

INTRODUCTION

Cartomancie. Taromancie. Stichomancie. Numérologie. Les formes d'arts divinatoires ne manquent pas. Se retrouvant dans la plupart des cultures humaines, la divination est un moyen de percer à jour les mystères du destin, de donner un sens au monde. À travers elle, en effectuant un acte magique, l'individu entreprend une réorganisation du réel : il le fait sien. Malgré les nombreuses critiques dont les formes de mantique ont pu faire l'objet (notamment en Occident)¹, celles-ci ont perduré et influencé la création artistique. Au cours des années 1960, dans le sillage de la période surréaliste, les mécanismes des artefacts divinatoires nourrissent les rêves d'une combinatoire littéraire. Période charnière entre les expérimentations du mouvement concret des années 1940-1950 et l'essor de l'informatique des années 1970, la décennie 1960 est le théâtre d'un retour du refoulé occidental. À l'aide d'objets générant aléatoirement un commentaire sur l'avenir, certains romanciers mettent en œuvre une poétique du hasard, véritable réactualisation de pratiques superstitieuses. Provenant de divers endroits du globe, ces auteurs s'inscrivent dans une même crise mondiale du genre romanesque. Leur cible : le *logos*, la pensée logique et discursive qui assujettit le roman à la séquentialité.

1962-1973 : période du roman divinatoire

1962 : Composition n° 1 de Marc Saporta

Paru en 1962, *Composition n° 1* est l'exemple typique du roman combinatoire². À cette date, Saporta a déjà publié : *Le Furet* (1959), *La Distribution* et

1. Sur la censure frappant la divination au Moyen Âge et à la Renaissance, voir Jan R. VEENSTRA, *Magic and Divination at the Courts of Burgundy and France. Text and Context of Laurens Pignon's Contre les devineurs (1411)*, Leyde/New York/Cologne, Brill, 1998, p. 137-138.

2. Marc SAPORTA, *Composition n° 1*, Paris, Seuil, 1962 (désormais *Composition n° 1*). Le roman n'étant pas paginé, la numérotation des feuillets suit l'ordre dans lequel ils apparaissent dans la version reliée du livre.

La Quête (les deux en 1961). Associé par la critique de l'époque au Nouveau Roman, il est comparé à Robbe-Grillet³. Avant-dernière œuvre de fiction de l'auteur, *Composition n° 1* mêle opacité de la focalisation et déstructuration formelle⁴. Précédé d'un texte liminaire, le roman invite le lecteur à déchirer le livre. À la manière d'une cartomancienne, il devra ensuite mélanger les cent cinquante pages et les lire dans cet ordre. Afin de rendre possible une telle lecture, chaque feuille correspond à une unité syntaxique (la dernière phrase se termine toujours sur la page). Matériellement, le texte n'est imprimé que d'un seul côté. Faisant intervenir le hasard des cartes dans l'œuvre littéraire, *Composition n° 1* mêle le romanesque à l'imaginaire divinatoire. Le texte raconte (à défaut d'un meilleur terme) l'histoire de X, dont la destinée dépend de l'ordre des feuillets. À chaque page, le lecteur assiste à une scène tirée de la mémoire de ce mystérieux personnage, qui est introduit à la fois comme un voleur et un violeur ; à la charge du lecteur de tenter de reconstituer un récit avec ce que le livre veut bien lui fournir. Au fil des feuillets, le roman s'enrichit de nombreux personnages, dont certains sont récurrents : Marianne (la femme de X), Dagmar (sa maîtresse), Helga (la jeune fille dont il abuse), etc. ; d'autres, en revanche, n'apparaissent qu'une seule fois : c'est le cas de Jeannette, de Lise, ou encore de Lucas. Quant au cadre spatio-temporel, il évolue constamment. Passant aléatoirement d'un village occupé par les Allemands à l'appartement de Dagmar ou à une cour d'école, l'intrigue de *Composition n° 1* est livrée au hasard le plus débridé.

1963 : *Marelle de Julio Cortázar*

Monument de la littérature argentine, *Marelle* de Cortázar constitue un symbole pour la jeunesse des années 1960 et 1970⁵. Circumnavigation entre Paris et Buenos Aires, le roman s'adresse à une génération en quête de transcendance, prise qu'elle se trouve entre Guerre froide, mondialisation culturelle et processus de décolonisation⁶. Sur le plan formel, *Marelle* s'avère relativement proche de

-
3. Néanmoins, Saporta rappelle que Robbe-Grillet lui-même jugeait ses romans trop hétérodoxes. Voir Marc SAPORTA, « Marc Saporta par Marc Saporta » dans *Bérénice : rivista quadrimestrale di letteratura francese*, n° 15, 1985, p. 163-186.
 4. Saporta ne publiera plus aucun roman après *Les Invités* (1964). Il se consacrera uniquement à son activité de traducteur et de critique.
 5. Julio CORTÁZAR, *Marelle*, trad. Laure Guille Bataillon et Françoise Rosset, Paris, Gallimard, 1966 (désormais *Marelle*). Rayuela, México, Santillana Ediciones Generales, 2013 (désormais *Rayuela*).
 6. Voir David VIÑAS, « Después de Cortázar, historia y privatización » dans *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 78, n° 243, 1969, p. 739-743.

Composition n° 17. Riche de ses 155 chapitres, le texte de Cortázar propose deux ordres de lecture. Le premier est linéaire, le second est alternatif. Même si la forme du roman demeure reliée, chaque chapitre est comme une carte dont on peut modifier l'emplacement au sein du livre, – la métaphore des tarots étant d'ailleurs actualisée au sein même du roman⁸. La section « De l'autre côté » raconte la vie de Horacio à Paris, alternant nuits d'amour avec la Sibylle et soirées en compagnie des membres du Club du Serpent. Au milieu de cette vie parisienne, Horacio se trouve constamment tiraillé entre ses aspirations intellectuelles et la naïveté (ignorante) de la Sibylle. « De l'autre côté » s'achève avec la mort du fils de la Sibylle : Rocamadour. À son tour, cette dernière finit par disparaître; le texte laisse penser qu'elle s'est jetée dans la Seine. « De ce côté-ci » fait le récit du retour de Horacio à Buenos Aires. Après un passage par Montevideo (la ville natale de la Sibylle), Horacio y retrouve son ami Traveler ainsi que Talita, la femme de ce dernier en qui Horacio reconnaît l'image de la Sibylle. Enfin, la section « De tous les côtés » regroupe un ensemble fragmentaire. *A priori*, les chapitres n'ont aucun rapport les uns avec les autres. Certains reviennent sur le passé des personnages des sections précédentes; d'autres ajoutent des scènes aux intrigues de Paris ou de Buenos Aires. Structurellement, les chapitres de cette section constituent le matériau permutatif du roman, et sont autant de générateurs de hasard à l'intérieur de l'œuvre.

1969-1973 : Le Château des destins croisés d'Italo Calvino

Écrit entre la fin des années 1960 et le début des années 1970, *Le Château des destins croisés* d'Italo Calvino se situe au point de jonction entre l'expérimentation divinatoire et le passage à la littérature informatique⁹. Correspondant étranger de l'Oulipo¹⁰, le Calvino du début des années 1970 fait le lien entre la combinatoire héritée de Queneau et la création à venir d'ALAMO¹¹. Avant *Si par une nuit d'hiver*

7. Comme pour Saporta, une comparaison – dans ce cas peu flatteuse – a pu être établie entre Cortázar et le Nouveau Roman. L'écrivain a été assimilé à un simple *ersatz* argentin du mouvement français. Sur ce point, voir James E. IRBY, « Cortázar's "Hopscotch" and Other Games » dans *NOVEL: A Forum on Fiction*, vol. 1, n° 1, 1967, p. 64.

8. Cf. *Marelle*, p. 64 et p. 531.

9. Italo CALVINO, *Le Château des destins croisés*, trad. Italo Calvino et Jean Thibaudeau, Paris, Seuil, 1976 (désormais *Le Château*). *Il castello dei destini incrociati*, Milan, Oscar Mondadori, 2013 (désormais *Il castello*).

10. Cf. Anna BOTTA, « Calvino and the Oulipo: An Italian Ghost in the Combinatory Machine? » dans *MLN*, vol. 112, n° 1, 1997, p. 81-82.

11. L'« Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs » naît au début des années 1980 et constitue l'héritier informatique de l'Oulipo. Sur ce point, voir Claudia KOZAK,

un voyageur (1979), *Le Château des destins croisés* constitue la première véritable expérience oulipienne du romancier italien. Le texte se fonde sur un principe simple. À partir d'un jeu de tarots, Calvino imagine une série d'histoires courtes reprenant les éléments des différentes cartes. Matériellement, chaque tarot est ensuite reproduit en marge du texte. Par ce procédé, l'objet divinatoire se transforme en une matrice d'écriture, en un « carré magique » dans lequel les tarots servent de prototype aux carrés bi-latins expérimentés par les Oulipiens à partir des années 1970¹².

Si la rédaction du *Château des destins croisés* s'étale sur quatre années, c'est parce que l'ouvrage se compose de deux sections autonomes. La première, intitulée « Le château des destins croisés », est publiée en 1969. Elle raconte l'arrivée d'un homme dans un château perdu au milieu de la forêt. Il y rencontre d'autres voyageurs, eux aussi égarés. Rapidement, le narrateur s'aperçoit que tout le monde, lui compris, a perdu l'usage de la parole. Le maître des lieux sort alors un jeu de tarots, que chacun va utiliser afin de raconter sa propre histoire¹³. Parue en 1973, la seconde section du *Château des destins croisés* se nomme « La taverne des destins croisés ». Alors que la version de 1969 utilise une version italienne du jeu de tarots (les tarots de Mantegna), « La taverne des destins croisés » reprend la même situation (des voyageurs atteints de mutisme), mais avec les tarots de Marseille. Mêlant la combinatoire au tarot divinatoire, *Le Château des destins croisés* se rapproche à la fois de *Composition n° 1* et de *Marelle*¹⁴. Cependant, alors que *Composition n° 1* et *Marelle* font porter la combinatoire sur la lecture, la combinatoire du *Château des destins croisés* est le fait de l'écrivain.

« Poésie numérique et politiques d'événement », dans Jonathan POLLOCK (dir.), *Pratiques du hasard. Pour un matérialisme de la rencontre*, Saint-Estève (France), Presses universitaires de Perpignan, 2012, p. 129.

12. L'usage du carré bi-latin se fait dans le prolongement des expériences de bifurcation combinatoire des années 1960. Entre ces deux décennies, on passe d'un Oulipo à la Queneau (celui d'*Un conte à votre façon*) à un Oulipo à la Perec (*La Vie mode d'emploi*, écrit justement à partir d'un carré bi-latin). Sur ce point, voir Claude BERGE, « Pour une analyse potentielle de la littérature combinatoire », dans OULIPO, *La Littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*, Paris, Gallimard, 1973, p. 51.
13. On reconnaîtra les effets de symétrie entre le début du *Décameron* et le texte de Calvino; cf. BOCCACE, « Première journée, introduction » dans *Décameron*, éd. Christian Bec, trad. Marthe Dozon, Catherine Guimbar et Marc Scialom, Paris, Librairie Générale Française, 1994, p. 55.
14. Dans sa typologie des dispositifs textuels, Chow regroupe lui aussi les romans de Saporta et de Calvino dans la catégorie des textes formés à partir d'une base de données textuelles. Voir Kenny K. N. CHOW, « Operating Text and Transcending Machine: Toward an Interdisciplinary Taxonomy of Media Works » dans *Leonardo*, vol. 41, n° 4, 2008, p. 376-377.

1962 : Le Maître du Haut Château de Philip K. Dick

De prime abord, *Le Maître du Haut Château* (1962) de Philip K. Dick ne se présente pas comme un roman combinatoire¹⁵. Appartenant au genre de la science-fiction, le roman relève du récit contrefactuel. Il dépeint un monde dans lequel les Nazis ont remporté la Seconde Guerre mondiale. Dans cet univers perpétuellement sous la menace d'un conflit armé entre l'Allemagne et le Japon, le lecteur suit la tranche de vie de divers personnages : Frank (le Juif ayant échappé aux rafles), Juliana (la femme de Frank), Baynes (l'espion allemand), etc. Les États-Unis n'existant plus, l'intrigue prend place dans les États-Pacifiques d'Amérique, une zone de la côte Pacifique de l'Amérique du Nord sous domination nipponne. Quant à la côte Est, elle est contrôlée par le III^e Reich. Entre les deux, a été délimitée une zone neutre au sein de laquelle se situe le Haut Château de Hawthorne Abendsen, l'écrivain du *Poids de la sauterelle*. Roman dans le roman, ce récit alternatif raconte la victoire des Alliés en 1945. Tiré de l'*Ecclésiaste*, le titre du *Poids de la sauterelle* marque l'impuissance de l'homme à porter le poids du monde, – et celui de la vérité¹⁶.

Le Maître du Haut Château rejoint les autres textes du corpus par la place qu'y tient le *Yi King*, le *Livre des mutations* de la tradition chinoise. Décryptant l'avenir à l'aide d'un lancer de pièces ou de tiges d'achillée, le *Yi King* est une pratique divinatoire qui lie intimement hasard et destinée. Dans son fonctionnement, l'oracle relève des principes de la combinatoire¹⁷. Il transforme le hasard (celui agençant les pièces ou les tiges) en textes à interpréter. Tout au long du *Maître du Haut Château*, les personnages ont fréquemment recours au *Yi King*. L'oracle leur sert à appréhender le monde qui les entoure, au point de devenir le fil rouge du roman. La fin du récit coïncide d'ailleurs avec la révélation du rôle du *Yi King* dans l'écriture du *Poids de la sauterelle*. En cela, Abendsen représente un parfait miroir de Dick, l'écrivain ayant lui-même consulté l'oracle durant de nombreuses années, – et ce quotidiennement. C'est à travers ces tirages successifs

-
15. Philip Kindred DICK, *Le Maître du Haut Château*, trad. Michelle Charrier, Paris, J'ai lu, 2012 (désormais *Le Maître*). *The Man in the High Castle*, Londres, Penguin Books Ltd., 2011 (désormais *The Man*).
 16. Voir Jean-Julien WEBER (dir.), *Le Livre de Job. L'Ecclésiaste. Texte et commentaire*, Paris/Tournai/Rome, Desclée & Cie, 1947, 12-5, p. 318 : « C'est aussi la crainte des hauteurs, / et les terreurs dans le chemin ; / Et l'amande est rejetée, / et la sauterelle devient lourde, / et la chèvre n'a plus d'effet : / Car l'homme s'en va à sa maison d'éternité, et les pleureurs rôdent dans la rue. »
 17. D'ailleurs, dans sa typologie, Chow reconnaît au *Yi King* le statut de générateur textuel en le classant dans la même catégorie que *Composition n° 1* de Saporta et *Le Château des destins croisés* de Calvino. Voir Kenny K. N. CHOW, art. cité, p. 376.

qu'il a composé l'intrigue du *Maître du Haut Château*, tout à la fois résultat et mise en scène d'une pratique divinatoire¹⁸.

Le roman divinatoire : entre hasard, combinatoire et divination

Hétérogénéité générique du corpus

De *Composition n° 1* au *Maître du Haut Château*, le corpus présente une hétérogénéité manifeste quant à la préhension du hasard par les quatre auteurs¹⁹. De l'expérimentation radicale (Saporta) au roman de science-fiction plus *mainstream* (Dick), le corpus se structure autour de deux pôles : le formalisé et le thématisé²⁰. Dans *Composition n° 1*, la forme du roman rencontre celle de l'objet divinatoire (les tarots), et le lecteur fait une expérience directe du hasard. En revanche, dans *Le Maître du Haut Château*, le hasard et la combinatoire du *Yi King* sont cantonnés au niveau intradiégétique. Entre les deux, se dessine l'espace intermédiaire du « comme si » : que ce soit dans *Marelle* ou dans *Le Château des destins croisés*, l'auteur conserve toutes les cartes en main, mais la représentation littéraire du hasard associe le lecteur à la fabrique du texte littéraire (en sachant que le dispositif formel de *Marelle* favorise encore davantage l'inscription du lecteur dans le hasard de l'œuvre). D'où quatre formes de hasard littéraire, réparties en fonction de la radicalité de la transformation de la forme romanesque (indiquée « radical ++ » pour la radicalité la plus importante) ainsi que selon l'expérience formelle du hasard à laquelle est confronté le lecteur (notée « formalisé ++ » pour son degré le plus élevé) :

18. Voir Laurent QUEYSSI, « Vers le Haut Château. *Postface* », dans *Le Maître*, p. 346-347.

19. Il s'agit ici de penser des comparables, de tirer profit de l'hétérogénéité apparente entre les quatre textes afin de considérer conjointement ce qui a existé simultanément. Sur ce type de perspective comparatiste, cf. Françoise LAVOCAT, « Le comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation » dans *Vox-Poetica. Lettres et sciences humaines*, 2012 [www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html]. Il est d'ailleurs à noter que, malgré leur contemporanéité, Calvino, Cortázar, Dick et Saporta n'ont eu aucun lien direct. Ils ne font que partager le fait de s'engager dans un projet littéraire similaire à un moment donné de l'histoire littéraire occidentale. Toutefois, on gardera à l'esprit que Calvino, Cortázar et Saporta ont vécu dans le Paris des années 1960. Calvino s'installe à Paris en 1964 ; voir Italo CALVINO, *Ermite à Paris*, trad. Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, 2001, p. 83. Quant à Cortázar, il vit à Paris depuis le début des années 1950 ; voir Peter STANDISH, *Understanding Julio Cortázar*, Columbia, University of South Carolina, 2001, p. 6. Ainsi, bien que de nationalités différentes, les trois romanciers ont-ils partagé un même milieu intellectuel.

20. Je remercie Raphaël Baroni pour son aide précieuse dans la modélisation de cette typologie des usages littéraires du hasard.

a) **Radical ++ / formalisé ++** : *Composition n° 1* (livre déchiré/lecteur face au chaos des feuillets)

b) **Radical + / formalisé +** : *Marelle* (deux ordres de lecture/lecteur face à des chapitres sans lien apparent)

c) **Radical – / formalisé + –** : *Le Château des destins croisés* (linéarité du livre/lecteur face aux images des tarots même si la combinatoire est intradiégétique)

d) **Radical – / formalisé –** : *Le Maître du Haut Château* (linéarité du livre/lecteur face aux motifs intradiégétiques du hasard)

Hétérogènes quant à leur usage littéraire du hasard, les romans du corpus le sont également par leurs paramètres génériques. Du côté du microcosme littéraire parisien, les romans de Saporta et de Cortázar s'inscrivent dans le paysage plus général du Nouveau Roman, tandis que Calvino appartient à la tendance de la combinatoire oulipienne. De l'autre côté de l'Atlantique, *Le Maître du Haut Château* de Dick relève tout à la fois du genre de la science-fiction et du sous-genre des univers parallèles, tous les deux plus enclins à traiter de questions théoriques, dont le hasard fait partie, sur un plan thématique. De ces diverses appartenances génériques, découlent ainsi les divergences entre les formes du hasard littéraire de chacune des quatre œuvres.

Perspective critique : du hasard divinatoire au hasard littéraire

Deux artefacts divinatoires sous-tendent les textes romanesques du corpus : les tarots (Saporta, Cortázar, Calvino), et le *Yi King* (Dick). Dans les deux cas, il s'agit d'une pratique de la divination supposant un recours au hasard (donne des cartes, résultats des lancers) et fondée sur l'interprétation d'un système sémiotique fermé, lui-même articulé autour d'un mécanisme combinatoire. Atouts et enseignes compris, un jeu de tarots ne comporte jamais plus de 78 cartes ; tandis que le *Yi King* repose sur la constitution d'un hexagramme dans lequel chaque élément suit une logique binaire (*yin* ou *yang*), ce qui donne un total de 64 hexagrammes (2⁶). Formes de pratique culturelle mêlant hasard et combinatoire, les mantiques des tarots et du *Yi King* se voient ici annexées par la pratique scripturale, et sont donc transformées en effet textuel. Les modalités de cette transformation praxique constituent le sujet du présent livre.

Écriture et divination : cartographie du hasard

Le hasard : une coquille vide ?

La quadrature du hasard

Postuler l'existence d'un *hasard littéraire* requiert en premier lieu de définir ce que l'on entend par *hasard*, et de déterminer les liens de ce dernier avec la pratique de la divination. Si la *divination* se résume à une pratique du dévoilement de l'avenir, le *hasard* est une notion ne bénéficiant pas de la même transparence. En français, le terme *hasard* est le résultat d'un syncrétisme sémantique, depuis l'arabe *az-zahr* désignant « le coup de dés ». Afin d'éclairer les nuances du mot, Lhôte propose une partition du hasard selon quatre termes repris au latin (*casus*, *alea*, *fors*, *fortuna*)²¹. À partir de ces quatre pôles conceptuels, il est possible d'envisager une *quadrature du hasard* : la « contingence » (*casus*), le « sort » (*fors*), la « théodicée » (*fortuna*) et l'« aléatoire » (*alea*). En tant que « contingence », le *casus* renvoie à l'événement imprévu dont aucune nécessité n'appelle la survenance. Les probabilités concernent exclusivement ce hasard-*casus*. L'« aléatoire » ou *alea* désigne la part proprement imprévisible du hasard. Quant au « sort » de *fors* et à la « théodicée » de *fortuna*, ce sont deux concepts entremêlant le hasard au destin. Dans les deux cas, ce hasard relève de la croyance et s'oppose à la rationalisation du *casus*. Cependant, *fors* et *fortuna* proposent deux visions distinctes du hasard superstitieux : en personnifiant le hasard, la déesse *Fortuna* lui donne une dimension charnelle, tandis que *fors* appartient en propre au domaine de la divination, chargée de percer l'immanence du cours du destin.

L'obstacle du non-concept

L'indécision sémantique du *hasard* a souvent conduit la critique à affirmer que « le hasard ne se laisse désigner qu'en creux », qu'il n'est que « mot blanc, signifiant vide²² », ou encore qu'il constitue « l'antimatière de la

21. Voir Jean-Marie LHÔTE, *Histoire du hasard en Occident*, Paris, Berg International, 2012, p. 9. À noter que ces considérations linguistiques ne sont pas cantonnées à la francophonie. Ainsi, dans le cas de la langue anglaise, l'histoire des idées a-t-elle conduit à distinguer progressivement *chance* et *randomness*; cf. Antony EAGLE, « Chance versus Randomness », dans Edward N. ZALTA (dir.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2014 [http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/chance-randomness]. Eagle revient sur les principales contributions scientifiques au sujet du hasard entre le milieu du XIX^e siècle et le milieu du XX^e siècle. Sous le terme de *chance*, le hasard est entendu uniquement comme ce qui relève du « probable ». C'est uniquement à partir des années 1970 que le caractère instable du *random* va commencer à intéresser le champ scientifique.

22. Jonathan POLLOCK (dir.), « Introduction », dans *Pratiques du hasard. Pour un matérialisme de la rencontre*, op. cit., p. 10.

raison²³ ». « Mot silencieux » voire « anti-concept²⁴ », le hasard rappelle fortement la « case vide » de Deleuze. Aussi nommée « objet problématique » ou « objet = x », la « case vide » est un non-sens pourvoyeur de sens. Dans la perspective structuraliste, ce non-sens n'est pas un manque de sens : il s'agit en réalité d'un écroulement du sens en raison de son propre excès²⁵. Au point d'intersection de *casus*, *fors*, *fortuna* et *alea*, le hasard perd tout signifié à cause du bouillonnement sémantique qu'il porte en lui. Il est donc légitime de postuler qu'il est cet « objet = x » se déplaçant librement au sein des quatre séries conceptuelles symbolisées par *casus*, *fors*, *fortuna* et *alea*. Certes, le hasard n'existe pas *en tant que tel*, mais il existe bel et bien au milieu du champ de coexistence des concepts. Pour reprendre une terminologie structuraliste, le hasard est cette position par rapport à laquelle les concepts de « contingence » (*casus*), de « sort » (*fors*), de « théodicée » (*fortuna*) et d'« aléatoire » (*alea*) prennent sens. Selon l'époque, chaque discours sur le hasard proposera une configuration mettant l'accent sur l'un ou plusieurs de ces pôles²⁶. Or, de 1970 à 1990, la constitution successive de nouveaux paradigmes scientifiques et philosophiques (théorie du chaos, théorie des catastrophes, philosophie de l'événement) ont été autant d'étapes dans la redéfinition du hasard. Ce n'est qu'au prix d'un détachement des discours contemporains sur le hasard que nous pouvons espérer comprendre ce qu'a été le hasard il y a un demi-siècle, – ce hasard prototypique de la conception que nous en avons aujourd'hui²⁷.

L'épistémè scientifique du hasard aux XIX^e et XX^e siècles

La révolution quantique et la remise en question du déterminisme

Dès le XIX^e siècle, la découverte du deuxième principe de thermodynamique montre que le monde des phénomènes peut contenir du désordre, c'est-à-dire être

23. Denis LEJEUNE, *Qu'est-ce que le hasard? Psychologie, science, arts, philosophie, société : comment le hasard guide les hommes*, Paris, Max Milo Éditions, 2007, p. 34.

24. Clément ROSSET, *Logique du pire*, Paris, Presses universitaires de France, 1971, p. 73.

25. Voir Gilles DELEUZE, « À quoi reconnaît-on le structuralisme? », dans François CHÂTELET (dir.), *Histoire de la philosophie. Le XX^e siècle*, Paris, Hachette, 1973, p. 299-335.

26. Cf. Michel FOUCAULT, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 80 : « Ce qui appartient en propre à une formation discursive et ce qui permet de délimiter le groupe de concepts, pourtant disparates, qui lui sont spécifiques, c'est la manière dont ces différents éléments sont mis en rapport les uns avec les autres [...]. C'est ce faisceau de rapports qui constitue un système de formation conceptuelle. »

27. Cette défamiliarisation conceptuelle est le propre de l'archéologie foucauldienne ; sur ce point, voir Sophie WAHNICH, « La lutte des races comme savoir archéologique pour l'aujourd'hui », 2013 [http://www.iiaac.cnrs.fr/tram].

livré aux affres du hasard²⁸. Mais c'est véritablement au début du xx^e siècle, à la faveur des avancées des sciences physiques, que le hasard entre de plain-pied dans le discours des sciences de la nature. Des travaux de Poincaré sur l'effet papillon au principe d'incertitude de Heisenberg, la naissance de la physique quantique modifie en profondeur la perception du cosmos²⁹. Sonnant le glas de la vision classique de l'univers, elle arrache au hasard son image de pis-aller chargé de maquiller la démission de la raison humaine face à la nature³⁰. Reconnaisant l'existence d'un principe d'incertitude dans les sciences expérimentales, Heisenberg remet radicalement en question les fondements déterministes qui avaient donné à la science sa légitimité³¹. Même s'il est faux de dire que la physique quantique détruit toute prétention déterministe dans les sciences de la nature, il est évident qu'elle bouleverse la manière dont le xx^e siècle appréhende la réalité. Le monde est désormais scindé en deux. Le monde des phénomènes visibles continue d'être régi par les lois de la mécanique classique. Pourtant, au niveau atomique, ces lois cessent de s'appliquer. Le physicien ne peut prédire l'évolution du déplacement des atomes. Partant d'un état initial, il est uniquement en mesure de modéliser différentes possibilités d'état final. Le calcul mathématique ne sert plus à construire un résultat certain : il permet uniquement d'évaluer le degré d'incertitude du résultat scientifique³².

Si la naissance de la physique quantique est si révolutionnaire, c'est qu'elle marque la fin d'une époque ayant voulu faire du hasard une simple donnée mathématisable (une probabilité, un hasard-*casus*). Le paradigme positiviste s'accommodait très bien de la montée, au cours du xix^e siècle, des probabilités, cette branche récente des mathématiques. Le monde devenait ainsi totalement modélisable³³. Certes, dans son usage, le principe d'incertitude de Heisenberg correspond simplement à un autre emploi du modèle probabiliste. Néanmoins, depuis Pascal, les probabilités étaient considérées comme un moyen de traiter *certaines* situations. Il fallait réduire au maximum le facteur humain pour parvenir au *plus probable*³⁴.

28. Voir Edgar MORIN, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, ESF Éditeur, 1990, p. 81.

29. Voir David RUELLE, *Hasard et chaos*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 63.

30. Comme illustration de cette position, l'un des exemples les plus célèbres est celui du démon de Laplace. Voir Pierre-Simon LAPLACE, *Essai philosophique sur les probabilités*, Paris, Courcier, 1814, p. 2.

31. Pour la formule de la relation d'incertitude d'Heisenberg, voir David RUELLE, *op. cit.*, p. 128.

32. Cf. *ibid.*, p. 41. Sur le triomphe du principe d'incertitude et du modèle probabiliste dans les sciences, voir également Marcel BOLL, *L'Exploitation du hasard*, Paris, Presses universitaires de France, 1942, p. 62.

33. Cf. Michel ARMATTE, « Les marches de l'aléa » dans *Prismes*, n° 21, 2012, p. 15-16.

34. Voir Hans BLUMENBERG, *Paradigmes pour une métaphorologie*, éd. et trad. Didier Gammelin et Jean-Claude Monod, Paris, Vrin, 2006, p. 116.

À partir de la physique quantique, le risque habite la totalité du cosmos. Derrière l'ordre des lois déterministes se cache un désordre constant.

Hasard, anti-hasard et faux hasard

Tout au long du xx^e siècle, la littérature scientifique se déchire autour de la question de l'existence avérée – ou non – du hasard. Au début du xx^e siècle, le désaccord porte surtout sur le hasard et sa *nemesis*, l'anti-hasard. En vogue au sein des milieux intellectuels religieux, le concept d'anti-hasard sert à lutter contre la diffusion de la théorie darwinienne de l'évolution. Si la sélection naturelle est bien reconnue comme un mécanisme conservant des mutations génétiques survenues au hasard, certains savants proches de l'Église (comme Teilhard de Chardin) tentent de prouver la nécessité biologique d'un anti-hasard³⁵. Dédit de l'irréductible complexité des organismes vivants, l'anti-hasard est le postulat du dessein de Dieu. Sans lui, il serait impossible que le vivant manifeste la cohérence qui est la sienne (il s'agit donc d'un mélange entre le hasard-*fortuna* et la nécessité immanente du hasard-*fors*). Néanmoins, au cours de la période 1920-1960, la diffusion du paradigme quantique finit par rendre obsolète ce concept d'anti-hasard³⁶. L'ordre manifesté dans les phénomènes peut n'être, effectivement, qu'un produit du désordre³⁷.

Suite à la disqualification de l'anti-hasard, l'*épistémè* du hasard connaît une reconfiguration et, au moment des années 1960, on oppose ce qui relève du « vrai » hasard (hasard-*alea*) et ce qui ne serait que « faux » hasard (hasard-*casus*). Paradoxalement, la destruction de tout grand principe d'organisation du monde – l'anti-hasard – n'a pas contribué à assurer l'existence conceptuelle du hasard comme pur *alea*. Bien au contraire, une fois l'anti-hasard détruit, c'est le hasard lui-même qui se trouve la cible des attaques. Sous l'appellation de « vrai » hasard (c'est-à-dire le pur *alea*), on entend une manifestation du chaos originel ; autrement dit, un hasard métaphysique. Ce hasard absolu est à distinguer du « faux » hasard (hasard-*casus*), simple illusion d'aléatoire³⁸. Sans pour autant revenir à l'ancienne idée selon laquelle le terme *hasard* recouvrirait les lois déterministes échappant à l'esprit humain, le second xx^e siècle ôte toute légitimité au hasard

35. Cf. Pierre TEILHARD DE CHARDIN, *Le Phénomène humain*, Paris, Seuil, 1956, p. 97.

36. Cf. Jacques MONOD, *Le Hasard et la nécessité. Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne*, Paris, Seuil, 1970, p. 129.

37. Cf. *ibid.*, p. 127.

38. Par exemple, Monod distingue un « hasard essentiel » (totalement imprévisible) d'un « hasard opérationnel » (prévisible grâce à un instrument de mesure suffisamment puissant). Voir *ibid.*, p. 128.

en tant que concept opératoire. Relégué au rang de dieu facétieux caractéristique d'une vision populaire et superstitieuse du monde (mélange de hasard-*fors* et de hasard-*fortuna*), le hasard n'est qu'un mirage. Certes, en raison de la multiplicité des facteurs qui les déterminent, certains systèmes échappent à toute tentative d'explication causale. Néanmoins, à partir des années 1950, le développement de la pensée de la complexité permet de modéliser de tels systèmes³⁹; de nouveaux paradigmes incorporent les relations non causales. Ces systèmes complexes ne sont pas des lieux d'acausalité. Simplement, la logique linéaire cause/conséquence est remplacée par des formes multidirectionnelles de causalité. Dans ces systèmes, la cause devient corrélation, tandis que la conséquence joue également un rôle récursif.

Les sciences de l'information et la fabrique du pseudo-hasard

Intéressée par les applications pratiques de la distinction entre « vrai » et « faux » hasards, l'informatique naissante s'est elle aussi heurtée au problème du « vrai » hasard. Lorsqu'un programme doit générer une valeur aléatoire, il doit fabriquer du « vrai » hasard; notamment lorsque l'utilisateur n'est pas censé pouvoir manipuler la valeur finale fournie par la machine. Cependant, les technologies du second xx^e siècle ne permettent pas de créer de l'*alea* pur. Cela demanderait de produire une valeur littéralement *ex nihilo*. Or, le programme ne peut créer des valeurs qu'à partir d'un algorithme. Celui-ci ne saurait être un vrai générateur de hasard (*random generator*). On parle alors de générateur de pseudo-hasard (*pseudorandom generator*)⁴⁰. Afin d'empêcher toute influence de l'utilisateur, le programme informatique calcule la valeur pseudo-aléatoire en procédant à l'opération la plus complexe possible. Le pseudo-hasard simule ce que l'on considère comme étant l'effet du hasard.

Le hasard divinatoire, ou l'épistémè hétérodoxe du hasard

De Cournot à Bergson : vers le hasard divinatoire

En marge de la prolifération de dérivés du hasard au sein du discours des sciences et des techniques (que ce hasard soit *vrai*, *anti-* ou *pseudo-*), subsiste à la même époque un espace discursif dans lequel le hasard – sous son jour anthropologique – s'articule à la notion d'intentionnalité. Dans *La Physique*, Aristote

39. Voir Edgar MORIN, *op. cit.*, p. 99-100.

40. Sur ce point, voir Mads HAAR, « Introduction to Randomness and Random Numbers » [<https://www.random.org/randomness/>].

distingue deux formes de contingence : l'une est immanente aux choses (*automaton*), l'autre est le fait d'une instance supérieure (*tychè*)⁴¹. Néanmoins, ni *automaton* ni *tychè* ne sont ce que nous appelons aujourd'hui le *hasard*. Dans l'Antiquité, le hasard n'existe pas. Aristote pense le monde en tant que *cosmos*, c'est-à-dire un tout harmonieux. L'*automaton* et la *tychè* ne sont que des formes nécessaires de la contingence. Si Aristote est considéré comme le premier philosophe du hasard⁴², c'est en grande partie parce qu'il joue, depuis le milieu du XIX^e siècle, le rôle d'intertexte quant à la nature du hasard. Reprenant à Aristote l'exemple de la chute d'une pierre, Cournot conclut à une existence objective du hasard⁴³. Définissant le hasard comme la rencontre de suites d'événements indépendants, Cournot lui donne pour la première fois une réalité⁴⁴. Le hasard n'est plus uniquement le produit de l'ignorance humaine : il peut désormais être inclus dans le discours scientifique, et les pères de la physique quantique bénéficieront du développement du paradigme probabiliste permis par cette mathématisation du hasard⁴⁵.

À la suite de Cournot, Bergson se prêtera à son tour à l'exercice de l'interdiscursivité au moment des années 1930. Dans la section « Du hasard » des *Deux sources de la religion et de la morale*, le philosophe reprend à son compte l'anecdote aristotélicienne de la chute d'un objet :

« Une énorme tuile, arrachée par le vent, tombe et assomme un passant. Nous disons que c'est un hasard. Le dirions-nous, si la tuile s'était simplement brisée sur le sol ? Peut-être, mais c'est que nous penserions vaguement alors à un homme qui aurait pu se trouver là, ou parce que, pour une raison ou pour une autre, ce point spécial du trottoir nous intéressait particulièrement, de telle sorte que la tuile semble l'avoir choisi pour y tomber. Dans les deux cas, il n'y a de hasard que parce qu'un intérêt humain est en Jeu et parce que les choses se sont passées comme si l'homme avait été pris en considération⁴⁶. »

Bergson ôte toute dimension objective au hasard. Celui-ci existe uniquement en tant qu'événement impliquant un sujet humain. Placé sous le signe du « comme

41. Voir ARISTOTE, *Physique*, trad. Octave Hamelin, Paris, Vrin, 1907, p. 21.

42. Voir Jonathan POLLOCK (dir.), « Introduction », dans *op. cit.*, p. 11-12.

43. Voir Antoine-Augustin COURNOT, *Matérialisme, vitalisme, rationalisme. Études sur l'emploi des données de la science en philosophie*, Paris, Hachette, 1875, p. 306.

44. Voir Antoine-Augustin COURNOT, *Exposition de la théorie des chances et des probabilités*, Paris, Hachette, 1843, p. 73-78.

45. Ce n'est qu'à partir du début du XX^e siècle que les probabilités s'imposent comme un paradigme mathématique à part entière ; sur ce point, voir « La mathématisation du hasard. Entretien avec Ivar Ekeland, président de l'université Paris-IX Dauphine », dans Émile NOËL (dir.), *Le Hasard aujourd'hui*, Paris, Seuil, 1991, p. 196.

46. Henri BERGSON, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, Félix Alcan, 1937, p. 155.

si », le hasard trouve son origine dans la projection fantasmagorique d'une subjectivité. À aucun moment, il n'est question de considérer le caractère prévisible ou non de la contingence. Dans le discours de Bergson, le hasard est un objet indépendant de toute spéculation statistique, et étranger à la rationalisation ; d'où la définition suivante : « Le hasard est donc le mécanisme se comportant comme s'il avait une intention⁴⁷. » Le hasard n'est plus qu'une coïncidence fortuite voyant se rencontrer un accident – au sens étymologique de « ce qui survient » – et une conscience humaine. Par le hasard, l'esprit humain plaque une intentionnalité arbitraire sur le réel.

Transformant le hasard de Cournot en hasard subjectif, Bergson théorise un hasard amalgamant objectivité et subjectivité. Associé explicitement à la superstition, le hasard bergsonien est un hasard divinatoire. Alors que Cournot avait insisté sur le hasard-*casus* (mathématisable), Bergson fait converger *casus* avec *fors* et *fortuna*, c'est-à-dire les deux visages du hasard comme destin (nécessité immanente et divinité du sort). À rebours de l'ambition scientifique du hasard de Cournot, le hasard selon Bergson croise le domaine des phénomènes physiques avec la psyché du sujet. S'il naît toujours de la rencontre d'événements indépendants, le hasard bergsonien révèle également la présence d'une intention dans les choses du monde. Il manifeste l'arbitraire – non formulé – du sujet.

Avant-gardes littéraires et hasard divinatoire

Théorisée par les avant-gardes du premier xx^e siècle, la poétique du jeu – qui tord le cou à toute vision monolithique du texte – s'inscrit dans cette *épistémè* du hasard-*fors*. L'un à la suite de l'autre, le dadaïsme et le surréalisme ont proclamé la crise de la rationalité⁴⁸. Sous les poids combinés de la découverte de l'inconscient freudien et des horreurs de la Première Guerre mondiale, il devient impossible de concevoir un langage humain parfaitement maîtrisé. Le moi n'est pas maître en sa propre maison : la vie psychique échappe à son contrôle⁴⁹. Le poème dadaïste que propose d'écrire Tzara est le parfait exemple du refus de l'intentionnalité comme principe harmonieux⁵⁰. L'œuvre doit s'abstraire de l'arbi-

47. *Id.*

48. Tout comme le futurisme italien, le dadaïsme récuse l'intelligence logique et appelle à valoriser l'idiotie. Sur ce point, voir Anne TOMICHE, *La Naissance des avant-gardes occidentales. 1909-1922*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 21.

49. Cf. André BRETON, « Manifeste du surréalisme (1924) » dans *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, 2000, p. 36-37.

50. Voir Tristan TZARA, « Pour faire un poème dadaïste » dans *Lampisteries. Sept manifestes dada*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963, p. 64-65.

traire auctorial. Tel que le revendique Tzara, l'aléatoire doit libérer les couches profondes de l'esprit humain. La décision rationnelle est un arbitraire contre lequel il faut se révolter.

À la suite du grand Jeu du dadaïsme, Breton forge le concept de hasard objectif : « *Le hasard serait la forme de manifestation de la nécessité extérieure qui se fraie un chemin dans l'inconscient humain* (pour tenter hardiment d'interpréter et de concilier sur ce point Engels et Freud)⁵¹. » Faisant référence à la lettre d'Engels à Borgius du 25 janvier 1894, Breton en appelle au matérialisme historique, à la force agissante d'un hasard lui aussi entraîné par le cours de l'histoire. Cette forme de hasard-*fors*, à mi-chemin de Cournot et de Bergson, correspond à une forme de *hasard nécessaire*⁵². Néanmoins, dans la mesure où il est propre à Breton, le hasard objectif relève en réalité de l'idiosyncrasie⁵³. Il ne permet pas de conceptualiser un contexte, c'est-à-dire un état de la création littéraire à un moment donné de l'histoire. Pour penser le hasard des années 1960, il est nécessaire de sortir des cadres du hasard surréaliste pour envisager un hasard-*fors* plus large que le hasard objectif. À ce titre, les œuvres de Calvino, Cortázar, Dick et Saporta sont symptomatiques d'un autre usage littéraire du hasard divinatoire, au croisement du hasard-*fors* de la superstition et du hasard-*alea* de l'incertitude quantique.

Le hasard littéraire ?

Conformément au paradigme de l'intentionnalité de l'œuvre, tout hasard littéraire porte avec lui la vision démiurgique d'un réel orchestré par une main invisible. La critique a déjà montré que ce hasard littéraire n'est jamais le hasard du quotidien, mais qu'il obéit à ses propres principes⁵⁴. Néanmoins, à l'inverse de certains travaux considérant que la littérature construit son propre hasard, auto-

51. André BRETON, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937, p. 31.

52. Voir la lettre retranscrite dans Friedrich ENGELS, « La conception matérialiste de l'histoire », dans *Le Devenir social*, Paris, V. Giard et E. Brière, vol. 3, 1897, p. 240 : « Les hommes font eux-mêmes leur histoire, mais jusqu'ici pas avec une volonté générale suivant un plan d'ensemble, même lorsqu'il s'agit d'une société donnée et tout à fait isolée. Leurs efforts s'entrecroisent et, justement à cause de cela, dans toutes ces sociétés domine la nécessité dont le hasard est le complément et la manifestation. La nécessité qui se fait jour à travers tous les hasards, c'est de nouveau finalement la nécessité économique. »

53. Cf. Maxime ABOLGASSEMI ; sous la dir. d'Antoine COMPAGNON, *Pour une poétique du hasard objectif : étude analytique de ses motifs d'écrire (Nerval, Strinberg, Breton)*, thèse, université Paris IV-Paris Sorbonne, 2008.

54. Cf. Eric KÖHLER, *Le Hasard en littérature. Le possible et la nécessité*, trad. Éliane Kaufholz, Paris, Klincksieck, 1986, p. 12.

nome vis-à-vis de l'*épistémè*⁵⁵, le rôle littéraire de la divination au sein du corpus retenu – en tant que pratique sociale, médiatisant le hasard dans les œuvres – empêche toute indépendance discursive du hasard dans ces textes. Formes particulières du dispositif littéraire, les romans de Calvino, Cortázar, Dick et Saporta incluent par le biais du hasard divinatoire une forme externe de hasard. Le hasard littéraire naît alors d'une collision entre une tradition du hasard littéraire⁵⁶, et les représentations du hasard de l'époque, partagées entre cultures populaire et savante, entre la superstition de la voyance et l'effervescence scientifique autour du hasard et de ses variations.



À la fin du xx^e siècle, sous les coups de la pensée de la complexité, la dilution du concept de hasard entraîne l'annonce de sa mort. Historiquement, l'événement n'est pas inédit. Lors du siècle des Lumières, la mécanique classique avait déjà tenté de condamner le hasard⁵⁷. Néanmoins, tout comme les premières sciences informatiques ont cherché à simuler un « faux » hasard, les écrivains ont pu également vouloir fabriquer du hasard et en faire un outil de la création littéraire.

Au xx^e siècle, avec la formalisation du paradigme quantique, le hasard révèle les contradictions de la matière : à la fois stable au niveau macroscopique et, dans le même temps, transcendée par le désordre qui la fait exister. Même si ce hasard-*alea* est finalement rejeté hors du champ scientifique avant la fin du siècle, toute une génération a vu dans la physique quantique un moyen de renverser la pensée déterministe et de rénover les cadres conceptuels de l'Occident. Par ailleurs, dans la mesure où les années 1930 affirment un hasard-*fors* mêlant objectivité et subjectivité, on assiste au moment des années 1960 à la récupération littéraire de la divination afin de fabriquer un tel hasard-*fors*. Adossé à un hasard métaphysique, le procédé divinatoire se veut l'incarnation de la trame du monde, tout en permet-

55. Par exemple, voir Carsten MEINER, *Le Carrosse littéraire et l'invention du hasard*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, p. 219.

56. Tradition que l'on peut faire remonter au « coup de dés » mallarméen ; voir Stéphane MALLARMÉ, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Paris, Gallimard, 1914.

57. Cf. « Hasard et génétique des populations. Entretien avec Albert Jacquard, professeur de génétique à l'université de Genève », dans Émile NOËL (dir.), *op. cit.*, p. 153 : « Le hasard est mort au xviii^e siècle grâce aux Lumières. Laplace, par exemple, imaginait qu'un esprit qui connaîtrait tout du monde aurait devant lui aussi bien l'avenir que le passé ou le présent. Autrement dit, on imaginait un monde totalement prévisible comme une horloge suisse. Eh bien, aujourd'hui, on peut dire qu'on a tué une seconde fois le hasard non pas en disant que le monde est prévisible, mais en disant que l'on n'a pas besoin de ce petit dieu facétieux totalement inutile pour justifier l'imprévisibilité. »

tant d'affirmer l'aptitude du sujet à donner un sens au désordre. En cela, cette forme de hasard nécessaire constitue l'un des nombreux visages de la question pluriséculaire de la vraisemblance narrative, de l'accord entre le réel et sa représentation littéraire⁵⁸.

Sur le modèle du Nouveau Roman, interprété à la suite de Ricardou comme une réponse au reproche valéryen du « la marquise sortit à cinq heures⁵⁹ », le roman expérimental des années 1960 peut être lu comme un remplacement de l'arbitraire romanesque par l'arbitraire du hasard⁶⁰. Rapprochant l'écriture de la résolution d'un problème technique, Valéry envisageait déjà le texte comme une machine⁶¹. Il existe « des pièces définies », que l'écrivain doit assembler au cours du processus artistique⁶². Le hasard est alors l'instance créatrice des « combinaisons particulières » de l'esprit : il incarne la composante variabiliste de la psychologie humaine⁶³. Écrire est un jeu, à la fois dans le mouvement entre les différentes parties de la machine et dans la dimension ludique de l'acte créatif⁶⁴. C'est grâce à ce jeu que les choix de l'écrivain trouvent leur motivation, que l'arbitraire cède la place à une rigueur de la composition. La poétique du hasard apparaît à la faveur de cette dialectique entre arbitraire et hasard. Évoquant les « coups heureux » naissant du hasard de l'esprit, Valéry considère explicitement que leurs « conclusions prennent l'apparence de divination⁶⁵ ». En cela, le propos valéryen contient bel et bien en germe le projet divinatoire des années 1960, faisant de la divination l'outil d'une transformation de l'aléatoire (toujours arbitraire) en nécessité romanesque⁶⁶.

58. Cf. Fiona McINTOSH, *La Vraisemblance narrative en question*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 44.

59. Voir William MARX, *Naissance de la critique moderne. La littérature selon Eliot et Valéry*, Arras, Artois Presses université, 2002, p. 158.

60. Cf. Paul VALÉRY, « Littérature » dans *Cahiers*, éd. Judith Robinson-Valéry, Paris, Gallimard, 1974, t. II, p. 1162.

61. Il s'agit d'ailleurs d'un élément déjà bien documenté par la critique. Voir Jean CLÉMENT, « Poétique du hasard et de l'aléatoire en littérature numérique » dans *Protée*, vol. 39, n° 1, 2011, p. 74.

62. Voir Paul VALÉRY, « Ego scriptor » dans *Cahiers*, *op. cit.*, t. I, p. 253.

63. Voir *id.*

64. Cf. William MARX, « Quelle poétique de Valéry pour la revue *Poétique*? » dans *Fabula-LbT*, « L'aventure poétique », n° 10, 2012 [<http://www.fabula.org/lht/index.php?id=447>].

65. Paul VALÉRY, « Leçon inaugurale du cours de poétique au Collège de France » dans *Variété V*, Paris, Gallimard, 1944, p. 307.

66. Comme le rappelle Foucault, le propre de la *divinatio* est de déchiffrer la parole de Dieu dans les accidents de la nature ; sur ce point, voir Michel FOUCAULT, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 48.

