TRANS-
Revue de littérature générale et comparée

6 | 2008
Écriture et chaos

« Écriture et Chaos ». Petites impostures métaphoriques, prémisses en vue d'une théorie sur les métaphores de la complexité dans le cadre d'une poétique de l'ordre et du chaos

Ivan Gros

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/trans/259
DOI : 10.4000/trans.259
ISSN : 1778-3887

Éditeur
Presses Sorbonne Nouvelle

Référence électronique
Ivan Gros, « « Écriture et Chaos ». Petites impostures métaphoriques, prémisses en vue d'une théorie sur les métaphores de la complexité dans le cadre d'une poétique de l'ordre et du chaos », *TRANS-* [En ligne], 6 | 2008, mis en ligne le 07 juillet 2008, consulté le 21 septembre 2021. URL : http://journals.openedition.org/trans/259 ; DOI : https://doi.org/10.4000/trans.259

Ce document a été généré automatiquement le 21 septembre 2021.

Tous droits réservés

« Écriture et Chaos ». Petites impostures métaphoriques, prémisses en vue d'une théorie sur les métaphores de la complexité dans le cadre d'une poétique de l'ordre et du chaos

Ivan Gros

1 S'interroger sur le rapport entre *Écriture* et *Chaos* paraît une démarche critique d'autant plus pertinente qu'elle est considérée sous l'angle de la métaphore et plus particulièrement sous celui des métaphores cosmologiques. Mais comme il ne s'agit pas seulement de cosmos mais aussi de chaos, on appellera « métaphore de la complexité », ces métaphores « à grandes échelles » qui ont vocation à dire le monde dans sa totalité, à mettre en image le « tout de l'étant » dans un grand mouvement d'interprétation généralisante : théâtre du monde, horloge cosmique, échiquier universel, mais aussi labyrinthe, toile d'araignée, rhizome, dés, etc.

2 Ne faut-il pas se débarrasser d'un geste négligeant de ces métaphores-là sous prétexte de généralité ? Il est bien possible que les récits à valeur de vérité générale – voire *trop* générale – aient une tendance à l'emphase et développent une forme de vanité qui jure avec l'indifférence supposée de l'imaginaire à l'égard du vrai. C'est pourtant dans *l'Imaginaire* qu'on devrait trouver une tolérance à l'égard des *visions* qui mettent en scène les grands principes, ordre ou chaos, qui régissent l'univers dans sa totalité.

3 Il faut entendre tout d'abord, dans un cadre comparatiste, le mot *Chaos* dans une acception très large[1]. On peut isoler rapidement trois significations contemporaines distinctes qui ont tendance à se confondre : le chaos dans un sens « mythologique » désigne le « vide primordial » des mythes antiques, dans un sens commun, dégradé et affaibli, il désigne un « fatras incompréhensible » et dans un sens scientifique, il réfère à

un aspect de la théorie de la complexité[2]. Ces différentes significations ont en commun quelques traits sémantiques remarquables :

1. Le chaos est la manifestation d'un principe où interviendrait le *hasard*, irréductible, en apparence au moins, à un ordre quelconque. Il s'inscrit dans une dynamique où *chaos* a pour symétrique *ordre* et circonscrit assez nettement une poétique de l'ordre et du chaos.
2. Le chaos est par conséquent une manifestation difficile ou impossible à appréhender pour la rationalité humaine. Il est intimement associé à un sentiment de contrôle ou de perte de contrôle. C'est pourquoi, pour l'imaginaire, il engendre autant de figures de maîtrise.

4 Dans le champ de la philosophie, Hans Blumenberg a développé une « théorie de la métaphorologie » à partir des métaphores spécialisées dans la description cosmologique du monde, qu'il a appelées « métaphores absolues » et qui, selon lui, précèdent l'émergence des concepts, structurent en profondeur les systèmes de pensées et sont le reflet intellectuel de notre civilisation.

> Que le monde soit « cosmos » fut une des décisions constitutives de notre histoire intellectuelle, une métaphore que son sens originaire a toujours accompagné, malgré une nominalisation précoce, et filé dans les métaphores du monde-*polis*, du monde-organisme, du monde-théâtre et du monde-horloge[3].

5 En effet, ces métaphores cosmologiques, probablement indénombrables et protéiformes, renvoient à une conception du monde ordonnée – le cosmos par opposition au chaos –, conceptions aristotélicienne, baroque, newtonienne qui sont elles-mêmes circonscrites à des périodes et chaque fois l'objet de grandes querelles. Plusieurs fois observées à travers le télescope du critique littéraire, du linguiste ou du philosophe mais de manière anecdotique ou transversale, les *imago mundi* ont des propriétés singulières et interrogent le statut de la littérature dans son rapport au réel.

6 Le XX^{e} siècle se caractérise par la prédominance de la métaphore cosmologique du jeu. La prolifération de la métaphore ludique témoigne d'une disposition d'esprit plus que d'une pratique réelle, ce que parvient parfaitement à démontrer Jacques Henriot. Le jeu, selon lui, devient un horizon métaphorique systématique[4]. Dans cette perspective, nous avons mené un vaste travail de recherche sur près de 80 romans et nouvelles contemporains en nous attardant sur une métaphoreparticulièrement féconde : celle du jeu d'échecs[5]. Nous nous sommes interrogés sur son histoire en concurrence avec d'autres métaphores cosmologiques.

7 Soit un exemple emprunté au roman kafkaïen de Jacques Bellefroid qui met en scène un personnage, Monsieur Black, victime existentielle des assauts meurtriers de la Réalité. Le présentoir d'une librairie où sont amassés des journaux déclenche en lui ce qu'il convient d'appeler une vision :

> Les titres [des journaux] étaient consacrés aux différents foyers de guerre allumés aux quatre coins du monde. Aujourd'hui, il pouvait en suivre les déplacements sur cet échiquier agrandi aux dimensions du globe où les pièces avançaient de chaque côté, suivant la combinaison infinie des possibles, engageaient une partie dont le propre est qu'elle ne pouvait pas finir. [...] Pourquoi ? Pour quel but ? Dans quel dessein ? Sous quel arbitrage ? Nul n'en savait rien[6].

8 Il faut immédiatement signaler la fréquence du motif de l'« échiquier aux dimensions du globe » dans le discours contemporain – toutes littératures confondues. On peut dégager des propriétés communes entre cette métaphore échiquéenne et les autres métaphores de la complexité. Elles mettent l'accent sur le nécessaire rapport de « convenance métaphorique » qu'implique leur fonction descriptive à l'égard du monde. En cela elles

pourraient réhabiliter la vocation « scientifique » (dire le vrai) de la littérature. Mais elles dépassent aussi cette vocation puisqu'elles témoignent d'une recherche qui touche au mythed'une métaphore idéale qui parviendrait à dévoiler l'univers dans sa totalité. Les métaphores de la complexité confinent dans ce sens à un dispositif visionnaire qui court-circuite la représentation et signale une forme très particulière d'impropriété qui s'apparenterait à de l'imposture métaphorique. Ainsi *vision* et *représentation* entreraient en contradiction.

9 Les métaphores de la complexité qui répondent à des ambitions contraires ne signalent-elles pas une difficulté à penser le monde et à l'imaginer en dehors d'une poétique de l'ordre et du chaos ?

10 L'examen des métaphores de la complexité nous a conduit à envisager sous des angles divers les rapports de l'écriture et du chaos : d'une part, la recherche d'une métaphore idéalepour rendre compte de l'univers dans sa totalité a entraîné une confusion entre modèles et métaphore et signale une dérive pathogène de l'univers de la fiction. Une partie de la production littéraire souffre de ce que nous avons appelé le complexe de Kublaï Khan. D'autre part, l'examen du comportement des métaphores de la complexité permet d'élaborer un classement de celles-ci autour d'une opposition fondamentale. On distingue nettement les métaphores qui favorisent un système déterministe (horloge de l'univers, échiquier du monde, etc.) de celles qui favorisent un système aléatoire (roue de la Fortune, dés, etc.). Ainsi deux littératures semblent se tourner le dos : une littérature *aleaphobe*, fondée sur le refus de l'intuition d'un ordonnancement aléatoire du monde, trouvera son contraire parmi les écrivains *chaosophes* dont Beckett, en bon tragédien du néant, pourrait être le digne représentant. Enfin, l'exercice d'une « anthropologie du hasard » permet de mettre en évidence des stratégies d'écriture alternatives qui déconstruisent le paradigme de l'ordre et du chaos.

Le « complexe de Kublaï Khan »

11 Si *vision* et *représentation* entrent en contradiction, c'est qu'on n'attend pas de la mimésis qu'elle informe l'ordonnancement monde. Or il est possible que l'écrivain veuille faire dire à la langue plus qu'elle ne peut dire. La métaphore devient alors l'enjeu d'une fantaisie littéraire qui tendrait à l'imposture. Une figure incarne cette ambition fantaisiste : Kublaï Khan.

Convenance

12 Dans la *Métaphore vive*, Paul Ricœur, par une série d'études, confronte les différentes théories qui portent sur la métaphore depuis les écrits d'Aristote jusqu'aux théories linguistiques les plus récentes. Par le travail sur la référence, il entend sortir d'une interprétation de la métaphore exclusivement confinée aux limites de la langue pour s'ouvrir sur le domaine extralinguistique, qui permet de concevoir l'énoncé métaphorique à l'échelle d'une œuvre porteuse d'une vérité sur le monde : une vérité métaphorique, « à savoir le pouvoir de la métaphore de projeter et de révéler un monde[7] ». La métaphore ne s'inscrit pas seulement dans la transgression logique de la langue et de la pensée, elle recrée aussi un ordre nouveau, une appréhension nouvelle. L'art de la métaphore relèverait du trait de génie : « Apercevoir, contempler, voir le semblable, tel est, chez le poète bien sûr, mais chez le philosophe aussi, le coup de génie de la

métaphore qui joindra le poétique à l'ontologique[8]. » La vérité de la métaphore est affaire de « justesse de certaines trouvailles », de « convenance ».

13 La maîtrise de la métaphore de la sorte devient un enjeu, une quête pour l'écrivain. Tel un Graal littéraire, on recherche la métaphore idéale, celle au sommet de l'échelle de la ressemblance. Peut-être faudra-t-il alors ajouter à la terminologie fine qui définit la métaphore (« métaphore morte » ; « métaphore vive ») la notion de « métaphore idéale » (une *mythaphore*, adoptons ce mot-valise pour la circonstance) et de métaphore de la complexité. On trouve, à titre d'exemple, l'expression de ce fantasme d'une métaphore idéale, sous une forme pure, naïve et sans retenue, dans un roman de science-fiction de Fabrice Colin[9] : « Tout est jeu. [...] C'est la mécanique du monde. Métaphore idéale, le jeu d'échecs, revu et corrigé par l'auteur, conçoit l'univers comme une grille quadrillée, un champ de bataille éternel[10]. »

14 L'idée de trouver une métaphore unique susceptible d'évoquer l'univers entier est associée à une volontéde maîtrise. Double maîtrise car la métaphore idéale a cette vertu ou ce défaut qu'elle sert confusément et indifféremment d'image du roman ou d'image de l'univers. Les métaphores de la complexité donnent l'illusion qu'en maîtrisant l'une (l'écriture) on va maîtriser l'autre (le monde ordonné ou chaotique). Cette quête simpliste se résumerait à un mouvement de généralisation extrême s'il n'était compensé par un désir d'exactitude. La métaphore « est à la fois "le don du génie" et l'habileté du géomètre qui s'y connaît dans la raison des proportions[11] ».

Mythaphore

15 L'idée exprimée par Ricœur, selon laquelle parfois la métaphore touche au vrai quand elle est soutenue par une rhétorique de la vision et simultanément par une technique avérée, se trouve très précisément énoncée dans l'œuvre d'Italo Calvino, dont l'ambition est de créer une littérature susceptible d'« élaborer une vision du monde plurielle et complexe[12] ». Dans un entretien sur le rapport entre science et littérature, Calvino prend l'écriture de Galilée pour modèle d'un type d'écriture qui cherche à rendre compte de la totalité de l'univers en mobilisant toutes les ressources poétiques du langage, c'est-à-dire sans se borner à la neutralité formelle du langage scientifique[13], en intégrant le réel à une vision.Ce rêve d'écriture, Calvino en fait l'exposé dans ses *Leçons américaines*, un essai qui cherche à débrouiller les rapports entre la science et la littérature, « la terre promise où le langage devient ce qu'il devrait être en vérité[14] ».

16 La métaphore de la complexité contient la menace d'un fléau. On voit se dessiner l'idée d'une langue pathogène – « une épidémie de peste a atteint l'humanité dans sa fonction la plus caractéristique, l'usage de la parole[15] » – contre laquelle une certaine mise en œuvre de la littérature pourrait apporter remède en modifiant la vision que l'homme a du monde. Calvino se réfère en ce sens à Barthes qui recherche une *mathesis singularis* plutôt qu'une *mathesis universalis*.

17 Comment rendre compatible alors l'esthétique de la vision sans tomber dans le général, le banal et le confus ? *Les Villes invisibles* donnent une réponse à ce paradoxe dans la mesure où on peut lire le roman comme un art poétique qui porterait sur le bon usage de la métaphore.

Imposture métaphorique

18 Lorsque Marco Polo tâche d'expliquer au grand Kublaï Kahn à quoi ressemblent les villes en Europe à l'aide de menus objets, l'empereur décide de simplifier l'effort de précision et de réduire la démarche descriptive du Vénitien grâce à la matrice du jeu d'échecs :

> Contemplant ces paysages essentiels, Kublaï Khan réfléchissait à l'ordre invisible qui régit les villes [...]. Il lui semblait parfois qu'il était sur le point de découvrir un système cohérent et harmonieux existant sous l'infinité des difformités et disharmonies ; mais aucun modèle ne soutenait la comparaison avec celui du jeu d'échecs[16].

19 Kublaï Khan conçoit le projet de réduire les récits multiples de Marco Polo en un langage formel symbolisé par un échiquier. Mais cette disposition d'esprit comporte un risque de simplification extrême.C'est le moment où la métaphore n'est pas créatrice seulement d'image – « moment iconique » de la métaphore, dirait Ricœur – elle est aussi prise comme modèle heuristique. Le jeu d'échecs réduit la description des villes à une abstraction déréalisante. Calvino commente l'emploi de ces deux symboles auxquels il prête une puissance d'évocation peu commune, chargée d'exprimer « la tension entre rationalité géométrique et l'enchevêtrement des existences » : la ville d'une part, le jeu d'échecs d'autre part.

> Kublaï Khan incarne la tendance qu'a l'intellect à rationaliser, à géométriser, à algébriser, et il réduit la connaissance de son empire à une combinatoire de pièces sur un échiquier : les villes que Marco Polo lui décrit avec force détails, il les représente par telle ou telle disposition, des tours, des fous, des cavaliers, du roi, de la reine, des pions, sur les cases blanches ou noires. Au terme de l'opération, il lui faut conclure que l'objet de ses conquêtes n'est autre chose que le bout de bois sur lequel chaque pièce se pose : un emblème du rien[17].

20 Le jeu d'échecs est le double simplifié et dégradé de la ville, image de l'exactitude, conçu par un esprit spéculateur qui signale une « dérive de l'intellect qui rationalise ».Au contraire Calvino ferait porter à son double littéraire, Marco Polo, la marque du chaos.Serait-ce qu'une théorie positiviste du roman corresponde à une conception positiviste de l'univers tandis qu'une conception chaotique du monde infléchirait l'écriture vers le chaos ? C'est ce que semble constater le critique Ken Kirkpatrick selon lequel les *Villes invisibles* ne correspondent pas du tout à un roman écrit comme on joue une partie d'échecs mais s'apparente à une « écriture chaotique » :

> La véritable structure du roman, contrairement aux têtes de chapitre mathématiquement ordonnées, est complexe parce qu'elle tient du hasard ou de ce que les savants appellent aujourd'hui le chaos et qu'elle exprime une conscience de l'entropie [...]. L'ordre séduisant des têtes de chapitres cherche à égarer le lecteur, un peu comme le Khan se fourvoie lorsqu'il s'efforce d'élaborer une grammaire des villes sur un échiquier[18].

21 Si Calvino stigmatise la démarche du Khan, il désigne en même temps sa propre tendance à la rationalisation. Il se défie de son propre élan à traduire le monde selon un ordonnancement abstrait mais il sait aussi qu'il ne peut pas faire autrement. Chez Calvino cohabitent les deux tendances, réduire au schéma et rendre compte avec exhaustivité : « Aucune de ces deux pulsions vers l'exactitude ne sera jamais absolument satisfaite[19]. » Pour Calvino tiraillé entre réductionnisme et esprit de système[20], l'écriture n'impliquerait pas une exclusion de l'ordre au profit du chaos, mais s'inscrirait au sein d'une dialectique : « La poésie est la grande ennemie du hasard, bien qu'elle-même fille du

hasard, et consciente qu'en dernière instance, il gagnera la partie. "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard"[21]. »

22 Si « bien métaphoriser » est un don d'exception qui relève d'un « pouvoir de visualiser » et d'innovation sémantique, en revanche, « mal métaphoriser », le lot commun, ne serait pas seulement une question d'usure. Les métaphores de la complexité mettent en relief un écueil langagier d'une autre nature. Il leur faut rendre compte de cette dialectique. Force est de constater qu'elles ont un très faible pouvoir d'impertinence sémantique, qu'elles ne permettent pas de renforcer la polysémie, « un critère de bonne santé[22] » de la langue, et qu'elles s'apparentent fréquemment à ce qu'il convient d'appeler un cas d'imposture métaphorique.

Chaosophie

23 Il restedu sentiment d'usurpation métaphorique et du constat d'une langue gangrenée, deux conceptions opposées de la littérature. L'une repose sur une vision construite grâce à des métaphores « cosmologiques » empruntées la plupart du temps à des *systèmes déterministes* que l'autre réprouve. Les romans de « genre populaire » comme *Dreamamericana* de Fabrice Colin ou la *Ville est un échiquier* de John Brunner, qui mettent en scène des visions mécanicistes où des personnages s'agitent dans des villes-cosmos à la manière de pièces sur un vaste échiquier, trouvent leur mécanique déconstruite dans des romans comme les *Villes invisibles* d'Italo Calvino ou la *Musique du hasard* de Paul Auster. Les paysages urbains sont alors propices aux évocations les plus chaotiques tandis que les métaphores cosmologiques sont savamment animées par des esprits dérangés et ne sont plus que le signal d'une déraison grossière. S'agit-il de l'opposition attendue entre littérature populaire et littérature d'avant-garde ?

24 Indépendamment des qualités intrinsèques de chaque écriture, on pourrait affirmer que structurellement, il serait équivalent d'employer la métaphore cosmologique du puzzle, du jeu de dés ou du jeu d'échecs. Dans ce cas, on aurait tout intérêt à examiner ces littératures sous le prisme d'une poétique commune : la poétique de l'ordre et du chaos, formée par les deux pôles d'un même paradigme poétique. On pourrait imaginer un classement des métaphores de la complexité en fonction de leur appartenance à un système aléatoire ou déterministe. L'échiquier planétaire s'opposerait ainsi à la métaphore des dés cosmiques. Plusieurs objections nous empêchent de faire ce classement structurel. Le choix des métaphores de la complexité comporte des résidus idéologiques et culturels irréductibles à toute structure : *aleaphobie* ou *chaosophie*.

Littérature aleaphobe

25 Les métaphores de la complexité sont propices à une structuration forte du récit mais l'on se trompe si l'on croit qu'elles offriraient une souplesse d'interprétation par leur caractère « polymorphe ». Par exemple, choisir l'échiquier plutôt que le jeu de dés pour représenter le cosmos, c'est prendre une option idéologique extrêmement rigide. Cela implique un système de pensée déterministe, révolu dans le champ de la pensée philosophique et scientifique, de type *laplacien*[23].Cependant, ces métaphores mécanicistes ont encore toute leur pertinence dans le champ de l'imaginaire. Pourquoi ?

26 Le préjugé laplacien implique la mise en scène vertigineuse et apaisante d'un héros surhumain, d'une intelligence supérieure, incarnation d'un fantasme irrépressible de maîtrise. Il n'est pas choquant de trouver dans la science-fiction des mises en scène conformes à ce préjugé, étant donné que ce genre correspond plutôt à un imaginaire des mondes impossibles qu'à un univers d'anticipation, nuance que Jacques Goimard souligne souvent dans ses définitions du genre. La comparaison du monde avec l'horloge, le jeu d'échecs, le théâtre semble pertinente mais que se passe-t-il lorsqu'elle déborde le cadre de la science-fiction ? N'y a-t-il pas impropriété ?

27 De telles métaphores sont des instruments littéraires propres à l'exclusion du hasard hors des représentations et correspondent à l'intuition du refus d'un ordonnancement aléatoire du monde[24]. Elle s'ouvre sur la création d'une *littérature aleaphobe* dont la fonction serait de soulager ou d'exploiter une inquiétude viscérale, fréquemment décrite, et associée en général au déclin de l'anthropocentrisme qui n'a cessé de croître depuis la crise copernicienne et d'accélérer le mouvement progressif de désenchantement du monde. Michel Foucault, par exemple, dans l'*Ordre du discours*,décrit les ressorts de cette angoisse qui se manifeste par un besoin de contrôle social et par un discours maîtrisé :

28 Je suppose que dans toute société la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité[25].

29 Que veut dire cette variation sur le thème d'une « grille complexe » afin de mieux « maîtriser l'événement aléatoire », sinon la disqualification d'une société anéantie par l'angoisse de sa propre ignorance et sa déréliction, prête à créer dans son langage même tous les morphèmes anxiolytiques nécessaires à son bien-être. Foucault poursuit la description des procédures de contrôle du discours « comme s'il s'agissait cette fois de maîtriser une autre dimension du discours celle de l'événement et du hasard[26] ».

30 Il faut donc émettre l'hypothèse d'une société maladequi souffrirait d'un trouble non encore identifié, qui prendrait sa source dans le refus d'un ordonnancement aléatoire du monde, qui souffrirait proprement d'*aleaphobie*. Foucault à cet égard préfère un autre néologisme – *logophobie* – pour désigner cette « sorte de crainte sourde contre ces événements, contre cette masse de choses dites, contre le surgissement de tous ces énoncés, contre tout ce qu'il peut y avoir là de violent, de discontinu, de batailleur, de désordre aussi et de périlleux, contre ce grand bourdonnement incessant et désordonné du discours[27] ».

31 Le travail de Foucault consistera à mettre à jour cette « petite (et odieuse peut-être) machinerie qui permet d'introduire à la racine même de la pensée, le *hasard*, le *discontinu*, et la *matérialité*[28] ». Une telle *aleaphobie* dépasse le cadre des genres populaires et n'existe pas sans de violents réquisitoires.

Écrivains chaosophes

32 Il n'y a pas de symétrie absolue non plus entre métaphore déterministe et métaphore aléatoire parce que cette dichotomie est instrumentalisée idéologiquement et politiquement. En effet elle est soumise à l'*anamorphose* que constitue l'identité entre ordre du monde et ordre établi. Plus question dans ces conditions d'accepter l'idée de cosmos, on est *chaosophe* ! Il n'est pas difficile de citer des « écrivains chaosophes ».La

complexité et le chaos, c'est la grande affaire de la modernité critique et de l'avant-garde littéraire.

33 Dans les *Villes invisibles,* Kublaï est submergé par le néant – ultime sanction et déchéance à l'aune de la démesure de l'empereur – le « rien » est au contraire sacralisé chez Samuel Beckett et le chaos brandi comme étendard du nihilisme et de l'esthétique absurde contre la raison et l'ordre établi. Dans son roman *Murphy*, il raconte la quête iconoclaste du personnage éponyme qui trouve dans un asile d'aliénés sa raison d'être ou plus exactement sa raison de ne pas être. La maison de fous, loin d'être l'image d'un monde carcéral hostile est l'espace idéal où Murphy ressent bien-être et compréhension réciproque avec les patients. Son monde intérieur entre en harmonie avec celui des fous. Bref, l'image de la folie est l'objet d'une réhabilitation. Le roman porte la condamnation de cette société exclusive, pusillanime, qui développe « cette peur prétentieuse de la folie [29] ». Murphy incarne le désespoir amusé à l'égard d'une société bourgeoise si sûre de ses connaissances scientifiques et de sa morale chrétienne. « Qu'est-ce qui aurait pu tellement gâcher le chaos sinon un sens de l'humour imparfait[30]. » L'existence se résume à une farce.

> Son corps était toujours trop occupé avec sa fatigue. Ou était-ce la berceuse qui lui manquait ? Et l'étymologie de gaz ? Était-ce le même mot que chaos ? Possible. Chaos était bâiller. Mais crétin chrétien. Va pour chaos, c'est sans doute faux, mais c'était amusant. Pour lui, désormais, chaos serait gaz, et gaz chaos[31].

34 Effectivement, *gaz* a pour étymon *chaos*[32]de même que *chrétien* a pour doublet *crétin*. L'humour, ici philologique, exprime assez bien le mépris pour le système religieux qui refuse l'ordonnancement aléatoire du monde par le hasard. C'est en effet au chaos, entendu au sens de « néant », qu'aspire Murphy et son désir intérieur se réalise enfin sous la forme détournée de l'injonction biblique « Souviens-toi que de poussière, tu retourneras à la poussière » pour en donner une version profane. À sa mort, conformément à ses dernières volontés, les cendres de Murphy sont déposées dans ce qui symboliserait le cœur du chaos : « Dans les W.C., le gaz se mit à couler, du gaz excellent, du chaos surfin[33]. »

35 Quant à la métaphore échiquéenne et ce qu'elle est censée représenter – maîtrise extrême et rationalité de génie – elle est l'objet d'un travail de destruction qui s'achève en épiphanie dégradée : « Tantôt il s'écoulait toute une pause sans qu'une seule pièce fût changée de position ; et tantôt l'échiquier était un tumulte, un tohu-bohu de coups[34]. »

36 Que la posture pessimiste de Samuel Beckett soit la plus sévère à l'égard de la rationalité ne surprendra personne. Calvino en revanche était un fervent partisan de la recherche scientifique et s'opposait au procès outrancier que l'école du Nouveau Roman par l'intermédiaire de Robbe-Grillet et de « mercenaires de la théorie » comme Roland Barthes faisait à la rationalité scientifique[35]. La rationalisation conduirait à la tragédie du néant auquel Calvino chercherait à échapper par un travail de remplissage.

Indulgence critique ou intégrationnisme

37 À l'heure où Samuel Beckett dressait un temple en l'honneur du Chaos, Ian Fleming vouait son culte au Cosmos, renforçant l'identité entre ordre cosmologique et ordre établi.Il serait dommage de résumer cette opposition à une maigre querelle sur les genres populaires. Dans un sens, Fleming-Beckett, c'est Ordre et Chaos. C'est aussi fascisme et anarchisme. Ils incarnent deux prises de position idéologiques assimilables au tropisme

politique à la française où la gauche serait plutôt Chaos et la droite plutôt Ordre. Mais Umberto Eco refuse cette lecture idéologiqueet fait preuve d'une remarquable indulgence à l'égard de Ian Fleming. Plusieurs raisons à cela.

38 Il prétend que les accusations portées sur l'œuvre de Fleming ne tiennent pas compte de la nature mécanique du récit qui signale plutôt un désir d'efficacité qu'une intolérance viscérale :

> Il est singulier que Fleming soit anticommuniste avec la même indifférence qu'il est nazi et anti-allemand. Ce n'est pas qu'il soit réactionnaire dans un cas et démocrate de l'autre. Il est simplement manichéen pour des raisons de commodité. Fleming cherche des oppositions élémentaires ; pour donner un visage aux forces primitives et universelles, il a recours à des clichés[36].

39 Fleming ferait preuve de cynisme et d'opportunisme en exploitant les vieilles recettes propres à toute fable. Voilà tout.

40 Par ailleurs, Umberto Eco fait montre d'unefascination pour un type d'écriture extrêmement réglée. Il insiste sur le fait que la référence au jeu chez Fleming formalise les situations de jeu dans le roman qui « se déroule comme une suite de "coups" répondant à un code, et obéissant à un schéma parfaitement réglé ». Les romans de Ian Fleming incarnent une stratégie contraire aux « écritures chaotiques ». Ils sont la rigoureuse application comme le démontre Umberto Eco d'une écriture-partie d'échecs qui ferait du personnage « machinal » une image parfaite de la mécanique textuelle. Cette bienveillance à l'égard de la littérature populaire est peut-être relative aussi au désir de formalisme de la critique littéraire et des écrivains avant-gardistes qui font leurs armes dans la manipulation des genres codifiés pour pouvoir ensuite appliquer les modèles nouvellement construits à un champ plus vaste de la littérature. L'écriture formelle est réglée comme du papier à musique et permet d'être mesurée et de donner de surcroît du crédit aux analyses structuralistes qui prennent, du même coup, une coloration scientifique.

41 Une objection cependant à cette analyse, si on admet le point de vue intégrationniste selon lequel le monde de la fiction a une existence dans le monde réel et que la littérature forge notre quotidien comme le suggèrent précédemment les analyses de Ricœur, Calvino, Foucault, mais aussi celles de Thomas Pavel[37]. Pierre-André Taguieff, qui abolit à sa manière aussi les frontières entre fiction et réalité, dans la *Foire aux illuminés*,met en question l'indifférence et l'imprudence des intellectuels à l'égard des récits qui utilisaient sous couvert de fiction des idéologies douteuses qui s'enracinent dans les pulsions les plus viscéralement intolérantes. Fleming utilise exactement les mêmes procédés qu'utilisera plus tard John Brunner dans la *Ville est un échiquier* ou Dany Brown dans le *Da Vinci Code* :

> Dans *Bons baisers de Russie*, ses Soviétiques sont si monstrueusement, si incroyablement méchants qu'il ne paraît pas possible de les prendre au sérieux. Et cependant Fleming fait précéder le livre d'une brève préface dans laquelle il explique que toutes les atrocités qu'il rapporte sont absolument vraies[38].

42 La rupture de cadre du pacte de lecture – ceci n'est pas une fiction mais la réalité – rejoint la rhétorique de la *Vision* et accentue le phénomène d'impropriété métaphorique et de dérive scientiste du roman précédemment décrits. En dénonçant « l'imposture métaphorique », il ne s'agit pas tant d'opposer le fond (conception mécaniciste) à la forme (réalisme romanesque)que de montrer que l'indulgence critique devrait trouver là des limites.

Anthropologie du hasard

43 Philosophes et scientifiques s'accordent à dire que le hasard n'est que le signe de la faiblesse des perceptions humaines[39]. Selon le mathématicien Ivar Ekland, le hasard pourrait ne pas exister :

> Une définition courante du hasard consiste à y voir l'intersection de séries causales indépendantes. [...] Parler d'indépendance n'est qu'une approximation commode, une vision myope des événements, qu'il faut nécessairement abandonner si l'on recherche une analyse plus fine ou un horizon plus lointain[40].

44 Si l'existence du hasard d'un point de vue strictement physique est hautement contestable, en revanche une « anthropologie du hasard » resterait légitime. Le hasard n'intéresserait que l'échelle humaine.

45 Dans *Cases d'un échiquier*, Caillois, profitant d'un hommage à Mendeleïev, choisit de prendre pour exemple la table périodique des éléments, « échiquier absolu » dont on fêtait le centenaire (1869) comme le symbole, sinon la preuve de la finitude du monde et de l'*ordo rerum*. Cette foi en l'« ordonnance universelle[41] » qui se veut une invitation à l'esprit d'analogie renoue avec la dimension morale attachée à une conception de l'univers déterministe qui condamnait autrefois l'usage des jeux de hasard. Roger Caillois rappelle dans les *Jeux et les hommes*, que le jeu d'échecs entre en conformité avec la volonté de l'Union soviétique de valoriser le goût de l'effort, de l'effort intellectuel en l'occurrence. Jeu d'échecs et jeu de dés se présentent à nouveau comme deux modèles qui opposent des conceptions contraires du monde. Les formes que peut revêtir le mot hasard (aléatoire, contingence, arbitraire, désordre, chaos, caprice, fortune, etc.) trouvent leur équivalent exact dans le lexique déterministe (ordre, mécanique, nécessité, causalité, etc.) et dessinent des conceptions qui semblent irréconciliables. « L'ordre et le chaos sont considérés comme deux opposés, ce sont les deux pôles d'un axe autour duquel nous faisons pivoter nos interprétations du monde[42]. »

46 Or il existe des théories qui résolvent cette quadrature du cercle métaphysique et rendent compatible hasard et déterminisme. Mais existe-il des métaphores susceptibles de rendre compte de ces conceptions hybrides ? Rien n'est moins sûr.

Oxymorons métaphysiques et physiques

47 Comme le rappelle Ivar Ekland, la théorie des mondes possibles et de l'harmonie préétablie de Leibniz « est la résolution élégante de l'opposition entre libre arbitre et déterminisme[43] ». Un des mérites de sa théorie consistait à réconcilier les positions des théosophes afin d'apaiser le climat de conflits religieux. Gilles Deleuze a cherché à faire comprendre justement comment Leibniz était parvenu à résoudre cet oxymoron métaphysique. Selon lui, *jeu* et *liberté* sont des termes quasi interchangeables dans le système de Leibniz : « Le principe d'optimisme, ou du Meilleur, sauve la liberté de Dieu : c'est le jeu du monde et de Dieu qui garantit cette liberté[44]. » Le philosophe présente donc le système de pensée hybride de Leibniz comme un monde où « rien ne serait laissé au hasard » en vertu d'un principe de continuité qu'illustrerait la métaphore du jeu d'échecs. Il donne pour contraire le système de pensée de Nietzsche ou de Mallarmé qui nous auraient « redonné la révélation d'une Pensée-monde, qui émet un coup de dés » :

> Penser sans principes, en l'absence de Dieu, en l'absence de l'homme même, est devenu la tâche périlleuse d'un enfant-joueur qui détrône le vieux Maître du jeu, et qui fait entrer les incompossibles dans le même monde éclaté[45].

48 La définition du « jeu idéal » deleuzien s'accorde avec une définition du « hasard »comme « absence de principe ». Le « jeu deleuzien » est construit en opposition au « jeu leibnizien » qu'il assimile (rétrospectivement à tort) au jeu d'échec et qu'il oppose, on ne s'en étonnera pas, au jeu de dés[46]. Dans *Rhizome*, petit opuscule postérieur qui sert d'introduction à *Mille plateaux*, il semble que Deleuze et Guattari aient renoncé à la référence du Dieu joueur d'échecs et du jeu d'échecs comme métaphore pertinente pour rendre compte de la complexité du monde. Deleuze et Guattari opposent l'image du monde comme arbre ou racine, « cosmos racine », à l'image du monde comme rhizome, « chaosmos-radicelle[47] ».

> La logique binaire est la réalité spirituelle de l'arbre-racine. Même une discipline aussi avancée que la linguistique garde pour image de base cet arbre-racine, qui la rattache à la réflexion classique [...]. Autant dire que cette pensée n'a jamais compris la multiplicité[48].

49 Le rhizome au contraire répond à plusieurs principes : connexion, hétérogénéité, multiplicité, cartographie. « Les multiplicités sont rhizomatiques, et dénoncent les pseudo-multiplicités, arborescentes[49]. » L'image du rhizome, ou pourquoi pas celle de la fractale, s'approcherait donc le plus des conceptions hybrides du chaos ; mais ont-elles eu une postérité romanesque ?

50 Jorge-Luis Borges propose par exemple une mise en scène singulière de ces bifurcations entre « mondes possibles ». Il s'inspire du système de Leibniz pour écrire le *Jardin aux sentiers qui bifurquent*. Le sinologue Stephen Albert rapporte que le gouverneur du Yunnan, Ts'ui Pên, un savant, poète et joueur d'échecs, abandonna toutes ses fonctions pour ne se consacrer qu'à la création d'un labyrinthe de papier et d'encre[50], un roman intitulé « le jardin aux chemins qui bifurquent », un « roman chaotique » où « tous les dénouements se produisent : chacun est le point de départ d'autres bifurcations[51] ».

51 Mais *chaotique* ne renvoie ni à l'idée commune de désordre comme absence de principe ni vraiment à l'idée de « compossibilité ». Comme l'explique Deleuze, il y a une différence essentielle entre la nouvelle et la théorie de Leibniz :

> On voit pourquoi Borges invoque le philosophe chinois plutôt que Leibniz. C'est qu'il voudrait [...] que Dieu fasse passer à l'existence tous les mondes incompossibles à la fois, au lieu d'en choisir un, le meilleur [...] Dieu joue mais donne des règles au jeu [...]. La règle, c'est que des mondes possibles ne peuvent passer à l'existence, s'ils sont incompossibles avec celui que Dieu choisit. Selon Leibniz, seuls des romans comme *L'Astrée* nous donnent l'idée de ces incompossibles [52].

52 Se pourrait-il que « chaotique » soit une référence anticipée à la théorie du chaos[53] ? Peu probable.En effet, une autre grande théorie scientifique développe l'idée commune avec celle de Leibniz qu'il existe des systèmes déterministes qui ont des manifestations aléatoires. Le concept de « chaos déterministe » découvert par les théoriciens du chaos en est le plus flagrant. Qu'est-ce que le chaos ? Un « comportement stochastique se produisant dans un système déterministe[54] ». Ian Stewart insiste sur la difficulté à penser cet oxymoron « contre-intuitif », contraire à la logique et cependant bien réel. Le chaos pourtant serait la règle.

53 Les phénomènes de chaos ne nous intéresseraient pas s'ils n'avaient eu une influence considérable sur la perception du monde, si les scientifiques n'avaient d'énormes

difficultés à transmettre l'idée même de chaos et si ces difficultés n'étaient liées à l'expression peu commune d'une conception hybride dans la langue commune, autrement dit, si ces difficultés n'étaient liées à l'emploi de métaphores. L'idée de chaos se heurte à un problème de *convenance métaphorique*. Quelles métaphores sont susceptibles de rendre compte de la complexité du monde ?

> La révolution de la pensée scientifique qui a connu son apogée avec Newton a conduit à une vision de l'Univers conçu comme un mécanisme géant fonctionnant « comme une horloge », une expression que nous employons toujours – aussi inappropriée soit-elle à une époque où les horloges sont digitales – pour représenter le summum de la fiabilité et de la perfection mécanique[55].

54 La métaphore du jeu de dés figurant le hasard n'est en définitive pas plus convenable que la métaphore de l'horloge du monde ou du jeu d'échecs pour le déterminisme. Ian Stewart, commentant la lettre d'Einstein à Max Born[56], déplore l'inadéquation de la métaphore du jeu de dés :

> On ne connaissait pas le chaos à l'époque d'Einstein, mais c'était là le genre de concept qu'il recherchait. Ironiquement, la représentation du hasard par un dé qui roule fait appel à la mécanique déterministe et classique, non quantique, et le chaos lui-même est un concept avant tout de mécanique classique[57].

55 Quelle métaphore serait donc susceptible de convenir ? Ian Stewart évoque l'existence de « dés déterministes », ce qui bouleverse encore les représentations traditionnelles de l'ordre et du désordre : Il faut donc conclure qu'il n'y a pas de métaphore susceptible de rendre compte de l'ordonnancement de l'univers en accord avec la perception actuelle de la science.

56 Roue de la fortune, horloge, théâtre, jeu de dé, jeu d'échecs, appartiennent à un système de représentations désuet qui ne correspond plus au discours scientifique[58]. Ces métaphores ne peuvent rendre compte ni du « chaos » ni de la complexité. C'est de ce point de vue qu'on peut parler d'imposture métaphorique dans bien des occurrences.

Chaos, mode d'emploi :

57 L'esprit de jeu qui anime les écrivains oulipiens fait parfois oublier l'enjeu qui motive une telle entreprise : toucher du doigt la vérité métaphorique et inventer un récit à la hauteur de la science contemporaine comme le souhaite Calvino.

58 Perec a inventé un roman[59] selon des contraintes telles qu'elles favorisent une production du chaos, c'est-à-dire un agencement apparemment désordonné mais qui est en réalité déterminé par des règles strictes ! Le recours à des règles multiples (bi-carré latin ; quenine ; polygraphie du cavalier pour la structure générale seulement) n'entre pas forcément en opposition avec toute définition du hasard. C'est le sens de cette remarque de Bernard Magné : « Ce serait cela la polygraphie perecquienne, non le bouleversement gratuit d'un ordre convenu, mais la construction latente d'un désordre patent. »

59 Le roman de Perec s'inspire des systèmes chaotiques. Son travail consiste à brouiller les règles de composition, en ajoutant des contraintes aux contraintes pour parasiter la perception mécaniciste, éviter le simplisme et s'approcher d'une forme de représentation de la complexité. La polygraphie du cavalier par exemple ne sert pas une représentation déterministe. Barnabooth serait le rare personnage à suivre les *aléas* d'une vie qui n'est, pour une fois, pas un destin.

Conclusion

60 Nous avons choisi de traiter *écriture* et *chaos* par l'examen des métaphores de la complexité. Ces métaphores correspondent à des projets d'écriture contradictoires, nous semble-t-il, parce qu'ils sont soumis à un tiraillement entre *représentation* et *vision*, ce qui a pour effet l'engendrement de quelques impostures métaphoriques notables.

61 La première d'entre elles est associée à la notion de *mythaphore* qui entraînerait une dérive pathogène de la fiction. Elle peut se décrire comme la recherche d'une métaphore idéale dont le mécanisme premier serait la confusion entre modèle et métaphore.

62 Autre cas d'imposture métaphorique : on distingue aisément les métaphores qui décrivent des systèmes aléatoires et celles qui décrivent des systèmes déterministes. Les métaphores *aleaphobes* qui témoignent du refus d'un ordonnancement aléatoire du monde sont l'objet d'un rejet virulent par les écrivains *chaosophes*, ces tragédiens du vide. S'il existe un rapport de connivence entre les représentations du monde et l'état des savoirs, alors on peut affirmer que les métaphores de la complexité ne sont pas adaptées dans bien des cas. La métaphore du jeu d'échecs et son contraire, la métaphore du jeu de dés, sont les pôles d'un système de pensée uniforme qui oscille entre ordre et chaos. Mais ces métaphores cosmologiques sont nullement interchangeables. La charge idéologique qu'elles comportent empêche une interprétation structuraliste. La posture intégrationniste par exemple nous interdit de rester complètement indifférent aux dérives scientistes propres aux représentations ordonnées.

63 Enfin, la vieille théorie des mondes possibles ou les théories les plus récentes de la physique contemporaine tendent à montrer qu'il faudrait dépasser ces modes de représentation soumis à l'incontournable dichotomie ordre-chaos. Dans ce cas, nous nous sommes demandé si le langage ne faisait pas défaut. Il est bien possible qu'il n'existe pas de métaphore pour remplir cet office. S'il n'est pas possible de dire métaphoriquement ce qu'est le monde, au moins est-il possible de dire ce qu'il n'est pas. C'est l'une des raisons pour laquelle les rares représentations de « chaos déterministe » sont celles qui s'inscrivent en faux contre la métaphore.

64 Les préoccupations critiques qui mêlent étroitement *écriture* et *chaos* et portent sur les métaphores de la complexité amorcent une réflexion qui déborde l'univers de la fiction et répondent directement ausouhait foucaldien « d'introduire l'*alea* comme catégorie dans la production des événements. Là encore se fait sentir l'absence d'une théorie permettant de penser les rapports du hasard et de la pensée[60] ». Une poétique de l'ordre et du chaos pourrait répondre en partie à cette lacune.

> Or il n'est pas d'horreur au monde qui surpasse
> La froide cruauté de ce soleil de glace
> Et cette immense nuit semblable au vieux Chaos[61].

BIBLIOGRAPHIE

Beckett, Samuel, *Murphy*, Paris, Éditions de Minuit, 1965.

Bellefroid, Jacques, *Le Réel est un crime parfait, Mr Black*, La Différence, 1985.

Blumenberg, Hans, *Paradigmes pour une métaphorologie*, traduit de l'allemand par Didier Gamelin, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2006 [*Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1998].

Borges, Jorge Luis, « Le Sentier aux chemins qui bifurquent », *Fictions*, Paris, Gallimard, 1957, pour la traduction française, 1994, pour l'édition bilingue.

Caillois, Roger, *Cases d'un échiquier*, Paris, Gallimard, 1970.

Calvino, Italo, *Leçons américaines* [*Lezioni americane*, 1988], Paris, Gallimard, 1989.

—, « Entretien sur science et littérature » in *La Machine littérature*, Paris, Seuil, 1990.

—, *Les Villes invisibles*, Paris, Seuil, « Points », 1996.

Colin, Fabrice, *Dreamericana*, éditions J'ai Lu, « Millénaires », 2003.

Deleuze, Gilles, *La Logique du sens*, Paris, Éditions de minuit, 1969.

—, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988.

—, et Félix GUATTARI, *Rhizome*, Paris, Minuit, 1976.

Ekland, Ivar, *Au hasard. La Chance, la science et le monde*, Paris, Seuil, 1991.

—, « La Connaissance scientifique : la position de Leibniz », in *Le Meilleur des mondes possibles, mathématiques et destinées*, Paris, Seuil, 2000.

Foucault, Michel, *L'Ordre du discours, leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1971.

Goffman, Erwin, *Les Cadres de l'expérience*, Paris, éditions de Minuit, 1991.

Gros, Ivan, *L'Imaginaire du jeu d'échecs et la maîtrise de la complexité, une poétique de l'ordre et du chaos* , thèse de littérature générale et comparée, sous la direction de Daniel-Henri Pageaux, université Paris 3, soutenue le 3 décembre 2007.

Henriot, Jacques, *Sous couleur de jouer, la métaphore ludique*, Paris, José Corti, 1989.

Joyce, James, *Finnegans Wake*, 1939. *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.

Kirkpatrick, Ken, « L'Échiquier du Khan : l'échec de l'ordre dans les *Villes invisibles* de Calvino », in *Échiquier d'encre, le jeu d'échecs et les lettres (XIX-XX)*, sous la direction de Jacques Berchtold, Genève, éd. DROZ, 1998.

Laplace, Pierre Simon de, *Essai philosophiques sur les probabilités*, [1825], texte de la 5ᵉ édition. Préface René Thom et Postface de Bernard Bru. Paris, Christian Bourgeois, 1986.

Ricœur, Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.

Sève, Lucien, *Émergence, complexité et dialectique*, Paris, Odile Jacob, 2005.

Stewart, Ian, *Dieu joue-t-il aux dés ?*, Paris, Flammarion, 1998. (*Does God play Dice? The New Mathematics of Chaos*, Londres, Penguin Books, 1989.)

NOTES

1. À l'inverse d'Edgar Morin qui s'intéresse aux fonctionnements de la pensée complexe dans une perspective interdisciplinaire et épistémologique, nous ne nous préoccuperons que de la *représentation* de la complexité dans une perspective comparatiste.

2. Selon Lucien Sève qui a cherché à réconcilier science moderne et philosophie, la « complexité » est une notion difficile à définir : « Les définitions en sont souvent multiples, et on a compté jusqu'à 52 définitions différentes du mot "complexité", ce qui illustre l'absence d'un corpus théorique associé à ce terme – problème similaire pour le mot "chaos". Il s'agit de mots trop chargés sémantiquement pour prendre un contenu scientifique clair. » (Lucien Sève, *Émergence, complexité et dialectique*, Paris, Odile Jacob, 2005, p. 17.)
L'ambiguïté terminologique est liée à la propagation de ces termes par l'imaginaire. C'est pourquoi les scientifiques se refusent à les employer au profit de concepts comme celui de *système non linéaire*. Cette notion repose sur l'examen de systèmes qui remettent en cause les lois de la logique traditionnelle en répondant à des principes de non-proportionnalité (entre causes et effets), de non-additivité (entre tout et parties) et de non-prédictibilité.

3. Hans Blumenberg, *Paradigmes pour une métaphorologie*, traduit de l'allemand par Didier Gamelin, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 2006 (*Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1998), p. 26.

4. Jacques Henriot, *Sous couleur de jouer, la métaphore ludique*, Paris, José Corti, 1989.

5. Ivan Gros, *L'Imaginaire du jeu d'échecs et la maîtrise de la complexité, une poétique de l'ordre et du chaos*, thèse de Littérature générale et comparée, sous la direction de Daniel-Henri Pageaux, université Paris 3, soutenue le 3 décembre 2007.

6. Jacques Bellefroid, *Le Réel est un crime parfait, Mr Black*, La Différence, 1985, p. 274.

7. Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 120.

8. *Ibid.*, p. 33-34 et 40.

9. Le fait qu'il s'agisse d'un roman d'un genre populaire n'implique pas que ce phantasme n'existe pas sous une forme plus subtile chez d'autres romanciers.

10. Fabrice Colin, *Dreamericana*, éditions J'ai Lu, « Millénaires », 2003, p. 103-104.

11. *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 248.

12. Italo Calvino, « Entretien sur science et littérature » in *La Machine littérature*, Paris, Seuil, 1990, p. 179.

13. *Ibid.*, p. 28.

14. Italo Calvino, *Leçons américaines* (*Lezioni americane*, 1988), Paris, Gallimard, 1989, p. 99.

15. « Entretien sur science et littérature », *op. cit.*, p. 99.

16. Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, Paris, Seuil, « Points », 1996, p. 143.

17. *Leçons américaines*, *op. cit.*, p. 118-119.

18. Ken Kirkpatrick, « L'Échiquier du Khan : l'échec de l'ordre dans les *Villes invisibles* de Calvino », *Échiquier d'encre, le jeu d'échecs et les lettres (XIX-XX)*, sous la direction de Jacques Berchtold, Genève, éd. Droz, 1998, p. 473.

19. *Leçons américaines*, *op. cit.*, p. 121.

20. « Le goût de la composition géométrisante, dont nous pourrions retracer l'histoire à partir de Mallarmé, repose sur l'opposition ordre-désordre, fondamentale dans la science contemporaine », *Ibid.*, p. 115.

21. *Ibid.*, p. 116.

22. *La Métaphore vive*, *op. cit.*, p. 148.

23. « Une intelligence qui pour un instant donné connaîtrait toutes les forces dont la nature est animée et la situation respective des êtres qui la composent, si d'ailleurs elle était assez vaste pour soumettre ces données à l'analyse, embrasserait dans la même formule les mouvements des plus grands corps de l'Univers et ceux du plus léger atome : rien ne serait incertain pour elle, et l'avenir comme le passé seraient présents à ses yeux. » Pierre Simon de Laplace, *Essai philosophiques sur les probabilités*, (1825), texte de la 5° édition. Préface René Thom et Postface de Bernard Bru. Paris, Christian Bourgeois, 1986, p. 32-33. « [...] Cela devrait ressembler à une immense percée conduisant à la vérité dernière. *Cela marchait*. Le paradigme du déterminisme classique était né : si les équations déterminent l'évolution du système de manière unique, sans influence aléatoire extérieure, son comportement est alors déterminé de manière unique et pour toujours. » Ian Stewart, *Dieu joue-t-il aux dés ?*, Paris, Flammarion, 1998, p. 26-28. (*Does God play Dice ? The New Mathematics of Chaos*, Londres, Penguin Books, 1989.)

24. Les romanciers qui utiliseront la métaphore de l'échiquier cosmique insisteront par exemple sur le fait que le jeu d'échecs est un jeu dans lequel le hasard n'entre pas. Jugement excessif, incertain mais nécessaire à l'usage métaphorique.

25. Michel Foucault, *L'Ordre du discours, leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1971, p. 11-12.

26. *Ibid.*, p. 23.

27. *Ibid.*, p. 52-53.

28. *Ibid.*, p. 61.

29. Samuel Beckett, *Murphy*, Paris, Éditions de Minuit, 1965, p. 69.

30. *Ibid.*, p. 52.

31. *Ibid.*, p. 128.

32. Le physicien Ian Stewart rappelle lui aussi ce que le mot *gaz* doit au mot *chaos*. « Le mot "gaz" fut inventé par le chimiste hollandais J.B. Van Helmont dans son *Ortus Medicinae* de 1632, en cherchant une ressemblance délibérée avec le mot "chaos". Ce fut un choix très perspicace. C'est dans la physique des gaz que l'aléatoire et le déterminisme se sont pour la première fois affrontés ». Ian Stewart, *Dieu joue-t-il aux dés ? Les Mathématiques du chaos* [1989], Flammarion, 1998, p. 84.

33. Samuel Beckett, *Murphy*, *op. cit.*, p. 181.

34. *Ibid.*, p. 173.

35. Par exemple : « Entretien sur science et littérature », *op. cit.*, p. 28.

36. *Ibid.*, p. 97.

37. Dans l'*Univers de la fiction*, Thomas Pavel appelle « ségrégationniste » la théorie contraire selon laquelle le monde de la fiction et le monde réel n'entretiennent aucun rapport. Umberto Eco adopterait là un point de vue plutôt ségrégationniste.

38. *Ibid.*, p. 98.

39. Voir aussi : « On parle de "hasard" et d'"accident" pour indiquer une co-occurrence heureuse ou malheureuse entre des événements qu'on ne pouvait anticiper ». Erwin Goffman, *Les Cadres de l'expérience*, Paris, éditions de Minuit, 1991, p. 286. « Le hasard est le nom commun que l'on attribue à un ensemble de causes trop complexes pour pouvoir l'analyser. » Jacques Henriot, *Sous couleur de jouer, la métaphore ludique*, *op. cit.*, p. 118-119.

40. Ivar Ekland, *Au hasard. La Chance, la science et le monde*, Paris, Seuil, 1991, p. 140.

41. Roger Caillois, *Cases d'un échiquier*, Paris, Gallimard, 1970, p. 26.

42. *Ibid.*, p. 21.

43. Ivar Ekland, « La Connaissance scientifique : la position de Leibniz », *Le Meilleur des mondes possibles, mathématiques et destinées*, Paris, Seuil, 2000, p. 49-56.

44. Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988, p. 93.

45. *Ibid.*, p. 9.

46. Gilles Deleuze, *La Logique du sens*, Paris, Éditions de minuit, 1969.

47. Chaosmos terme emprunté à James Joyce (*Finnegans Wake*, 1939), pour signifier : « L'identité interne du monde et du chaos », *Différence et répétition*, Paris, PUF., 1968, p. 382.

48. Gilles Deleuze, et Félix Guattari, *Rhizome*, Paris, Minuit, 1976, p. 13-14. « Nous sommes fatigués de l'arbre. Nous ne devons plus croire aux arbres, aux racines ni aux radicelles. Nous en avons trop souffert », p. 46.

49. *Ibid.*, p. 22-23.

50. Jorge Luis Borges, « Le Sentier aux chemins qui bifurquent », *Fictions*, Paris, Gallimard, 1957, pour la traduction française, 1994, pour l'édition bilingue, p. 189.

51. *Ibid.*, p. 195.

52. *Le Pli. Leibniz et le baroque*, *op. cit.*, p. 84.

53. Il s'agirait bien entendu d'une lecture anachronique puisque Borges ne connaissait pas la théorie du chaos.

54. Ian Stewart, *Dieu joue-t-il aux dés ?*, *op. cit.*, p. 35.

55. *Ibid.*, p. 24.

56. « Vous croyez en un Dieu qui joue aux dés et moi dans un ordre et des lois absolus régnant sur un monde qui existe objectivement et que j'essaie de saisir, même si c'est extrêmement spéculatif. J'y crois fermement, mais j'espère que quelqu'un le découvrira plus concrètement ou, au moins, d'une façon un peu plus tangible que tout ce à quoi j'ai abouti. Même les importants succès initiaux de la théorie quantique ne me font pas croire en un jeu de dés, fondamental, bien que je réalise parfaitement que vos collègues plus jeunes n'y voient là qu'un signe de sénilité », Albert Einstein, Lettre à Max Born, cité in *Dieu joue-t-il aux dés ?*, *op. cit.*, p. 165.

57. *Ibid.*, p. 494.

58. Pour évoquer la complexité, la métaphore est supplantée par la métonymie du papillon pour exprimer l'idée que « de petites causes peuvent produire de grands effets », une imagerie qui comporte aussi des lacunes.

59. Bien d'autres exemples pourraient être tirés de ce que Calvino appellent les « hyper-romans ».

60. *Le Pli*, *op. cit.*, p. 61.

61. Baudelaire, « De Profundis clamavi », *Les Fleurs du mal*, XXX, Paris, Gallimard, p. 61.

RÉSUMÉS

En s'intéressant à la nature des métaphores de la complexité, ces métaphores spécialisées dans la description cosmologique du monde (théâtre du monde, horloge, labyrinthe, échiquier, toile d'araignée, rhizome, et cetera), cette étude essaie de souligner une contrainte fondamentale du langage. Chaque fois que la littérature essaie de penser l'univers dans son ensemble, sur le mode de la vision, elle s'inscrit dans le cadre d'une poétique de l'ordre et du chaos. Cette poétique dessine une frontière assez distincte entre deux options d'écriture : d'un côté une littérature *aleaphobe* de l'autre des écrivains *chaosophes*. Au cœur de ses deux écritures se trouve une disposition contraire, souvent idéologique, à l'égard du *hasard*. Mais il n'est pas sûr que l'une ou l'autre de ses options favorise une meilleure convenance métaphorique.

AUTEUR

IVAN GROS

Enseignant au collège Rosa Luxembourg à Aubervilliers de 2002 à 2006. Membre du Génépi, groupement d'étudiants national pour l'enseignement aux personnes incarcérées, en 2006-2007. Thèse de Littérature Générale et Comparée soutenue en décembre 2007, sous la direction de Daniel-Henri Pageaux : « L'imaginaire du jeu d'échecs ou la maîtrise de la complexité, une poétique de l'ordre et du chaos »