

# PEUT-ON ECHAPPER AU DÉSIR D'ORDRE ET DE LIVRE ?

« UN PEU DE CRITIQUE D'ART

Jacques Claes est vraiment un nom de peintre hollandais. Jetons, Si vous le voulez bien, un coup d'œil sur ses origines. La mère du petit Jacques se pâissait le visage avec du vinaigre, comme elle l'a avoué elle-même, C'est ce qui explique pourquoi les tableaux du maître ont l'air vernis. Dans le village de Jacques, le jour de la Saint-Couvreur, c'était l'usage que les couvreurs se laissassent Tomber du haut des toits sans écraser les passants, ils devaient aussi jeter des cordes Du trottoir aux cheminées. Ensemble très pittoresque qui, très certainement, a dû Donner à notre peintre le goût du pittoresque. »

Max Jacob, *Le cornet à dés.*

**D**oit-on le taire et faire « comme si » ? L'expression « économie de l'œuvre » n'est généralement convoquée que dans le but de faire sérieux et c'est d'ailleurs pour cette raison qu'on ne la prend pas au sérieux. Elle participe de ces signes de connivence, ciments des « tribus » (ici, la tribu des commentateurs), avec lesquels on plastronne à moindre frais et qui coupe le sifflet aux importuns. L'enjeu n'est pas de verser dans un quelconque poujadisme intellectuel : on veut simplement pointer le fait que l'allure jargonante de cette expression règle le destin de son sens. Expression pour le prestige, elle fait d'autant plus d'effet que son sens se dilue dans un flou rhétorique. Si l'on tente de percer cet habit de circonstances, que trouvons-nous ? Poursuivre l'économie d'une œuvre est une façon pour l'interprétation de motiver sa volonté de mettre en lumière

re toute écriture comme un système. L'économie dénie à l'œuvre toute prodigalité, toute dépense improductive : l'œuvre économique est une machine à produire du sens, qui ne saurait laisser place à une quelconque gratuité, c'est-à-dire à une figure qui ne remplirait aucune fonction dans la totalité où elle est inscrite et ne serait pas en retour l'expression de son dessein. Pensée ainsi comme économie, l'œuvre satisfait pleinement la volonté d'interprétation : loin de le déflorer, l'analyse peut prétendre parachever le sens que l'œuvre cherchait à produire. Partant, le commentaire n'est plus un discours qui se grefferait arbitrairement sur l'œuvre ; il *fait œuvre* en poursuivant les chaînes de sens qui traversent l'œuvre et en la ramenant toujours plus à l'unité. Dans cette perspective, faire des livres ou les lire, c'est satisfaire un désir d'ordre. Quel est donc l'axiome le plus remarquable de

ce désir d'ordre ? *Rien, dans l'œuvre, ne saurait être accidentel ou demeurer comme tel sans faire pièce dans une totalité de sens, que celle-ci soit d'ailleurs pleinement maîtrisée ou bien involontaire.* Ce principe totalisant a tellement réglé implicitement notre approche des œuvres que l'on serait bien en peine aujourd'hui d'imaginer que l'on puisse prétendre faire œuvre en ne satisfaisant pas une telle complétude. On ne peut pas faire un sort à ce désir en le considérant uniquement comme un avatar de l'interprétation moderne des œuvres (analyses structuralistes, sémantiques, linguistiques, etc.). Que ce soit du côté de l'ouvrage ou de sa réception, le *désir de livre* a peut-être toujours eu quelque chose à voir avec un *désir d'ordre*. C'est une telle intentionnalité que nous aimerions mettre en évidence. En fait d'œuvres, nous considérerons en priorité celle qui participent de la fiction,



Illustration François Bonnelle, 2001

entendue de façon triviale, comme « l'histoire qui nous est contée ». Ceci dit, la logique économique peut apparaître comme l'une des figures de ce désir d'ordre qui anime le récit de fiction : les autres modes de ce désir peuvent être analysés comme l'expression d'une logique providentielle ou nécessaire. Efforçons-nous donc de mettre en évidence ce désir de livre et d'ordre, en considérant ses trois expressions les plus pressantes.

### La logique providentielle : l'ordre du dernier mot

La Providence rattache l'ordre à une intentionnalité souveraine qui, tout en ne pouvant être contredite à terme, peut fort bien ne pas être pleinement déclarée actuellement. En ce sens, la Providence suppose que l'ordre a toujours le dernier mot et c'est justement parce qu'il a le dernier mot que l'on peut affirmer qu'il est premier. Aussi ne nie-t-elle pas l'existence de l'accident ; elle refuse de le considérer comme indépassable et, ce faisant, en fait le moment d'une logique souverain-

ne, dont l'éclat triomphal dépend d'ailleurs de l'affirmation de cette apparente contradiction (plus celle-ci sera violente, plus le principe d'ordre déclarera sa puissance). Dans tout ordre providentiel se dégage ainsi une logique du dénouement : c'est à la fin, sur un mode fulgurant, apocalyptique, que l'œuvre résorbera tout ce qui, en elle, semblait accidentel dans une unité achevée qui révélera l'intention – mais aussi la ruse – de son auteur, intention dont les méandres de l'histoire pouvaient faire douter. La Providence fait ainsi de toute histoire (la grande comme les petites) un *polar* et le plaisir que nous prenons à lire de telles histoires consiste essentiellement dans cette surprise finale qui nous découvre que rien, absolument rien, n'était superflu, que tout participait d'une stratégie. L'axiome du récit providentiel est donc le suivant : tout ce qui prend fin doit savoir qu'avec cette fin le sens en est jeté. Sur ce point (mais sur bien d'autres aussi, comme nous le verrons), la fiction accomplit une complétude que l'expérience (commune, quotidienne, vécue, etc., comme l'on voudra) nous refuse : car

les œuvres prennent fin et se justifient en tant qu'œuvres parce qu'elles prennent fin, quand l'expérience, elle, s'obstine à n'avoir aucun terme<sup>1</sup>. Partant, on peut penser que le plaisir que nous prenons aux œuvres, et tout particulièrement aux livres, tient au fait qu'ils tiennent cette promesse d'un sens providentiel : les historiens, qui sont aussi de tels « faiseurs de livres », espèrent de même ; c'est au chevet des empires que l'on peut prétendre bientôt en faire le récit. L'exaltation que l'on peut éprouver à la lecture d'une dernière page consiste dans ce sentiment de résolution intentionnelle que l'on décèle dans cette souveraine décision de mettre un terme à l'histoire : qu'une chose existe ne laisse pas présager qu'elle ait un auteur, mais que cette chose s'achève et parce que tout terme est toujours énigmatique, on ne peut s'empêcher de l'interpréter comme l'expression d'une décision transcendante. L'auteur décide de son œuvre et de lui-même dans son dernier mot, et c'est pour cela qu'on le redoute – ou qu'on devrait le redouter – bien plus que la page blanche.

### La logique nécessaire : l'ordre des destins taillés sur mesure

La nécessité est la seconde figure de ce désir d'ordre. Seconde en quel sens ? Nous serions bien en peine ici de le préciser sur le plan de l'histoire des idées et ne le prétendons pas. L'enjeu est plutôt ici de cerner les formes essentielles que revêt le *désir d'œuvre* et plus encore le *désir de livres*, qu'il s'agisse de les faire ou de les lire, ce qui, au passage, en estimant que les rétributions narcissiques liées au statut d'auteur sont tout compte fait négligeables, revient au même. On peut toutefois estimer que, la plupart du temps, ces désirs d'ordre sont concomitants et que l'on peut envisager une œuvre à la fois selon une logique providentielle, nécessaire et économique,

1. Et la mort, me direz-vous ? Oui, mais comme chacun sait, notre mort nous est dérobée. Notre finitude, ce n'est pas de finir, c'est au regard de cette fin, de ne pas en être. Seule l'œuvre nous offre la possibilité d'en finir (et le suicide, l'illusion).

ce que la plupart des interprétations font d'ailleurs sans se décider pour l'une plutôt que l'autre. Si l'ordre que met en place une logique providentielle est apocalyptique et rétrograde (quand l'œuvre prend fin l'ordre éclate et peut être confirmé à rebours), la nécessité, elle, suppose un ordre tout entier donné, déjà donné, avant toute action. On peut dire de ces deux logiques qu'elles se répondent terme à terme. Dans la logique providentielle, l'action rejoint le principe d'ordre qui secrètement l'animait ; dans la logique nécessaire, l'action déploie un ordre qui toujours la précède. La Providence est première parce que dernière, la nécessité est dernière parce que première. Si, pour l'une, c'est une logique du dénouement qui proclame le caractère indépassable de l'ordre, pour l'autre, c'est une logique des origines. La Providence suppose un ordre exclusif, qui repousse tout accident, parce que tout événement participe de sa conspiration et converge vers elle ; la nécessité nie l'accident, parce qu'elle anticipe tout événement et le condamne à n'être que sa confirmation.

À vrai dire, on peut se demander alors comment la nécessité peut apparaître comme l'une des logiques cardinales du récit, lors même qu'elle semble nier l'action. Mais si elle est un des ressorts essentiels du désir de livres, cela tient justement au fait qu'elle procède d'un désir inverse de celui qui est attaché au désir de Providence : le plaisir que l'on prend ici consiste dans l'espoir toujours déçu que l'action tienne ses promesses et qu'elle contrarie la nécessité annoncée. Alors que la Providence est l'ordre qui nous sauve *in extremis*, la nécessité est l'ordre méchant qui rattrape toujours notre espoir d'en réchapper. Pourquoi en faire alors une figure du désir d'ordre, lors même que nous semblons désirer l'échec de cet ordre ? Parce que le plaisir que nous procure cette logique consiste justement dans le fait que l'espoir est toujours contrarié. Tout lecteur de Zola se prend à espérer en voyant Gervaise se débattre dans la nasse de l'atavisme : on espère, mais on sait que ses efforts

seront vains et le plaisir de la lecture tient tout entier dans le sadisme de cette déception programmée. Sans doute y-a-t-il plus de plaisir à contempler l'échec d'une action que sa réussite. On pourrait croire ici que la fiction corrobore l'expérience qui nous découvre le poids des déterminations et contredit, de son impitoyable prose, la poésie de nos cœurs trop tendres. Mais une telle confirmation n'est qu'apparente. La fiction, encore une fois, satisfait mieux une vérité tant désirée que l'expérience s'obstine à nous dérober : toute action est un leurre pour qui connaît l'ordre donné et les règles du jeu qu'il instruit. L'expérience ne nous abandonne jamais une certitude aussi pure, aussi tranchée : on peut toujours redouter que rien, après tout, n'ait été clairement défini et que nous n'ayons, finalement, aucun rôle à jouer. C'est là la vertu essentielle de la nécessité, le baume précieux, que l'on attend de l'ordre des livres : *avoir un destin*, et il faut croire que la question de savoir si ce destin est déplorable ou enviable importe peu ; la seule chose vraiment sérieuse à redouter est de ne pas en avoir. Ainsi, le désir du livre, que découvre cette logique nécessaire, repose dans cette possibilité d'arrêter clairement des rôles, *une fois pour toutes*. Avec le livre, on navigue en eau claire, dans la transparence de déterminations fixes, consolé de cette vie (cette chienne de vie), où jamais le salaud n'est totalement un salaud, où jamais l'ange ne dispense ses bontés sans volonté de vengeance, où surtout, avant tout, on n'est jamais certain de tenir demain le rôle que l'on tient aujourd'hui. *Le Bon, la Brute, le Truand...* Tel est le meilleur des mondes possibles, celui qui explique cet acte en apparence morbide qui consiste à préférer la fiction à la vie. Aussi cette logique de l'arrêt qui définit, surdéfinit l'action peut-elle être comique comme elle peut être tragique : les caractères de la comédie ne la satisfont pas moins que les damnés de la tragédie.

## Le corps fantasmé de l'ordre romanesque

Le désir de livres apporte ici une réponse au désir de prendre au sérieux les valeurs ; les prendre au sérieux, c'est en faire des personnages. Le héros est, par excellence, ce personnage qui incarne une valeur. Là où, dans l'expérience, les valeurs demeurent comme un horizon lointain ou bien ne s'affirment jamais si purement qu'elles ne puissent être mises à mal par une généalogie critique, elles *prennent corps* dans la fiction et acquièrent une puissance éponyme. *Le Bon, la Brute, le Truand...* Au cynisme de Diogène qui cherche désespérément un homme capable de faire de son humanité même son signe, répond ce peuple de personnages dont l'essence détermine l'existence. Ce n'est là sans doute qu'un « peuple de papier » mais la question demeure de savoir si les valeurs ne sont pas cette façon dont l'homme s'amende en se racontant. Dès lors, le désir de livres est le désir qui permet de donner réalité au désir : parce que ce monde des livres est un monde où l'on est *possédé par des valeurs* et où l'on se sait la plupart du temps possédé comme tel ; le désir se fait stigmaté, s'atteste par la chair, meurtrie sans doute, mais toujours glorifiée parce qu'elle exprime une valeur. De là cet attachement à la *passion*, maître-mot de la fiction. Qu'est-ce que la passion ? Elle est pour la fiction l'occasion d'exorciser l'indifférence du corps, de notre corps quotidien et de ses rythmes triviaux, capables d'user le désir et de le rendre en fin de compte inutile. Aucune œuvre de fiction n'a jamais été, en ce sens, triviale : car ce n'est pas rejoindre la trivialité que de décrire le corps dans son épaisseur sordide, c'est, au contraire, en l'exprimant, l'offrir encore à l'excès, rompre avec cette permanence sans durée qu'il nous oppose. La temporalité est étrangère au corps quotidien (il faudrait s'en expliquer ailleurs) ; la fiction (et les philosophies du corps propre n'y sont pas étrangères) cherche à conjurer ce manque en don-



nant au désir un corps sur mesure, qui soit l'instrument docile de ses accélérations, de ses fulgurances, de ses vertiges, qui soit l'expression de son « tempo ».

*La chair est triste, hélas, et j'ai lu tous les livres...* telle est bien la mélancolie qui surprend celui qui, hors du livre, fait l'expérience d'un corps qui ne se laisse pas si aisément mouvoir par la passion et pointe l'illusion du désir. Ainsi, le schème causal de la logique nécessaire consiste avant tout dans ce lien jamais contredit entre le désir et le corps, qui fait du corps la saillie du désir. La fiction juste sera ainsi la fiction qui *force le corps à l'expression*<sup>2</sup>. Il est remarquable sur ce point que le souci

de vraisemblance, qui a obsédé notre littérature, n'a jamais tant porté sur le « naturel » des corps que sur le jeu des passions. Plus encore : la vraisemblance de la passion a pu impliquer, sans que cela choque ou même étonne, que le corps soit instruit par elle jusqu'à la caricature. Dans le moindre roman, l'émotion développe ses gammes au fil de l'épiderme (il blêmit *d'indignation* ; elle rougit *de plaisir, jusqu'aux oreilles* ; on tressaillait *d'aise ou de joie...*), l'anamorphose du corps est le miroir du désir (les romans de Hugo pourraient en donner des exemples à foison). De même, jouer « vrai » au théâtre suppose que le corps soit soumis à l'expression ; l'im-

portance que le masque a pu prendre au théâtre pointe la résistance du corps « naturel » à subir tous les coefficients de déformation inspirés par le désir. Faut-il de même s'étonner du succès de la physiognomonie de Lavater auprès des romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle ? Penser comme Lavater que le corps est un livre ouvert, où chaque passion dominante imprime sa marque, est sans doute une imbécillité scientifique, mais c'est aussi la vérité que poursuit la fiction, celle d'un désir capable de *forcer le trait*. Lavater a pris au sérieux le corps romanesque, et c'est là sa folie. Ce faisant, si cette logique, qui donne un corps au désir, est avant tout une logique fictionnelle, c'est bien parce que l'expérience ne nous ménage pas de tels relais, sans que nous les soupçonnions, sans que nous sachions que « nous nous la jouons ». Voilà le problème : si on veut « se la jouer » dans l'expérience comme dans les livres, personne ne pourra être dupe longtemps de ce que le désir se raconte à lui-même. Le problème n'est pas tant être un Quichotte que finir par le savoir. Et on finit toujours par le savoir : quand on finit par s'endormir alors même que l'on voudrait célébrer son amour par une « héroïque » insomnie ; quand on a une faim de loup, un jour de deuil ; quand on voulait chanter, danser et que l'on s'est finalement pelotonné dans une crispation soudaine que l'on attribue commodément à une timidité viscérale ; quand on s'était promis de ne jamais s'en remettre, de ne pas y survivre, avant de découvrir, finalement, que notre désir n'était que le compagnon bavard d'un corps qui s'entête encore, pas à pas, et ne concède à son hôte que le pouvoir de

2. Cette mise en demeure du corps par la fiction peut favoriser le plus fallacieux des idéalismes, comme le relève Jean-Michel Chaumont dans « Le corps du concentrationnaire : la honte et le regard » (in *Le corps*, collectif, VrIn). La fiction convoque le corps comme le témoin privilégié, seul à même de faire voir – et de faire croire – dans les valeurs, comme de trahir les vices. On n'y peut rien : dans le corps, l'âme perce. Ainsi, le corps brisé, qui ploie sous le fardeau, le corps pouilleux, qui s'abandonne sans dignité et n'a pas les ressources pour magnifier sa douleur, le corps sans grâce dénoncent la « noirceur » de l'âme. Inversement, le corps peut être l'expression magnifiée de la pureté de l'âme selon le principe martyrologique : est pur celui qui endure la souffrance sans sourcilier. La fiction – tout particulièrement la fiction romanesque – a une responsabilité majeure dans cette transfiguration frauduleuse, dans cette interprétation du corps comme le signe qui trahit l'âme. J-M Chaumont prend, pour exemple, une nouvelle de K.Blixen, *Le champ de la douleur*. Dans cette nouvelle, une vieille paysanne, en butte au sadisme d'un baron sans cœur, doit faucher un champ en un seul jour, quand il faudrait trois bons gaillards pour le faire, ceci afin de sauver son fils. La malheureuse ne vient à bout de sa tâche qu'au prix de sa vie. Comment le récit la sanctifie-t-il ? Par le corps ; le corps qui est le miroir de l'âme ou plutôt son raccourci métonymique. « Son visage osseux et hâlé était couvert de sueur et de poussière, ses yeux voilés ; mais ils n'exprimaient en aucune façon la crainte, ou la peine. En vérité, parmi tous les visages graves et désolés qui l'entouraient, celui d'Anne-Marie était le seul qui fût empreint de calme, de paix et de douceur. Ses lèvres serrées formaient une ligne étroite, sur laquelle apparaissait un petit sourire joyeux, réservé et patient, tel qu'on en voit chez une vieille femme qui aime son travail et en est heureuse ». Il serait injuste d'attribuer cette sémiotique romanesque des corps à la seule K.Blixen : la plupart des romans du dix-neuvième siècle ont participé à cette construction idéologique. On sait la fortune que ces raccourcis métonymiques allaient connaître à la fin du siècle au travers des caricatures racistes. On ne peut faire comme si le romanesque ne courait jamais le risque d'être le déversoir des abrégés scientifiques, des politiques rudimentaires et des fantasmes nauséabonds.

le distraire, chemin allant. Cela dit, il y aurait encore bien d'autres choses à dire sur ce lien entre la croyance en la nécessité et la croyance en un désir véritablement efficace mais ce n'est pas ici notre affaire.

## La logique économique ou l'impossibilité du désordre

Ordre de la Providence : toutes les parties convergent et se rassemblent en une intrigue qui atteste de la présence d'un auteur, gardien du sens. Ordre de la Nécessité : l'action est définie par un jeu de rôles s'incarnant dans des personnages qui sont surdéterminés par la valeur dont ils sont le signe. Deux désirs d'ordre qui règlent le désir de livres.

Mais peut-on estimer que ces deux désirs motivent encore la littérature moderne ? N'en-a-t-on pas fini, depuis au moins la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, avec le mythe de l'auteur, producteur souverain de son œuvre et maître exclusif de tous les effets de sens qui la parcourent ? Que dire, de même, de la figure du héros, personnage-valeur par excès, que toute fiction moderne se fait forte de passer à l'acide de l'ambiguïté ? Parce que le récit a cessé de se mettre exclusivement au service d'actions exemplaires, le mouvement de l'œuvre est plus lâche et cesse d'être tendu vers une apothéose résolutive, où la mise en intrigue se découvre. D'autre part, le narrateur se substitue de plus en plus au héros sur le devant de la scène ; cette substitution a pour conséquence que le discours est préféré à l'action et les contradictions d'une conscience « flottante » à la geste triomphale des valeurs. Ainsi, le récit de fiction ne semble plus correspondre à une mise en ordre, qui serait une revanche prise sur l'expérience et ses contradictions. Plus encore, au nom de cette même expérience, la fiction moderne met à mal les paradigmes idéalistes dont la fiction « classique » se voulait l'expression. Ce mouvement ne s'est pas tant caractérisé par un

désenchantement nihiliste que par un appétit phénoménologique d'embrasser l'expérience même. En dehors de tout projet héroïque, on a exploré la conscience immédiate dont les variations pouvaient rivaliser avec l'épopée classique (nous pensons à l'*Ulysse* de Joyce). Toutefois, il faut nuancer l'idée selon laquelle toute mise en intrigue aurait été abandonnée : celle-ci a certes cessé d'apparaître comme l'horizon téléologique de l'action mais n'a pas pour autant disparu. Tout au contraire, elle s'est en quelque sorte intensifiée : l'intrigue n'est plus le fait d'un maître d'œuvre extradiégétique, elle se trame au sein même de la conscience. *Percevoir, c'est intriguer*. Le nouveau roman s'est développé à partir de cette prise de conscience de la constitution imaginaire et symbolique de toute perception.

Dans l'idée que l'œuvre peut être interrogée selon une logique « économique », nous reconnaissons une telle intensification du principe d'ordre qui régit le désir de livre. Que faut-il entendre ici par « économie » de l'œuvre ? L'économie suppose une organisation telle que chaque partie qui la compose concourt à l'unité de l'ensemble et se voit attribuer en retour une fonction dans cet ensemble. Une telle définition, toutefois, pourrait tout aussi bien s'appliquer aux logiques providentielle et nécessaire, évoquées précédemment. La différence consiste ici dans la forme que prend cet ordre, le procès qui le caractérise. Dans les logiques providentielle et nécessaire, l'ordre apparaît comme une *machination transcendante* qui enveloppe en première ou en dernière instance tout événement : il est l'expression d'une stratégie souveraine qui impose sa « ligne » au récit. Une telle logique suppose une pleine maîtrise dans la conduite de l'œuvre. Autrement dit, l'écrivain ne se jette pas à corps perdu dans l'écriture : celle-ci est instruite par l'intrigue qui toujours la précède. Dans la logique économique, l'ordre n'est pas suspendu à une intentionnalité qui maîtriserait pleinement le sens de l'œuvre.

Indépendamment de toute stratégie de récit, des liens se créent entre les parties de l'œuvre, des correspondances involontaires se trament, des analogies se font jour, des structures obsédantes finissent par se sédimer. Voudrait-on écrire « comme cela vient », sans souci d'ordre et même en protestant contre toute mise en ordre ? On n'y peut rien : aussi chaotique que soit l'écriture, l'ordre finit toujours par y prendre ; dans cette absence de dessein, une « main invisible » dresse soudainement une figure cohérente.

En ce sens, ce ne sont pas les écritures animées par un désir systématique qui seront les plus fécondes en cette matière mais, justement, celles qui ne prescrivent aucun ordre univoque et s'offrent ainsi à tous les jeux d'assemblage possibles. Le désordre apparent des écritures nonchalantes, fragmentaires, automatiques sont le creuset d'ordres multiples : les heurts, les ellipses, les contradictions d'un récit « sans queue ni tête », en refusant les concaténations clairement lisibles, accroissent la capacité du sens à se tramer. Tel est le paradoxe de cette logique économique : plus l'œuvre est éclatée, plus elle semble distribuée accidentellement, plus elle produit des liens organiques entre ses diverses parties. Comme les nuages finissent toujours par dessiner une figure reconnaissable, l'œuvre, par aventure, bien plus que par stratégie, produit de la cohérence dans un réseau inépuisable de concordances. L'ordre de l'œuvre se découvre ici sur le mode de la liaison organique bien plus que sur le mode de l'enchaînement logique : chaque unité du récit est « fondue » dans une totalité de sens dont elle reçoit sa fonction et qu'elle détermine en retour. Partant, il n'y a plus de place pour l'accidentel. Dans les logiques providentielle ou nécessaire, l'ordre du récit, en se concentrant dans le dispositif de l'intrigue, laissent place à des variations arbitraires, des épisodes ou des descriptions que la trame principale ne réclamait pas. Le but que l'on s'est donné en point de mire n'interdit pas

une certaine « course au clocher »<sup>3</sup>. Dans la logique économique, l'ordre se constitue sans hiérarchie : le moindre aspect de l'œuvre est le biais qui ouvre sur sa totalité. Rien n'est superflu : tout est décisif, éminemment productif de sens.

### **Le huis-clos économique : la cohérence insignifiante de l'œuvre**

Cette surévaluation de l'œuvre, comme totalité présente dans le moindre de ses développements, s'est caractérisée notamment par un souci d'interroger la « forme », souci qui se poursuit le plus souvent jusqu'à l'expertise maniaque. Faire ainsi de la forme l'expression cardinale de l'œuvre induit que la totalité de l'œuvre est réfléchie – comme dans une fractale – dans la moindre unité qui la compose<sup>4</sup>. Ce n'est plus le dessein que l'intrigue déploie peu à peu qui donne corps à l'œuvre mais la *figure*, c'est-à-dire cette structure de sens qui est immanente à l'écriture même. Dès lors, la langue elle-même apparaît comme ce vecteur d'ordre : la simple énonciation est déjà la promesse d'une unité, un microcosme qui dévoile déjà la singularité de l'œuvre entière. Dans les logiques providentielle ou nécessaire, le récit affirme un ordre qui, s'il triomphe toujours, peut être contrarié ; ces logiques du récit impliquent même que cet ordre, pour mieux affirmer sa souveraineté, soit mis en crise. Au contraire, dans la logique économique, l'unité ne laisse aucune place à la contradiction. Nulle prodigalité donc, nulle dépense impro-

ductive ; de part en part, tout fait sens et dans tous les sens. La logique providentielle subsumait l'accident ; la logique nécessaire le laissait subsister au moins à titre d'illusion ; la logique économique le nie, purement et simplement.

Ce faisant, en intensifiant le principe d'ordre qui régit l'œuvre et en fétichisant la moindre de ses composantes, la logique économique tend à sacrifier l'œuvre. Si elle tend à minorer les intentions de l'auteur, elle surévalue l'intentionnalité dont l'œuvre est le déploiement. On peut encore pointer dans cette logique une revanche remarquable de la fiction sur l'expérience : là où l'expérience ne délivre son sens qu'avec parcimonie et nous abandonne dans un monde dont l'unité est une « Idée » (au sens kantien, c'est-à-dire un espoir de la raison plus qu'une certitude des sens), l'œuvre apparaît comme une totalité dont la moindre partie trahit la circonférence. Notons d'autre part que cette logique est du « bon pain » pour la critique et les commentateurs, qui, par coquetterie sans doute, continuent d'affirmer le caractère inépuisable des œuvres, mais se font fort dans le même temps de cerner pleinement l'œuvre, en ressaisissant les « figures » ou les « structures » qui trahissent l'unité d'ensemble. Mais, ce faisant, ils ne font que répondre au désir qui motive le livre : le désir d'un monde, d'un monde que l'on peut parcourir et dont on peut prétendre ressaisir la cohérence. Ainsi, l'œuvre, qui est appréhendée sur un mode économique, se voit attribuer une autonomie substantielle : l'œuvre est un monde *en soi*, qui se justifie par soi et qui détient en soi le secret de sa

présence. L'œuvre est reconnue dans sa singularité, singularité qui est sanctionnée par l'attribution exclusive de l'œuvre à son auteur : il y a un monde *de Flaubert*, un monde *de Stendhal*, un monde *de Proust*. On pourrait croire ici qu'une modernité qui met un tel accent fétichiste sur le nom de l'auteur privilégie ses intentions et poursuit ainsi la volonté qui fut à l'origine de l'œuvre. Mais une telle référence n'a pas pour fonction de rattacher l'œuvre à une volonté (de dire, de montrer, de faire...) capable d'éclairer sa raison d'être. Quand un commentateur, aujourd'hui, interroge le monde *de Flaubert*, sa quête n'est pas celle d'une intention vivante, qu'il s'agirait de déceler et de restituer dans sa vivacité d'origine : ce monde-là, dont il dresse minutieusement la carte, est un monde inhabité ; notre géomètre littéraire traque des figures, il ne cherche pas à faire apparaître un visage. *Flaubert, dans ce monde que pourtant on lui attribue avec tant de déférence, n'est plus un homme mais un style. Deus sive Natura* : l'auteur n'est que le nom de la consistance en soi de l'œuvre<sup>5</sup>. L'auteur considère-t-il son œuvre comme la réponse à une intention ? Comme une « décharge » volontaire ? La met-il en scène comme un coup d'éclat, une protestation contre la trivialité, un cri, un brûlot anticonformiste ? Nous ne prenons pas au sérieux une telle volonté : au mieux, nous rabattons cette volonté sur les figures convenues d'un art poétique. Notre appréhension moderne, économique, des œuvres est résolument antifinaliste. La seule question qui vaille est : *Comment ?* Comment « ça marche », « ça » s'organise,

3. « *Course au clocher*, course à cheval qui, comme si elle avait pour but un clocher vu de loin, va à travers champs et franchit haies et fossés » (Litré).

4. Nous nous inscrivons ici (et par la suite) dans la continuité de l'analyse ouverte par Derrida de la critique littéraire dans *L'écriture et la différence* : « La forme fascine quand on n'a plus la force de comprendre la force en son dedans. C'est-à-dire de créer. C'est pourquoi la critique littéraire est structuraliste à tout âge, par essence et destinée. Elle ne le savait pas, elle le comprend maintenant, elle se pense elle-même dans son concept, dans son système et sa méthode. Elle se sait désormais séparée de la force et elle se venge parfois en montrant avec profondeur et gravité que la séparation est la condition de l'œuvre et non seulement du discours sur l'œuvre (...) Grâce au schématisme et à une spatialisation plus ou moins avouée, on parcourt sur plan et plus librement le champ déserté de ses forces. Totalité désertée de ses forces, même si elle est totalité de la forme et du sens, car il s'agit du sens repensé dans la forme, et la structure est l'unité formelle de la forme et du sens (...) Ainsi, le relief et le dessin des structures apparaissent mieux quand le contenu, qui est l'énergie vivante du sens est neutralisé. Un peu comme l'architecture d'une ville inhabitée ou soufflée, réduite à son squelette par quelque catastrophe de la nature ou de l'art. Ville non plus habitée ni simplement délaissée mais hantée plutôt par le sens et la culture. Cette hantise qui l'empêche ici de redevenir nature est peut-être en général le mode de présence ou d'absence même de la chose même au langage pur. Langage pur que voudrait abriter la littérature pure, objet de la critique littéraire pure. » (« Force et signification », Points Seuil, pp.11-13)

5. La référence à Spinoza peut sembler quelque peu cavalière. Elle l'est. Et sa justification (dont il faudrait, bien sûr, se justifier ailleurs...) l'est encore plus : l'*Ethique* n'est pas, pour nous, une nouvelle « cosmologie » mais le premier *manuel d'économie* de l'histoire moderne, c'est-à-dire le premier mythe d'un monde sans extériorité qui épuise en lui-même tout acte, en rabattant sa dynamique sur une distribution d'éléments stables. Un homme « sans empire » n'a plus rien à conquérir : cela le préserve sans doute de bien des chimères (les sanglantes chimères de la transcendance) mais il risque de payer cette pacification au prix fort, celui de la pertinence de son existence. Nous sommes les héritiers de ce monde clos qu'inaugurait Spinoza et du dilemme qui en est le prix.

« ça » se distribue ? *L'économie* (celle de l'œuvre comme la « grande ») dénie toute extériorité : elle finit par écraser toute dynamique comme un ensemble statique de rapports de force. Il n'y a rien en dehors de l'œuvre comme il n'y a rien en dehors du « marché » : on explique l'une comme l'autre à partir d'une constitution interne exclusive. Le développement de la linguistique et son succès grandissant au cours de ce siècle peuvent se comprendre à partir de cette extension de la logique économique : la linguistique a donné droit à l'analyse en « vase clos » de l'œuvre ; la présence rétive d'un signifié transcendant a pu, grâce à la linguistique, être résorbée comme le produit d'un jeu de signifiants.

Dès lors, parler du monde de tel ou tel auteur, ce n'est pas ouvrir l'œuvre à un plan d'existence qui l'inscrirait dans la pertinence de sa propre visée ; c'est, au contraire, proclamer la cohérence sans extériorité, l'indépendance absolue de l'œuvre. Monde en soi, l'œuvre devient par conséquent un monde à part, qui, à l'instar de la monade leibnizienne, est « sans porte ni fenêtre ». Mais, à la différence de la monade qui participe à un monde et est partie prenante d'une totalité, l'œuvre, dans une logique économique, n'est elle-même la partie d'aucun tout. La monade est solidaire d'un monde – c'est-à-dire de tout autre monade (principe de compossibilité), et, de ce fait, irremplaçable (principe des indiscernables) ; la modernité, au contraire, n'a su affirmer l'autonomie de l'œuvre qu'en la rendant solitaire, en faisant table rase de sa participation à un monde, ce qui, à terme, ne pouvait que la rendre superflue<sup>6</sup>. Que le sens d'une œuvre s'épuise dans sa cohérence interne et ne soit redevable de rien d'autre met hors-jeu la question de sa possibilité et repousse la question de son existence comme un faux-problème. « Pourquoi *Les Fleurs du Mal* plutôt que rien ? » Nous avons renoncé à cette question pour ne plus sombrer dans un psycho-

logisme naïf (les *Fleurs du Mal* parce que Baudelaire, sa maman, son impuissance et son christianisme avorté) ou un sociologisme indélicat (les *Fleurs du Mal* parce que la révolution industrielle, les mutations sociales et la mélancolie bourgeoise). Il fallait sans doute affirmer la cohérence propre de l'œuvre contre un tel réductionnisme. Mais nous sommes tombés, inversement, dans la logique économique de « l'art pour l'art », dont nous ne sommes pas encore sortis. Nous comprenons sans doute les œuvres comme on ne les a jamais comprises, nous les parcourons avec scrupule et honnêteté, nous nous efforçons d'en restituer le sens dans la plénitude de sa trame. Le vingtième siècle, en ce sens, demeurera peut-être comme le siècle qui a poursuivi aussi loin que possible le grand œuvre de la tradition exégétique. Mais cette performance interprétative ne nous préserve pas d'un malaise tenace. On en a peut-être « trop dit » et cet excès-là, comme d'autres, vous laisse un goût amer à la bouche. Ou peut-être, comme les héros de la nouvelle de James, *L'image dans le tapis*, a-t-on poursuivi un dessein introuvable et toujours décevant. Ce malaise consiste avant tout dans l'expérience de la persistance du *Pourquoi* ?

« Pourquoi lire Baudelaire ? » demande l'élève qui ne s'est pas encore fait aux règles de la discipline. Et ce « pourquoi »-là fait éclater l'insuffisance de l'analyse qui a cru épuiser le sens de l'œuvre dans sa nécessité interne, la réduisant à une expertise rhétorique. Bien sûr, nous savons qu'on finit toujours par « avoir » une telle question à l'usage : l'élève deviendra étudiant. Mais que le nihilisme finisse par devenir radical en s'oubliant lui-même comme question ne peut nous satisfaire. L'élève qui demande : « Pourquoi lire Baudelaire ? » ne réclame pas une « raison », ou du moins la raison qu'il réclame n'est pas d'un ordre judiciaire.

Il demande raison comme l'on demande une « raison d'être » : cette raison-là est celle que l'on poursuit comme le signe d'une rencontre capable de nous bouleverser ; il veut faire des *Fleurs du Mal* son signe, non un « jeu de mots ». Qu'entend-on ici par « signe » ? Ce qui dans la joie ou dans la nuit éclaire les passants que nous sommes ; des paroles qui sont l'écrin de ce secret si précieux et fragile : vivre ; ces paroles dont Jorge Semprun fait don à Maurice Halbwachs pour le préserver, dans la mort même, de l'horreur froide de Buchenwald.

« J'avais pris la main de Halbwachs qui n'avait pas eu la force d'ouvrir les yeux. J'avais senti seulement une réponse de ses doigts, une pression légère : message presque imperceptible.

Le professeur Maurice Halbwachs était parvenu à la limite des résistances humaines. Il se vidait lentement de sa substance, arrivé au stade ultime de la dysenterie qui l'emportait dans la puanteur.

Un peu plus tard, alors que je lui racontais n'importe quoi, simplement pour qu'il entende le son d'une voix amie, il a soudain ouvert les yeux. La détresse immonde, la honte de son corps en déliquescence y étaient lisibles. Mais aussi une flamme de dignité, d'humanité vaincue mais inentamée. La lueur immortelle d'un regard qui constate l'approche de la mort, qui sait à quoi s'en tenir, qui en a fait le tour, qui en mesure face à face les risques et les enjeux, librement : souverainement.

Alors, dans une panique soudaine, ignorant si je puis invoquer quelque Dieu pour accompagner Maurice Halbwachs, conscient de la nécessité d'une prière, pourtant, la gorge serrée, je dis à haute voix, essayant de maîtriser celle-ci, de la timbrer comme il faut, quelques vers de Baudelaire. C'est la seule chose qui me vienne à l'esprit.

6. Ce que nous rapportons ici à l'œuvre pourrait être attribué à l'individu en général : l'affirmation moderne de l'autonomie politique n'est que la correction mystificatrice d'une atomisation sociale. La liberté individuelle est le droit qui assume la contingence, la superfluité de notre existence. Une telle analyse mériterait sans doute d'être plus amplement justifiée...

O mort, vieux capitaine, il est temps,  
levons l'ancre...

Le regard de Halbwachs devient  
moins flou, semble s'étonner. Je  
continue de réciter. Quand j'en arrive  
à

...nos cœurs que tu connais sont  
remplis de rayons,

un mince frémissement s'esquisse  
sur les lèvres de Maurice Halbwachs.  
Il sourit, mourant, son regard sur  
moi, fraternel »<sup>7</sup>.

## En guise de conclusion

Je voudrais, pour conclure, rassembler  
en quelques mots un projet qui s'est  
peut-être parfois dispersé au fil de  
l'écriture.

Dans la recherche d'une économie de  
l'œuvre, j'ai cru voir la forme ultime  
d'un désir d'ordre qui régit aujourd'hui  
entièrement notre approche des  
œuvres littéraires et, plus générale-  
ment, artistiques. *Ce désir d'ordre  
résorbe entièrement l'œuvre dans la  
poursuite d'une cohérence qui laisse  
de côté la question de sa pertinence.*  
Que faut-il entendre ici par « pertinence » ? Est pertinent ce qui « tend vers », ce qui n'affirme son sens que dans sa solidarité avec un plan d'existence qui l'excède. La poursuite exclusive de la cohérence a condamné les

œuvres à n'être que des vases clos,  
curieux produits d'une rumination  
autiste. Tel est le maître mot de l'économie de l'œuvre, de l'économie tout court : *assurer la clôture cohérente d'un monde pour épuiser dans cette clôture la question de sa pertinence.* Le commentateur de Proust et l'économiste de la « mondialisation » poursuivent en ce sens le même projet : parachever un monde qui, faisant toujours retour sur lui-même, épuiserait dans sa logique propre la question de son sens.

Cela dit, on reconnaîtra volontiers un progrès dans le fait que l'on ne condamne plus les œuvres au nom d'une pseudo-impertinence. Mais si l'on ne brûle plus les livres, c'est aussi parce qu'on ne les prend plus au sérieux.

Jean-Marc GATÉ

Illustration François Bonnelle, 2001



7. *L'écriture ou la vie*, Gallimard, pp.32-33.