have been, you see, less dreadful to me. And it may have pleased him that I pitied him » (James 1908, p. 181).

Brydon est jaloux de son double qui représente tout ce qu'il n'a pas été : le fait que *l'autre* choisisse la même femme lui donne encore une preuve de son existence. La jalousie, qui n'est ici que la marque de la relation entre Alice et Brydon, légitime l'existence de *l'autre*, lui donnant un trait charnel. Le double de Brydon, en contact jusque-là seulement avec lui, se fait chair sous le regard de Alice qui admet non pas de l'aimer mais de l'accepter. La trahison devient double aux yeux de Brydon : sa compagne ressent de la compassion envers cet être qui, à son tour, choisit quelqu'un d'autre que lui pour se manifester.

Le double apparaît une seconde fois en rêve à Alice exactement au moment où Brydon est en train de passer sa dernière nuit dans la maison : c'est pour cela qu'elle sera capable de le retrouver le lendemain matin dans la maison préférée, évanoui sur le sol :

« In the cold dim dawn you say? Well, in the cold dim dawn of this morning I too saw you »
« Saw me? »

« Saw him, » said Alice Staverton. « It must have been at the same moment.
» [...] « in my dream again, the same one I've named to you. He came back to me. Then I knew it for a sign. He had come to you » (James 1908, p. 180).

Le double se manifeste donc au même moment en rêve à Alice, et en chair et en os à Brydon. Cette dernière scène confirme toute l'importance des relations : Brydon raconte à Alice ce qu'il a vu : le double a un visage horrible, il lui manque un doigt, et même s'il est très riche il a mené une vie difficile. C'est un possible autre lui-même qu'il est en train de comparer à lui-même. Finalement, l'élément qui marque la différence, au profit de Brydon, se révèle être le sentiment qu'éprouve ce dernier pour Alice :

« Ah! » Brydon winced [...]. Then, « He has a million a year, » he lucidly added.
« But he hasn't you. »
« And he isn't – no, he isn't-you! » she murmured, as he drew her to his breast
(James 1908, p. 180).

La jalousie apporte ainsi une confirmation à la matérialité du double, en lui donnant la possibilité de se confronter à d'autres personnages : Brydon et Alice forment un système de référence doté d'un certain espace-temps et il en est de même pour le double. Finalement, l'élément qui permet à Brydon de se délivrer de l'atroce remords n'est ni le visage terrifiant ni le manque d'un doigt, mais l'amour d'Alice. Ce sont encore les relations qui légitiment le double.

L'amour, dans *Orlando*, est de nouveau l'objet principal des relations humaines. Grâce à la dilatation du temps, le protagoniste rencontre l'amour de nombreuses fois, d'autant plus que ses relations sont marquées par ses changements de sexe :

She had, it seems, no difficulty in sustaining the different parts, for her sex changed far more frequently than those who have worn only one set of clothing can conceive ; nor can there be any doubt that she reaped a twofold harvest by this device ; the pleasures of life were increased and its experiences multiplied. For the probity of breeches she exchanges the seductiveness of petticoats and enjoyed the love of both sexes equally (Woolf 1928, p. 184).

On sait que le changement de sexe pour Orlando n'est pas un simple déguisement, son corps se modifie et avec lui l'espace qui l'entoure. Par consé-

quent, les relations qu'il entretient avec les autres sont intégralement doubles elles aussi : sa connaissance des femmes est faite à partir d'un corps d'homme et vice versa. Sasha, la princesse russe charmante et cruelle, sera son grand amour en tant qu'homme alors que l'aventurier anglais Lord Bonthrop Shelmerdine représentera son prince charmant et courageux, en tant que femme. Sans vouloir affronter la question d'un amour bisexuel, nous voulons plutôt nous concentrer sur la valeur que les relations ont par rapport à l'identité du double. L'un des traits caractéristiques de la narration de Virginia Woolf est sa capacité à dessiner les traits psychologiques des personnages, à se plonger dans les profondeurs du moi intime pour décrire les plus petites impulsions à l'origine des grands actes. C'est précisément la description de ces amours, qui n'ont pas le caractère de déguisement, qui nous conduit à penser la relativité littéraire : lorsqu'Orlando tombe amoureux de Sasha, il est un homme physiquement et psychologiquement, en revanche, lorsque c'est Shelmerdine qui capture son cœur, elle devient une femme dans l'intégralité de son âme et de son corps. Il est impossible de nier l'un de ces amours : les relations sentimentales sont considérées comme absolues au sens qu'il n'est pas possible - à moins évidemment de changer d'avis -, que l'être aimé puisse être remplacé. Encore une fois, nous avons la preuve de comment les relations du double concourent et affirment son identité. La description minutieuse des sentiments, le fait que chaque amour soit vécu entièrement, implique le relativisme au sens que chaque point de vue - Orlando homme et Orlando femme - est cohérent et acceptable et qu'il est en même temps dépassé par la fixité de ces mêmes relations donnant vie à la relativité littéraire.

En élargissant notre perspective à des relations qui ne sont pas uniquement de nature passionnelle, nous pouvons parvenir au cas de *The Secret Sharer*. Le capitaine accepte d'abriter Leggatt sur son bateau mais sa condition de fugitif l'oblige à rester caché aux yeux du reste de l'équipage. Les relations jouent un rôle fondamental au sens privatif dans ce cas : c'est justement en empêchant tout rapport que le double peut garder son autonomie. D'un côté, nous avons des relations tendues entre le capitaine et son équipage : il s'agit de son premier bateau et il n'a pas la sensation de savoir le maîtriser, de plus les membres de son équipage ne montrent aucun signe de confiance. D'un autre côté, Leggatt ne peut absolument pas tisser de rapports avec les autres, il est obligé de rester caché dans la cabine pour sa propre survie et celle du capitaine. La figure de l'assistant personnel du capitaine nous fournit un exemple de mise en relation : il a le devoir de s'occuper des exigences personnelles du

capitaine et il est donc obligé à rentrer continuellement dans sa cabine, espace fondamental pour le double qui s'y cache. Le capitaine, stressé par cette dangereuse proximité de son « second self » (Conrad 1910, p. 80), adresse à son assistant des remarques qui sonnent de façon étrange. Le *climax* de cette atmosphère tendue est atteint pendant la scène du dîner, que nous avons déjà analysée, où tout l'équipage est assis devant l'entrée de la cabine.

« Stewart », I thundered. [...]

« Yes, sir, » the pale-faced stewart turned resignedly to me. It was this maddening course of being shouted at, checked without rhyme or reason, arbitrarily chased out of my cabin, suddenly called into it, sent flying out of his pantry on incomprehensible errands, that accounted for the growing wretchedness of his expression (Conrad 1910, p. 77).

Le capitaine sait très bien que sa conduite est inexplicable. Cependant, il ne peut s'empêcher de se sentir menacé par son lieutenant et par l'autorité que celui-ci a sur son propre espace intime qui abrite en même temps son double. Les membres de l'équipage font noter au capitaine qu'il a l'air pâle, tout en soulignant la réalité de son comportement étrange. Cet épisode confirme une sensation que l'équipage a depuis le début du voyage : le capitaine est quelqu'un de mystérieux, a une étrange attitude et, en outre, ne contrôle pas son bateau. C'est le capitaine même qui entend, pendant la navigation, les commentaires que l'équipage fait à son égard et qui deviennent de plus en plus marqués lorsque la présence de Leggatt exaspère la situation. Finalement, pour permettre à Leggatt de s'enfuir, le capitaine accomplit une manœuvre considérée comme inconsciente par tous les autres membres de l'équipage : il s'approche des rochers de sorte que Leggatt puisse sauter et disparaître dans l'eau. Cette manœuvre provoque les réactions étonnées et désespérées de l'équipage :

It was the mate moaning at my elbow. He was thunderstruck, and as it were deprived of the moral support of his whiskers. He clapped his hands and absolutely cried out, « Lost! »

« Be quiet » I said, sternly.

He lowered his tone, but I saw the shadowy gesture of his despair. [...] He made as if to tear his hair, and addressed me recklessly.

« She will never get out. You have done it, sir. I knew it'd end in something like this » (Conrad 1910, p. 132)

L'action qui sauve Leggatt en le mettant hors du bateau et qui selon les lois de la navigation est totalement suicidaire est finalement la seule qui permet au capitaine de gagner la confiance de son équipage.

Les relations, ou plus précisément dans ce cas l'absence de relations, légitiment l'existence du double. Grâce à l'absence de relations avec les autres, Leggatt peut véritablement apporter son aide au capitaine pour obtenir quelque chose qui manquait à celui-ci avant son arrivée : la maîtrise de son bateau et la forte estime de son équipage. Les deux points de vue des doubles forment deux mondes : chacun a son bateau et son équipage. Leggatt a dû abandonner le sien et il en a trouvé un autre qui lui ressemble, mais c'est justement l'impossibilité de se montrer et donc de tisser des relations avec les personnes qui légitiment son existence concrète. La relativité littéraire, et donc le réseau de relations qui existe entre le double et son monde de référence, légitime le relativisme pour lequel chaque capitaine possède sa place dans son propre monde. En outre, l'aspect secret de Leggatt permet au capitaine de renforcer son monde et, par conséquent, à travers cette action il légitime charnellement son existence.

Passons au cas d'*Échec au temps* où nous avons deux types de relations importantes : celles que Dieuieu tisse avec ses deux camarades et avec sa voisine Lisa. Rappelons que le groupe qui accomplit l'expérience physique est formé de Gustave Dieuieu, marchand en acier, de Leslie Axidan, poète, et de Hervey Douglas, scientifique et inventeur de la machine pour voir le passé. Lorsque l'expérience arrive à bon terme et que le mécanisme de cause-effet est brisé, nous nous trouvons face au paradoxe typique des voyages dans le temps : si l'on change un détail dans le passé, des conséquences apparaissent aussi dans le futur. Effectivement, cela se produit ainsi : Douglas n'a jamais existé car son oncle est mort dans la bataille de Waterloo et Axidan, n'ayant jamais rencontré le scientifique, a suivi un autre parcours de vie et est devenu le recteur de l'école d'Ostende. La seule possibilité qui se présente à Gustave pour redonner un sens à son vécu est de se rendre chez Axidan et d'essayer de trouver chez lui un signe de son autre vie, celle du monde où la bataille de Waterloo avait été remportée par les Français. Gustave reste le seul témoin de *l'autre monde possible* et fait appel aux relations qu'il avait avec ses amis pour essayer de réunir les fils de l'histoire irrémédiablement coupés. Il se rend dans le bureau d'Axidan en essayant de faire appel à un quelconque souvenir enfoui :

Certes, je ne m'étais pas attendu à l'appeler mon vieux Catastrophe ; mais, dès qu'il entra, le pli correct de son pantalon, le luisant vertueux de sa bottine, un certain pharisaïsme qui empesait son nœud de cravate, tout cet aspect de conformisme et d'importante, si différent du débraille sympathique que présentait encore quelques heures auparavant - mais dans une autre *fois* - le poète Axidan m'empêcha de me porter à sa rencontre. Il vint donc jusqu'à moi avec la plus vive cordialité, et je reconnus ses intonations, sa loquacité, son amitié un peu bousculante, bien que tempérée par une certaine retenue de dignité provinciale et administrative. L'impression était si étrange de me trouver à cinq heures de l'après-midi devant cette espèce de frère d'un Axidan que j'avais quitté à dix heures du matin sur une autre des milliards de voies du possible, que je restai quelques instants déconcerté, et que c'est lui, m'ayant fait asseoir en face de la cathèdre Henri II, qui s'aperçut de mes airs égarés, et qui me demanda en riant si je tombais de la lune (Thiry 1945, p. 185).

La conversation entre les deux hommes se déroule autour de vieux souvenirs d'enfance et aux faits d'une autre vie, mais malheureusement Dieujeu n'arrive pas à convaincre Axidan de la véridicité de l'aventure qu'ils auraient vécu ensemble. L'impossibilité de démontrer certaines conséquences, comme la faillite de l'entreprise de Dieujeu même à cause de l'argent investi sur le projet, aboutissent au fait que Dieujeu soit considéré coupable par la justice et déclaré en état d'infirmité mentale. Il ne rentre donc pas dans les structures de la société normale et c'est pour cela qu'il nous raconte son histoire depuis une maison de repos, tout en écrivant ses mémoires, dans l'attente que le monde soit prêt pour cette immense et troublante vérité. Nous avons ici aussi la présence de l'amour parental qui joue un rôle fondamental dans l'apparition du double et qui se concrétise dans le personnage de Lisa, une jeune mère qui a perdu son enfant et qui vit dans la pièce à côté du laboratoire dans un état de semi-folie. Elle assiste à une expérience et se rend compte assez confusément que le « miracle » qu'elle voit, le retour sur l'irréparable, pourrait lui rendre son fils. C'est justement son désespoir exprimé par un cri suraigu, qui semble faire enfin marcher la machine d'arrière-vision. Elle crie le nom d'Hervey le scientifique, qui est l'homonyme du capitaine Hervey sur le champ de bataille et qui semble entendre le cri. Perdant son temps à regarder en direction de cet appel, le capitaine Harvey Douglas a la possibilité de voir arriver les troupes alliées et ainsi de modifier ces décisions et donc le sort de la guerre et en dernière conséquence l'image du monde. Il y a une relation filiale entre Lisa et son défunt enfant, une relation – peut-être – amoureuse entre Lisa et Hervey : si Dieujeu

cherche son autre identité dans ses relations avec Axidan, Lisa et son système de référence représentent l'élément qui fait gagner l'Anticause.

La relation est donc fondamentale dans la définition du double : chacun des personnages entretient, avec le même sujet Axidan, un rapport différent, et les deux sont également plausibles du moment que le double existe. Le relativisme est ici conservé à savoir que chaque point de vue des deux Gustave a sa légitimité. Cette caractéristique vient de la différence de relation avec Axidan, qui ici se fait absolue, comme le confirme le relativisme littéraire. Puisqu'Axidan peut être à la fois le compagnon d'une aventure scientifique contre le mécanisme de cause à effet, et un ancien camarade d'école qu'il ne voit pas depuis des années, les deux points de vue se créent et le double se fonde dans sa matérialité.

Enfin, dans *Les fleurs bleues*, le Duc d'Auge et Cidrolin sont entourés par des familles où chaque élément d'un monde trouve son reflet, si ce n'est sa transposition dans l'autre. Cidrolin et le Duc ont trois filles jumelles, et leurs trois maris apparaissent soit comme trois nobles seigneurs assis à la table du Duc d'Auge, soit comme des hommes de l'époque contemporaine assis au restaurant avec l'intention de déjeuner avec Cidrolin. La femme de Cidrolin est morte lors d'un accouchement tout comme la femme du Duc d'Auge, et leurs dernières filles se marient au même moment de la narration. L'impression est qu'une famille est le reflet de l'autre, qu'à chaque proche du Duc il y a un correspondant de Cidrolin, et vice versa : ces relations sont fixes car immuables et également légitimes. Lorsque Cidrolin et le Duc se rencontrent, aucun de leur proche ne subit de changement : la légitimité de leur point de vue est intacte, donnant ainsi la véritable preuve qu'il n'y en a pas un qui rêve de l'autre, il n'y a pas donc de réalité secondaire par rapport à une autre, mais les deux existent bel et bien avec la même dignité. La fixité de relations est la marque de la relativité littéraire.

On voit s'établir un dialogue entre le relativisme dans les romans et la relativité scientifique qui devient littéraire. Grâce à Einstein, la relativité confirme et à la fois dépasse le relativisme. En considérant que toute perception du sujet tient compte du point de vue de l'observateur (relativisme), nous pouvons calculer des mesures fixes en examinant les relations qui existent entre les éléments du système de référence pris en compte (relativité scientifique). Si l'on juge que le point de vue est celui du double et qu'on analyse les relations qu'il entretient avec certains personnages, on peut remarquer que le relativisme est la qualité qui rend le monde du double cohérent et que la relativité se traduit

dans la fixité de ses relations qui changent d'un système de référence à l'autre. Dans ces passages, nous avons analysé toutes les nuances présentes dans le *corpus* qui représentent la dualité relativité – relativisme. Nous tenons à approfondir encore notre analyse en nous appuyant sur le texte de Zenkine, qui parle de la naissance du relativisme culturel et de la culture romantique :

Aujourd'hui, quand les progrès du relativisme culturel semblent aboutir à un pluralisme généralisé et indifférent dans le multiculturalisme, on peut dire que l'idée romantique de la culture portait déjà des germes d'un post-modernisme avant la lettre (Zenkine 2011, p. 73).

Soulignons donc la contemporanéité d'un nouvel intérêt pour le relativisme culturel avec la renaissance d'un nouvel intérêt dans le domaine de la littérature envers le thème du double. Nous reprendrons par ailleurs ce concept dans la conclusion.

III.4.2 La sphère féminine et la fonction scientifique

Les figures de l'Autre entrent d'une manière importante dans la vie du double : elles affirment, prouvent, concrétisent son existence tout en gardant les paradoxes qui parfois en dérivent. En approfondissant le sujet, nous pouvons remarquer comment, parmi ces Autres, la femme joue un rôle emblématique. Tout d'abord, par leur proximité avec le double, puisque les femmes présentes dans les romans ne se limitent pas à côtoyer le double, au contraire, elles font partie de son entourage en tant que mère ou amante, en tissant des liens profond et charnels.

Nous avons déjà observé comment la lumière et le moyen de transport revêtent une position singulière dans l'apparition ou dans l'identité du double : les deux éléments scientifiques se transforment en objet littéraires en gardant à la fois leur traits qui renvoient à la physique et leur capacité narrative, capables de faire avancer la narration. La fonction que la figure des femmes recouvre par rapport au double donc coïncide avec celle de la lumière et du moyen de transport. Analysons-les au cas par cas pour éclairer notre hypothèse.

Dans *Les fleurs bleues*, Cidrolin est veuf et, après le départ de la dernière de ses trois filles, il décide d'embaucher Lalix, une femme de ménage et fille de bûcheron, de laquelle il tombe ensuite amoureux et qui deviendra sa fiancée.

Le Duc d'Auge est également veuf, père de trois filles, et au cours de ses voyages il rencontre Russule Péquet, la fille d'un bûcheron qui lui accorde ses faveurs et qui devient ensuite sa femme. L'identité des deux hommes, le fait qu'ils soient un double, se révèle par une série de parallèles entre leurs vies dont le nom et la composition de leur entourage figurent au premier plan. L'état de veuvage, les trois filles, la rencontre avec une nouvelle flamme qui est fille d'un bûcheron, sont des éléments communs qui nous donnent à nouveau une confirmation du dédoublement. Nous avons déjà analysé comment la lumière philosophale de Timoleo et la péniche de Cidrolin qui ne bouge pas – avec toute la confrontation avec le système de référence du Duc d'Auge –, caractérisent le double exactement comme le fait la femme, l'amante ou la mère, quelle qu'elle soit.

Dans *L'Énigme de Givreuse*, ce sont la mère de Pierre, Madame de Givreuse, et sa fiancée Mademoiselle Valentine de Varsenne, qui poussent le double à devenir concret. Au début de l'histoire, les deux Pierre cohabitent, même si c'est dans un état de souffrance dû au manque de contours nets de leur identité. La raison qui pousse les deux Pierre à sortir de cet état indéterminé et à se doter de deux identités différentes, Pierre Givreuse et Philippe Fremeuse, c'est l'amour pour les deux femmes citées. Madame de Givreuse souffre de sentir son sentiment maternel partagé entre les deux hommes, et Valentine doute de l'identité de deux personnes qui sont l'exacte représentation de l'être aimé. Il devient donc nécessaire que l'un des deux Pierre devienne Philippe pour ôter ainsi l'angoisse que les deux femmes ressentent face à une identification incertaine de l'être aimé, qu'il s'agisse du fils et de l'amant. Il est d'ailleurs curieux que la nouvelle fiancée de Philippe soit une ancienne maîtresse de Pierre à qui Philippe (évidemment) rappelle son amour d'autrefois. Les deux femmes, mère et amante, contribuent donc à l'existence du double, le délimitent, le façonnent. Sans le vouloir, elles poussent le double à se concrétiser, à réaliser son identité. Dans le roman, la lumière est également un trait de l'identité du double, car elle peut passer plus aisément à travers un corps qui a la moitié de sa masse originelle ; et le moyen de transport donne imprime un trait à Philippe qui ouvre une usine d'avions, autre à représenter l'endroit – la gare – où a lieu l'explication scientifique du phénomène.

Parvenons à *Orlando*, véritable cas particulier de notre *corpus*, car c'est le seul où la femme est l'un des éléments du double. Orlando/femme affiche un refus de la maternité, se limitant à des considérations d'ordre social et culturel sur le rôle de la femme qui devient mère. En réalité, le discours qu'elle se ré-

pète sur la maternité a pour véritable but le thème du temps qui passe, et les changements de coutumes, de modes et des manières de penser qui en résultent. Orlando vit à travers quatre siècles, et parler du temps qui passe signifie faire référence à son identité. Si l'image de la mère est effleurée, nous avons concrètement l'image de l'amante, cette fois en relation à Orlando/homme : il s'agit de la princesse Sašha. Elle vient de Russie, lorsque son bateau s'amarre dans la Tamise, Londres est immobilisée par un hiver de glace, l'espace qu'elle amène avec elle (le froid de la Russie) se superpose à l'espace anglais et occidental d'Orlando. Sašha représente un chapitre très important de la vie d'Orlando : au final, elle lui brisera le cœur et laissera des traces dans son caractère, auxquelles il pensera même après être devenue une femme. Encore une fois, la femme ne se limite pas à être un personnage qui habite l'entourage du double, mais elle est déterminante dans son identité. Rappelons que la lumière, dans *Orlando*, indique le changement d'époque (donc le temps dilaté du double) et le moyen de transport joue un rôle essentiel lorsqu'elle devient une femme. Lumière et moyen de transport caractérisent l'identité du double, tout comme le fait la femme.

Dans *The Jolly Corner*, la figure d'Alice Staverton est très importante dans l'apparition du double : elle annonce à Brydon la future apparition de son alter ego et elle le secourt à l'aube de la nuit où cette rencontre a eu lieu. Le double est apparu en rêve à Alice, en lui donnant une preuve de son existence, mais ce fait rend Brydon fou de jalousie. Alice devient la confidente de Brydon, la seule capable de le comprendre et de le croire. Si, dans le moment précis de l'apparition, Brydon est dans la solitude la plus totale, à son réveil traumatisé c'est la main d'Alice qu'il perçoit sur son visage. Alice est venue à son secours, en imaginant les faits de la nuit. C'est la femme amante qui se définit, ancien désir de jeunesse que Brydon parfois regrette comme il a (en partie) regretté de partir. Cette femme amante fournit à Brydon la confirmation de la véritable existence de son double, elle en est le témoin. Rappelons que la lumière et ses jeux sont le troisième protagoniste pendant l'épisode de la chasse finale et de la rencontre, et que l'existence de l'autre est liée au voyage que Brydon avait accompli trente-trois ans auparavant vers l'Europe et à son voyage de retour aux États-Unis.

Dans *Échec au temps*, le personnage de Lisa est central dans tout le roman. Mère en deuil, elle a perdu son petit enfant à cause d'un accident provoqué par sa négligence : son fils s'est renversé dessus une casserole d'eau bouillante et il en est mort brûlé. Lisa en est devenue folle, et vit désormais dans un état

de semi-conscience dans une pièce voisine du laboratoire. Elle peut donc assister aux expériences, qu'elle regarde dans un état second, ni vraiment lucide ni éveillé. Toutefois, un jour, sa conscience se réveille, et elle comprend qu'à travers les expériences elle pourrait revoir son fils et c'est de façon soudaine et lancinante que résonne son cri de désespoir. Ce cri sera déterminant pour le fonctionnement de la machine d'arrière-vision, pour le déraillement du mécanisme de cause à effet et pour la création du double. Lisa permet donc l'apparition du double, elle joue un rôle capital dans l'instant même, avec ce cri suraigu qui perce l'espace, comme dans l'apparition sont tout aussi importants le moyen de transport - comme la machine d'arrière-vision qui permet de briser la loi de cause à effet de l'univers - et la lumière qui permet à cette même machine de fonctionner.

Prenons désormais en compte *Il figlio di due madri*. En effet, le titre pourrait nous inviter à penser qu'il n'y a rien de plus maternel que le dédoublement d'une mère. Mais il suffit d'un seul moment de réflexion pour comprendre que l'existence de deux mères biologiques est ce qu'il y a de plus faux et de plus contre-nature. La maternité biologique est quelque chose d'unique, et c'est sur ce paradoxe que se joue toute l'identité de l'enfant Mario / Ramiro. L'interaction de deux mères, à cause de leur rôle, se place sous le signe du chaos : elles sont antagonistes tout en gardant une forme d'empathie pour l'angoisse que l'autre ressent. L'idée de maternité, bien que centrale dans le roman, aboutit à un paradoxe donnant aux personnages des deux mères des contours flous : l'une des deux mères ne peut pas être réelle. Comme la mère est une figure fondamentale à la légitimation du double – l'enfant est Ramiro ou Mario selon la mère qui réussit à démontrer la validité de sa maternité –, la lumière indique la transformation de l'enfant, et la carrosse amène l'enfant de *l'autre côté*, dans l'autre système de référence.

Dans *Isolia splendens*, c'est le cri de la mère qui nous informe de l'existence du double : l'*Isolia splendens* et *Isolina* sont un seul et même corps, mais qui se dédouble sous les yeux des observateurs quand la souffrance maternelle se manifeste. La femme est celle qui crie la vérité, mais la lumière est l'adjectif qui est commun aux deux éléments du double, et le moyen de transport permet le voyage entre la troisième et la quinzième dimension.

Dans *La scacchiera davanti allo specchio*, c'est sa grand-mère que l'enfant rencontre de l'autre côté, et qui lui explique le fonctionnement de l'espace-temps du miroir non seulement à travers son discours, mais aussi avec son corps. Son aspect si jeune est la preuve que le temps s'est arrêté pour elle mais non

pour l'enfant (ou pour la grand-mère qu'il a connue dans l'autre monde) : l'enfant même est surpris par l'aspect de sa grand-mère, jusqu'au point de douter de son identité. La mère est donc le symbole du temps dilaté, elle est la représentation en chair et en os de l'espace-temps et elle se montre à l'enfant, lui permettant d'apprendre la vraie nature de son existence. La lumière immobile est également une caractéristique du double monde dans le miroir et le moyen de transport, qui est juste suggéré, sert à passer d'un système de référence à l'autre.

En dernier lieu, nous traiterons le roman *The Secret Sharer* qui constitue un cas véritablement particulier. Le roman ne comporte aucune présence féminine, et c'est pour cela que le nom du bateau du commandant Leggatt prend toute son importance : La Séphora. Séphora est un personnage de la Genèse, la femme de Moïse. Elle est connue pour avoir été la première femme à pratiquer la circoncision sur son fils. Dans le roman, c'est le nom du bateau, mais pas de celui où se trouvent Leggatt et le capitaine (renvoi à l'image d'une femme enceinte) mais de celle qui a rejeté Leggatt (référence à l'image de l'accouchement). Le bateau porte le nom mythique d'une femme qui est intervenue de manière invasive sur son fils, car il a refusé son commandant en le jetant à l'extérieur : nous identifions des parallèles, où le thème de la mère devient central, bien qu'imagé. C'est une mère suggérée, aux confins flous, et nous verrons comment c'est précisément ce contenu d'indétermination qui va caractériser l'image de la mère dans ce groupe de romans.

Les éléments critiques que nous avons développés nous amènent à une considération : les femmes, figures fondamentales pour le double, semblent suivre les rythmes des éléments directs, la lumière et le moyen de transport. Ces derniers représentent la science qui devient littérature, les éléments directs représentent la mise en fiction des contenus de physique, à l'intérieur d'un tissu narratif que la femme tisse. La femme, qu'elle soit une mère ou une amante, revêt la même fonction que les éléments scientifiques, devenant un canalisateur humain dans le processus de reconversion de la science vers la littérature, tout en taisant toute référence précisément scientifique.

III.4.3 La sphère masculine et l'impossibilité de dire la science

Un souci de complétude nous a amené à nous interroger sur la sphère masculine et sa fonction dans les textes. Si la femme, bien qu'en taisant la

science, en recouvre la fonction, nous avons observé comment la sphère masculine est fortement liée au contenu purement scientifique des romans. Il est intéressant de remarquer, dans les romans du *corpus*, que la science ne se présente pas comme étant l'élément principal de l'intrigue et que la représentation de la science subit des déformations intéressantes. Nous pouvons imaginer un *noyau thématique* où la science serait représentée de manière exacte dans son centre, pour ensuite se déformer en s'éloignant vers l'extérieur du *noyau thématique*. Il s'articulerait autour de plusieurs sciences exactes comme la physique jusqu'aux plus éloignées comme l'alchimie. Selon cette distinction, nous pouvons placer au centre de ce noyau thématique le roman *Échec au temps* dans lequel le scientifique Hervey Douglas mène ses recherches en physique, ainsi que *L'Énigme de Givreuse* où le seigneur de Grantaigle accomplit des expériences d'électromagnétique. En nous éloignant un peu plus vers la périphérie de ce noyau thématique, nous pouvons parvenir aux cas du médecin de *Figlio di due madri*, et nous déplacer vers une distorsion parodique avec l'alchimiste Tiberio Tiberi de *Les fleurs bleues* et le maître-verrier de *La scacchiera davanti allo specchio*. Nous passons ensuite au maître biologiste protagoniste de *Isolia splendens* pour parvenir enfin à une sorte de présence muette comme dans le cas d'*Orlando*, de *The Jolly Corner* et de *The Secret Sharer*.

Commençons donc le traitement des exemples du centre du noyau thématique, constitué des romans *Échec au temps* et *L'Énigme de Givreuse*.

Dans *Échec au temps*, Gustave rencontre par hasard un ancien camarade d'école, Jules Axidan, en train de boire un whisky dans un bar avec un ami qui s'avérera être Hervey Douglas, inventeur et scientifique.

Le plus jeune – vingt-huit ans peut-être – portait, avec une élégance indifférente et comme désapprise, un joli costume de flanelle claire qui n'était pas de saison ; ses cheveux, négligemment rejetés, gardaient un ordre naturel [...] Il passait de temps en temps une main aux doigts abîmés sur un front trop haut, un front disproportionné et bossué qui l'empêchait de ressembler parfaitement aux boys les plus purs de la peinture anglaise (Thiry 1945, p. 99).

Au début de leur première rencontre, Gustave ne connaît pas l'identité professionnelle de Hervey, quoique deux détails surgissent et nous montrent comment un certain travail manuel se mêle à un travail de nature intellectuelle : Douglas touche son haut front bossué (signe d'intelligence) avec des doigts abîmés qui trahissent un travail artisanal. Pendant cette première rencontre, sous l'effet de l'alcool, le scientifique explique sa théorie à Dieujeu.

Il est intéressant de noter que l'explication de Douglas avance au moyen d'une comparaison entre sa propre démarche, issue de la physique, et celle d'Axidan, c'est-à-dire la poésie. La caractérisation de la science se fait dans ce cas par contraste avec une autre discipline : la lutte contre la loi de cause à effet peut se faire par des moyens scientifiques, donc en construisant une machine, ou bien en agissant sur la structure mentale de l'être humain à travers l'emploi de techniques rhétoriques propres à la poésie. La science se voit ainsi comme une alternative à la littérature pour accomplir une révolution : les deux domaines du savoir sont symbolisés par les deux hommes, le scientifique et le poète qui, travaillant côte à côte, sont complices et convergent vers le même but – la liberté des êtres humains – mais sont en désaccord sur les outils employés pour gagner cette bataille. Leur rapport nous renvoie à une interprétation de la science et de la littérature qui se complètent réciproquement. Ainsi, le personnage de Harvey Douglas apporte une matérialité à une idée de la science pas aussi froide et machinale que le voudrait la pensée commune. Le physicien mène en réalité ce combat non seulement pour délivrer l'Humanité mais aussi par intérêt personnel : il est le descendant du capitaine Douglas, responsable de la défaite anglaise, et il est décidé à effacer l'erreur qui entache le nom de sa famille.

Ici, les raisons humaines s'unissent donc aux raisons scientifiques : la science incarnée par Hervey s'humanise. Le point culminant de ce procédé est visible par le fait que l'expérience ait enfin abouti grâce au cri que Lisa pousse de la chambre adjacente. Le scientifique à l'écoute de ce désespoir abandonne le contrôle de la machine pour aller calmer la jeune fille. L'absence de contrôle de la machine, associée au sentiment de désespoir envers l'irréparable que Lisa et Hervey partagent, font fonctionner la machine et dérangent la loi de cause à effet. La science offre donc des bases techniques, des informations mathématiques, et certains outils concrets, mais il faut un apport humain, une trace d'indétermination et de liberté qui caractérise l'homme, pour aboutir enfin à la réussite de l'expérience. Si la science d'*Échec au temps* s'humanise et joue un rôle « positif », elle n'a pas le droit de sortir à la lumière du jour. La folie de Gustave, le fait que personne n'est disposé à le croire et sa détention dans l'hôpital psychiatrique sont des effets visibles de cette impossibilité à dire la science. Une information cachée, castrée car trop dangereuse, implique que celui qui la découvre est mis à l'écart de la société.

Un cas similaire est représenté par *L'Énigme de Givreuse* qui forme, avec le roman de Thiry, le couple fort et central du noyau thématique dont nous avons parlé précédemment.

Dans le cas de *L'Énigme de Givreuse*, la véritable raison du dédoublement n'est pas surnaturelle – comme cela est suggéré au début du roman – mais scientifique. Pourtant, l'aspect scientifique, qui serait l'explication du mystère, demeure volontairement caché dans toutes ses manifestations. La rencontre entre le docteur Savarre et Gourlande, l'assistant du scientifique Grantaigle, se fait secrètement. Même les tons de la conversation sont soumis à cette dissimulation et, détail encore plus parlant, le docteur décide de ne pas partager la solution de l'Énigme avec Pierre et Philippe pour préserver la tranquillité d'esprit que ces derniers ont acquise : le thème de la « scission des atomes » demeure dans le plus grand secret. La science est donc le moteur de profonds changements humains mais il est préférable de ne pas le dire, de laisser croire qu'il s'agit plutôt d'une force invisible, probablement parce que les hommes ne sont pas prêts pour une pareille vérité. Cet élément nous renvoie au même message présent dans *Échec au temps*, où Gustave ne peut pas délivrer la défaite du mécanisme de cause à effet, c'est pourquoi il est interné dans un hôpital psychiatrique.

« Je comprends mal, fit Savarre... ! L'être total et les êtres qui le composent sont-ils matériels ? »

« Selon mon maître, la matière, l'énergie, l'esprit ne seraient que des conceptions humaines... il n'admettait que des existences. Je tacherai de vous expliquer cela plus tard (*) »

[* note en bas de page dans le livre : « Il est possible que la théorie de Grantaigle soit développée par nous dans un article ou une brochure, sous le titre : *Théorie nouvelle de l'Immortalité*. »] (Rosny Aîné 1917, p. 272).

La pensée du seigneur de Grantaigle nous est relatée par son assistant Gourlande, car il a disparu pendant la guerre. Le fait que sa voix ne soit pas affichée directement, mais qu'elle passe à travers un intermédiaire, sonne presque comme une atténuation de sa nature révolutionnaire, ce qui renforce notre lecture d'une science volontairement cachée :

[Antoine de Grantaigle] c'était un homme de cinquante-cinq ans environ, qui avait eu, jadis, une demi-célébrité : on connaissait de lui trois ou quatre découvertes originales sur la chimie physique. Depuis un quart de siècle, il ne faisait

plus aucune communication à l'Académie des Sciences et ne publiait rien dans les revues. Cependant il n'avait pas renoncé. Au rebours, il travaillait avec opiniâtreté dans un grand laboratoire installé au château ; on savait confusément que ses expériences relevaient autant de la biologie que des sciences physico-chimiques (Rosny Aîné 1917, p. 101).

Nous ne sommes pas censés avoir des nouvelles d'Antoine de Grantaigle, sa disparition demeure mystérieuse : il peut être mort enseveli sous les décombres du château, s'être enfui, ou bien avoir été déporté en Allemagne par les nazis. Nous n'avons donc pas accès à la communication directe, le seul objet par lequel nous pouvons essayer de connaître ce qu'il s'est passé est un morceau de papier qui a échappé à la destruction du laboratoire du savant : « la vie nous est venue du monde interstellaire, et seul le monde interstellaire peut nous l'expliquer... » (Rosny Aîné 1917, p. 104). Le docteur Savarre demande à Gourlande l'opinion que son maître avait de la vie, et la réponse peut paraître étrange pour un scientifique :

Elle le désespérait. Il l'interrogeait par des expériences prodigieuses, mais elle ne se livrait point. Elle demeurait pour lui la même énigme que pour les humbles femmes prosternées dans la pénombre des églises. Néanmoins, il croyait qu'elle avait sa source profonde dans les espaces nébulaires (*) ;
[*note en bas de page : « Grantaigle désignait probablement ainsi les espaces interstellaires. »] (Rosny Aîné 1917, p. 270).

Nous pouvons remarquer comment les notes de bas de page indiquent d'hypothétiques parutions scientifiques, des livres de science, conférant ainsi aux explications une précision et une autorité typique de la rigueur scientifique. Le docteur Savarre a hâte d'avoir des réponses et continue l'interrogatoire en posant une question sur l'immortalité à laquelle Gourlande répond :

« Croire !... » Non, il ne croyait pas, il se bornait à des hypothèses. Et d'abord, il posait que l'être, quel qu'il soit, est multiple. L'unité, telle que l'ont, de tout temps, conçue les spiritualistes, ne lui apparaissait nulle part. Malgré cela, il imaginait des vies immortelles.

« Des âmes ? »

« Pas exactement. Dans l'homme, par exemple, il y aurait plusieurs sortes de structures. Les premières formeraient un *être composé d'êtres*, donc sans unité essentielle, mais individualisé et *partiellement indissoluble*. Les autres formeraient un

corps plus ou moins coordonné mais soumis à une dissolution totale après la mort. Au contraire, l'être relativement indissoluble ne perdrait jamais qu'une part infime de ses éléments et même s'accroîtrait, avec une lenteur infinie, si j'ose ainsi dire (Rosny Aîné 1917, p. 271).

La représentation de la science à travers le scientifique Grantaigle est complétée par celle du Docteur Savarre, médecin neurologue qui gère le sanatorium du village.

[Savarre] c'était un esprit aussi libre que le comporte l'infirmité humaine. Il n'avait remplacé ses croyances religieuses par aucune des superstitions des hommes de science. Rien ne lui semblait incroyable. Selon lui, l'absurde n'existait point ; et toute contradiction pouvait être une apparence : -
« Qu'est donc la raison, sinon une cristallisation d'antiques expériences ?
» disait-il (Rosny Aîné 1917, p. 79).

Lorsque Grantaigle se met à parler, la dimension secrète de la rencontre et une certaine réserve à dévoiler les informations qu'il possède deviennent évidentes :

Monsieur [...] je sais que vous désirez savoir... mais, comme vous l'apprend peut-être la lettre de Monsieur Abel de Grantaigle, mes confidences seront limitées par des promesses – formelles et inconditionnelles – que j'ai faites à mon maître. Sa mort ne me délie point (Rosny Aîné 1917, p. 241).

La conversation entre Savarre et Gourlande (qui représente la voix du scientifique Grantaigle) se partage entre le secret d'un laboratoire qui n'existe plus et les révélations ou explications que l'assistant peut fournir. Même mort, Grantaigle a droit à un éloge de la part de son assistant qui fait alors référence aux plus grands scientifiques :

Mon maître était certainement le plus puissant génie scientifique, et de beaucoup, qui ait paru sur la terre... Un Faraday, un Ampère, un Carnot, un Maxwell, un Curie, si grands soient-ils, ne sauraient pas lui être comparés... (Rosny Aîné 1917, p. 241).

Ce qui nous intéresse, c'est la dimension secrète de la découverte, trop démesurée pour être acceptée par l'esprit de l'humanité :

Comprenez-vous, dit-il à voix basse, pourquoi mon Maître a voulu que ses expériences restent secrètes ? Comprenez-vous à quel point elles pouvaient être dangereuses dans la période humaine, si barbare encore, où nous vivons ?... Surtout ne l'accusez pas, il est innocent. Il n'a pas voulu cette effrayante aventure... (Rosny Aîné 1917, p. 251).

La science apporte donc des réponses révolutionnaires, qui peuvent bouleverser les hommes, et qu'il n'est pas forcément le moment de partager. Une sorte de sentiment inconscient est donc à l'œuvre : la peur de la révolution qui est en train de se produire, celle d'Einstein.

Cette même impossibilité de dire la science est également présente dans le roman *Il figlio di due madri*. La science est ici représentée par le médecin de famille, personnage qui revêt un double rôle dans le dispositif narratif : il est en effet à la fois celui qui est censé donner une explication rationnelle au mystère du double enfant Mario / Ramiro mais aussi le témoin scientifique que Mario est bien le fils d'Arianna, car il a assisté à sa naissance. Le roman s'ouvre par la scène d'un repas : la famille Parigi est réunie pour fêter l'anniversaire de l'enfant et le docteur fait partie des invités. Pendant le repas, nous assistons à une étrange conversation qui a l'air d'anticiper ce qui se passera plus tard : Mario demande au docteur l'heure exacte de sa naissance et déclare qu'à partir de ce moment précis il pourra enfin faire ce qu'il voudra. Le double se sert de la science pour anticiper sa venue, mais aussi pour avoir une confrontation avec le monde rationnel dont elle est la voix. Une fois le dédoublement survenu, alors qu'Arianna cherche à comprendre, c'est le Docteur qui essaie de trouver une explication :

Lei aggrava tutto con il suo contegno. Queste crisi vanno prese di petto. Non aver paura d'essere brutali. In manicomio subito la donna [*Luciana, n.d.a*], e portare Mario in viaggio, ecco tutto. Ci troviamo davanti a un caso di perfetta amnesia complicata con una pseudo memoria allucinatoria, non infrequente nella età dello sviluppo, che sovente assume aspetti isteriformi... (Bontempelli 1929, p. 73).

Le docteur fournit une explication scientifique à l'état de l'enfant, comme en témoignent les termes « pseudo memoria allucinatoria », « amnesia », « aspetti isteriformi », en attaquant en même temps Arianna, coupable d'après lui, de ne pas avoir un comportement rationnel et déterminé :

Lei si trattiene sui particolari romantici dell'accaduto, su coincidenze, non nego, curiose, ma non essenziali a una diagnosi veramente scientifica. In queste malattie, d'origine psicofisiologica... (Bontempelli 1929, p. 73).

Le docteur parle de détails romantiques et de coïncidences, mais il oppose surtout ces concepts à un « diagnostic véritablement scientifique ». À première vue nous avons, comme dans *Isolia splendens*, la même distinction selon laquelle la science, froide et implacable, se positionne à l'opposé du sentiment humain. Toutefois, en poursuivant son explication, le docteur affirme :

« [...] S'intende che spiegare, per lo scienziato, non significa trovare normale : in tutte le psicosi, la diagnostica segue sistemi molto più cauti e subdoli che non... » Arianna lo interrompe di nuovo (Bontempelli 1929, p. 74).

Le scientifique se fixe l'explication comme but, pourtant il n'est pas dit que cette même explication soit acceptée ou prise en compte. Nous avons là un autre détail qui entre en jeu et qui relativise la valeur d'une science attachée aux froides explications rationnelles : le docteur modifie le concept d'« explication scientifique » en y faisant entrer des éléments qui pourraient paraître hérétiques envers la science. La conversation présente un élément encore plus intéressant lorsqu'Arianna interrompt le docteur, nous empêchant ainsi de suivre son raisonnement, telle une main invisible qui viendrait couper une voix trop dangereuse à cause des vérités qu'elle transmet. La science semble donc se charger, en plus de son contenu classiquement rationnel, d'un élément nouveau, possiblement dangereux car incompréhensible de prime abord, et qui au final est inavouable. Il s'agit là d'un contenu qui pourrait bouleverser les esprits simples : la science modifie le concept d'« explicable ».

L'impossibilité de dire la science peut se traduire aussi avec sa parodie ou sa distorsion, comme c'est bien le cas des deux prochains exemples : *Les fleurs bleues* et *La scacchiera davanti allo specchio*.

Dans *Les fleurs bleues*, la science est représentée par le personnage de Timoleo Timolei, un alchimiste que le Duc d'Auge décide d'amener à son château après avoir découvert par hasard son laboratoire et détruit les expériences qu'il était en train de faire sur la pierre philosophale. Lorsque Timoleo Timolei se présente, c'est ainsi qu'il énumère la liste de ses savoirs :

[...] Je suis Timoleo Timolei, le seul alchimiste du monde chrétien à connaître la véritable recette de l'or potable ou non, sans compter mille autres merveilles.

[...] Marcher au plafond comme une mouche et sur l'eau comme Notre-Seigneur Jésus-Christ, se trouver à la fois ici et en Nouvelle-Espagne, voyager dans le ventre d'une baleine, comme fit le prophète Jonas, chevaucher les dauphins comme Arion et courir plus vite que ne le faisait Atalante, se déplacer dans une voiture sans chevaux, fendre les airs comme l'aigle et l'hirondelle...

« Tu sembles avoir un faible pour les moyens de transport »

« C'est que je traitais mon sujet méthodiquement. En voulez-vous une autre série ? Comprendre le langage des abeilles, parler la langue des Topinambours sans l'avoir apprise, converser avec une personne éloignée de mille lieues, entendre l'harmonie des sphères célestes, lire sans difficulté toutes les écritures secrètes, savoir par cœur le contenu de mille et trois ouvrages, discourir de toutes choses avec pertinence sans avoir jamais étudié » (Queneau 1965, pp. 137-138).

La liste des capacités de Timoleo est un mélange de plusieurs disciplines. Rappelons que dans ce passage du roman nous nous trouvons en 1614, siècle important pour la science du fait des découvertes de Newton et de Copernic, et qui lui vaudront l'appellation de « première révolution scientifique ». Les connaissances de Timoleo renvoient ici à la biologie (les abeilles) et à l'astronomie (les sphères célestes). Le détail le plus intéressant est signalé par le duc d'Auge, par le biais de sa remarque sur les systèmes de transport. En effet, Timoleo parle d'une capacité à se déplacer à grande vitesse dans les milieux les plus divers (air, eau, vide), ce qui nous renvoie au concept de technologie au sens d'un ensemble cohérent de savoirs et de pratiques dans un certain domaine technique, fondé sur des principes scientifiques. La science accueille donc la technologie, tout comme le vaste concept de connaissance (connaître par cœur le contenu de mille et trois ouvrages) et ne dédaigne pas un certain aspect religieux. Nous nous trouvons ici dans un aspect parodique du concept, confirmé lorsque le Duc raconte les activités qu'il entreprend avec l'alchimiste :

Ah, si tu nous voyais, Timoleo et moi, au milieu des athanors et des aludels, des pélicans et des matras, des cornues et des alambics, manipulant les sels et les métaux, les uns violets, les autres indigo, les uns bleus, les autres verts, les uns jaunes, les autres orangés et certains rouges, sans parler des blancs et des noirs, les observant passer d'une couleur à l'autre, de solides devenir liquides et de liquides devenir solides, de palpables devenir impalpables et d'impalpables devenir palpables, et je te parle que de l'aspect superficiel de nos opérations [...] (Queneau 1965, p.163).

Le récit de certaines procédures qui se réfèrent à la chimie, toujours dans le même style qui relève de la parodie, confirme notre analyse d'une science mal définie et qui ressemblerait plutôt à une accumulation du savoir où l'on a des difficultés à déterminer le vrai du faux. On découvre à la fin que Timoleo est mort, mais d'une manière assez indirecte : c'est le Duc d'Auge qui fait référence à sa tombe en parlant d'une ampoule contenant une potion.

« Une recette de Timoleo Timolei. Hélas, pauvre Timoleo. Je suis encore allé aujourd'hui me recueillir sur sa tombe »

« Oubliez donc ce rebouteux, ce charlatan, dit Onésiphore. Qui peut encore croire de nos jours à l'élixir de longue vie et à la pierre philosophale ? »

« Vous croyez bien que le monde a été créé fort exactement l'an quatre mille quatrième avant Jésus-Christ » (Queneau 1965, p. 172).

Le symbole de la science, Timoleo, disparaît sans que nous en connaissions les causes : la religion représentée par l'évêque Onésiphore essaie de prendre le dessus, mais le ton moqueur du Duc nous fait comprendre que ce dernier préfère les explications rationnelles, même si elles ne sont pas suffisamment claires. La science dans *Les fleurs bleues* n'est donc pas définie, elle est composée d'un ensemble confus de disciplines plus ou moins scientifiques. En approfondissant notre analyse, nous pouvons trouver une ressemblance avec le grand savant Grantaigle de *L'Énigme de Givreuse* : Timoleo est mort mais on ne sait pas comment ni pourquoi. Il a disparu, il y a un tombeau, on peut imaginer un accident ou une action volontaire, mais un certain détail de la science (comment nous l'avons interprété dans ce roman) demeure mystérieux.

Toujours en suivant l'idée d'une science déformée, nous arrivons au roman *La scacchiera davanti allo specchio*. Dans ce cas-ci, la présence de la science est à mettre en relation avec l'histoire, quand les maîtres verriers était assimilés à des chimistes. Pendant le voyage que l'enfant fait à l'intérieur du miroir, il se trouve face à un personnage qui suscite sa curiosité. Lorsque l'enfant lui demande son identité, il répond :

« Io ? Io sono, nientemeno, quello che ha fabbricato il nostro specchio, qualche cosa come centocinquant'anni fa, a Venezia. Sono, come vede, la persona più importante qui dentro »

« Tanto piacere, signor Specchiario, di fare la sua conoscenza » (Bontempelli 1922, p. 337).

Il est le fabriquant du miroir qui parle de la ville où il a été construit, en nous permettant de localiser le phénomène au niveau temporel. Nous savons que ce fut là-bas que l'art des miroirs eut un prestige remarquable, en raison de l'œuvre de deux personnages, Angelo Barovier et Vincenzo Redor, qui mirent au point un procédé de construction des miroirs visant à l'obtention de surfaces complètement lisses et luisantes. Ces procédés dérivèrent de la prise en compte de certaines notions de chimie et font du miroir vénitien un cas unique au monde. Le maître verrier affirme être la « personne la plus importante » de ce monde, non seulement parce qu'il en est le constructeur mais aussi parce qu'il est capable de donner une explication au bruit assourdissant qui vient de se reproduire.

Erano gli abitanti di un altro specchio ; è quello là che s'è rotto, non il nostro ; ed essi, mentre si stava rompendo, sentendosi annullare si sono precipitati verso lo spazio di questo, il nostro spazio, via, per invaderlo e trovare rifugio qui. Ma poiché ciò non è possibile, sono rimasti qualche momento pigiati contro i nostri confini, e poi sono svaniti. Io ero proprio là, e li ho visti. Che ridere! Ma che paura! Era quell'urlo improvviso e quella pressione, che hanno scombuscolato per un momento tutto questo luogo. Ora tutto è a posto. L'ora nostra non è ancora sonata (Bontempelli 1922, p. 340).

Les miroirs du monde entier sont connectés mais non au niveau de l'espace, plutôt en termes d'existence : ainsi les habitants du miroir peuvent entendre le bruit d'un autre miroir qui se casse. Le maître verrier, en plus d'en être le fabriquant, connaît aussi les mécanismes et le fonctionnement des miroirs, ce qui légitime son importance. Le trait que nous avons mis en évidence n'est donc pas scientifique mais plutôt artisanal, avec des compétences chimiques. Pour autant, il représente un savoir acquis qu'aucun personnage de la nouvelle ne détient. Selon cette interprétation, la « pseudoscience » se pose ainsi comme une source de connaissance unique et incontournable qui permet la création concrète du miroir.

À l'extrémité de son parcours de déformation, nous pouvons observer une science qui devient cruelle, indifférente, comme dans le cas de *Isolia splendens*. Nous ne connaissons pas le prénom du maître en biologie (le seul nom propre que nous connaissons est celui du double, *Isolia*) qui guide l'élève dans sa découverte scientifique. Son ton est autoritaire mais pédagogue, et sa sévérité nous communique déjà le sens solennel que prend la science, qui ici se préfigure dans la discipline de la biologie. C'est grâce à elle que nous parvenons à

connaître l'existence du double, dont le corps au sens biologique est le seul élément qui demeure identique parmi les différences de leurs mondes respectifs. La science ici perd sa valeur de sympathie avec l'homme, que nous avons relevée dans *Échec au temps* et qui trouve son point crucial au moment où l'élève tue par erreur la créature. Il pousse un cri, bouleversé, mais les remarques du maître ne laissent pas de place pour ce genre de sentiments :

« Ma guardate, maestro : questa creaturina così bella e delicata, questo fiore della sua dimensione... »

« Bah, è morta. Non è la prima volta che succede, da quando si studia la natura. »

« E che mi importa della natura : darei la natura intera e tutta la scienza della natura per riportare in vita questa meravigliosa bestiolina! »

« Ragazzo, controllati ; e quanto all'isolìa, beh è stata una fatalità, ripeto. E ormai cosa ce ne faremmo, così inerte e spenta? Ributtala nella sua dimensione e non ci pensare più » (Landolfi 1960, p. 30).

L'expression « bah » indique une réaction de désintéret, ou bien d'habitude, face à l'événement dramatique et sans retour représenté par la mort. Pour que le savoir scientifique progresse, des sacrifices sont requis, comme une sorte de religion païenne où les dieux demandent aux hommes de payer le prix de la connaissance qui leur est offerte. Le maître explique ainsi, avec un naturel qui ne laisse place à aucun doute, que la mort du spécimen est un événement habituel lorsque l'on se penche sur l'étude de la nature. Il tente même de secouer l'élève qui l'attaque verbalement en le qualifiant de « maestro presuntuoso ». La science déformée est une science meurtrière.

Les trois cas restants se positionnent à l'extrémité du noyau scientifique que nous avons présenté au début, et où la science est représentée comme un *système de connaissance*, dans un domaine pratique. Dans *Orlando*, la référence à la science est faite d'une manière distraite : lorsqu'Orlando change de sexe, la voix du biographe nous informe qu'aucun savant n'avait été capable de trouver une explication à ce phénomène. Dans *The Secret Sharer*, Leggatt en tant que capitaine est un expert de l'art de la navigation, avec ses activités de mesurage des distances de l'espace et ses manœuvres. C'est cette même connaissance qui est à l'origine du meurtre accidentel dont Leggatt se rend coupable. Pour sauver La Séphora de la tempête, il est obligé à mettre en pratique ses savoirs : cela provoque la mort d'un membre de l'équipage, et par la suite sa fuite et la rencontre avec l'autre, donc l'apparition du double. Également dans

The Jolly Corner le système de compétences est représenté par le domaine de l'architecture, secteur où Brydon aurait pu travailler s'il n'était pas parti.

Grace à ces analyses, nous pouvons observer comment la science ne peut pas être représentée clairement : lorsqu'elle coïncide avec une branche précise, la physique ou la médecine, les vérités qu'elle véhicule sont censurées et les personnages qui se chargent de cette tâche sont mis au silence. Pour pouvoir parler, la science doit être déformée, mutilée, transformée en parodie. Nous avons également observé comment la science est liée à la sphère masculine. Nous allons reprendre ce concept en relation à la valeur de la sphère féminine dans la dernière section de ce chapitre.

III.4.4 La formule physique et sa transcription littéraire : $E=mc^2$

Le double s'identifie en relations aux autres, grâce aux autres ou à cause d'eux, mais il ne se définit jamais tout seul. Ces autres voyagent dans des univers avec une proximité plus ou moins accentuée, mais il est possible de distinguer une sphère féminine et une sphère masculine. La femme recouvre la même fonction que les éléments scientifiques par rapport au double : elle permet son apparition ou son identité, mais elle n'a absolument aucun rapport avec la science ou la représentation de la science dans le roman. La sphère masculine, au contraire, représente la science, mais son contenu est vide, caché, souvent parodique. Le féminin incarne la valeur de la science sans en avoir la représentation, et le masculin incarne la représentation de la science tout en cachant ou en déformant sa fonction.

Nous allons conclure notre analyse en suivant un mouvement circulaire qui de la littérature se redirige vers la science. La théorie de la relativité est traduite en forme mathématique par une formule qui est entrée dans l'histoire : $E=mc^2$.

« E » indique l'énergie, « m » indique la masse du corps, « c » la vitesse de la lumière. L'énergie est égale à la masse du corps (la déformation spatiale) multiplié par la vitesse de la lumière (qui a en soi à la fois la lumière et le moyen de transport qui indiquent le déplacement et la différence entre les systèmes de référence). Cette formule indique à la fois la déformation temporelle et la déformation spatiale. En voulant transposer ce mouvement dans la littérature, et en particulier en utilisant la figure du double, il nous semble possible de faire l'affirmation suivante : la vie du double (l'énergie E) est possible grâce à un

dialogue entre les Autres (éléments indirects) et la lumière et le moyen de transport/système de référence (éléments directs). Cette transposition génère une distorsion spatio-temporelle. De plus, à cause du caractère excessivement révolutionnaire et contre-intuitif de cette théorie, la science doit être fonctionnalisée jusqu'au point d'être déformée, cachée, parodiée, en préférant se dissimuler par un *canalisateur scientifique* (la femme) qui a la fonction de faire parler les éléments scientifiques qui sont devenus des images littéraires.

CONCLUSIONS

Le débat sur un dialogue entre la littérature et la science suscite dès le XX^e siècle un intérêt renouvelé comme en témoigne l'œuvre de Charles Percy Snow, *The Two Cultures* (Snow 1959), où il souhaite un dialogue plus profond entre la culture humaniste et la culture scientifique. À partir des années cinquante, plusieurs progrès ont été faits même s'il demeure entre les deux cultures des zones peu explorées. Nous partons du postulat que la littérature et la science sont l'expression d'une époque mais en même temps nourrissent et façonnent l'esprit du temps. Dans ce cadre épistémologique, il est intéressant de se focaliser sur la zone commune, la zone de dialogue entre science et littérature : quels sont les effets qu'une théorie de physique a sur la littérature mais aussi quels éléments de l'esprit du temps, présents dans la littérature, ont permis de penser une nouvelle théorie physique. Nous avons choisi de nous concentrer sur l'une des plus extraordinaires théories scientifiques : la théorie de la relativité d'Albert Einstein.

Albert Einstein, avec sa théorie de la relativité restreinte (1905) et générale (1915), a bouleversé les notions intuitives de temps, d'espace et d'énergie. L'espace et le temps deviennent inséparables, formant ainsi le *continuum* espace-temps : pour localiser un corps dans l'espace, il est nécessaire de donner ces deux coordonnées, temporelle et spatiale. En outre, le temps et l'espace subissent un profond changement dans leur nature : le temps n'est pas absolu, il dépend des vitesses relatives entre les observateurs, et l'espace n'est plus fixe mais courbe, car il est déformé par la masse des corps qui l'habitent, d'où la formule $E=mc^2$. En dépit d'une idée reçue qui interprète la relativité comme une sorte de « relativisme » où « tout est relatif », Einstein propose de parvenir à des résultats absolus en se concentrant sur les relations entre les corps.

Notre démarche d'analyse a été d'enquêter dans la zone où la science, la littérature et l'esprit du temps dialoguent. Nous avons tiré des écrits de vulgarisation sur la relativité certaines images, notamment le paradoxe des jumeaux, le moyen de transport, la lumière et le binôme relativité/relativisme, et nous

les avons transformées en images littéraires et mises en système en créant une grille d'analyse que nous avons appelée *constellation einsteinienne*, à appliquer à notre *corpus*. La *constellation einsteinienne* sert principalement à mettre en relief le moment où - et la manière dont - les éléments dialoguent avec le double ; sa structuration a été possible aussi grâce aux apports de critiques comme Mikhaïl Bakhtine, Algirdas Greimas et Boris Tomachevski. Dans notre analyse, la théorie sur l'espace-temps entame un dialogue avec la fiction, éclairé par la lumière d'Einstein et entouré par les trains en mouvement de ses écrits vulgarisateurs. Le paradoxe des jumeaux se transcrit selon les principes du thème littéraire du double ; de la physique à la littérature, il se *traduit* en apportant avec lui toute la fraîcheur de l'esprit du temps. Ce paysage résonne à partir des échos que la relativité et le relativisme se renvoient : l'*autre* devient le symbole des relations entre les corps, relations qui sont la clé de voûte de la théorie de la relativité. L'esprit du temps se manifeste dans ces images, qu'elles soient scientifiques ou littéraires, et en même temps ces images insufflent à l'esprit du siècle ses traits : l'échange est multidirectionnel. La physique se fait fiction et la fiction va vers la « scientification », et cela dans l'atmosphère de l'esprit du temps qui se nourrit et est à la fois représenté par ces images.

Le thème littéraire du double sera le point de départ de nos conclusions finales, car il représente le cœur de notre démarche méthodologique et concrétise le passage de la science à la littérature. À propos de paradoxes utilisés dans la science, Anatole Rapoport écrit :

Les paradoxes ont eu un rôle crucial dans l'histoire intellectuelle, souvent en pressentant les développements révolutionnaires des sciences, des mathématiques et de la logique. À chaque fois que, dans n'importe quelle discipline, apparaît un problème qui ne peut pas être résolu à l'intérieur du cadre conceptuel censé s'y appliquer, nous éprouvons un choc, choc pouvant nous contraindre à rejeter l'ancienne structure inadéquate et à en adopter une nouvelle [...] (Falletta 1983, p. 65)

Le paradoxe des jumeaux transporté en littérature se transfère dans le thème du double, thème ancestral, véritable archétype de l'être humain. Nous soutenons que chaque temps a ses propres symboles et images que la science comme la littérature puisent à partir de cette zone commune. Holton évoque le fait que chaque époque est caractérisée par un contexte culturel spécifique, contenant des thèmes et des métaphores, dont chaque être humain - qu'il soit scientifique ou non - peut s'inspirer ou contribuer (Holton 1995).

Le double apparaît dès l'Antiquité où les notions sur l'espace et le temps étaient floues : elles appartenaient au domaine de la philosophie et peu d'études d'ordre mathématique (par rapport au XX^e siècle) avaient été faites à leur propos. Il est intéressant de voir comment le premier mythe du double entre en relation avec le temps et l'espace. On parle des *Dioscures* jumeaux de la Grèce ancienne, à savoir Pollux qui est immortel et Castor qui est, lui, mortel : ils sont différents d'un point de vue temporel. Autrement dit, une temporalité différente détermine leur identité. Lorsque le mortel est frappé au combat, Zeus doit trouver une solution à la douleur de l'immortel qui ne veut pas se séparer de son frère. La solution proposée par Zeus est d'origine spatiale : les deux *Dioscures* passeront un jour en enfer et un autre sur terre pour pouvoir rester ensemble. On pourrait parler d'un espace et d'un temps qui définissent l'identité et qui agissent comme des décors de l'action en rentrant dans la nature profonde des personnages. Le fait important est que leur nature temporelle différente provient d'un père différent : Zeus est le père du jumeau immortel et le roi Tyndare serait le père du jumeau mortel, alors que la mère est la même pour les deux, Léda. Or, une mère en commun mais deux pères différents mettent en crise la pureté de l'image des jumeaux : on pourrait pousser notre raisonnement jusqu'à affirmer qu'à une telle époque une multiplicité temporelle n'était pas encore permise dans l'intégrité d'un être, car la science était loin de cette découverte et l'esprit du temps n'était pas prêt à l'accepter. La réflexion de Marcel Schwob enrichit notre raisonnement :

Avez-vous remarqué qu'à toute époque il y a dans les idées et les sentiments une sorte d'arrière-pensée, inconsciente souvent et ne se trahissant qu'à des intervalles, mais sans la connaissance de laquelle on ne s'explique jamais d'une façon complète le caractère du temps ? Il est vrai que cet arrière-plan de l'esprit humain, de par sa nature même, ne revêt jamais une forme distincte, mais on peut se le représenter soit par un symbole, soit par un mythe, qu'on accepte comme sa manifestation réelle, et c'est la véritable règle qu'il faut pour appliquer à tout ce qu'un siècle pense, dit ou fait (Champion 1927, p. 92).

Le double d'Einstein appartient à une époque qui a changé, et qui porte en elle les traits d'une nouvelle modernité. Si nous élargissons notre réflexion à la période qui suit la théorie de la relativité, nous pouvons détecter un détail intéressant servant à mettre en relation nos hypothèses avec des éléments de nature historique.

La fin du XIX^e siècle, en particulier au sein du mouvement du romantisme, fait preuve d'un intérêt renouvelé pour le thème littéraire du double. C'est alors que Richter invente le terme de *Doppelgänger*, défini comme « celui qui marche à tes côtés, ton compagnon de chemin », et qu'une vaste production de nouvelles et de romans paraît, reprenant le thème avec un regard pour ainsi dire enrichi au sens moderne, et dont l'œuvre *Peter Schlemibls wundersame Geschichte*, écrite par Adalbert von Chamisso en 1814, sera l'un des exemples majeurs (Bonino 2004). Si le double retrouve son élan dans la littérature romantique, c'est la psychanalyse qui lui confère une nouvelle profondeur : les travaux de Sigmund Freud et Carl Gustav Jung utilisent le double comme matérialisation d'un inconscient refoulé, impossible à saisir et profondément étranger au sujet. Le rapport avec l'autre fait partie de l'identité la plus profonde de l'individu : le thème du double en sort avec une dimension identitaire totalement renouvelée et accrue d'une dimension scientifique. Ce n'est pas un hasard que ce soit précisément Otto Rank, l'élève de Freud et critique littéraire, qui ait inspiré l'essai *Das Unheimliche* que Freud écrivit en 1919. Il y a un élément supplémentaire à insérer dans le tableau que nous sommes en train de dessiner : l'époque romantique voit aussi naître la discipline de l'histoire de la littérature. Et cela parce que l'esprit romantique, caractérisé par son goût pour l'histoire et le folklore populaire, contribue à la naissance non seulement du relativisme culturel qui implique la prise en compte paritaire de chaque culture, mais instaure aussi un regard extérieur, relationnel, qui permet de raconter, de se raconter.

Le romantisme attribue en général une certaine importance au regard de l'autre, en donnant au relativisme culturel le début d'une formalisation. À la même époque, le double littéraire vit un moment de renouvellement, aidé par la psychanalyse qui le met en relation avec l'aspect le plus inaccessible de chacun de nous : l'inconscient. L'inconscient représente ainsi le double de nous-mêmes, caché et mystérieux, duquel nous n'avons aucun indice, et qui pourtant nous représente.

La nature absolument cachée de l'inconscient nous rend inconnue une partie de nous-mêmes, en nous mettant devant un double de notre propre moi, car il devient quelqu'un d'autre.

Nous avons à maintes reprises observé comment, grâce à la théorie de la relativité, l'espace-temps devient un protagoniste actif, sortant de sa fonction de réceptif passif et de simple décor. C'est à partir de ce facteur discriminant que la théorie littéraire du *chronotope* élaborée par Mikhaïl Bakhtine et directe-

ment inspirée de la relativité d'Einstein prend toute sa valeur méthodologique : l'aspect *charnel* et concret de la fusion de l'espace et du temps à l'intérieur du roman est la traduction littéraire du contenu scientifique. Bakhtine lui-même définit le *chronotope* comme le moment de « l'art littéraire où a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret » (Bakhtine 1978 [1958], p. 390), tout en déclarant qu'il serait pris au sens de « presque (mais pas absolument) comme une métaphore » (Bakhtine 1978 [1958], p. 390) de la théorie de la relativité d'Einstein. Si dans le *continuum* espace-temps ce qui était une catégorie de l'esprit (c'est-à-dire le temps et l'espace multiples) devient concret et mesurable, dans le *chronotope* littéraire aussi l'élément de matérialité l'emporte sur le reste. L'espace-temps littéraire devient une zone où les événements du roman « se revêtent de chair, s'emplissent de sang » (Bakhtine 1978 [1958], p. 391). Toutefois, la limite de Bakhtine peut être celle de rester concentrée sur une question de genre : à un *chronotope* spécifique correspondrait un genre spécifique, notamment le picaresque. Notre perspective a été plutôt l'emploi d'une telle démarche sur l'étude du thème littéraire. À travers nos analyses, nous nous sommes concentrés sur le rôle que l'espace-temps joue sur le double, en tenant compte d'une perspective à la fois narratologique et symbolique.

Suivant la perspective narratologique, nous avons opéré une distinction quadripartite, ordonnée en binômes conceptuels : dans le premier, il a été question de savoir si le double se forme selon un mouvement de séparation ou de division pendant lequel une entité unique se divise, donnant vie au double, ou bien d'un mouvement de rencontre ou union où deux êtres se croisent en ayant été une unité autrefois. Le second binôme conceptuel introduit dans l'analyse la variable de l'espace-temps selon un principe de cause à effet, engendrant les deux possibilités suivantes : le double est soit la conséquence de l'existence de l'espace-temps, soit la condition de son existence. Cela entraîne un rapport d'interdépendance narrative entre double et espace-temps, ce dernier recouvrant un rôle fonctionnel au récit et perdant ses attributs de simples coordonnées géographique et chronologique des événements. Il est impossible de penser le double dans un monde sans espace-temps, car en dehors du *continuum* la possibilité de l'existence n'est pas offerte. À l'inverse, le double est aussi la condition de l'espace-temps, en est la source, et crée les conditions afin que l'espace-temps puisse se manifester.

Le croisement de ces catégories nous a permis d'esquisser un schéma à travers lequel nous théorisons le *double continu* et le *double discontinu*. Ces défini-

tions se réfèrent à la relation que le double et l'espace-temps tissent au sein du récit, et les attributs de *continu* et de *discontinu* font référence au rapport entre les deux espaces-temps des éléments du double. Comme son nom l'indique, on parle de *double continu* lorsqu'entre les deux espaces-temps il n'y a pas de coupure, d'interruption, lorsqu'ils présentent un point de contact qui est significatif pour l'histoire. Techniquement, le *double continu* se vérifie lorsque deux conditions se sont réunies : l'espace-temps est la condition de l'existence du double, qui est formé lors d'une rencontre. On parle également d'*espace-temps continu* inversant les catégories, lorsque l'espace-temps est la conséquence du double qui se forme lors d'une séparation.

À l'inverse, on parle de *double discontinu* lorsque dans le rapport des deux espaces-temps il y a une coupure, une interruption. Parfois, nous pouvons avoir l'illusion que les deux espaces-temps se touchent alors qu'il s'agit uniquement d'une superposition, d'une sorte d'illusion d'optique : les espaces-temps des doubles n'ont aucun point de contact. Le *double discontinu* se vérifie aussi si l'espace-temps est la conséquence du double et si celui-ci est le fruit d'une séparation, et aussi quand l'espace-temps est la condition du double qui se forme par le biais d'une rencontre.

En analysant les romans du *corpus* selon cette distinction de catégories, nous avons observé comment l'espace-temps pénètre les fibres de l'identité du double, comment il détermine ses traits les plus profonds et les plus représentatifs, ou comment il est fondamental pour l'apparition du double aux autres. Nous avons classé les romans suivants dans le *double discontinu* : *La scacchiera davanti allo specchio*, *Les fleurs bleues*, *Isolia splendens*, *Il figlio di due madri*. Les espaces-temps du double ne se touchent pas, nous pouvons toujours observer une rupture spatiale ou temporelle. Dans *La scacchiera davanti allo specchio*, l'espace-temps de l'enfant et de son double sont différents : le premier espace-temps est celui du monde ordinaire alors que le second est déformé, le temps s'arrête et l'espace est vide, sans horizon mais flexible par rapport au corps de l'enfant. Dans *Les fleurs bleues*, l'espace-temps de Cidrolin suit un cours naturel, même s'il habite sur une péniche qui ne bouge pas, alors que l'espace-temps du Duc d'Auge se dilate au fil des siècles. Le duc vit à travers sept siècles tout en voyageant dans l'espace, activité qui lui permet de rencontrer Cidrolin. Dans *Isolia Splendens*, les deux espaces-temps semblent coïncider mais ce n'est qu'au moment de la mort du spécimen, en enlevant ainsi une pure valeur de coïncidence car la mort intervient. En effet, si le temps semble être le même dans les deux espaces, c'est la spatialité qui est caractérisée par une coupure :

les espaces-temps se superposent mais ils ne se touchent pas. Et le fait que le maître affirme que le voyage à travers les dimensions ne peut être fait que dans une direction – des dimensions les plus hautes vers les plus basses – et non l'inverse, confirme cela. Dans *Il Figlio di due madri* également, les deux espaces-temps semblent se toucher : la ville est unique, Rome, même si les deux quartiers où le double Mario / Ramiro habite sont très inégaux, l'un étant bourgeois, riche et résidentiel, l'autre populaire et plein de commerçants, les deux séparés par un fleuve, le Tibre. C'est le temps, cette fois, qui émet une coupure : entre le double il y a un écart de sept ans, ce qui crée un paradoxe au cœur du roman. Les deux espaces-temps semblent se superposer comme dans le cas de *Isolia splendens*, mais en réalité ils ne se touchent pas.

Passons maintenant au groupe du *double continu* qui est formé des romans : *L'énigme de Givreuse*, *Orlando*, *The Secret Sharer*, *The Jolly Corner*, *Échec au temps*. Dans *L'énigme de Givreuse*, les espaces-temps du double coïncident : les deux Pierre habitent les mêmes lieux et ont les mêmes souvenirs. De plus, le fait que les deux éléments du double souffrent d'être séparés nous informe de comment l'espace fait partie de leurs identités. Le roman *Orlando* représente la même typologie : Orlando se dédouble mais les traits de l'homme restent dans la femme, tout comme les souvenirs et tout son entourage, du personnel aux connaissances politiques, des êtres aimés aux ennemis. Les deux espaces-temps coïncident dans l'existence du double. La question est légèrement différente pour les autres textes pour lesquels il s'agit de séparation. Dans *The Secret Sharer*, les deux éléments du double, les deux capitaines, se rencontrent dans une cabine.

Cependant, dans ce cas-là, l'espace-temps de l'un – Leggatt – est une portion de l'espace-temps de l'autre. Leggatt est maintenu en vie par l'espace courbe de la cabine qui semble se déformer pour lui permettre de se cacher et qui a d'ailleurs la forme de la lettre « L ». La particularité du double continu est d'avoir plusieurs points de contacts, de ne pas montrer de moment de coupure, de représenter des doubles qui interagissent et partagent des détails importants de l'espace-temps. Ainsi, *The Jolly Corner* est, comme les autres, caractérisé par un double qui existe sur la même ligne temporelle, les temps sont multiples mais coïncident et même l'espace – la maison préférée – est un lieu en commun, même si représenté par une portion de l'espace total de Brydon. Dans *The Jolly Corner*, nous avons l'hypothèse de mondes parallèles que nous retrouvons également dans *Échec au temps*. Les deux Gustave et les deux espaces-temps qui l'entourent se touchent, l'un provient de l'autre.

Du moment que l'espace-temps sort de sa dimension psychologique pour rentrer dans la dimension du réel et du concret, sa fictionnalisation ne peut garder les mêmes caractéristiques qu'avant. L'espace-temps apporte sa sève vitale au double, et l'interaction entre les deux espaces-temps a une valeur narratologique importante. En se penchant sur les relations existantes entre le double et l'espace-temps, nous pouvons affirmer qu'il y a un rapport d'*interdépendance* et à la fois de *détermination* au niveau de l'intrigue et de la *fabula*. Si le *continuum* spatio-temporel correspond au contenu scientifique de la théorie de la relativité, ses effets et conséquences plus vastes sur la culture de l'époque sont représentés par ce que nous avons appelé la *constellation einsteinienne*, organisée en son sein en éléments *directs* et *indirects*.

Les premiers, comme leur nom l'indique, proviennent directement des textes de divulgation de la théorie de la relativité : il s'agit là d'une première étape de fictionnalisation de la science. En effet, ce genre de textes, comme de nombreuses études de linguistique cognitive l'ont démontré (Miller 1984 ; Ortony 1983 ; Hoffman 1985), se sert d'images mentales précises pour expliquer au grand public des concepts trop complexes ou trop spécifiques. Ces images, inspirées de la figure de la métaphore, possèdent un caractère narratif, sont des « micro-représentations, des récits minimaux » (Antonello 2003, p. 91) et représentent un passage intermédiaire entre la physique et la littérature.

Il suffit de prendre comme exemple le paradoxe des jumeaux et nous voyons comment sa structure semble calquer celle d'un récit : les personnages des jumeaux se trouvent au départ dans un état bien précis, sur Terre. Ensuite, un événement se produit et change l'équilibre de la situation, l'un des jumeaux part, puis il revient, puis enfin l'état initial est rétabli, mais quelque chose a changé. Les images mentales engendrées par la phase de divulgation d'une nouvelle théorie scientifique sont importantes, non seulement en raison de leur rapprochement de formes narratives, mais aussi parce que, lorsqu'une période de crise de paradigme scientifique se produit, les savants s'en servent pour parvenir à penser de nouvelles théories. Selon Pierpaolo Antonello, lorsqu'une nouvelle théorie scientifique naît, elle nécessite une formulation pour laquelle on ne possède pas de terminologie (cas typique d'une crise de paradigme), et la métaphore employée pour l'expliquer rentre souvent dans le lexique de la théorie même. L'exemple d'un tel cas a été l'expression « wormholes », littéralement des « tunnels creusés par des vers » qui, utilisée initialement comme image mentale pour indiquer des passages sombres dans l'espace, s'est cristallisée pour définir des tunnels spatio-temporels. Certaines

images qui nourrissent la littérature de divulgation de la théorie de la relativité, aussi bien en termes de langage qu'en termes de possibilités créatives, deviennent donc les éléments directs de notre constellation einsteinienne. Nous avons donc sélectionné certaines images selon leur importance, toutefois cette hypothèse laisse ouvert un champ de recherche pour le repérage d'autres métaphores, en suivant d'autres critères de recherche. Les éléments directs de la constellation einsteinienne, traduction littéraire des images et métaphores employées par le physicien dans la rédaction de ses théories, sont constitués de la lumière et des moyens de transport : le train, l'avion et le bateau. Ces images, qui ont une fonction métaphorique, ont un sens propre et un sens figuré dont on peut tenir compte, car d'égale importance dans la littérature et dans la science.

La lumière et les moyens de transports sont des images assez communes et depuis longtemps souvent employées dans les textes littéraires. Notre lecture prévoit le repérage de certaines caractéristiques qui leur permettraient d'être en lien avec la théorie de la relativité. La lumière doit posséder un attribut ondulatoire, c'est-à-dire un double statut corpusculaire et de propagation. Ceci fut l'un des grands apports d'Einstein, bien que les bases de cette découverte scientifique eussent été posées par Louis De Broglie. Grâce à Einstein, il devient possible de décrire la lumière de deux manières différentes, et celles-ci n'entrent absolument pas en conflit. Le moyen de transport doit posséder les mêmes caractéristiques présentes dans l'intention métaphorique d'Einstein : un côté *clôturé* et organique qui permet au système de référence d'être autonome, et un côté *ouvert* qui permet au système d'être relationnel. Nous remarquons dès à présent l'importance du caractère relationnel dans la théorie de la relativité, caractère qui se retrouvera dans les transpositions littéraires à travers la figure du double et dans les conditions nécessaires à son existence. En effet, pour que la métaphore du train, du bateau ou de l'avion prenne une valeur scientifique, il est nécessaire qu'elle représente soit la différence entre les cadres de référence qui sont le résultat de la confrontation nécessaire pour pouvoir se traduire dans la relativité, soit l'autonomie et la légitimité du cadre de référence depuis son intérieur qui renvoie plutôt à une cohérence du point de vue, et que nous retrouvons ensuite dans le relativisme. Les éléments directs de la *constellation einsteinienne* partent de leur caractère de scientificité pour devenir des thèmes littéraires. La lumière, dans les romans, garde son caractère scientifique grâce à ses allusions à des qualités « modernes » comme le mouvement ou la vibration. Le moyen de transport garde également sa fonction de

comparaison scientifique, la même qui avait servi à Einstein pour indiquer, grâce aux systèmes en mouvement, la différence des observateurs.

Ces éléments directs *s'activent*, pour ainsi dire, au passage du double, et nous en avons plus précisément identifié deux modalités : l'apparition et l'existence. Dans le premier cas, les éléments directs jouent un rôle déterminant dans l'action soudaine, occupant ainsi une place ponctuelle : l'attention est portée sur le moment, éphémère, qui a une durée déterminée. Dans le second cas, les éléments directs se transforment en un trait de l'existence du double, caractéristique qui nous renvoie à une dimension d'écoulement temporel.

Il est important que ces éléments directs *s'activent narrativement* au passage du double, en devenant déterminants pour sa vie ou bien en y ajoutant des détails incontournables. En dernier recours, nous tenons à faire une précision à l'égard du fonctionnement de la *constellation einsteinienne* : les éléments directs doivent posséder un caractère de contemporanéité soit entre eux, soit par rapport aux analyses de l'espace-temps et du double. Autrement dit, il ne suffit pas qu'une lumière ou qu'un train apparaisse dans la vie du double pour que l'on puisse parler d'une présence de la théorie de la relativité : ils doivent former un réseau où la coexistence des éléments devient nécessaire. C'est pour cela que le système de transport apparaît en même temps que la lumière.

La *constellation einsteinienne* nous sert à mener une analyse symbolique du rapport entre la relativité et la littérature : à travers l'étude des images du train et de la lumière, nous voyons comment les contenus scientifiques pénètrent la littérature et quel est leur rapport avec le thème littéraire du double. Nous observons que le rôle que les éléments scientifiques recouvrent est profond, et comme dans le cas de l'analyse narratologique, qu'il s'agit des fibres de l'identité et de son moment de manifestation aux autres.

La *constellation einsteinienne* est composée aussi d'*éléments indirects* inspirés de certaines interprétations critiques que la théorie de la relativité déclencha lors de son apparition. Notre choix a été guidé par des lectures historiques concernant la diffusion de la théorie : les éléments que nous avons décidé d'isoler, parmi les plus importants, laissent des possibilités d'élargir la recherche, et de trouver par la suite d'autres éléments qui pourront enrichir la constellation einsteinienne. Nous avons sélectionné en particulier le binôme relativité/relativisme qui nous amène à traiter l'importance des autres, et plus particulièrement l'articulation entre sphère féminine et sphère masculine. Nous avons amplement remarqué comment la relativité et le relativisme ont été souvent

confondus: « the word 'relativity' has been a trap for many, in that it encourages a premature conceptualization of the field as one concerned with relative and absolute truth » (Whitworth 2001, p. 7). La théorie de la relativité se fonde sur le « principe de relativité » qui veut que, à l'intérieur d'un même cadre de référence, les données changent selon l'observateur qui les relève. Ce principe, que nous désignons comme le relativisme, est affirmé et à la fois dépassé par la relativité qui, pour parvenir à des mesures absolues, se concentre sur l'étude des relations entre les objets à l'intérieur d'un cadre de référence donné. C'est encore Ortega y Gasset qui nous fournit une explication claire du phénomène :

Su física no es relativa, sino relativista, y merced a su relativismo consigue una significación absoluta. La más trivial tergiversación que puede sufrir la nueva mecánica es que la interprete como un engendro más del viejo relativismo filosófico que precisamente viene ella a decapitar. Para el viejo relativismo, nuestro conocimiento es relativo porque lo que aspiramos a conocer (la realidad tempoespacial) es absoluto y no lo conseguimos. Para la física de Einstein, nuestro conocimiento es absoluto ; la realidad es la relativa (Ortega y Gasset 1923, p. 24).

Le concept de *relativité* au sens de *relation* possède donc en soi un postulat banal mais fondamental : la nécessité de la présence de l'autre. La relation prévoit au moins *deux* éléments et implique aussi un rapport de communication entre eux. Cette dimension relationnelle est très importante pour pouvoir dresser une comparaison, et pour arriver enfin à l'obtention de données fixes qui acceptent la diversité. Relativisme et relativité affichent une différence épistémologique à l'égard du sujet et de son point de vue : si, dans le premier cas, l'observateur se fait absolu en se focalisant sur *son* enregistrement de la réalité, dans le second cas cette hypothétique différence est neutralisée par l'étude des relations présentes entre les éléments de la réalité. C'est pour cela que la relativité affirme et à la fois dépasse le relativisme. Notre hypothèse est que c'est dans ce passage que réside le sens révolutionnaire de la théorie de la relativité : la subjectivité typique du point de vue est dépassée par le regard sur quelque chose qui demeure absolu, c'est-à-dire les relations entre les sujets. La relativité scientifique se traduit donc par une attention aux relations qui permet de confirmer et à la fois de dépasser le relativisme scientifique. En nous référant au thème du double, nous pouvons supposer le même mouvement qui serait la relativité littéraire. Chaque double a son propre point de vue, ce

qui représenterait le relativisme, mais l'étude des relations que le double entretient avec son entourage nous montre comment celles-ci deviennent fixes, ce qui représenterait donc une relativité qui de scientifique se transforme en littéraire.

En poussant un peu plus ces genres de considérations sur les autres, nous avons observé comment la sphère masculine et la sphère féminine se distinguent par leur différent rapport à la science. La femme, qui dans les romans se trouve liée au double par un rapport charnel, en étant soit une épouse, semble prendre la même fonction que les éléments directs. Si donc la lumière et le moyen de transport caractérisent la vie du double, la femme suit leurs traces. Elle coïncide donc avec les éléments directs qui représentent la fictionnalisation du contenu scientifique. Cependant la femme n'a aucun lien *affiché* avec la science, elle n'est ni savante ni experte, elle se limite simplement à avoir le même rôle que la science. C'est pour cela que nous avons considéré la femme comme un *catalyseur scientifique* qui introduit les contenus scientifiques sans faire référence à la science.

Pour ce qui concerne la sphère masculine, nous avons pu observer comment elle est ouvertement liée à la science. Autrement dit, la science est représentée par des personnages masculins mais, curieusement, elle en sort déformée. Dans le cas où la discipline scientifique est la physique, le personnage se trouve dans une position censurée : ses découvertes ne peuvent pas être diffusées car trop révolutionnaires, et c'est la folie ou la mort qui intervient pour faire taire la voix de la vérité. Aussi dans notre *corpus* y a-t-il des romans qui font une parodie de la science, qui peut parler mais sous un aspect déformé. Ce qui en découle, c'est que le féminin incarne la valeur de la science sans en avoir la représentation, et le masculin incarne la représentation de la science tout en cachant ou en déformant sa fonction.

Notre parcours se termine donc par un mouvement circulaire : de la science nous passons à la littérature et à nouveau à la science. Nous supposons une traduction littéraire de la formule einsteinienne $E=mc^2$. Si en physique « E » représente l'énergie, « m » la masse des corps, et « c » la vitesse de la lumière, en littérature nous pouvons affirmer que la vie du double (E) est égale à l'action des corps des Autres (les éléments indirects), unie à l'action de la lumière et du moyen de transport/système de référence (les éléments directs). De plus, à cause du caractère excessivement révolutionnaire et contre-intuitif de cette théorie, la science doit être fonctionnalisée jusqu'à en être déformée, cachée, parodiée, en préférant se dissimuler par un *catalyseur scientifique* (la

femme) qui a la fonction de faire parler les éléments scientifiques qui sont devenus des images littéraires.

Avec cette recherche, nous montrons comment les éléments scientifiques entrent dans la littérature en gardant leur valeur scientifique mais, en se fictionnalisant, deviennent des images qui ont une *cohérence narrative* et une *homogénéité symbolique*. Nous avons donc voulu montrer les effets que la théorie de la relativité et en particulier le concept de *continuum* espace-temps ont eus dans la littérature européenne du début du XX^e siècle, en nous servant du thème littéraire du double qui devient donc le territoire par excellence où certains phénomènes peuvent se vérifier. Le double est à la fois un archétype de l'histoire humaine et est employé pour expliquer l'une des plus grandes révolutions dans l'histoire de la physique. L'espace flexible et le temps multiple sont liés au double par un rapport d'*interdépendance* au niveau de l'intrigue (l'espace-temps est la cause ou la conséquence du double) et de *détermination* avec la *fabula* (l'espace-temps rencontre la figure du double lors de trois moments : l'apparition, l'existence et l'identité). En outre, l'espace-temps s'active face à la présence d'éléments directs, la lumière et le moyen de transport, qui deviennent ici des thèmes einsteiniens capables de garder à la fois leur caractère fictionnel et leur contenu scientifique. Le *continuum* espace-temps détermine la relativité littéraire en se basant sur l'analyse des relations fixes du personnage, et en incluant un relativisme légitimé par l'existence du double. La relativité scientifique est le dépassement du relativisme scientifique, de même que la relativité littéraire est le dépassement du relativisme littéraire. Il nous semble indéniable qu'avec le changement des catégories de l'espace et du temps aux niveaux physique et mathématique, la perception de l'homme change et ses productions littéraires aussi ; à l'inverse, pour pouvoir atteindre une telle révolution qui voit le bouleversement des deux premières catégories de l'esprit à travers lesquelles l'homme perçoit sa réalité, il doit être nécessaire que l'esprit du temps soit favorable, voire capable d'en donner une inspiration. Ces considérations trouvent une représentation mathématique dans la formule de la relativité einsteinienne, en démontrant comment un dialogue entre science et littérature peut représenter l'esprit d'une époque.

BIBLIOGRAPHIE

- Abbagnano, N. (1942), *Antologia del pensiero filosofico*, Torino, Paravia.
- Abbagnano, N. (1993), *Storia della filosofia. La filosofia dei secoli XIX e XX*, Torino, Utet.
- Altieri Biagi, M. L. (1974), *Aspetti e tendenze dei linguaggi della scienza oggi*, in « Italiano d'oggi. Lingua non letteraria e lingue speciali », 67-110.
- Antonello, P. (2003), *Metafora e immaginazione in campo scientifico e invenzione letterari*, dans C. Imbroscio (dir.) (2003), *Il testo letterario e il sapere scientifico*, Bologna, Clueb, 75-99.
- B. Tomaševskij, *Teorija literatury. Poetika* (Leningrad, 1928) [trad. it. *Teoria della letteratura*, Feltrinelli, Milano, 1978] ;
- Bachelard, G. (1929), *La valeur inductive de la relativité*, Paris, Vrin.
- Bakhtine M. (1958), *Voprosy literatury i estetiki, Sov. pisatel'*, Leningrad, [trad. fr. *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard].
- Balibar, F. (1995), *La joie de la pensée*, Paris, Gallimard.
- Barthes, R. (2002), *Œuvres Complètes 1942-1961*, Paris, Seuil.
- Berman, A. (1991), *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, Paris, Seuil.
- Bertho, S. (1993), *Temps, récit et postmodernité* in « Littérature », 92, 90-97.
- Black, M. (1962), *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*, Cornell University Press.
- Bonino, G.D. (2004), *Io e l'altro, racconti fantastici sul doppio*, Torino, Einaudi.
- Bontempelli, M. (1922), *La scacchiera davanti allo specchio*, Firenze, Bemporad.
- Bontempelli, M. (1929), *Il Figlio di due madri*, Roma, Sapienza.
- Bresciani Califano, M. (dir.) (2000), *Modelli e stili di conoscenza nella scienza e nell'arte del Novecento*, Firenze, Leo S. Olschki.
- Brissoni, A. (2004), *Albert Einstein: relatività speciale e dintorni, 1889-1905*, Roma, Gangemi.

- Brunschvicg, L. (1922), *L'expérience humaine et la causalité physique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Caillois, R. (1966), *Anthologie du fantastique*, Paris, Gallimard.
- Calvino, I. (1695), *Le Cosmicomiche*, Torino, Einaudi.
- Calvino, I. (1980), *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi.
- Cerroni, A. (2001), *Le euristiche della teoria einsteiniana della relatività. Scienze cognitive e sociologia della conoscenza per una ricostruzione socio-cognitiva della scienza*, dans « *Sistemi Intelligenti* », 13:2, 253-283.
- Champion, P. (1927), *Marcel Schwob et son temps*, Paris, Grasset.
- Chehab, M. (2006), *Un nouvel instrument au service de la littérature comparée : entre Science et Littérature, le concept de "champ"*, A. Tabaki (dir.) (2006), *Tendances actuelles de la littérature comparée dans le Sud-est de l'Europe*, *Research Notebooks*, 29.
- Collani, T. (2005), *Présentation*, dans « *Avant-garde et avant-gardes en Europe*, *Revue RiLUnE* », 3, IX-X.
- Conrad, J. (1910), *The Secret Sharer*, London, Harper's.
- Dazey, M.A. (1986), *Shared Secret or Secret Sharing in Joseph Conrad's The Secret Sharer*, in « *Conradiana* », 18: 3.
- Debenedetti, G. (1971), *Il Romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti editore.
- Durrell, L. (1957-1960), *The Alexandria Quartet*, London, Faber & Faber.
- Einstein, A. (1905), *Zur Elektrodynamik bewegter Körper*, dans « *Annalen der Physik* », 17, Verlag Von Johan Ambrosius Barth, Berlin, 1905 [trad. fr.: « *L'électrodynamique des corps en mouvement* » dans *Œuvres choisies*, Paris, Seuil/CNRS, 1993].
- Einstein, A. (1916), *Die Grundlage der allgemeinen Relativitätstheorie*, dans *Annalen der Physik*, n.7, Verlag Von Johan Ambrosius Barth, Berlin, 1916 [trad. fr.: « *La théorie de la relativité restreinte et générale* » dans *Œuvres choisies*, Paris, Seuil/CNRS, 1993].
- Einstein, A., Infeld, A. (1983), *The evolution of physics. The growth of ideas from early concepts to relativity and quanta*, Cambridge, Cambridge university press.
- Falletta, N. (1983), *Le livre des paradoxes*, Paris, Diderot éditeur.
- Faulkner, W. (1929), *The Sound and the Fury*, New York, Harrison Smith.
- Fusillo, M. (1998), *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, Firenze, La Nuova Italia.
- Genette, G. (1972), *Discours sur le récit*, Paris, Seuil.

- Greimas, A. J. (1966), *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris, Larousse.
- Gribbin, J. (2009), *Le chat de Schrödinger, physique quantique et réalité*, Paris, Flammarion.
- H. Bergson, H. (1922), *Durée et simultanéité*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Hayles, K. N. (1984), *The Cosmic Web : Scientific field Models & Literary Strategies in the 20th Century*, London, Ithaca - Cornell University Press.
- Hobsbawn, E. (1994), *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, London, Michael Joseph.
- Hoffman, R.R. (1985), Some implications of metaphor for Philosophy and psychology of Science, dans W. Paprotté, R. Diruen (dir.)(1985), *The ubiquity of Metaphor. Metaphor in Language and Thought*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.
- Holton, G. (1978), *The Scientific Imagination*, Oxford, Oxford University Press.
- Holton, G. (1986), *The advancement of science and its burdens*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Holton, G. (1995), *Einstein, History, and Other Passion. The Rebellion against Science at the end of the twentieth century*, Harvard, Harvard University Press.
- James, H. (1908), *The Jolly Corner*, London, The English Review.
- Jourde, P. (2005), *Visages du double, un thème littéraire*, Paris, Armand Colin.
- Kaku, M. (2005), *Il cosmo di Einstein. Come la visione di Einstein ha trasformato la nostra comprensione dello spazio e del tempo*, Torino, Codice edizioni.
- Kuhn, T. S. (1962), *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press.
- Lacan, J. (1937), *Le stade du miroir. Théorie d'un moment structurant et génétique de la constitution de la réalité, conçu en relation avec l'expérience et la doctrine psychanalytique*, in « *International Journal of Psychoanalysis* ».
- Lafrance R. (2014), *Ondes, Optique et physique moderne*, Montréal, Chenelière éducation.
- Landolfi, T. (1960), *Isolia splendens*, Milano, *Corriere della Sera*, [Il Gioco della Torre, Milano, Rizzoli, 1987];
- Larousserie, D. (2016), *Les ondes gravitationnelles détectées un siècle après avoir été prédites*, dans « *Le Monde* ».

- Levi-Strauss, C. (1958), *Race et histoire*, Paris, Folio.
- Maiocchi, R. (1985), *Einstein in Italia, la scienza e la filosofia italiane di fronte alla teoria della relatività*, Milano, Franco Angeli.
- Mencacci, F. (1996), *I fratelli amici. La rappresentazione dei gemelli nella cultura romana*, Venezia, Marsilio.
- Metz, A. (1924) *Le temps d'Einstein et la philosophie*, in « *Revue de Philosophie* », 31, 56-88.
- Meyerson, É. (1921) *De l'explication dans les sciences*, Paris, Payot.
- Meyerson, É. (1925), *La déduction relativiste*, Paris, Payot.
- Miller, A.I. (1984), *Imagery in scientific thought: creating 20-th century physics*, Boston, Birkhäuser.
- Ortega y Gasset, J. (2005), "El Sentido Histórico de La Teoría de Einstein, in « *Teorema: Revista Internacional de Filosofía* », 24: 3, 23-33.
- Ortony, A. (dir.) (1983), *Metaphore and thought*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Overbye, D. (2016), *Gravitational Waves Detected, Confirming Einstein's Theory*, « *The New York Times* ».
- P. Langevin, P. (1911), *L'évolution de l'espace et du temps*, in « *Revue Scientia* », 10:31, 570-580.
- Pais, A. (1982), *Subtle is the Lord. The Science and the Life of Albert Einstein*, Oxford, Oxford University Press.
- Pascolini, A. (2004), *Metafore e comunicazione scientifica*, dans « *Journal of Science Communication* », n. 3 (1), 1-18.
- Pearce Williams, L. (1968), *Relativity Theory: its origin and impact on Modern Thought*, New York, John Wiley and Sons.
- Poincaré, H. (1902), *La science et l'hypothèse*, Paris, Flammarion.
- Polizzi, G. (1984), *Forme di sapere e ipotesi di traduzione. Materiali per una storia dell'epistemologia francese*, Milano, Franco Angeli.
- Pratola, V. (1969), *L'uomo nel problematicismo di Ugo Spirito*, L'Aquila, Japadre.
- Propp, W. (1928), *Morfologija szazki*, Leningrad, Academia [trad. fr. *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965].
- Queneau, R. (1965), *Les fleurs bleues*, Paris, Gallimard.
- Quinn, M.L. (1989), *Relative Identity and Ideal Arts The Pirandello Conflict and Its Political Analogy*, dans « *Journal of Dramatic Theory and Criticism* », 3:2, 73-85.

- Radford, T. (2016), Gravitational waves: breakthrough discovery after a century of expectation, « The Guardian ».
- Rank, O. (1973), *Don Juan et le double. Etudes psychanalytiques*, Paris, Payot.
- Rosny Aîné, J.-H. (1917), *L'Énigme de Givreuse*, Paris, Flammarion.
- Rosset, C. (1976), *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard.
- Russell, B. (1925), *The ABC of Relativity*, London, Routledge.
- Snow, C.-P. (1959), *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, Oxford, Oxford University Press.
- Spirito, U. (1921), Le interpretazioni idealistiche delle teorie di Einstein, in « *Giornale Critico di Filosofia Italiana* », 2, 63-75.
- Taroni, P. (1998), *Bergson, Einstein e il tempo*, Urbino, Quattro Venti.
- Thiry, M. (1945), *Échec au temps*, Paris, Les éditions de la nouvelle France.
- Todorov, T. (1965), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris, Seuil.
- Todorov, T. (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil.
- Tonnellat, M. A. (1971), *Histoire du principe de relativité*, Paris, Flammarion.
- Valtat, J.-C. (2004), *Culture et figures de la relativité. Le temps retrouvé, Finnegans Wake*, Paris, Honoré Champion.
- Vatinno, G. (2014), *Storia naturale del tempo. L'«effetto Einstein» e la teoria della relatività*, Roma, Armando editore.
- Virtuani, P. (2016), Scoperte le onde gravitazionali: Einstein aveva ragione, « Il Corriere della Sera ».
- Weinrich, W. (1966), *Linguistik der Lüge, Beck'sche Reihe*, Heidelberg, Lambert Schneider [trad.it. *Per una linguistica della menzogna*, Bologna, Il Mulino, 1976.
- Westphal, B. (2007), *La géocritique: réel, fiction, espace*, Paris, Les éditions de Minuit.
- Whitworth, M. H. (2001), *Einstein's wake, Relativity, Metaphor, and Modernist Literature*, New York, Oxford University Press.
- Wilson, E. (1931), *Axel's Castle - A Study in Imaginative Literature of 1870-1930*, New York, Scribner's.
- Woolf, V. (1928), *Orlando: a biography*, London, Hogarth Press.
- Zenkin S. (2011), *L'expérience du relatif. Le romantisme français et l'idée de culture*, Paris, Classiques Garnier.

Finito di stampare nel mese di dicembre 2023
per i tipi di Bologna University Press



alphabet **25**



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA



www.buonline.com