

Introduction

L'œuvre d'art est l'un des modes sous lesquels s'accomplissent – ou non, ou plus ou moins bien – des opérations humaines, celles de l'instauration des significations, de la beauté et de la liberté.

C'est pourquoi il n'est au pouvoir de personne, ni même (ni surtout?) de l'auteur, de tracer ou de retracer de manière absolument exhaustive et pertinente les causes et conséquences proches ou lointaines, les tenants et aboutissants d'ordre général ou biographique, la généalogie et la postérité de telle ou telle œuvre, la ou les périodisations dans lesquelles elle viendrait s'inscrire.

Précisons. Dans le contexte tout autre d'une réflexion portant sur la méthode en histoire de la philosophie, Victor Goldschmidt écrivait :

« Qu'une œuvre philosophique ait une date de naissance, que cette date doive être replacée dans le réseau des déterminations historiques qui la définissent, qu'il faille en tenir compte pour la compréhension de l'œuvre, que cette œuvre même, enfin, s'insère dans un devenir historique où elle a eu des antécédents et aura des successeurs – bref qu'il y ait pour chaque système un conditionnement historique et des sources variées, il serait insensé de le contester [...]. Ce sur quoi il pourrait y avoir débat, c'est sur le point de savoir si ces déterminations historiques qui conditionnent l'œuvre peuvent suffire, en outre, à la constituer en tant que philosophie. Il ne le semble pas et il paraît, au surplus, que l'histoire comme telle n'est pas habilitée à se prononcer sur ce point¹. »

Transposant ce propos d'un philosophe qui a pratiqué de manière éminente l'histoire de la philosophie, je dirais que, les droits de l'histoire littéraire et de

• 1 – Victor GOLDSCHMIDT, « Remarques sur la méthode structurale en histoire de la philosophie » (1981), repris dans *Écrits*, tome 2, Paris, Vrin, 1984, p. 257.

l'histoire tout court étant par ailleurs sauvegardés, reconnus et même proclamés, les déterminations historiques qui, en effet, conditionnent l'œuvre littéraire ne suffisent pas à la constituer en tant que littérature et que leur explicitation ne peut parvenir à la faire comprendre en tant qu'œuvre. Comme dans la phylogénèse des espèces vivantes, on se perd dans la profusion des influences et les incertitudes qui s'entrecroisent aux origines d'une œuvre littéraire et nous masquent le moment et le point où, se séparant radicalement de tout ce dont elle paraît procéder, elle s'est constituée en événement : il manque toujours un chaînon. Cependant, formulant ce principe, on n'entend pas non plus conférer à l'œuvre le statut de structure (au sens du structuralisme) mais au contraire lui faire reconnaître pleinement sa nature d'événement.

D'autre part, telle œuvre étant considérée cette fois en elle-même et dans le temps de son écriture, il n'est personne non plus qui puisse isoler et décrire objectivement ni un moment premier, ni le dénouement de son aventure, ni dérouler cette continuation finalement heureuse (le « tout est bien » d'un chœur dans le ciel), qui conduirait, de péripétie en péripétie, de ce début-là à cette fin-ci. Ou bien, ce qui revient au même, c'est justement par une construction poétique, au sens d'Aristote, que l'on peut constituer son histoire véridique, mais véridique comme le sont toutes les dramaturgies – une histoire dans laquelle l'écriture de telle œuvre revêtira en effet une certaine nécessité, au travers d'une représentation, laquelle sera elle-même une œuvre (*Comment j'ai écrit certains de mes livres...*).

Que, dans la réalité, les ouvrages des écrivains n'aient pas la séduction de ces trajectoires comprises entre d'une part une certaine intuition originelle (l'idéal serait que celle-ci fût inscrite au début de l'œuvre elle-même ou, à défaut, consignée par écrit quelque part et ainsi attestée, datée si possible, et pour ainsi dire notariée : tel jour en tel lieu, lu et constaté, Marcel Proust signa comme telle l'idée mère de sa *Recherche...*), et d'autre part le constat, lui aussi dûment enregistré, que l'œuvre est décidément achevée et soussignée – le soupçon de cette imperfection définitive parfois nous saisit devant certains traits de négligence, d'incohérence ou de faiblesse d'invention, bien que, à mille et un, les uns et les autres se soient employés, dans leur intérêt propre, lecteurs mais aussi théoriciens ou critiques, et professeurs, à établir chacune de ces grandes œuvres dans la lumière d'une apothéose. Les œuvres relèvent d'une glorieuse incertitude, celle des actions humaines, rebelles même à l'histoire des historiens – à moins que ceux-ci ne s'en avouent les poètes et fidèles inventeurs.

Jean-Pierre Richard ouvre telle ou telle de ses monographies par une certaine citation choisie entre toutes autres possibles, qu'il fait suivre de « Tel est le climat dans lequel René Char s'éveille tout d'abord aux choses et à l'être » ou bien, s'agissant de Philippe Jaccottet, « Tel est ici le premier élan de l'existence ». Ou encore

par cette fiction minimale : « Imaginons une rencontre : voici Francis Ponge et, devant lui, l'une de ces choses dont il a depuis si longtemps et si souvent, avec une si heureuse insolence, affiché pour nous le parti pris². » Chacun voit bien que le critique, dont nous admirons la beauté de l'écriture et la pertinence des analyses, impose de l'extérieur, à une poussière d'événements poétiques et comme une supposition heuristique et parfaitement légitime tant qu'elle se présente comme telle, la dramaturgie d'une expérience constituée par lui comme originnaire et unique. Jean-Pierre Richard aime les œuvres, et, en raison de cet amour, il invente leur drame, non pas à leurs dépens mais pour les comprendre. D'une autre manière, Michel Charles, en théoricien du texte, a bien repéré dans les plus grandes œuvres de ces erreurs et incohérences, de ces « difficultés » qui résistent à l'analyse³. De manière significative les appelant dysfonctionnements, il cherche à les réintégrer au sein de jeux de fonctions qui, sinon les sauveraient, du moins en rendraient compte. Mais, pourquoi ne pas laisser ces manquements à leur vraie raison, très simple : la faillibilité de toutes les réalisations humaines entendues comme des actions ?

Certes, la décision d'écrire *À la recherche du temps perdu* figure dans l'œuvre, et on sait bien où, mais justement elle y est figurée : comme chute et couronnement dramatiques d'un récit par ailleurs non dramatique ; comme appartenant à un autre récit que celui que nous avons dans nos mains, le véritable *opus* étant déclaré lui-même comme étant à venir, et d'ailleurs laissé, lui, sans titre (« mon œuvre » à écrire, dit le narrateur, supposé n'avoir jamais rien écrit jusque-là qu'un petit morceau au crayon sur les clochers de Martinville et quelques ébauches montrées à quelques personnes) ; comme miraculeuse effectuation d'une vie vaine puis d'une longue méditation menée selon les règles d'une mystique imbue de puissance spirituelle ; comme visitation au seuil de la mort. Reportée à la dernière page de *La Recherche* par une opération montée *ad majorem auctoris gloriam* (d'un auteur qui ne vit pas cette partie imprimée, mais qui se souciait fort du destin de cette œuvre, à défaut sans doute de se soucier trop de sa propre personne), cette décision est présentée comme la conquête précaire de son personnage d'auteur, l'exécution étant censément renvoyée à plus tard. Ainsi l'œuvre réelle de Marcel Proust s'en

• 2 – Jean-Pierre RICHARD, *Onze études sur la poésie moderne*, Paris, Seuil, 1964, repris dans la coll. « Points », respectivement p. 81, 315 et 198. Sa dramatisation de Char conduit à l'évocation d'un « danger » et à la manière dont il y échappe « finalement » (p. 126), et celle d'Éluard mène d'un événement premier (p. 128) à l'évocation du serment qui fonde un futur (p. 171-172). Et son récit de l'expérience de Jaccottet s'amuit lui-même dans l'image de l'effacement, empruntée au poète (p. 339).

• 3 – Michel CHARLES, *Introduction à l'étude des textes*, « Dysfonctionnements, structures souples », Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1995, p. 119-167. Assouplir les structures pour rendre compte des dysfonctionnements.

trouve-t-elle en un sens fragilisée et humanisée, et c'est justice : car, inachevée de fait et ses membres laissés fort en désordre à la mort de l'auteur réel, elle ne paraît terminée qu'à la faveur d'une action finale de composition, certes ménagée de longue main, mais qui reste une espèce de coup de force – dont le pavillon, à l'époque où il fut arboré si fièrement, ne couvrait pas encore grand-chose mais qui devint en effet, par le remplissement même inachevé de ce vide, l'un de ces traits de génie dont peuvent s'enorgueillir en effet et à juste titre les grands auteurs et les hommes d'action, souvent à titre posthume.

Que *La Recherche* ne présente pas vraiment cette espèce de clôture sacrée qui nous assurerait de sa pleine nécessité, cette affirmation est presque choquante et même elle nous paraît intenable à la première vue de la plus courte enquête, à nous qui sommes invinciblement attirés par la perfection. Et pourtant ! Pour sauver son œuvre du non-sens, c'est-à-dire pour lui constituer en quelques pages une fin (par le récit de cette décision), un début (cette décision elle-même) et le tracé d'une aventure entre cette fin et ce début (l'affirmation selon laquelle tout ce qui a été raconté depuis la première page prend sens par cette fin et par ce début), l'auteur d'*À la recherche du temps perdu* s'était donc assuré de longtemps qu'il y aurait le titre que nous connaissons – encore hésita-t-il sur le libellé de ce titre – et l'événement d'une récupération de ce qui était perdu, et un dernier mot à la dernière ligne, à majuscule, rachetant les pouvoirs destructeurs du Temps – destructeur des vies, destructeur des œuvres, sauf de celle-ci, juré. Et les grandes métaphores de son héros, qu'on lit à la fin mais qui furent écrites dès le début de cette aventure, promettaient une cathédrale, ou plus modestement une robe, mais à coup sûr une totalité. Somme toute, la promesse fut presque tenue, et brillamment, mais la totalité laissait voir des trous dans la robe et les campagnes de construction dans la cathédrale.

Certes, aussi et à grand travail, *Madame Bovary* est verrouillée, de la première à la dernière page et en la moindre de ses phrases, et le dénouement de *L'Éducation sentimentale* transforme en trait définitif l'expérience d'un héros dont la vie n'a jamais connu et ne connaîtra pas, en elle-même, la nécessité de l'achèvement. Bien joué, vieille taupe obstinément et aveuglément attachée à cette conspiration souterraine du sens qui réunit bien des écrivains, des commentateurs et des lecteurs ! Mais devons-nous vraiment être dupes, des ruses des auteurs et de nos propres désirs de perfection ? Et combien d'autres œuvres, un peu trop fièrement arquées entre leur *incipit* souverain et leur dernière ponctuation pour que nous soyons tout à fait convaincus : le livre des *Mots* par exemple, construit comme l'histoire achevée d'une folie et dicté de très haut, en très beau français, par la voix souveraine d'un philosophe pénétré de sa philosophie, assuré d'en être quitte avec la littérature, et doué pour le style. Comment rentrer de manière plus remarquable dans le rang des classiques ? Mais aussi, sans parler des *Essais* ou des *Pensées*,

combien de ces livres jamais vraiment finis, lancés tels quels comme par défi, et parfois aussi par la trop bonne volonté d'ayants droit que l'auteur avait sommés pourtant de tout brûler, à l'attention de leurs lecteurs qui, en effet, les ont en l'état recueillis, admirés et consacrés : *Hérodiade*, *Le Procès* et *Le Château...*

Il me semble que l'on pourrait essayer de rechercher quelques raisons de ces manques et défaites, minimales ou graves ou même prestigieuses, et en noter la vraie et humaine beauté du côté de ce qui presque jamais en effet ne trouve l'achèvement de son intention, même dans les grands moments : l'agir des hommes. Si bien des œuvres sont grandes, ne serait-ce pas justement en ce qu'elles relèvent des catégories applicables à toutes les grandes actions ? Ce n'est donc pas de confiance ni pour rien que nous les admirons, c'est parce qu'elles ont tenté d'accomplir – et parfois accompli – « quelque chose de très beau », selon le mot que Mallarmé légua à sa femme et à sa fille avant de périr. Voilà bien un cas où, transposant la formule de Platon, on pourrait parler du « beau risque⁴ » que courent les écrivains et les penseurs, celui qui est inhérent à toute entreprise humaine un peu ambitieuse.

• 4 – PLATON, *Phédon*, 114, d. Soutenir l'immortalité de l'âme, tel est « le risque qui mérite d'être couru par celui qui a la conviction de cette immortalité » : « C'est en effet un beau risque, *kalos gar bo kindunos*. »