

Malaise dans la signification

Jacques Poirier

Volume 45, Number 1, 2009

Écritures de l'insignifiant

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/029842ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/029842ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Poirier, J. (2009). Malaise dans la signification. *Études françaises*, 45(1), 109–124.
<https://doi.org/10.7202/029842ar>

Article abstract

The world can only be fit to live in if it has meaning, that is to say—if even the slightest of its elements proves to be meaningful. This is the apparent essence of most literary works, from fairy tale to metaphysical fable to popular detective novel. Because literature is quite often unable to tackle reality in itself, it resorts to a permanent allegorization, turning the object into a sign and the world into discourse. Still, a large part of modern literature devotes itself to obviating such alibis, and instead confronting us with the dull, the insipid, the colourless. Thus, by setting aside fine talk and heroic postures (noble holiness, etc.), contemporary writers plunge their characters into the indifference created by an anomic world. Hence the modern day hero does not fight dragons and monsters but rather the petty tragedies arising from all the hostile details that cause us to “resist” reality. In the face of such opprobrium the reader senses a personal derision, of meaningless and seemingly purposeless lives turned in on themselves. But it’s uncertain whether the accumulation of material details and the replacement of the essential by the anecdotal are but smoke screens to hide the terrifying emptiness. In some cases, this subduing/exhausting of the world appears to be a way to a “minimal plenitude” that sets aside the world’s arrogance and adheres to the immediate feeling, the simple joy of living. Rather than try to understand, perhaps it is better to appreciate the physical presence: to touch, taste, smell... to replace Sense by the senses, and knowledge by sensuality.

Malaise dans la signification

JACQUES POIRIER

HAMM – On n'est pas en train de... de... signifier quelque chose ?

CLOV – Signifier ? Nous, signifier ! (*Rire bref.*) Ah elle est bonne !¹

Ces répliques fameuses de Beckett posent bien la question du sens et du double lien que nous entretenons avec lui. Comme les personnages de *Fin de partie*, nous sommes tous partagés entre prétention à faire sens et acceptation de notre insignifiance. Et le mérite d'un tel dialogue est de situer le débat à son véritable niveau. Si des personnages — donc une œuvre — peuvent « exister » sans « signifier quelque chose », alors le réel dans sa globalité se trouve affecté d'un soupçon. En pareille perspective, l'insignifiant ne se limiterait pas à quelque second rôle (ce détail anecdotique qui, dans la description, souligne simplement l'indifférence du monde), auquel s'opposerait, par contraste, un premier plan riche en signification. Bien au contraire, la présence, au sein du réel, d'une part d'« insignifiant » constitue toujours une menace — puisque par capillarité le sens risque de s'échapper. De là des stratégies de récupération, ou d'assignation à résidence : on a ainsi le choix entre le clivage — au nom du bon goût, l'insignifiant doit rester à sa place, c'est-à-dire au second rang — et le recours à une allégorisation généralisée — pour qui sait lire, le plus petit détail dissimule toujours un trésor.

Passé encore que le réel soit peuplé d'éléments insignifiants : en plaçant la conscience au centre du monde, ou bien en faisant de la Foi

1. Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, p. 49.

l'unique Vérité, une tradition philosophique et religieuse nous a habitués à ne voir les réalités « mondaines » que comme autant de vanités. Et, nous y reviendrons, la littérature de l'absurde doit sans doute beaucoup à cette position. Mais le problème prend une acuité particulière dans l'ordre esthétique. Si l'on pose en principe que chaque élément de l'œuvre d'art contribue à faire sens, en tant qu'il participe d'une intention, quel statut accorder à ces « détails "superflus"² » et autres « notations insignifiantes³ » dont parle Roland Barthes ? Comme le suggère le critique, ces éléments procèdent à un rappel à l'ordre par leur façon de dire : « Nous sommes le réel. » Formule paradoxale qui semble récupérer le sens (les détails silencieux disent tout de même quelque chose) et en même temps nous confronte à l'opacité du monde (le « réel » rappelant seulement qu'il est le « réel »). Cette énigme que nous oppose le monde, nous essayons de la résoudre (ou de la nier) chaque fois que nous cherchons à « donner du sens », c'est-à-dire à « sauver » l'insignifiant. Comme l'écrit Pierre Jourde :

Nous avons toujours tendance à penser qu'un texte a une valeur symbolique, métaphorique, allégorique, quel que soit son degré de platitude ou d'apparente absurdité. Nous lui prêtons de l'intelligence⁴.

Une bonne part de l'histoire littéraire reflète bien ce malaise de la non-signification. Dans les « histoires comiques » du xvii^e siècle, les « détails superflus » ne sont pas neutres : malgré un cousinage formel, les anecdotes et autres énumérations du *Roman bourgeois* ne ressemblent en rien à l'infra-ordinaire perecquien. Alors que la littérature moderne suspend tout jugement, l'« histoire comique » fait de l'insignifiant un objet de dérision et lui redonne donc place et sens⁵. Le goût du détail

2. Roland Barthes, « L'effet de réel » (1968), repris dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1993, p. 179. L'expression de Barthes resurgit récemment dans *Une oreille de chien* (Arnay, Éditions du chemin de fer, 2007) où Nathalie Quintane réfléchit à la question du « détail » en littérature. Pour elle, on peut bien considérer « toute hiérarchie (un minuscule détail, un petit détail, un détail, un moyen détail, un gros détail, un grand détail, un énorme détail, un détail disproportionné) comme sujette à caution [...], le détail ne nuit de toute façon jamais au récit, effet de réel qui plaque la phrase sur la page, l'y immobilise et l'y tient comme la chèvre à son piquet [...] », p. 26-27. Voir aussi le jeu avec Sartre et Perec, *ibid.*, p. 27.

3. Roland Barthes, *loc. cit.*, p. 180. Voir aussi Luc Resson et Franc Schuerewegen (dir.), *Pouvoir de l'infime : variations sur le détail. Pour Raymond Mahieu*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1997.

4. Pierre Jourde, *Littérature et authenticité : le réel, le neutre, la fiction*, Paris, Esprit des Péninsules, 2005, p. 216.

5. Erich Auerbach a bien noté ce qui sépare le réalisme du xix^e siècle des représentations anciennes du réel ordinaire, convoqué à titre parodique. Voir notamment « Fortunata »,

comique, qui fait tache dans le bel ordonnancement du monde, on en retrouve d'ailleurs quelque chose dans des effets de dissonance tels que l'« incongru », qui « ressemble à "l'effet de réel" de Barthes, mais à l'envers⁶ ».

De telles stratégies d'évitement confirment l'impensable que constitue le « neutre ». Face aux « discours du sens », qui redonnent signifiante à l'insignifiant, la littérature moderne vise à préserver un espace où le sens serait « interdit ». Ce monde de l'insignifiant, il revient à l'homme de l'habiter, même s'il est plus difficile d'écouter son silence que sa parole. Mais l'acceptation de cette finitude désignée ou créée par l'insignifiant constitue sans doute la seule façon d'éprouver, au sein du fade, une forme de saveur.

Sens interdit

Pour parodier le philosophe, l'insignifiant n'est pas une donnée immédiate de la conscience, mais le produit d'un combat. En dépit de l'évidence sensible, l'homme accepte difficilement qu'un fragment du réel puisse ne pas signifier. La psychiatrie (et la littérature) connaît bien la figure du paranoïaque pour qui chaque détail conforte sa lecture du monde. Quand on songe à Rousseau, retrouvant partout les traces du complot, ou à Aimée, traquant inlassablement dans l'œuvre de Pierre Benoît de secrètes allusions — pour évidemment les découvrir⁷ —, on se dit qu'Égisthe, dans l'*Électre* de Giraudoux, a bien raison de se méfier de ceux qui font et de ce qui fait signe. Or le réel, tel qu'il est perçu par les philosophes et les poètes, semble sommé de « faire signe ». Du coup, pour modeste qu'il soit, chaque élément peut prétendre à une dignité dès lors qu'il devient porteur de discours.

Si ce code de lecture possède une telle prégnance, c'est qu'il constitue la forme originelle de la littérature, telle que le conte l'a inscrite en nous. Dans ce temps d'avant le temps, tout fait sens : la galette, le chaperon, le fuseau... ne sont en rien des objets ordinaires, mais ont valeur d'indices. Entièrement métaphorique, l'univers du conte ne préserve

dans *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (trad. de Cornélius Heim), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992 [1946], p. 35 et suiv.

6. Pierre Jourde, *op. cit.*, p. 222.

7. À travers une série de textes comme *Les délires logiques* de Sérieux et Capgras, ou *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité* de Jacques Lacan, on mesure l'intérêt épistémologique que présentent de tels univers, où rien ne dissonne. Et donc où le délire procède d'un excès de sens, et de cohérence.

aucun espace pour l'insignifiance, impensable ici. Et au fond, il en va de même pour une bonne part de la littérature, dont le propre est de rendre signifiant ce qui, dans un autre contexte, relèverait de l'anecdotique. On pense aux pavés disjoints de la place Saint-Marc (*Le temps retrouvé*), à telle boutique de coiffeur du Passage de l'Opéra (*Le paysan de Paris*) ou à cette cordelette qui, curieusement, dessine le signe de l'infini (*Le voyeur*). Malgré ce qui les sépare, Proust, Aragon et Robbe-Grillet ont ceci en commun que leurs univers romanesques apparaissent comme saturés.

Dès lors que le monde est un grand livre, chaque objet donne à lire une phrase. C'est là l'illusion consolante qui sous-tend aussi bien la pensée romantique (les « forêts de symboles » entre lesquelles nous sommes censés passer), le merveilleux surréaliste, les romans de quête (initiatique), ou les récits d'enquêtes (policières). Surtout quand tel roman, comme le *Da Vinci Code*, combine décryptage ésotérique et théorie du complot. En retour, un même présupposé épistémologique gouverna longtemps « l'explication de texte » (en vieux style : « l'explication française »), qui pose/posait en principe que, par delà son insignifiance apparente, chaque élément d'un texte vaut message, et donc mérite commentaire.

Comme l'écrit Jacques Rancière, tout devient « symptôme » dès lors qu'apparaît « du sens dans ce qui semble n'en pas avoir, de l'énigme dans ce qui semble aller de soi, une charge de pensée dans ce qui paraît être un détail anodin⁸ ». L'insignifiant a donc ceci d'intolérable qu'il déchire le tissu du monde et vient désenchanter le réel — pour reprendre à Max Weber son concept et à Marcel Gauchet son titre⁹. Difficile d'admettre que le royaume du sens possède des frontières et qu'une part du réel échappe à la contrainte de signification, dès lors qu'une seule tache aveugle ruine l'entreprise herméneutique.

Si les extrêmes — le sublime autant que l'abject — ont longtemps constitué un territoire privilégié, parce qu'ils donnent prise, il en va autrement de l'entre-deux, c'est-à-dire de la quotidienneté ordinaire. D'abord exclu du champ de la conscience, le « quotidien » a bénéficié,

8. Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001, p. 11. De Jacques Rancière, voir également les réflexions sur « l'assomption du quelconque » comme fondement de la modernité, dans *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 56.

9. Dans l'ordre politique, on peut se reporter à Cornelius Castoriadis et notamment au chapitre « La montée de l'insignifiance », dans l'ouvrage du même nom (dans *Les carrefours du labyrinthe*, t. 4, Paris, Seuil, 1996).

au cours du xx^e siècle, d'un véritable rapatriement¹⁰. Ainsi, il se retrouve au cœur de l'activité ethnologique (la recherche des objets ordinaires dans *L'Afrique fantôme* de Leiris, la réflexion sur le réseau urbain dans *Un ethnologue dans le métro* de Marc Augé¹¹), joue un rôle important dans la psychanalyse (*Psychopathologie de la vie quotidienne* de Freud) et envahit la philosophie moderne, de la fameuse racine de marronnier, comme miroir d'un sujet sans racine ni légitimité, jusqu'à la phénoménologie du quotidien telle qu'elle est élaborée par Bruce Bégout, en passant par les *Petites chroniques de la vie comme elle vient* d'Étienne Gruillot ou les *101 leçons de philosophie quotidienne* de Roger-Pol Droit¹². Par-delà leurs disparités, ces approches ont en commun de rendre signifiant l'insignifiant. En une inversion des hiérarchies anciennes, l'époque moderne convoque ainsi sur le devant de la scène une part oubliée de la réalité. Un peu comme Duchamp avec ses « *ready made* », « le banal livre son secret une fois qu'il a été "mythologisé"¹³ ». À la façon des paraboles, n'importe quel détail peut donc devenir « exemplaire », ou « allégorique », et se constituer alors en voie royale du sens.

Or, tandis que les grands discours (l'histoire, l'anthropologie, la psychanalyse...) visent à réduire les territoires de l'insignifiant, la littérature moderne semble poursuivre un projet inverse. Longtemps, on l'a suggéré, la littérature a pratiqué une allégorisation du réel; mais le désenchantement du monde a suscité le soupçon: la nature est-elle bien un temple et fait-elle vraiment entendre une parole? Vient alors le moment où la littérature accepte de se confronter au silence du monde et à l'opacité du réel. À la saturation signifiante des différents romantismes succède un processus de délaissement: depuis *L'étranger*, peut-être, l'écriture s'acharne à retirer les alibis et à disjoindre les phrases autant que les êtres. Il est équivalent d'aimer ou de ne pas aimer, de tuer ou de ne pas tuer, et cette valorisation de la superficialité contre les mythologies de la profondeur confère à l'existence une légèreté

10. Voir, entre autres, le numéro de la revue *Temps zéro* dirigé par Marie-Pascale Huglo, « Raconter le quotidien aujourd'hui », n° 1, 2007.

11. Michel Leiris, *L'Afrique fantôme* [1934], dans *Miroir de l'Afrique* (éd. Jean Jamin), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1996; Marc Augé, *Un ethnologue dans le métro*, Paris, Hachette, 2001.

12. Bruce Bégout, *Lieu commun*, Paris, Allia, 2003 et *La découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005; Étienne Gruillot, chapitre « Le quotidien », dans *Petites chroniques de la vie comme elle vient*, Paris, Seuil, 2005; Roger-Pol Droit, *101 expériences de philosophie quotidienne*, Paris, Odile Jacob, 2001.

13. Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique*, op. cit., p. 38.

qu'interdit, par exemple, Maurice Blanchot et son fameux « Tout est grave ».

Le moment est sans doute venu de congédier les anciens « maîtres de vérité ». De là ces textes qui mettent en scène les défaillances de la philosophie — sur un mode mineur dans *Platon était malade* de Claude Pujade-Renaud ; dans un autre registre avec *Sit venia verbo* de Michel Deutsch¹⁴, qui évoque le cas Heidegger. De là surtout ces nombreuses allusions ironiques à un penseur comme Pascal, dont l'augustinisme frappe le monde d'inanité au profit des seules vérités de la Foi — cette vanité du monde conduisant d'ailleurs Pascal à ne voir partout qu'insignifiance, et à nous mortifier par l'importance accordée au dérisoire (nez de Cléopâtre ou puissance des mouches)¹⁵. Dans ce véritable *Contra Pascal*, les romans modernes rivalisent d'inventivité : dans *La salle de bain*, le héros lit, en anglais (!), un exemplaire des *Pensées* ; dans *Faire l'amour*, le narrateur nous dit aimer une certaine Marie de Montalte, dont le nom fleure bon les *Provinciales*¹⁶ ; quant à Éric Chevillard, il célèbre Pascal, mais comme inventeur de la brouette, ce « diable perfectionné » destiné à nous « faciliter la vie [...] quand Dieu nous abandonne¹⁷ ».

Il faut en convenir, les dieux se sont retirés — du moins du roman contemporain. Pourtant, le seul retrait du divin ne suffit pas à frapper les choses d'insignifiance. Toute l'histoire du roman nous montre, au contraire, de quelle façon l'homme, livré à lui-même, se réapproprie le réel. Le roman de l'énergie, centré sur la figure du conquérant, donne au monde une valeur pleine puisqu'il devient le seul objet du désir. Pour le père Grandet, la fameuse galette offerte à son neveu n'a rien d'insignifiant. De même que pour Jérôme et Sylvie, les deux héros des *Choses* de Perec, un canapé en cuir, des poutres « rustiques » et des tomettes à l'ancienne constituent une forme moderne du Souverain Bien — par substitution de l'Avoir à l'Être.

Nous voilà loin d'une littérature du détachement, dont le projet, tout de désacralisation, vise à retirer au sens les alibis que sans cesse il se réinvente. Que deviennent Tristan et Iseut (et avec eux Denis de

14. Claude Pujade-Renaud, *Platon était malade*, Arles, Actes Sud, 1999 ; Michel Deutsch, *Sit venia verbo*, Paris, Christian Bourgois, 1988.

15. Thème repris par Lydie Salvaire dans *La puissance des mouches* (Paris, Seuil, 1995), ces mouches pascaliennes censées pouvoir gagner des batailles.

16. Jean-Philippe Toussaint, *La salle de bain*, Paris, Minuit, 1995, p. 87 ; *Faire l'amour*, Paris, Minuit, 2002.

17. Éric Chevillard, *Le caoutchouc décidément*, Paris, Minuit, 1992, p. 68.

Rougemont) si l'amour n'est plus, comme le suggère Chamfort, que «le contact de deux épidermes»? Ou, comme le dit Céline, «l'infini mis à la portée des caniches»? Monsieur, le «héros» de Jean-Philippe Toussaint, a bien une «fiancée», mais qui ne semble guère l'émouvoir — au point qu'il comprend très bien qu'elle lui préfère quelqu'un d'autre. Sur pareil fond d'apathie, exit le pathos de la jalousie et de la rupture. En frappant d'insignifiance la passion amoureuse, et donc en déniait au désir le rôle de premier moteur, un roman (?) tel que *Monsieur* met un point final à une bonne part de l'histoire littéraire. Et plus généralement à une Histoire commencée, il y a longtemps de cela, dans un Jardin. Au cœur de l'Éden, c'est la culpabilité attachée au désir qui avait condamné l'homme à devenir mortel; dans les textes contemporains, la dédramatisation du désir s'accompagne donc d'une mise à distance de la conscience coupable. Dès lors que des héros tuent avec/par indifférence et ne voient pas là matière à scandale¹⁸, il n'y a plus de place pour les tourments à la Stavroguine, la poésie hugolienne («La Conscience») ou l'existentialisme d'un Kierkegaard.

Quand Camus «invente» l'écriture blanche, il répudie cet espace d'ombre et restitue au monde sa «tendre indifférence». Comme le dit Roland Barthes de Robbe-Grillet (grand lecteur de *L'étranger*), «il y a une récurrence fatale de l'insignifiance des choses à l'insignifiance des situations et des hommes¹⁹», et cette «déception du sens» permet de lire l'œuvre «d'une façon mate».

Entre le neutre et le gris fade

Après le temps de la dramatisation advient ainsi un autre risque, celui d'une littérature insignifiante, au sens banal du terme, exposée à l'anomie et à la fadeur. En effet, soustraire le réel à la pression du sens nous oblige à le contempler tel qu'en lui-même, c'est-à-dire sans le corps glorieux que lui attribuent les grands discours de vérité. Dès lors que le réel est nu, le risque est de se confronter à la banalité en nous, et de devoir reconnaître la dimension constitutive de l'insignifiance. Mais ce danger vaut d'être couru pour la prime de plaisir qu'il comporte. Alors

18. On songe au «crime gratuit» de Lafcadio, au meurtre commis par Meursault dans *L'étranger*, mais aussi à l'incipit de *Monstre, va* (Paris, Gallimard, 1988) de Ludovic Janvier, ou aux premières lignes de *En douceur* (Paris, Gallimard, 1991) de Jean-Marie Laclavetine.

19. Roland Barthes, «Le point sur Robbe-Grillet» [1962], repris dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. «Points», 1981 [1964], p. 200.

que les maîtres à penser nous invitent à assumer nos responsabilités (nos paroles, nos actes, nos silences...) et à prendre le monde au sérieux, le soupçon a quelque chose de salvateur. Si, en réalité, rien n'est grave, si le réel n'est qu'insignifiance, alors le sujet jouit d'une totale irresponsabilité, d'une liberté sans cause ni projet. Mettant en suspens la hiérarchie des valeurs et les contraintes éthiques, l'insignifiance généralisée suspend le jugement et autorise toutes les errances. Avec jubilation, les écrivains frappent donc d'insignifiance les réalités les plus graves. Dans *Le petit canard* (1954), de Jacques Laurent, le héros explique être devenu milicien pour avoir choisi la première porte qui s'offrait à lui. Dans un style différent, mais guère moins obscène, le héros de *Volley-ball*²⁰, que sa voisine appelle à l'aide à la suite de la mort subite de son mari, est avant tout préoccupé par les petites douleurs qu'il ressent et, penché sur le mort, se promet, cette fois, de se remettre au volley-ball. Après quoi, tandis que la jeune veuve réfugiée chez lui attend le médecin, il continue ses rangements (avec énumération des menus objets jetés dans le sac Franprix), avant de faire la cuisine (avec tous les détails sur la cuisson du steak). L'insignifiant fonctionne alors comme formation écran, à même de neutraliser les affects et d'assurer au personnage le confort de l'apathie. Un même jeu de déplacement se retrouve dans *Monstre, va* de Ludovic Janvier ou dans *Je viens de tuer ma femme* (Paris, Arléa, 2006) d'Emmanuel Pons, dont les personnages principaux fuient le crime qu'ils viennent de commettre en se réfugiant dans l'anecdotique. On est loin ici de Dostoïevski puisque les vrais problèmes, ce sont les faire-part à envoyer avant d'aller voir les gendarmes, ainsi que les timbres à aller acheter, ou bien cette thière, brisée dans l'action, qu'il va falloir remplacer. Au point que chez Emmanuel Pons, le narrateur, englué dans les rituels sociaux (les conversations sur le temps, l'invitation à prendre le café) ne parvient plus à dire ce qu'il vient de faire : l'authentique a capitulé devant l'insignifiance généralisée. À défaut de crime (rassurant, en ce que quelque chose, au moins, s'est produit), d'autres conjurent un mal-être en se focalisant sur l'infime. Le héros de *Un homme qui dort* (1967), de Georges Perec, s'abstrait de lui-même en se plongeant dans *Le monde*, qu'il lit de la première à la dernière ligne de façon à en neutraliser le contenu, tandis que le personnage principal de *La salle de bain* passe son séjour vénitien à jouer aux fléchettes dans sa chambre d'hôtel. Tout comme

20. Christian Oster, *Volley-ball*, Paris, Minuit, 1989.

Monsieur, indifférent à l'existence, ne retrouve le goût de vivre (et la rage de vaincre) que pour une partie de ping-pong (en cela plus actif que le héros de *La salle de bain*, captivé, lui, par le compte rendu radio-phonique du championnat de France, puisque « le football gagne à être imaginé », p. 13).

Pareils cas font de l'insignifiant le produit d'une perversion : l'intérêt passionné porté à l'anecdotique souligne l'indifférenciation de pareil univers, où tout peut s'équivaloir. Comme le souligne Clément Rosset, celui qui n'a d'intérêt que pour « un seul objet » ressemble fort, au fond, à celui dont l'intérêt ne se porte sur « aucun objet », puisqu'il y a là les deux versants d'un même dérèglement²¹. Car c'est bien de l'indifférenciation que procède l'indifférence²². Le Sage antique suspendait son jugement ; le héros minimal, qui en constitue la contrefaçon dégradée, réinvente l'apathie du « neutre » — le neutre étant, comme le dit Roland Barthes, « ce qui déjoue le paradigme²³ », puisqu'il récuse les dualités (le cru/le cuit, le haut/le bas...).

Analysant la structure du motel, cette figure emblématique de la modernité par son impersonnalisme, Bruce Bégout note que « l'attention aux minuscules détails de la vie ordinaire, de même que la valorisation sans pathos de ces moments ou de ces lieux du quotidien, va irrémédiablement de pair avec une négligence des normes sociales et morales²⁴ », de sorte que le motel accomplit dans le réel ce que mettent en scène les textes contemporains.

Le changement de perspective se mesure facilement. Alors que dans la tradition romanesque, l'insignifiant est cantonné à l'arrière-plan, les romans actuels lui reconnaissent une forme de souveraineté. Dans pareille configuration, l'insoutenable ne touche pas à l'« oubli » des valeurs (éthiques, esthétiques...), mais à la sommation qui nous est adressée de devoir contempler en face notre propre banalité. « Toute vie est d'abord et essentiellement une petite vie sans éclat », écrit Étienne Gruillot, si bien que, par sa monotonie, elle « nous confronte à la tristesse du fini²⁵ ».

21. Clément Rosset, *Le régime des passions*, Paris, Minuit, 2001, p. 21.

22. Voir notamment Laurie Laufer, *Être indifférent ? : la tentation du détachement*, Paris, Autrement, coll. « Mutations », n° 202, 2001.

23. Roland Barthes, *Le neutre : notes de cours au Collège de France, 1977-1978* (éd. Thomas Clerc), Paris, Seuil-IMEC, coll. « Traces écrites », 2002, p. 31.

24. Bruce Bégout, *Lieu commun*, *op. cit.*, p. 151.

25. Étienne Gruillot, *op. cit.*, p. 63.

On a célébré longtemps l'autosuffisance du texte ; il est plus difficile d'accepter l'autosuffisance du réel et d'admettre qu'il n'est pas flanqué de son « double », pour reprendre la formule de Clément Rosset. Le réel est le réel, et il ne vaut pas comme signe. Dans *6 810 000 litres d'eau par seconde* (Paris, Gallimard, 1965), Michel Butor juxtapose les deux grandes façons de voir le monde à travers un système d'échos. À l'arrière-plan se fait entendre la célèbre description des chutes du Niagara dans *Les Natchez* où, en une prose magnifique, Chateaubriand nous invite au sublime. Mais en contrepoint, le devant de la scène est envahi par les propos des touristes modernes, faits de platitudes consternantes, de sorte que le texte donne congé à un monde défunt (épique, lyrique...). En effet, l'insignifiant se substitue à un univers habité. Instantané et immédiat, il exclut tout autant la conscience historique que l'exploration de l'ailleurs. De passage à Venise, on joue aux fléchettes dans sa chambre d'hôtel (*La salle de bain*) ; un séjour à Milan se résume à des histoires de pédicures et de restaurants (*L'appareil-photo*) ; tandis que Londres se ramène à des problèmes de pyjama et de sac de voyage (*L'appareil-photo*)²⁶. Quant aux tropiques, on connaît depuis Lévi-Strauss leur tristesse. Contraint de quitter Paris pour Sfax, Jérôme, le héros des *Choses*, demeure indifférent à un Orient sans couleur, véritable non-lieu où retrouver son non-être. Et quand le héros d'*Autoportrait (à l'étranger)* va lui aussi à Sfax, pour une conférence, son séjour se réduit à une somme de détails prévisibles (les petits ridicules de la cérémonie, etc.). Tandis que René Caillié s'élançait pour Tombouctou, Michel Vieuchange pour Smarra et Malraux sur les traces de la reine de Saba, nos contemporains ont renoncé aux risques du « grand bond en avant » (l'aventure, l'aléatoire...).

Au fond, cette défaillance confirme une crise de l'altérité, à savoir que nous sommes là dans un « monde sans autrui²⁷ ». La tradition romantique surgit d'une confrontation au Grand Autre ; et dès lors que le paysage ne possède plus de ligne de fuite, l'anecdotique envahit le premier plan. L'amour fou existe peut-être, mais il devient difficile d'habiter les sphères du sublime dans un monde délaissé. Tandis que le narrateur est en train de faire l'amour, un message lui apprend qu'il

26. Sur cette question, voir Marie-Pascale Huglo, *Métamorphoses de l'insignifiant. Essai sur l'anecdote dans la modernité*, Montréal, Balzac-Le Griot, coll. « l'Univers des discours », 1997.

27. Je reprends l'expression de Gilles Deleuze, « Michel Tournier ou le monde sans autrui », dans *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

vient de recevoir un fax (*Faire l'amour*, p. 34-35), ce qui perturbe évidemment l'exercice ; quand, dans *Un couple*, d'Emmanuelle Bernheim, l'héroïne veut montrer à Loïc l'intensité de ses sentiments, le texte nous impose, dans le moindre détail, ses préparatifs culinaires, comme si l'affect ne pouvait se dire autrement²⁸. Encore, dans le cas de *Sa femme*, l'insignifiant a-t-il une dimension signifiante puisqu'il vise à « exprimer » (les appétits de la chair par l'appétence de la chère). Il en va autrement dans des textes où l'insignifiant, devenu maître des lieux, forme écran. Quand Édouard Dujardin « invente » le monologue intérieur, avec *Les lauriers sont coupés*, il procède bien sûr à un déplacement de la focale, mais surtout il inaugure une famille de personnages — velléitaires, incertains — qui remplacent les ambitieux mondains, les ingénieurs verniens et autres conquérants de l'absolu. Alors qu'on nous fait miroiter un rendez-vous galant, l'histoire finit par s'engluer dans l'inessentiel. Certes, la métaphore du titre suggère bien l'impuissance propre au héros fin de siècle, mais dans une perspective plus large, c'est toujours sur fond d'impuissance que se déploie l'insignifiant. À la façon de Dujardin, un roman de Boris Schreiber comme *La traversée du dimanche* (Paris, Luneau-Ascot, 1987) met en scène un « héros célibataire » qui, prisonnier de la maladie du détail, passe à côté de sa vie. Le matin de ce dimanche, son projet n'a pourtant rien de prométhéen puisqu'il s'agit seulement de traverser Paris pour rendre visite à sa mère. Mais la résistance des choses et une incapacité foncière à agir font de chaque élément du réel un obstacle insurmontable : quel cadeau choisir (sucreries, napperons, guéridon, fleurs...) ? Et quel mode de transport pour un si long voyage (bus, métro, taxi) ? Comme la nature, l'existence a horreur du vide ; un simulacre d'existence suscite une invasion de l'insignifiant, comme simulacre de la plénitude. Si la médiocrité du réel ne peut sans malaise être contemplée en face, c'est qu'elle renvoie l'être à sa propre insignifiance. Figures de la « conscience malheureuse », ces personnages ont beau se réfugier dans le silence ou l'indifférence, leur apathie et leur ataraxie ne constituent qu'une contrefaçon parodique de la sagesse antique.

28. Emmanuelle Bernheim, *Un couple*, Paris, Gallimard, 1987 ; rééd. coll. « Folio », p. 15-16. Ce passage, sur lequel nous reviendrons, est repris ironiquement par Pierre Jourde et Éric Naulleau, dans *Précis de littérature du XXI^e siècle*, Paris, Mots et Cie, 2004.

Pour une éthique minimaliste

Placer l'insignifiant au cœur du réel conduit à instaurer une véritable éthique minimaliste, c'est-à-dire une politique du « moindre mal »²⁹, puisque cela permet de « diminuer la surface de contact avec l'arrogance du monde³⁰ ». Alors que les grands discours nous invitaient à donner sens, et donc à refonder le monde, l'insignifiant nous propose un projet à la fois plus modeste et plus délicat, à savoir simplement d'habiter le monde. Il est sans doute plus facile de se bâtir des alibis que de se heurter à l'opacité du réel, et de se donner malgré tout des raisons d'exister. Une tradition philosophique, de Platon à Heidegger en passant par Hegel, nous a habitués à percevoir le réel comme problématique et donc à ne le tolérer « qu'avec l'appoint d'une garantie extérieure, Idée, Histoire ou Être ». En pareille perspective, le réel, ce « manchot », attend qu'on récupère le « bras manquant³¹ ». Sur de telles bases, la philosophie cherche à « exhumer le sens caché » et vise à une réconciliation, après avoir elle-même instauré un clivage.

Au pathos de la signification, on peut préférer le repli dans le banal (dans le bancal?). À l'occasion d'un enterrement, Cioran entend quelqu'un dire : « C'est comme ça³². » Et cette pauvre parole lui apparaît comme ce qu'on peut avancer de plus profond sur l'existence. Accepter le monde tel qu'il est, renoncer à cette « rage chimérique contre l'indépassable du quotidien³³ » permet de se réconcilier avec la finitude, c'est-à-dire avec le « fait brut et insensé de la vie³⁴ ». Contrairement à « l'homme de la campagne » de Kafka, il nous faut accepter qu'il n'y ait rien derrière la porte, et surtout pas la Loi.

Les petites choses sont sans doute insignifiantes en ce qu'elles ne signifient rien, mais c'est pourtant à elles que revient la tâche de nous ancrer dans le monde. Par-delà une « préciosité » affectée, Jean Giraudoux a sans doute senti, mieux que d'autres, l'importance des choses simples. Quand Demokos, le Déroulède de *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, exalte l'héroïsme, Andromaque n'y tient plus, demandant simplement qu'on lui laisse son mari « tel qu'il est » ; et quand, dans *Électre*, Oreste

29. En référence à l'essai de Jean-Claude Michéa, *L'empire du moindre mal* (Paris, Climats, 2007), qui définit par cette formule l'esprit du libéralisme économique et politique.

30. Roland Barthes, *Le neutre*, op. cit., p. 249.

31. Clément Rosset, *L'objet singulier*, Paris, Minuit, 1979, p. 104-105.

32. Émile M. Cioran, *De l'inconvénient d'être né*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1987, p. 112.

33. Paul Veyne cité par Étienne Gruillot, op. cit., p. 69.

34. Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique*, op. cit., p. 39.

est sur le point d'accomplir sa mission, et de précipiter le monde dans la catastrophe, les petites Euménides l'invitent à regarder, dans le pré, cet âne dont la seule présence interdit la possibilité du tragique³⁵.

Contre la double menace, de l'héroïsme et de la fadeur, le réel a besoin de retrouver une dimension sensorielle. Contre le Sens, les sens ; contre le cogito cartésien, la vieille statue de Condillac, devenue « odeur de rose ». Ainsi que le signale Pierre Jourde, les écrivains du « moins que rien » redécouvrent les « sensations fugitives », les « tranches de vies simples », les « plaisirs saisonniers », puisque avec « la gorgée de bière de Delerm, le lapin d'Autin-Grenier, les champignons de Holder », il s'agit toujours « d'une question de saveur³⁶ ». Le Sens majuscule peut bien se dérober dès lors que nous restent les plaisirs minuscules. Dans sa vérité élémentaire, la première gorgée de bière nous réconcilie avec le monde, comme on le voit quand Jeremy Mouse renonce aux vanités métaphysiques ou esthétiques dès lors qu'il peut savourer un verre de liqueur d'airelles³⁷. La vie, suggère Pierre Autin-Grenier, ce n'est ni une aventure ni un combat, car « une miette de poème dérobée à la page cornée d'un livre, le sourire voyou d'un petit loulou des faubourgs, la fumée bleue d'une cigarette au fond d'un cendrier, une plume en somme ou même l'ombre d'un rien toujours suffiront amplement à nous enchanter³⁸ ». La saveur plutôt que le savoir ; et la physique (ou le physique) plutôt que la métaphysique.

Au lieu de dévoiler, nouvel Asmodée, la face cachée des choses, la littérature moderne se borne à constater que l'évidence immédiate constitue peut-être l'ultime certitude. On avait exigé de la littérature qu'elle fasse l'expérience des limites et parvienne à dire l'indicible ; la confrontation à l'insignifiant conduit à renoncer à de telles ambitions (prétentions?). Ce qu'on ne peut exprimer, il faut le taire, disait Wittgenstein³⁹. Or ce qu'on peut exprimer se réduit au fond à peu de chose. Pour évoquer la liaison passionnée de son héroïne, Emmanuelle

35. Sur cette réconciliation, voir Anne Cousseau, « La littérature des petits bonheurs et des plaisirs minuscules. Une nouvelle prose du monde ? », dans Michèle Touret et Francine Dugast-Portes (dir.), *Le temps des lettres : quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du xx^e siècle ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2001, p. 305-316.

36. Pierre Jourde, *Littérature et authenticité, op. cit.*, p. 185.

37. Philippe Delerm, *M' Mouse ou la métaphysique du terrier*, Monaco, Du Rocher, 1998.

38. Pierre Autin-Grenier, *Les radis bleus*, L'Idée bleue, 1990, puis Gallimard, 2005 ; rééd. « Folio », p. 161.

39. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (trad. de Pierre Klossowski), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1992, p. 107.

Bernheim, on l'a vu, se contente de nous raconter des préparatifs culinaires⁴⁰. Malgré cet entrelacs du repas et de l'amour, on est assez loin du *Banquet*⁴¹. À la façon du refoulé, le «réel» opère ici son retour. Proclamant l'égalité de toute chose, de telles pages nous rappellent qu'aimer (l'autre, le monde), c'est aussi cela.

Par cette indifférenciation généralisée, la pâte du monde devient amorphe. Le style paratactique d'Emmanuelle Bernheim suggère bien le délitement qui frappe le réel, réduit à n'être plus qu'une juxtaposition de micro-phénomènes et de sensations éphémères. Mais si le tissu du monde se déchire complètement, qu'advient-il alors du «texte», censé renouer les fils? Il est possible, en effet, qu'un tel processus touche ici à son terme. Le roman est le genre qui avait préservé une place pour les *sordidissima*, comme dit Pascal Quignard, puisque auparavant les petits riens de l'existence souffraient d'indignité littéraire. Mais pour avoir accordé un tel espace à l'insignifiant, le roman se trouve peut-être menacé, comme on le voit dans cette page de *Au piano*, où le personnage principal, las de regarder depuis le métro aérien le désolant spectacle des arrières-cours⁴², se plonge dans la contemplation de son ticket. Sur quoi l'auteur intervient, pour jouir le plus longuement possible d'un tel instant: «Comme il ne se passe pas grand-chose dans cette scène, on pourrait l'occuper en parlant de ce ticket. C'est qu'il y a pas mal de choses à dire sur ces tickets, sur leurs usages annexes — cure-dent, cure-ongles ou coupe-papier⁴³». S'ensuit alors une tirade de vingt lignes sur les secondes vies du ticket. Comme le note Bruno Blanckeman, cette minutie, par sa gratuité même déréalise le monde et contribue à un «effritement narratif»: alors que la traditionnelle des-

40. «Elle décida de préparer un tartare de haddock et des coquelets à l'estragon accompagnés de pâtes fraîches. La bouteille d'huile d'olive était entamée depuis longtemps. L'huile avait une odeur bizarre. Hélène la renversa dans l'évier. Le métal se recouvrit de gras. L'huile s'écoulait lentement dans le trou de vidange. Hélène fit couler de l'eau chaude, prit une éponge et frotta l'évier. L'éponge redevint visqueuse, le gras s'éta-
lant partout [...]» (Emmanuelle Bernheim, *Un couple*, op. cit., p. 15).

41. «Bientôt elle se lèverait. Il entendrait l'eau dans le lavabo. Hélène passerait entre ses cuisses le gant de toilette enduit de savon. Elle se rincerait. Par terre, elle aurait étalé un tapis de bain afin de ne pas éclabousser le carrelage. Elle s'essuierait. Le lavabo se viderait et le dernier poil disparaîtrait en tournoyant dans le trou de vidange. Hélène reniflerait ses doigts. Ils sentiraient le savon. Satisfaite, elle sortirait de la salle de bain» (*ibid.*, p. 71).

42. «linge étendu sur fil ou sur séchoir, vélos rangés contre volet baissé, caddies, contours d'emballage ayant pris l'eau, fauteuils de jardin, tapis, échelles, escabeaux [...], vieux jouets cassés, bassines, cuvettes et seaux en plastique» (Jean Echenoz, *Au piano*, Paris, Minuit, 2003, p. 70).

43. *Ibid.*, p. 71-72.

cription ancrant dans le réel et consolidait le récit, ici « l'hyperprécision des situations, l'extrême exactitude des réalités matérielles exacerbent un manque conjoint de finalité⁴⁴ ».

Ce démembrement du monde, on en trouve peut-être l'origine dans le poème « Enfance » (*Illuminations*) où Rimbaud « invente » la rhétorique du « Il y a »⁴⁵ que l'on retrouve, de façon exemplaire, dans les fameuses listes de Perec. *L'infra-ordinaire* (Paris, Seuil, 1989) vise en effet à une recension, exclusive de tout choix et donc de toute subjectivité :

Décrivez votre rue. Décrivez-en une autre. Comparez.
Faites l'inventaire de vos poches ; de votre sac [...].
Questionnez vos petites cuillers.
Qu'y a-t-il sous votre papier peint ?

De telles questions, Perec voit bien qu'elles peuvent paraître « inutiles », mais pour ajouter aussitôt que « c'est précisément ce qui les rend tout aussi, sinon plus, essentielles que tant d'autres » (p. 12-13). Mais même si, d'une certaine façon, l'insignifiant a quelque chose d'essentiel, sa nature consiste à ne pas créer de lien. D'où ce recours au degré zéro de l'écriture qu'est la liste, comme ces « Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables » ou surtout cette « Tentative d'inventaire des aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mil neuf cent soixante-quatorze » (repris dans *L'infra-ordinaire*). Avec de pareilles péripéties, la chronique de 1974 ne risque guère de ressembler à celle de 1830.

En lieu et place de la « prose du monde », l'insignifiant nous confronte ainsi à un lexique sans syntaxe. Des atomes narratifs se succèdent, mais nul *clinamen* ne vient les conjoindre. Cette parcellisation explique la prédilection qu'éprouve, pour la forme brève, la littérature de l'insignifiant. Philippe Delerm ou Pierre Autin-Grenier proposent de petites scènes du quotidien (« On pourrait presque manger dehors » ; « La mousseline de crabe sur toast farci »...). Mais des instantanés ne constituent pas un vrai film. Dans cette littérature au présent, où le héros, sans souvenir ni projet, se contente d'enregistrer le déroulement des choses, la pure passivité de la conscience narrative invente une forme de « quiétisme post-moderne ». Mais alors que les grandes révoltes contre l'intolérable (le romantisme, le socialisme...) étaient productives

44. Bruno Blanckeman, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000, p. 38-39.

45. Entre autres, Camille Laurens, « Il y a », dans *Quelques-uns*, Paris, P.O.L., 1999, p. 71-79.

de discours, cette vague adhésion à l'ordre des choses fait du personnage un ludion. Du coup, ces écrivains de l'insignifiant peuvent bien intituler « roman » certains de leurs textes ; de telles œuvres, sans progression ni péripétie vraie, faites de micro-séquences aléatoires, constituent, du roman picaresque, un simulacre anorexique. Là où un Lazarillo affronte le monde, un Jeremy Mouse préfère, lui, le laisser-faire, c'est-à-dire le laisser-vivre — ou plutôt le laisser-aller comme seul vrai mode du laisser-vivre.

Là réside sans doute le changement de perspective. Quand, dans son « Journal », Roquentin écrit en date de « Mardi » : « Rien. Existé⁴⁶ », il pointe un paradoxe, à savoir que l'insignifiance des petites choses dissimule l'essentiel : on peut bien montrer tel objet (« ce point blanc, là-haut, c'est une mouette »), on omet de ressentir à quel point, à travers cette mouette, l'existence se cache. Plutôt que de reconquérir le monde, donc de lui donner un sens qu'au fond il n'attend pas, il convient peut-être d'éprouver à travers lui sa propre réalité. Laisser advenir le réel sans le prendre au piège des discours, s'abandonner à une sensation pure débarrassée de tout corset théorique, permet de suspendre un instant l'étrangeté de l'existence qui, étymologiquement, nous contraint à rester en dehors (*ex-stare*). Avant de jouer les maîtres du monde, il vaut donc la peine de relire Pierre Autin-Grenier et de bien méditer son invite :

Quand je suis allé m'étendre à poil dans l'herbe en plein soleil [...] et que les yeux mi-clos longtemps j'ai rêvé à ces petits moments sans importance qui parfois marquent une vie pour toujours, alors je me suis dit que j'étais tout à fait comme Marcel Proust : sans cesse à la recherche de quelque chose, c'est sûr, mais aimant bien quand même être allongé dans les effluves de menthe sauvage et d'héliotrope, comme à ne rien faire en somme⁴⁷.

Invite à cette sagesse minimale qui constitue sans doute la morale de la fable : opter pour les combats de la vie contre les jugements transcendants, « exister et non pas juger⁴⁸ », car si, comme le rappelle Pierre Autin-Grenier, « on nous avait enseigné des années durant l'insignifiant », il nous revient « le soin d'inventer maintenant l'essentiel⁴⁹ ».

46. Jean-Paul Sartre, *La nausée*, dans *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1981, p. 122.

47. Pierre Autin-Grenier, « Je crois bien que je suis comme Marcel Proust », dans *Je ne suis pas un héros*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 89.

48. Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 168.

49. Pierre Autin-Grenier, *Je ne suis pas un héros*, *op. cit.*, p. 36.