

Christian Prigent

*Du sens de l'absence de sens*

*Essai*



P.O.L.

## DU SENS DE L'ABSENCE DE SENS

### 1

Antonin Artaud disait : « Tout vrai langage est incompréhensible ».  
Ainsi un langage compréhensible serait un langage faux.  
C'est la question soulevée par ce paradoxe qui nous réunit ici.

Dans l'histoire littéraire, on a dites *illisibles* les œuvres qui, à telle ou telle époque, s'efforçaient d'inventer des formes et de « trouver une langue ».

Mais que veut dire « inventer des formes », sinon proposer de nouvelles façons de représenter le monde ?

Et que veut dire « trouver une langue », sinon verbaliser autrement l'expérience que nous faisons du monde où nous vivons comme du monde qui vit en nous ?

Il ne s'agit donc pas d'une question strictement « formelle » : ces modes nouveaux de symbolisation sont la littérature elle-même, ils constituent son histoire, ils incarnent son change éternel d'elle-même en elle-même.

Il suffit de le savoir pour ne jamais céder aux gestes d'intimidation qui voudraient récuser l'invention écrite au prétexte de sa difficulté, voire de son obscurité.

### 2

Le critère d'illisibilité est déplaçable et recouvre des expériences très diverses.

Dire par exemple que Sade est illisible, c'est le décréter ennuyeux, d'une monotonie pornographique assommante.

Le dire aujourd'hui de tel ou tel best-seller produit par l'édition industrielle, c'est en déclarer l'indignité artistique.

Dire par exemple qu'un Sollers est désormais illisible, c'est juger que son œuvre n'a plus d'intérêt littéraire et qu'en somme elle est devenue illisible à force d'être trop lisible.

Mais dire Mallarmé illisible, c'est désigner une densité impénétrable, une opacité voulue du sens, un hermétisme ou un ésotérisme délibéré.

Le dire de Joyce, c'est renoncer à voir dans la langue de *Finnegan's Wake* autre chose qu'un idiolecte impartageable.

Le dire d'Artaud, c'est peut-être refluer devant le *pathos* organique et la violence des effets de folie qui travaillent ce texte.

Le dire des récits de Pierre Guyotat, c'est récuser une refonte monstrueuse du lexique et une scansion quasi imprononçable.

Dans ces quatre derniers cas, c'est pointer une difficulté à pénétrer ce que Bataille appelait de « grandes irrégularités de langage » et considérer cette difficulté comme irrémédiable.

Mais dire de Rabelais qu'il est illisible pour nous (pour notre époque), c'est seulement constater, pour le regretter, l'éloignement d'un certain état de la langue (autrefois parfaitement lisible).

Dire du théâtre de Voltaire, des romans de Paul Bourget ou des récits de rêves surréalistes qu'il sont « devenus illisibles », c'est également incriminer ce que le temps périmé ; mais, cette fois, pour déclarer les œuvres démodées et suggérer que sans doute elles le furent toujours, que probablement elles l'étaient déjà de leur temps : en somme c'est pour les assigner à une sorte de « *kitsch* » d'époque.

Ce que l'on avance habituellement à propos de la difficulté des écrits dits « modernes », c'est que ces textes qui paraissent aujourd'hui étranges ou obscurs deviendront dans quelques années des textes faciles. Sous l'effet de la patine de l'Histoire et de la lente évolution du goût, les textes actuellement illisibles seront plus tard les parangons du classique.

On situe donc le problème dans une distorsion entre les habitudes d'un public à une époque donnée et l'avance que, par rapport à ces habitudes, certains artistes auraient pris. On suppose en somme que les textes en question sont écrits dans une sorte de *français anticipé* et que le travail du temps viendra réduire l'excentricité de cette anticipation.

L'exemple de la réception des œuvres de la peinture vient soutenir cette interprétation : les scandaleux tableaux impressionnistes des années 1870 se retrouvent en effet aujourd'hui dans le calendrier des Postes ou sur des couvercles de boîtes de chocolat et chacun, face à eux, semble communier avec du familier.

Il n'est pas sûr, cependant, qu'on puisse pousser loin la similitude. On peut par exemple douter que Mallarmé ou Rimbaud soient aujourd'hui plus lisibles qu'ils ne l'étaient en 1873 ou en 1883. Ce qui de Rimbaud est vu comme lisible, ce sont les premiers poèmes, pas les *Illuminations*. Et la mythification de la figure de Rimbaud n'a que bien peu de choses à voir avec un intérêt perspicace pour la complexité des textes – qui, de fait, restent obstinément illisibles. C'est-à-dire, d'une part : non lus ; d'autre part : surinvestis par la glose savante.

Ce dernier constat peut inviter à envisager les choses autrement.

Par exemple en posant que le temps, en l'occurrence, ne fait finalement rien à l'affaire de l'illisibilité.

Mais que la dimension de l'illisibilité est intrinsèque à ce type de rapport particulier à la langue et au réel qu'on appelle littérature.

L'objectif d'une œuvre d'art n'est pas, contrairement à ce que l'on dit souvent, de produire de beaux objets. Cet objectif est de former des représentations *justes*. Une œuvre littéraire cherche à représenter exactement l'expérience du monde et de la vie qui est celle de celui qui l'écrit.

Or cette expérience n'est jamais une expérience de la clarté. C'est plutôt celle d'un chaos, d'une opacité, d'un mélange inraisonnable de délices et d'horreurs, de jouissance et d'angoisse. En somme, c'est une expérience de l'absence de sens. Ou, au moins, de l'incertitude du sens. Une expérience de « l'existence en tant qu'elle n'a pas de sens », comme dit Jean-Luc Nancy.

L'expérience du sens, on ne la fait pas directement face à la vie qu'on mène mais face aux discours qui nous disent quelque chose de cette vie. Je perçois du sens quand je lis un ouvrage de philosophie, un essai savant, une analyse politique. Et quand je perçois ce sens je perçois généralement aussi ce que son bâti rationnel et la positivité des énoncés qui le construisent ont de décevant. Au moment même où je saisis son sens, je perçois l'inadéquation de ce sens à la façon dont le monde, moi, singulièrement, m'affecte. Autrement dit : la lisibilité du propos me le fait, dans une large mesure, éprouver comme du parler « faux ». Et cette épreuve est même sans doute ce qui fait lever en moi le désir d'un autre mode d'approche de la vérité, d'une autre posture d'énonciation, d'un autre traitement des moyens d'expression : le désir de littérature, en somme.

Si on tente par un travail artistique de déposer une trace de la manière dont on se représente sa vie, et si on veut que cette trace ait quelque chose de juste, il faut bien qu'elle comporte ce rapport à l'opacité. Parce que cette opacité est la vérité de l'expérience qu'on fait de la vie. Je veux dire par là qu'il n'est pas d'œuvre d'art cohérente quant à son propre propos qui ne comprenne en son noyau même la dimension d'opacité qui a fait que cette œuvre s'est faite.

Car c'est face à la conscience de l'opacité que le désir de faire œuvre d'art surgit. Si le monde est clair, l'expérience simple et la vie lisible, il n'y a pas d'œuvre d'art. Mais si surgit le besoin de l'œuvre (ou plutôt : le besoin d'effectuer le geste qui peut-être fera œuvre) – il n'y a ni illogisme ni scandale à vouloir que ce geste conserve en lui quelque chose de la dimension d'opacité qui l'a fait se déployer.

Il y a donc une fatalité de « l'illisibilité » dans toute œuvre d'art. Et si nous pouvons être sensibles à l'énigme qu'une œuvre nous propose, c'est parce que cette énigme imprime en nous, en deçà ou au delà des significations, la sensation violente que là s'est représenté quelque chose de l'opacité objective de la vie.

## 5

Ce n'est pas l'amour du monde qui nous pousse à la littérature, mais l'amour de la littérature. Ce n'est pas l'injonction d'une quelconque expérience immédiate du réel qui nous convoque à la pratique de la littérature, mais la passion de la langue.

Mais qu'est-ce que cette *langue* qui ainsi nous passionne ?

La langue, c'est ce qui découpe dans le monde une figure étrangère à lui du fait de cette découpe elle-même : l'homme, le parlant.

C'est parce que nous parlons que le monde surgit devant nous comme monde. Et c'est pour la même raison qu'il se sépare de nous. Parler nous détache du monde et détache le monde de nous. Et si un monde surgit dans notre parole, c'est un monde médiatisé, disposé dans la distance et l'étrangeté.

Nulle transparente mimesis n'en saurait rendre compte. Parce que pour en rendre exactement compte, il faudrait rendre compte non seulement des figures dont ce monde est formé, mais de l'infigurable distance qui rend possible la formation de ces figures.

Dit autrement : la littérature ne peut nommer justement le monde qu'en maintenant au cœur de cet effort de nomination l'innommable qui incarne la « différence non logique » que le monde est pour nous.

La littérature qui survit aux siècles est une manifestation de cette expérience-là : elle accomplit la langue. Ainsi, ce n'est pas tant le monde qu'elle dit – mais ce que la langue elle-même accomplit : notre excès au monde, le pouvoir qu'a la parole de le mettre à distance et de nous délivrer de lui.

En cela l'illisibilité est en elle non pas comme le ver étranger dans le fruit mais comme le noyau essentiel à son développement. S'il n'y avait pas cette obscurité, nous serions dans le leurre. Nous habiterions, leurrés, la clarté de langues qui ne sont qu'illusoire reflet des choses, miroirs aux alouettes de notre désir d'être en paix avec lui et soumis à ses lois.

## 6

Contrairement à l'Histoire et aux Prophéties (religieuses, politiques...), la littérature affronte un présent. L'amour de son temps est le sujet de la littérature.

Mais le sens du présent n'est que le sens d'une perte du sens, le sens d'une fuite étoilée, devant nos savoirs, nos discours et nos croyances, du troupeau déjà plus (ou pas encore) domestiqué des significations.

La littérature rend compte de cette perte : si sens en elle il y a, ce sens n'est que le sens d'un absentement objectif du sens. Proposer du monde une lisibilité (dans la cohérence des grands systèmes explicatifs, dans l'euphorie des visions utopiques ou dans l'homogénéité des fictions qui

articulent du temps), ce serait pour elle trahir l'effort de vérité, se soumettre au leurre, consentir au monde.

Dit autrement :

Ou bien le monde tombe, comme on dit, « sous le sens » – et la langue littéraire peut être le reflet de cette déclinaison lisible.

Ou bien il est obscur et commence précisément là où s'arrête le sens – et la langue littéraire en prend acte : son exposant (son point de vérité), est inéluctablement cette in-signifiante, cette vacuité installée au cœur de toute constitution des significations.

Sans doute même peut-on dire que la langue littéraire a pour objectif de symboliser cette vacuité, cette perte et cet arrachement. Non qu'elle ait à les dire – mais elle a à en former la forme (par des rythmes abstraits, des artifices violemment non-naturalistes, des phrasés non-figuratifs). C'est ce que tente la « poésie », où s'accomplit, pour cette raison, la logique même de la « littérature ».

Ni Baudelaire, ni Mallarmé, ni Joyce (etc.) n'ont écrit pour rendre le monde lisible. Leurs œuvres construisent, en face de l'obscurité du monde, une obscurité homologue. Non que ces œuvres récuser le sens : elle maintiennent, bien plutôt, une instabilité vivante, une indécision du sens. C'est en quoi elles font effet de vérité.

Il est donc saugrenu d'être surpris de ce que la littérature, parfois, soit « illisible ».

Il est naïf d'exiger d'elle qu'elle soit *a priori* lisible.

Il est misérable de la récuser quand elle ne l'est pas. Car c'est en refuser l'essence même. Quand nous rêvons de posséder le sens du monde dans la transparence des œuvres littéraires, nous dévoilons notre désir d'être possédés par ce monde, dont la clarté de la littérature serait un reflet accompli.

Ainsi notre vœu que les textes soient lisibles est-il paradoxalement le vœu de nous vouer corps et âme au monde – et qu'il n'y ait plus de littérature.

## 7

Celui qui se contente de l'expérience du monde (ou de la croyance), n'écrit pas, ne fait pas de littérature.

Celui qui croit être dans la langue comme un poisson dans l'eau, barbote dans le bocal du monde et n'écrit pas non plus.

Seul écrit celui que la langue hante comme une difficulté, un tourment, celui qui n'aime du monde que ce que la langue en change.

On écrit pour répondre à la honte d'être sans langue à force d'user de la langue de tous et d'être par cet usage assigné au lieu des représentations communes.

On écrit pour ne pas céder à cet affaissement abject.

Écrire répond à un refus d'être l'otage des fictions que la parole commune, les représentations idéologiques et les croyances qui s'y stratifient tentent de nous faire prendre pour la réalité.

Écrire, c'est refuser ces visions assujetties.

Écrire c'est alors faire monter l'obscurité dans l'obscène clarté des fictions qui nous livrent au monde en prétendant nous le livrer (nous le raconter, nous l'expliquer).

Mais l'obscurité dont je parle est à son tour une clarté. Elle éclaire le sens de la spécificité humaine : sur le monde, nous mettons moins des noms que des *nons* : des négations, des nons aux noms qui sont déjà là et qui sont la fiction du monde, le monde comme fiction – les noms qui réduisent le monde à une image, à une icône, à une idole.

## 8

L'éventuelle obscurité des écrits littéraires provient de ce que la littérature est dévotion entière à la langue – c'est-à-dire à cette force de rupture qui nous exclut du monde tout en nous en donnant la conscience.

Ainsi Arthur Rimbaud n'était-il pas venu pour dire le monde mais pour créer « l'opéra fabuleux » qui affirme que « nous ne sommes pas au monde ».

Et Samuel Beckett n'a pas écrit pour décrire un monde possible mais pour répondre, envers et contre toute aphasie, à la nécessité spécifiquement humaine de parler et, en parlant, de cerner « issu de l'impossible voix, l'infaisable être ».

Si la langue nous ex-cepte du monde, écrire, c'est cultiver cette exception. « Qui l'accomplit, dit Mallarmé parlant du geste d'écriture, intégralement se retranche ».

Certes, ce geste de retrait peut être un geste (social) de retrait du monde.

C'est surtout un geste esthétique de retrait au sens commun qui fait monde.

En tant que retrait, retranchement, rupture, il s'offre dans une large mesure comme « mystère », comme dit encore Mallarmé. Il incarne en tout cas notre désir et notre pouvoir de ne pas être réduit à un reflet des choses objectivées et d'échapper aux figures répertoriées du monde.

C'est ainsi que nous jouons nos chances de dénouer notre assujettissement à ces représentations arrêtées et de brouiller notre identification à ce décor du possible.

D'évidence, la littérature n'est pas là pour redoubler la lisibilité de ces figures, de ces représentations, de ce décor.

Elle est là pour assumer et incarner notre étrangéité au monde.

Et c'est pour cette raison que, souvent, nous n'y reconnaissons pas les significations que nos images ou nos croyances donnent au monde pour nous soumettre à lui<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Plusieurs éléments de ce texte figurent sous une forme un peu différente dans *Une Erreur de la nature*, POL éditeur, 1996.