



# Éloge du désordre

COMMUNICATION DE JACQUES-GÉRARD LINZE  
À LA SÉANCE MENSUELLE DU 15 DÉCEMBRE 1990

N'attendez pas de moi des propos savants, non plus que des considérations résolument techniques. Il se trouve que l'envie m'a pris d'une flânerie de lecteur et que m'est venue ensuite une autre envie : celle de refaire avec vous cette flânerie, suivant le même itinéraire entamé voici plusieurs mois déjà. J'étais alors sous le charme d'un beau texte de notre confrère Paul Willems, pages tendres et drôles de la dernière des conférences qu'il a données en 1988 à la Chaire de Poétique de la Faculté de Philosophie et Lettres de Louvain-la-Neuve, créée à l'initiative du professeur Michel Otten<sup>1</sup>.

Avec son délicieux humour, dans cette causerie dont le titre, *De l'écriture à la parole*, annonce clairement qu'elle traite de son œuvre dramatique, Paul Willems explique la genèse de celle-ci en évoquant les personnages imaginaires qui lui rendent visite et dont certains, par la grâce de sa plume et du jeu scénique, accèdent ensuite à une existence moins douteuse. Ce qu'il en a dit m'a rappelé que, sans avoir comme lui la chance de recevoir pas mal de monde, ne fût-ce qu'en rêve, je suis de temps en temps sollicité, depuis une trentaine d'années, par une petite famille fantomatique mais charmante, trois personnes que je connais bien, à présent, pour en avoir, à trois reprises déjà entre 1960 et 1970, raconté la belle et triste aventure sans parvenir à parachever une version qui me parût mériter les honneurs de l'édition<sup>2</sup>. Si je vous en parle c'est que l'un de mes trois visiteurs

---

<sup>1</sup> Le recueil de ces conférences, intitulé *Un arrière-pays* et portant le sous-titre *Réveries sur la création littéraire*, a été publié par les Presses universitaires de Louvain-UCL en 1989.

<sup>2</sup> J'ai tout de même condensé l'essentiel de l'histoire en un récit très bref, vingt-quatre pages seulement, que j'ai un peu abusivement appelé nouvelle, et qui a paru dans la revue *Cyclope* à Bruxelles (numéro 23, hiver 1978-1979).

emploie volontiers le mot « ordre » et surtout son antonyme « désordre » dans des acceptions comme perverties, assez différentes de celles que recensent les dictionnaires. Ce visiteur était en fait une visiteuse, veuve encore jeune, adorable quoique lunatique, toujours accompagnée de ses deux enfants, garçon et fille d'une vingtaine d'années. La définition qui me paraît la plus proche de son interprétation toute personnelle du substantif « ordre » n'est pas trop éloignée de celle que le Grand Robert énonce parmi d'autres : « conformité à une règle, à une norme<sup>3</sup> ». Hélène Herbelin — c'est ainsi que se nomme ma ravissante et inconsistante amie — appelle « ordre » cette conformité non à n'importe quelle règle, à n'importe quelle norme, mais bien, s'agissant d'une attitude, d'un comportement ou d'une situation, à un code très librement inspiré de la morale chrétienne et des belles manières confortablement bourgeoises, rassurantes, que lui ont inculquées ses parents et ses maîtres. Ainsi, elle dira « ça fait désordre » pour qualifier, sans appel selon elle, tout état de choses où ces principes éthiques ou de simple savoir-vivre lui apparaissent ignorés ou bafoués. Parfois aussi, au lieu de « ça fait désordre », elle déclare « ce n'est pas civilisé », et vous trouverez peut-être à cette formule un relent d'autosatisfaction bien occidentale, voire de colonialisme attardé si je vous apprends que Mme Herbelin vit avec ses enfants à Léopoldville, Congo Belge, au début des années cinquante.

La création quasi fortuite ou, du moins, à peine délibérée, à ce qu'il me semblait, de ce personnage porté à confondre ingénument ordre et politesse, moralité et civilisation, m'avait mis la puce à l'oreille. Plus exactement, c'étaient les propos que Mme Herbelin tenait à certains moments de son existence qui m'entraînaient à spéculer quant à l'essence romanesque du récit que je faisais de son aventure et, de fil en aiguille, quant à ce qui, dans un roman, peut mobiliser notre attention. Il me fallait bien constater que, dans mon texte, les situations les plus cruciales, les plus propres aussi à passionner le lecteur — si tant était qu'un problématique lecteur pût se passionner pour l'aventure des Herbelin —, étaient bien celles où ma jolie veuve voyait le plus de désordre. Et, relisant la seule version que j'aie conservée de ce roman naufragé dont Mme Herbelin est une passagère notable, je suis arrivé à la conclusion que, toute question de style ou de qualité d'écriture mise à part, certaines histoires doivent leur intérêt au conflit

---

<sup>3</sup> Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, 1962.

qu'elles exposent entre un ordre et un désordre — entendons bien ces mots dans leur plus large acception et admettons qu'ils n'aient à se justifier que dans l'opinion subjective d'un ou plusieurs personnages. Et je crois, par exemple, que ces mêmes histoires le doivent, cet intérêt, aux efforts que leurs protagonistes déploient pour mettre fin à ce qu'ils considèrent comme un désordre, et qui les contrarie. Sans doute la narration d'une vie parfaite, celle d'un homme vertueux, irréprochable, ne peut-elle être que bien ennuyeuse (sauf peut-être pour un moraliste ou un psychologue) si le désordre ne vient, de l'environnement, par un effet de contraste, donner quelque piment à certains épisodes ou si sous quelque forme le désordre ne s'insinue pas dans l'existence du saint homme à la faveur d'une perturbation peut-être due aux éléments naturels, à la maladie ou à n'importe quel agent extérieur. Autrement dit, pour que les trop tranquilles péripéties d'une vie sans tache ni faiblesse stimulent notre application de lecteurs par d'autres attraits que ceux de la forme, de la poésie ou d'une information souhaitée, il faut que cette vie se déroule, irrécusable illustration d'un certain ordre, dans un excitant contexte de troubles divers.

À en juger d'après pas mal des meilleurs romans, le désordre est présent, opiniâtre, tout au long de leurs intrigues : dans les cœurs des hommes qui approchent Esmeralda, dans les élans d'Emma Bovary, dans les entreprises galantes de Nana, dans l'odyssée de Léopold Bloom ou dans l'oppressant microcosme d'Argelouse. Mais, pour nous le faire percevoir, les écrivains disposent de nombreux procédés divers, que notre siècle tend à multiplier en même temps qu'il privilégie ceux d'entre eux qui, plutôt que de faire appel à la seule valeur sémantique des mots pour énoncer une description du désordre, avec ses apparences ou ses conséquences perceptibles, nous le donnent à éprouver, ce désordre, par les rythmes du discours, dont la manipulation peut aller, dans des cas extrêmes, jusqu'à la désarticulation. Parlant de Claude Simon et de *La route des Flandres*, Jean Ricardou dira *l'anarchie* de ce discours, sa totale *détemporalisation*<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Jean Ricardou, *Un ordre dans la débâcle*, in *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1967, et, en postface un peu différente à *La route des Flandres* de Claude Simon, Paris, 10/18, 1963.

Ma réflexion ne m'a conduit vers aucune *terra incognita*. Elle ne m'a pas permis de faire quelque découverte surprenante. Ce que, tout au plus, elle m'a rappelé, vous le savez déjà et tout lecteur de qualité est à même, je présume, de l'observer par lui-même : le contenu sémantique des mots suffit à rendre compte, sans le secours d'aucun accommodage littéraire, de toute notion, abstraite ou concrète, et, par l'organisation judicieuse de plusieurs concepts simples, à exprimer ces objets plus complexes que sont par exemple un système de pensée ou — et ceci concerne plus précisément le paysage de ma flânerie — une succession d'événements constituant une aventure. Une aventure : le prétexte même du roman, au moins jusqu'aux environs de 1950. Aussi pouvons-nous affirmer que le texte le plus explicite, le mieux articulé dans le respect du bon usage, n'est pas littérature s'il ne possède que ces qualités.

Les virtualités de l'agencement des mots, à un niveau que je qualifierais de *micrographique*<sup>5</sup> ou, mieux, *microtextuel*, sont utilisées par certains pour renforcer l'impression qu'ils veulent communiquer à leurs lecteurs, et ce par d'autres moyens que la seule signification *en clair*. La variété même de ces agencements et leur fécondité, aux points de vue formel et expressif, ajoutent à la richesse de ce que nous appelons le style, lequel, à tout le moins, tend à adjoindre l'esthétique — au sens le plus large — à la logique. Comparons, sous ce rapport, deux narrations d'épisodes vécus sous des bombardements, telles que nous les lisons dans l'ensemble beaucoup plus vaste, plus général, de deux très beaux romans. Je cite la plus récente en premier lieu, parce que, par son articulation, elle est la plus proche de ce en quoi nous voyons un système narratif classique, devant ses qualités littéraires à la distinction de la langue, à la précision du vocabulaire, à des facteurs liés aux sonorités et au rythme, et devant aussi son effacité à sa clarté, à son éloquence « au premier degré ». Il s'agit des dernières lignes de *Week-end à Zuydcoote*, de Robert Merle, roman réussi parce bien inspiré, bien pensé, habilement écrit et construit :

L'instant d'après, la terre s'ouvrit sous lui, et il se mit à tomber dans le vide. Il tombait comme au fond d'un puits, entre deux parois de terre verticales. Elles filaient autour de

---

<sup>5</sup> Ce qualificatif doit s'entendre, cela va de soi, dans un tout autre sens que celui que lui prêtent les métallurgistes et les spécialistes de la métallographie.

lui à une vitesse folle. Il tombait en rejetant la tête en arrière pour voir le ciel. Il voyait très loin et très haut au-dessus de sa tête un petit cercle d'étoiles. Déjà elles paraissaient plus pâles. Il jeta les bras autour de lui. Sa main s'accrocha à une motte de terre qui faisait saillie. Il eut un moment d'espoir frénétique. Mais la terre s'effrita et s'éboula dans ses mains. Il rejeta la tête en arrière et ouvrit les yeux tout grands. Alors, toutes les étoiles s'éteignirent d'un seul coup. Et Maillas ne sut même pas qu'il était en train de mourir<sup>6</sup>.

On ne peut nier, en dépit de la brièveté de cet échantillon, que soient bien rendues en quelques phrases la brutalité d'une explosion et l'espèce de dépossession que constitue la mort d'un personnage, deux aspects particuliers, parmi d'autres, de l'inévitable désordre consécutif à la chute d'un obus ou d'une bombe, et l'on ne s'étonnera pas qu'avec un ouvrage de bout en bout composé avec une telle maîtrise Robert Merle ait été couronné par le jury Goncourt et figure parmi les plus brillantes consécutions qu'ait pu décerner celui-ci.

Trente-deux ans plus tôt, un autre lauréat notable du même prix mettait en œuvre, pour raconter lui aussi un bombardement, non seulement les ressources du vocabulaire avec ses significations, mais aussi, sans du tout renoncer aux schémas classiques du discours narratif, un savant jeu de rythmes exprimant, avec éloquence, l'accélération des événements sous le feu des canons et la lenteur de la descente d'une fusée éclairante suspendue à son parachute. Relisons ceci, dans *Le feu* d'Henri Barbusse :

Tout à coup une étoile intense s'épanouit là-bas, vers les lieux vagues où nous allons : une fusée. Elle éclaire toute une portion du firmament de son halo laiteux, en effaçant les constellations, et elle descend gracieusement avec des airs de fée.

Une rapide lumière en face de nous, là-bas : un éclair, une détonation.

C'est un obus<sup>7</sup>.

L'alternance des rythmes pressés et des rythmes lâches se marque encore mieux quelques lignes plus loin, dans le même chapitre :

---

<sup>6</sup> Robert Merle, *Week-end à Zuydcoote*, Paris, Gallimard, 1949, et Poche, 1964.

<sup>7</sup> Henri Barbusse, *Le feu*, Paris, Flammarion, 1917, et J'ai lu, 1957.

L'obus est tombé sur le sommet, dans nos lignes. Ce sont eux qui tirent.

Un autre obus. Un autre, un autre, plantent, vers le haut de la colline, des arbres de lumière violacée dont chacun illumine sourdement tout l'horizon.

Et bientôt, il y a un scintillement d'étoiles éclatantes et une forêt subite de panaches phosphorescents sur la colline : un mirage de féerie bleu et blanc se suspend légèrement à nos yeux dans le gouffre entier de la nuit.

Il serait simpliste de déduire, de la comparaison de ces fragments, que Barbusse a fait preuve de plus de talent, d'aptitude au style que Merle, ou que la *copie* de ce dernier est moins bonne, artistiquement parlant, que celle de son aîné. Il faut considérer un roman dans sa totalité. Mais il paraît indéniable que, d'instinct ou de propos délibéré, avec facilité ou au prix d'un certain effort, Henri Barbusse a su, en ajoutant quelque chose au verbe nu, en renforcer les pouvoirs.

Nous n'en sommes encore, toutefois, avec ces combinaisons rythmiques, qu'à une échelle *microtextuelle*. Nous allons voir que des romanciers ont visé à rendre le désordre (entendez, j'y insiste, le sens le plus large de ce désordre dans ses diverses manifestations qui peuvent être des élans du cœur, des mouvements de frayeur, des frustrations ou des révoltes, et tout ce que peuvent provoquer un excès de pitié, la cruauté, l'égoïsme ou l'orgueil) par des artifices de construction à l'échelle non plus *microtextuelle* mais bien *macrotextuelle*.

Avec *Ulysse* et les pérégrinations de Léopold Bloom dans les rues de Dublin, ses rencontres avec Stephen Dedalus et l'apparente gratuité de l'intrusion du monologue intérieur de Molly Bloom, nous découvrons une peinture *macrotextuelle* d'un désordre qui n'a rien d'un chaos historique et encore moins d'un bouleversement cosmique, mais n'est que la relative incohérence des pensées, des pulsions, de personnages somme toute ordinaires.

Pour parler, après avoir cité James Joyce, de celui qui était son ami, Samuel Beckett, on établira une sûre relation entre désordre et absurdité. Ce mot est ambigu, puisqu'il nous fait songer tout aussi bien à Franz Kafka et à la philosophie d'Albert Camus ou à l'existentialisme de Jean-Paul Sartre qu'aux syllogismes de Lewis Carroll, aux *nonsenses* de certains Américains du XIXe siècle ou aux télescopages sémantiques des burlesques du type des frères Marx. Oublions l'idée

d'absurdité et ne retenons que celle, plus savante, de *l'absurde* pour caractériser le rôle de l'homme dans un monde qui ne serait qu'existant et jamais signifiant. Il me paraît évident, dès lors, que l'attitude de certains philosophes de notre temps ouvre toutes grandes, au désordre, les portes du possible.

Je ne veux néanmoins ni trop ni trop bien prouver, ni à cette fin mobiliser tous les exemples que l'on peut emprunter à des œuvres contemporaines ou récentes, qui nous feraient convenir qu'un désordre manifeste, au niveau *macrotextuel*, ne vise pas toujours à rendre compte d'un désordre de situation ou de comportement, propre à l'un des personnages en action. Dans une brève mais dense étude qu'il a consacrée à *Finnegans Wake*, de Joyce, François Van Laere avait très justement noté, en rapportant un passage d'un article de Noam Chomsky<sup>8</sup>, que le texte « semble obéir à une grammaire re génératrice capable de “rendre compte de toute phrase réelle possible” et “d'en donner une description formelle qui contienne toutes les instructions prévues au code génétique de la langue, concernant aussi bien le contenu sémantique de la phrase, que la forme, sa structure phonologique” ». Van Laere observait ensuite : « Mais, envisager F.W. sous un angle aussi ingénument linguistique, c'est rappeler le texte à l'ordre, c'est le ramener dans un ordre qui n'est pas le sien, mais bien celui de la langue même. Or, c'est contre l'ordre de la langue que se fonde la subversion systématique de cette écriture. De la langue, elle imite, elle mime la clôture (“The writing, disait Beckett, is not about something ; it is that something itself”), mais c'est pour mieux resserrer les langues dans leur virtualité simple, elle-même, alors, subordonnée à une perversion essentielle, à une entropie inversée. Ainsi se justifiait pleinement la question de Brian O'Nolan : “What language are you going to translate it from ?”<sup>9</sup>. »

Ainsi donc, si nous pouvons prêter à James Joyce l'intention de dépeindre, avec *Ulysse*, par des moyens plus amples que le seul verbe *in se*, un désordre de situation qui concerne au premier chef les plutôt quelconques personnages du roman, nous serons d'accord avec François Van Laere pour ne voir, en la démarche que le même auteur adopte pour mener *Finnegans Wake* à son terme,

---

<sup>8</sup> In revue *Diogenes*, n° 51, p. 14.

<sup>9</sup> François Van Laere, « Finnegans Wake, textuellement », *L'Arc*, n° 36, numéro spécial intitulé *Joyce et le roman moderne*, Aix-en-Provence, 1968.

qu'une entreprise à portée linguistique, le désordre manifeste étant *subversion systématique* de l'écriture. On peut donc supposer que Joyce, ayant avec *Ulysse* désarticulé son récit pour rendre compte d'un désordre qui s'instaure notamment au niveau de la conscience de Léopold, de Molly ou de Stephen, s'est avisé, peut-être sans s'en expliquer, de la richesse et de la variété des ressources que lui offraient des libertés prises à l'égard des principes traditionnels de l'ordonnement du discours romanesque, et a tout aussitôt incliné à faire de ces libertés l'objet même de son écriture : *not about something*, disait Beckett, mais bien *that something itself*.

Puisque Joyce nous amène derechef à son compatriote Samuel Beckett, reconnaissons en celui-ci un autre romancier ayant, bien avant que ce ne fût devenu une espèce de mode, fait de l'écriture le « personnage » central de l'œuvre qu'elle institue, comme si cette écriture était seule digne d'intérêt dans le monde qu'elle raconte et où les événements, même les plus importants, ne valent plus d'être relevés. Si, comme le rappelle Bernard Pingaud dans sa préface à *Molloy*<sup>10</sup>, Flaubert a rêvé d'écrire « un livre sur rien, un livre sans attache extérieure », cette ambition dont, à propos de *Molloy* justement, Robert Kanters craignait qu'elle ne menât à une « sorte de formalisme ou de conformisme de la non-signification », paraît à Pingaud s'annoncer féconde si, « de ces mots patiemment assemblés, un sens nouveau surgit, comme à leur insu », ce qui fait le principal mérite de l'entreprise que poursuivaient alors les écrivains du Nouveau Roman (rappelons-nous ici que le commentaire de Bernard Pingaud date de 1962, soit d'une époque où la critique la plus favorable au rejet de certaines traditions voyait bien les perspectives fécondes ouvertes par le Nouveau Roman mais ne pouvait prévoir la lassitude qui, tel un ver dans un fruit, allait le miner).

Mais peut-être, en ce qui concerne *Molloy*, devons-nous faire la différence entre une parole qui ne semble se détruire, par moments, que pour mieux représenter par ses seules caractéristiques formelles un monde en déliquescence ou un personnage en perdition, et la parole qui, sans aucune référence à quelque société ou personne, se veut autodestructrice en l'absence de toute justification. Et peut-être aussi, du même coup, pouvons-nous assister à cette mutation critique de l'écrivain qui, conditionné d'abord par le besoin de dire quelque chose et par le

---

<sup>10</sup> « Beckett le précurseur », *Molloy*, Paris, 10/18, 1963.



goût de le bien dire, se pique non seulement au jeu de la phrase et du style, mais aussi à celui de l'architecture discursive, et finit, non par parler pour ne rien dire (ce serait injuste et même insultant que de le prétendre), mais bien par ne plus écrire qu'à la gloire du langage et de la littérature qui en est l'une des grandes consommatrices. Ou, plutôt, contre la survivance des formes anciennes de ce langage et de cette littérature.

N'est-ce pas Beckett lui-même qui déclare : « (...) j'ai fini par comprendre ce langage. Je l'ai compris, je le comprends, de travers peut-être. La question n'est pas là. C'est elle qui m'a dit de faire le rapport. Est-ce à dire que je suis plus libre maintenant ? Je ne sais pas. J'apprendrai. Alors je rentrai dans la maison et j'écrivis. Il est minuit. La pluie fouette les vitres. Il n'était pas minuit. Il ne pleuvait pas<sup>11</sup>. » ?

À la fin de *L'expulsé*, bref récit qui suit *Molloy* dans l'édition 10/18, il dit : « Je ne sais pas pourquoi j'ai raconté cette histoire. J'aurais pu tout aussi bien en raconter une autre. Âmes vives, vous verrez que cela se ressemble. » Ludovic Janvier constate très pertinemment : « pour qui s'attache innocemment à lire Beckett, c'est bien le langage qui est le sujet de l'entreprise<sup>12</sup> ». On rejoint ici une conclusion du passionnant essai que Jean Ricardou a consacré au Nouveau Roman : « Ainsi un roman est-il pour nous moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture<sup>13</sup>. »

Mais je ne puis accorder trop de mon temps à l'œuvre de Beckett et aux commentaires qu'elle a suscités.

Faisons le point. Récapitulons. Nœud de la problématique romanesque, le désordre a pu tout naturellement être représenté par la seule vertu significative des mots, et cela constitue bien entendu la modalité la plus classique de la communication littéraire en fait de narration. L'usage du rythme au niveau de la phrase, ce niveau que j'appelle *microtextuel*, est une autre modalité assez classique, encore que largement exploitée, surtout, à partir du romantisme ; ce procédé engendre des figures de style bien connues, liées aux sonorités et à leur organisation : allitérations, harmonies imitatives, cacophonies, aussi bien que

---

<sup>11</sup> In *Molloy*, déjà cité.

<sup>12</sup> Ludovic Janvier, *Pour Samuel Beckett*, Paris, Minuit, 1966, et 10/18, 1973.

<sup>13</sup> Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, déjà cité, au chapitre « La description créatrice : une course contre le sens ».

répétition, accumulation, et surtout équilibre ou déséquilibre des masses sonores, brièveté ou amplitude de leurs flux et reflux. Viennent ensuite les procédés de construction *macrotextuelle*, jusques et y compris ceux qui vont jusqu'à régir la disposition typographique, procédés dont, pour des raisons de lisibilité et, peut-on dire, de confort du lecteur, on a peu usé dans le roman<sup>14</sup>, alors qu'ils ont été assez largement requis en poésie, comme dans les *Calligrammes* de Guillaume Apollinaire.

Nous trouverons aussi des illustrations implicites du désordre chez des auteurs qui, pour quelque raison (esthétique ou philosophique) récusent la logique. C'est l'absurde, tel qu'il nous est apparu dans les deux courts extraits que j'ai cités de *Molloy* et de *L'expulsé*, et tel que nous le découvrons dans *Les gommes* d'Alain Robbe-Grillet. De celui-ci, dont on a, avec un empressement suspect, presque malveillant, complaisamment rappelé la formation d'ingénieur agronome et de statisticien (qui le rapproche curieusement, d'un point de vue limité, de Boris Vian, au tempérament créateur si différent), la méticulosité dans les descriptions et la méthode dans la narration semblent trahir le refus de rendre compte d'un désordre de situation par d'autres moyens que la signification des mots utilisés dans la composition du texte. Mais l'excès d'ordre, chez Robbe-Grillet, paraît en soi transgression et peut-être, donc, désordre larvé. Dans *Les gommes*, ce roman qui est sans doute, avec *Dans le labyrinthe*, le prototype de tout ce que la production de l'écrivain va donner sous le signe de la *mesure* (non celle que nous entendons par opposition à la démesure, mais bien celle que pratique l'arpenteur), il y a tout de même la restitution obstinée d'une certaine réalité perçue d'une certaine façon, le discours n'échappant pas toujours à l'intrusion du désordre jusque dans des aspects révélateurs de son architecture. Si l'on cite volontiers, pour introduire à peu de frais un nouveau lecteur dans le domaine de *l'école du regard*, la description du quartier de tomate (*en vérité sans défaut, découpé à la machine dans un fruit d'une symétrie parfaite. La chair périphérique, compacte et homogène, d'un beau rouge de chimie, est régulièrement épaisse entre une bande de peau luisante et la loge où sont rangés les pépins, jaunes, bien calibrés, maintenus en place par une mince couche de gelée verdâtre le long d'un renflement du cœur...*), description qui peut avoir inspiré

---

<sup>14</sup> Georges Arnaud, dans *Le voyage du mauvais larron*, y a, très sagement, recouru avec ses notes marginales.

Pierre de Boisdeffre dans un fameux pastiche, l'on rappellera moins souvent le dialogue entre l'inspecteur Wallas et un patron de bistrot :

- ... Je voudrais parler au patron.
- Le patron, c'est moi.
- Ah c'est vous ! C'est vous qui avez raconté cette stupidité au sujet d'un prétendu fils du professeur ?
- J'ai rien raconté du tout.
- Avez-vous dit qu'il avait un fils ?
- Mais j'en sais rien, s'il avait des fils. J'ai dit seulement qu'il venait des jeunes gens de tous les âges au comptoir.
- C'est vous qui avez raconté cette stupidité, ou bien c'est le patron ?
- Le patron, c'est moi.
- C'est vous, jeunes gens stupidité, professeur au comptoir ?
- Le patron, c'est moi.
- C'est bien. Je voudrais largement fils, il y a bien longtemps, prétendu jeune morte d'étrange façon.
- Le patron, c'est moi. Le patron, c'est moi. Le patron c'est moi le patron... le patron... le patron...

Logorrhée, délire, syndromes obsessionnels, voilà les signes de désordre que reproduit ce fragment de dialogue, qui perd de sa vraisemblance à mesure qu'il progresse et, dans le même temps, gagne en tant qu'énoncé littéraire une forte charge symbolique. On pourrait presque, à propos des quelques répliques rapportées ci-avant, reprendre la phrase de Jean Ricardou : « Ainsi, se procréant en quelque sorte lui-même, selon ses propres possibilités, le langage se développe dans une complète anarchie du discours, dans une totale détemporalisation, par le passage sans transition du réel à l'imaginaire<sup>15</sup>. » Ce commentaire concerne essentiellement *La route des Flandres*, et cela m'amène à dire quelques mots de Claude Simon. Il est bien vrai qu'après Joyce et Beckett Simon est l'écrivain le plus exemplaire dans le cadre de mon propos<sup>16</sup>. Il est celui qui, sans se contenter de

---

<sup>15</sup> Jean Ricardou, postface, déjà citée, à *La route des Flandres* de Claude Simon.

<sup>16</sup> On peut aussi nommer, dans cet ordre d'idées, Robert Pinget.

mots égrenés, chacun individuellement pour son potentiel sémantique, veut aussi exprimer mille choses par le rythme de ces longs et puissants mouvements qu'il imprime aux plus vastes divisions de son discours, telles que pages, parties de chapitres, chapitres et parties d'œuvres (et cela nous rappelle qu'il nous est apparu, dans ses premiers romans, comme le romancier français le plus proche de William Faulkner, à tout le moins sous le rapport de l'architecture et du style). Il enrichit ainsi l'arsenal qui l'aide à nous convaincre, nous lecteurs, du malaisément dicible, tel que l'ampleur d'un désastre, la monotonie d'une discipline, les modifications imposées, par la peur ou toute autre émotion, à notre perception du temps qui passe et de la fatalité de certains rapports de cause à effet...).

Ayant cité tout à l'heure des récits de bombardements d'Henri Barbusse et de Robert Merle, je ne puis me dispenser de reproduire quelques lignes de *La route des Flandres* (qui ne relatent pas un bombardement mais bien une embuscade) :

... mais ce ne fut que quand j'en vis tomber deux ou trois que je compris que j'étais dans l'angle mort du talus tandis qu'à cheval ils dépassaient largement de sorte qu'ils les descendaient comme des quilles puis je vis Wack (les choses se déroulant paradoxalement dans une sorte de silence de vide c'est-à-dire : que le bruit des balles et des explosions — ils devaient aussi tirer au mortier maintenant ou avec ces petits canons des chars — une fois accepté admis et pour ainsi dire oublié se neutralisant en quelque sorte on n'entendait absolument rien pas de cris aucune voix sans doute parce que personne n'avait le temps de crier de sorte que ça me rappelait quand je courais le 1500 : seulement le bruit sifflant des respirations les jurons eux-mêmes étouffés avant de sortir quand il se produisait une bousculade comme si les poumons accaparaient tout l'air disponible pour le répartir dans le corps et l'envoyer aux seules choses utiles : regarder décider courir, les choses par conséquent se passant un peu comme dans un film privé de sa bande de son)...

Lorsque Jean Ricardou, dont l'étude de *La route des Flandres* est exemplaire, évoque la correspondance de la désorganisation générale représentée par le récit avec « cette matière verbale en décomposition que constitue le langage », on pourrait croire sentir ce qui sépare l'écriture aux allures d'effusion de lave bouillante, toute en tempérament, chez Simon, de celle, plus strictement mesurée,

appelant assez bizarrement l'épithète *d'intellectuelle*, d'un Robbe-Grillet, ingénieur, agrégé d'agronomie. Mais il faut être très prudent en l'occurrence. Il est indéniable que quantité de romans de Claude Simon nous inspirent l'idée du désordre, jusque par leur construction même. Je songe en premier, ici, outre à *La route des Flandres*, à cette « tentative de restitution d'un retable baroque » qu'est, c'est Simon lui-même qui l'annonce en sous-titre, *Le vent*<sup>17</sup>, et je pense aussi au *Palace*, à *La bataille de Pharsale* et à d'autres encore), mais il n'y a peut-être chez Robbe-Grillet, en fin de compte, que *La jalousie* qui paraisse vouloir représenter autrement et bien plus largement que par les mots dans leur simple et brute signification un fragment de société en désordre (fragment minuscule puisqu'il s'agit d'un très banal triangle amoureux), en recourant au monologue narratif maniaque d'un homme maladivement épris d'ordre (et peut-être, surtout, résolu à tout sacrifier à sa passion de l'ordre pour étouffer une douleur, une révolte, qui ne pourraient engendrer que du désordre).

Après m'être intéressé à la suggestion du désordre par les moyens littéraires propres au niveau *microtextuel*, *crotextuel*, puis à celle que nous voyons s'accomplir par des voies liées au *macrotextuel*, il me reste, pour être complet, à me pencher maintenant sur — excusez l'affreux néologisme — l'inframicrotextuel, c'est-à-dire non plus sur l'agencement des mots dans le discours, mais bien sur la substance même de ces mots.

Le modèle, si nous mettons à part les textes lettristes d'Isidore Isou, est *Finnegans Wake*, que J'ai déjà évoqué en citant des commentaires de François Van Laere. Je ne puis proposer des extraits de la version anglaise originale de ce roman, et d'autre part j'hésite à me référer à la traduction française de Philippe Lavergne, laquelle, pour intelligente et sensible qu'elle puisse être, pourrait n'apparaître à certains que comme une brillante et méritoire tentative d'approximation. Je choisis un passage, tout de même, qui me semble bien correspondre, en français, aux intentions ayant déterminé les formes de l'original anglais :

---

<sup>17</sup> Duquel Stuart Sykes écrira, dans son essai *Les romans de Claude Simon* (Paris, Minuit, 1979), qu'il est une *initiation au désordre*, la reconnaissance d'un *faux ordre*, un *simulacre d'ordre au niveau thématique*. Dans *Le vent*, ajoute-t-il, *l'expérience du désordre entraîne le désordre du récit qu'en fait le personnage central au narrateur*.

Le ton hilarique de Pegger Festy se circumjouxta aussi nettement avec le ton tristique du Cadet de West Pinte que s'ils étaient *ipse* et *ille* une égalité des contraires, issus d'une seule et même force de la nature ou de l'esprit, *iste*, comme la seule et unique condition et moyen de sa manifestation sous-jacente, polarisés pour réunification par symphyse de leurs antipathies<sup>18</sup>.

Que l'on aime ou non cette sorte de littérature, on ne s'y trompera pas : elle n'a pu être accomplie que par un écrivain des plus cultivé (et, en particulier, dans le cas de Joyce, doté de larges connaissances linguistiques).

Une telle culture a dû être aussi indispensable à notre compatriote Jacques Sojcher dont le seul roman, précisément intitulé *Un roman*, ne va pas jusqu'à présenter des altérations de mots, mais dont d'autres ouvrages, de ceux qu'il appelle *textes mixtes*, combinant prose et poésie, narration et rêverie, dépècent allégrement le verbe, comme dans *Le professeur de philosophie* :

Je suis le pro le pro le professeur de phisophobie, de phiphologie, de filifolie. Le pro le pourlécheur habilité à philosopher. Je fofilophe, je zozophile<sup>19</sup>.

Des esprits chagrins avanceront probablement que le recours à certains procédés discursifs, pour imposer l'idée du désordre, constitue un aveu d'impuissance d'auteurs qui n'arrivent pas à exprimer tout ce qu'ils veulent dire par le seul secours des mots alignés uniquement comme véhicules de significations.

Je crois pour ma part qu'il faut voir, en pareille démarche, un effort de dépassement de l'art, comme on a dû le reconnaître à l'intrusion, dans les techniques traditionnelles, sclérosées selon certains, du roman français ou anglo-saxon, de formes empruntées à l'écriture dramatique, de rythmes inspirés par la poésie ou de découpages du récit qui, à l'origine, étaient proprement cinématographiques.

Quiconque veut bien entendre le mot « désordre » dans le sens très large que je viens d'évoquer à plusieurs reprises m'accordera, je l'espère, que la qualité de

---

<sup>18</sup> James Joyce, *Finnegans Wake*, trad. Philippe Lavergne, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier », 1982.

<sup>19</sup> Montpellier, Fata Morgana, 1976.

tant d'œuvres inspirées par ce désordre justifie que, de celui-ci, j'aie voulu faire l'éloge. Même si, comme l'a dit récemment notre ami Pierre Mertens, « rendre compte du chaos par le chaos, c'est comme faire un livre ennuyeux sur l'ennui<sup>20</sup> », je persiste à croire à la fécondité de l'attitude adoptée par certains auteurs contemporains qui usent de moyens autres que les seules significations lexicologiques pour créer un « climat de lecture » aussi proche que possible du climat de l'aventure qu'ils relatent.

Copyright © 1990 Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique. Tous droits réservés.

**Pour citer cette communication :**

Jacques-Gérard Linze, *Éloge du désordre* [en ligne], Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, 1990. Disponible sur : < [www.arllfb.be](http://www.arllfb.be) >

---

<sup>20</sup> In *Pierre Mertens l'arpenteur*, textes divers rassemblés par Danielle Bajomée, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », 1989.