

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA FABRIQUE D'UN LIEU COMMUN : COMMUNAUTÉ, DÉMOCRATIE ET
RHÉTORIQUE CHEZ MICHEL LEIRIS, JEAN PAULHAN ET FRANCIS PONGE

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

LAURENCE CÔTÉ-FOURNIER

JANVIER 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je souhaite d'abord remercier Jean-François Hamel pour sa direction généreuse et attentive. Ma thèse doit énormément à ses critiques patientes et perspicaces, et c'est un privilège d'avoir pu travailler durant toutes ces années avec un lecteur aussi enthousiaste, au dévouement et à la rigueur intellectuelle exemplaires.

Merci à Michel Lacroix, pour ses commentaires éclairants et enrichissants tout au long de mon parcours de thèse, et pour les occasions constantes qu'il m'a données de contribuer à ses projets, avec l'ouverture et la bienveillance qui le caractérisent.

Merci à Arnaud Bernadet pour ses nombreuses et pertinentes suggestions, qui ont nourri ma réflexion.

Merci à Alain Farah, pour m'avoir convaincue, jadis, de quitter les hauteurs de McGill pour l'imprévisible UQÀM.

Merci à Marie Parent, Julien Lefort-Favreau et Camille Toffoli, pour avoir enchanté mon quotidien de rédaction par un mélange parfait de stimulation intellectuelle, de niaiseries et d'écoute active.

Merci à Rachel Nadon, Philippe Charron, Louis-Daniel Godin, Émile Bordeleau-Pitre, Gabrielle Roy-Chevarier, Laurance Ouellet-Tremblay, Anne-Renée Caillé, Julie Boulanger, Amélie Paquet, Pascale Lévesque, Laurence Pelletier, Jonathan Hope, Marie-Michelle Hamel, Lidia Merola, Laurence Fredette-Lussier, Régine Debrosse et Alice Monet d'avoir été de si bonne compagnie durant les dernières années.

Merci à mon frère Alexandre, à ma belle-sœur Daphnée et à mes parents, Marie-Louise et René, pour le support familial et la confiance.

Merci au CRSH, au Département d'études littéraires de l'UQÀM et au centre de recherche Figura pour le soutien financier.

Merci, surtout, à Simon Brousseau, que j'ai rencontré en commençant cette thèse, et dont l'amour aura été essentiel pour la terminer. Merci pour la beauté de notre vie ensemble, pour l'émerveillement partagé devant l'insignifiant et le sérieux, pour tout ce qui reste à venir pour nous deux.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vii
LISTE DES ABRÉVIATIONS UTILISÉES	viii
INTRODUCTION.....	1
L' AUTRE DE LA DÉMOCRATIE	1
CHAPITRE I.....	16
CONSTRUIRE LE COMMUN : CONSIDÉRATIONS MÉTHODOLOGIQUES ET HISTORIQUES.....	16
1.1 Une rupture au tournant du siècle	16
1.2 De quelle rhétorique est-il question ?.....	18
1.2.1 Rhétorique et démocratie, de l' Antiquité à la renaissance	19
1.2.2 La rhétorique sous la Troisième république	25
1.2.3 Éthos et rhétorique dans la première moitié du xx ^e siècle	30
1.2.4 Style et rhétorique.....	34
1.3.1 Henri Bergson et le moi fondamental.....	43
1.3.2 Charles Bally et le rôle du poète.....	45
1.3.3 Rémy de Gourmont et l' originalité littéraire	47
1.4 Lieu commun : retour sur une notion polysémique.....	52
1.5 Proverbes et communauté : l' expérience résiduelle	58
CHAPITRE II.....	70
JEAN PAULHAN : LA MAINTENANCE À L' ÉPREUVE.....	70
2.1 L' idéal d' une réconciliation et le jardin public	70
2.2 portrait de l' artiste en premier venu	72

2.2.1 Décoder les hain-tenys : du bon usage des proverbes.....	73
2.2.1.1. Du proverbe au hain-teny : étapes d'un apprentissage.....	75
2.2.1.2 L'autorité de la voix énonciative en communauté	81
2.2.1.3 Autorité et poésie	84
2.2.1.4 La transmission de l'expérience communautaire	87
2.2.2 Comment adhérer à la société secrète de Paulhan ?.....	90
2.2.3 Les modèles des peintres : Braque en exemple.....	106
2.3 Éthique de l'énonciation et autoritarisme.....	123
2.3.1 La Démocratie et le premier venu	125
2.3.2 Politique de l'énonciation : <i>Les Fleurs de Tarbes</i> et ses lectures	130
2.3.3 Lectures contemporaines de Paulhan.....	147
2.4 Des communautés fantasmées aux communautés réelles	155
CHAPITRE III	159
LE « TREMBLEMENT DE CERTITUDE » DE FRANCIS PONGE	159
3.1 Une entrée en matière entre rhétorique et politique	159
3.2 De la rhétorique de Paulhan aux rhétoriques de Ponge.....	163
3.2.1 Depuis Rimbaud et Lautréamont : une refondation du monde	164
3.2.2 La formule et le proverbe	172
3.2.3 Un oracle pour qui ?.....	178
3.3 La rhétorique des peintres	186
3.3.1 Braque le « Maître de vie ».....	187
3.3.2 Fautrier et les victimes de la Deuxième Guerre mondiale	196
3.4 La circulation de la Seine	205
3.5 Le début de « L'âge de la répression » ?.....	217

3.6 Pour le lecteur à venir.....	229
CHAPITRE IV	235
MICHEL LEIRIS – LE NOM COMMUN DU MYTHE.....	235
4.1 La croyance jamais éteinte en un langage unifié.....	235
4.2 Les premières réflexions sur la rhétorique, de Roussel à <i>l'âge d'homme</i>	238
4.2.1 Le legs de l'automatisme sur l'inventivité langagière.....	240
4.2.2 Le travail souterrain des lieux communs	243
4.2.3 La construction par topique : Autoportrait et rhétorique	247
4.3 La transmission d'une expérience, de l'Afrique à la France	251
4.4 Des « tenaces vellétés révolutionnaires » de la Chine maoïste à Mai 68	264
4.4.1 De la Chine à l'Italie : de nouveaux lieux communs.....	266
4.4.2 À Cuba sous le regard de José Martí	274
4.4.3 La grande phrase de Mai 68	277
4.5 L'artiste et son destinataire, de la peinture à l'écriture	283
4.5.1 Réalisme et innovation	289
4.5.2 La signature et le nom commun de l'artiste	299
4.6 Le procès infini	303
CONCLUSION.....	307
NOUVELLES INCARNATIONS DE LA RHÉTORIQUE	307
BIBLIOGRAPHIE	320
1. Œuvres de Michel Leiris, Jean Paulhan et Francis Ponge étudiées.....	320
2. Autres œuvres de Leiris, Paulhan et Ponge.....	321
5. Monographies et articles sur Francis Ponge.....	324
6. Monographies et articles sur Michel Leiris.....	327

RÉSUMÉ

Cette thèse se construit autour du legs de la rhétorique dans les écrits de Jean Paulhan, de Francis Ponge et de Michel Leiris. Ces trois auteurs partagent un désir de reconstruction et de reconfiguration de l'esprit de la rhétorique et de la fonction sociale du langage commun dans un contexte de forte individuation de la parole, et cherchent à penser de nouveaux lieux communs pour leur époque. Or langage commun, rhétorique et lieu commun s'avèrent, pour les trois auteurs, des points d'ambivalence autour desquels se met en branle le mouvement de la pensée, celle-ci ne parvenant jamais à s'arrêter autour d'une définition proprement positive ou négative des termes. En effet, loin d'incorporer passivement les effets de la tension entre commun et singulier intrinsèque à la modernité esthétique telle que définie par Nathalie Heinich et Jacques Rancière, Leiris, Paulhan et Ponge en ont fait l'un des moteurs de leurs œuvres, en s'interrogeant sur les enjeux artistiques et éthiques sous-jacents à cette dichotomie. L'ambivalence intrinsèque au fait littéraire démocratique s'inscrit dans leur énonciation, et leur travail fortement autoréflexif incorpore dans la structure des textes cette tension, sorte de « démocratie interne » à l'œuvre.

Le premier chapitre présente nos définitions des concepts de rhétorique, de lieu commun et de langage commun, ainsi que diverses considérations méthodologiques et historiques. Nous revenons sur le contexte historique ayant entouré les réformes de Jules Ferry, qui ont conduit à la fin de l'enseignement de la rhétorique en France, de même que sur les différents courants de pensée philosophique et esthétique ayant façonné la perception du langage au début du XX^e siècle, principalement les travaux d'Henri Bergson, de Remy de Gourmont, de Ferdinand Brunetière et d'Antoine Albalat. Cette section se termine par une réflexion sur le concept d'expérience, à la lumière des écrits de Walter Benjamin et de Giorgio Agamben.

Dans le deuxième chapitre, nous analysons comment Paulhan construit une effectivité du langage par la forme même que prennent ses récits sur les communautés malgaches (« L'expérience du proverbe », « Les hain-tenys »), en prêtant une attention particulière à la manière dont Paulhan s'adresse à son auditoire, dans des essais qui se veulent à la fois proche des sciences en même temps que récits d'une expérience subjective. Nous enchaînons ensuite avec la transmission de l'expérience permise par la rhétorique et les proverbes dans un contexte de modernité, et sur les rapports d'exclusion et d'inclusion que leur usage sous-tend. Le langage pictural est abordé à travers ses textes sur la peinture moderne (*Braque le patron*, *Fautrier l'enragé*), qui traitent activement de la singularité du peintre et de son rôle dans la société. Nous examinons de plus près les enjeux éthiques que suscite la mise en place de ces « lieux communs », en maintenant un lien plus direct avec la notion de démocratie. Pour ce faire, nous nous penchons sur des figures récurrentes dans les essais de l'écrivain, celles du savant (ou spécialiste), du critique et du premier venu, et sur ce qu'elles révèlent de l'égalitarisme des points de vue et des formes que postule Paulhan, qui prolonge une posture d'ignorance, que nous analysons dans *De la paille et du grain* et *Les fleurs de Tarbes*. Par les jeux de pouvoir qu'elle sous-tend, cette ignorance feinte constitue une porte d'entrée vers l'analyse des métaphores du politique chez Paulhan. Nous terminons

en nous arrêtant sur les questionnements éthiques qu'ont soulevés ses méthodes rhétoriques chez quelques penseurs français et américains (Julien Benda, Jeffrey Melhman, Michael Syrotinski).

Le troisième chapitre est consacré à l'œuvre de Francis Ponge. Tissant des liens avec la partie précédente, nous montrons le rapport dynamique que Ponge établit entre ses propres réflexions et celles de Paulhan, en regard de l'importance de la tradition, des proverbes et de la rhétorique dans le contexte moderne, en prenant appui sur les très nombreuses références à Paulhan disséminées dans l'œuvre de Ponge. En nous basant sur les textes de Ponge de l'entre-deux-guerres, notamment ses écrits sur des peintres (Fautrier, Braque) nous analysons comment l'auteur du *Parti pris des choses* se distancie de Paulhan pour fonder sa propre méthode, et comment celle-ci reprend différemment certaines des mêmes tensions entre la masse et l'individu, et sur la réception problématique de l'œuvre novatrice. Nous analysons par la suite les rapports ambivalents à la hiérarchie et au pouvoir que révèlent ses écrits, par leur mode assertif et par le type de pacte de lecture qu'ils supposent, notamment dans une lecture de *La Seine*, en nous arrêtant sur la circulation démocratique du signe que promeut ce texte. La représentation ambiguë des formes de pouvoir dans *Pour un Malherbe*, au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, clôt cette partie.

Dans le quatrième chapitre, qui porte sur Michel Leiris, nous retraçons l'émergence de sa pensée sur les lieux communs et le langage commun, en prenant comme point de départ les textes de Leiris les plus directement influencés par le surréalisme (*Glossaire, j'y serre mes gloses, Brisées*) de même que son admiration pour Raymond Roussel. Nous nous arrêtons ensuite sur la présence des lieux communs dans la lecture et l'interprétation, ainsi que sur leur rôle comme mode de transmission d'une expérience singulière à un auditoire. Les questionnements éthiques associés à l'usage de la parole sont analysés dans un cadre autobiographique, celui de *L'Afrique fantôme* et de *La règle du jeu*, pour mettre au jour les tensions entre objectivité et subjectivité, entre sincérité et inventivité que suppose une éthique du témoignage qui se veuille à la fois lieu de connaissance et espace d'énonciation d'une voix singulière, telle que la présente et la définit Leiris, mais aussi telle que ses textes la contredisent. Finalement, nous abordons ses écrits sur Pablo Picasso, Joan Miró et Francis Bacon, qui révèlent son idéal artistique, axé sur le merveilleux quotidien, l'idéal d'un art qui circule librement et parle du monde commun, sans être alourdi des mêmes enjeux politiques que la parole ne l'est pour Leiris.

Mots-clés : Jean Paulhan, Francis Ponge Michel Leiris, rhétorique, langage commun, cliché, lieu commun, communauté, démocratie

LISTE DES ABRÉVIATIONS UTILISÉES

JEAN PAULHAN

AC	<i>Art de la contradiction</i>
BP	<i>Braque le patron</i>
DA	« La démocratie fait appel au premier venu »
DP	<i>À demain la poésie</i>
EP	<i>L'expérience du proverbe</i>
FF	<i>F.F. ou le critique</i>
FT	<i>Les fleurs de Tarbes</i>
HT	<i>Les hain-tenys</i>
MP	<i>La mentalité primitive et l'illusion des explorateurs</i>
PG	<i>De la paille et du grain</i>
PC	<i>La peinture cubiste</i>
RS	« La rhétorique était une société secrète »

FRANCIS PONGE

AC	<i>L'atelier contemporain</i>
DP	<i>Douze petits écrits</i>
EPS	<i>Entretiens avec Philippe Sollers</i>
OC	<i>Œuvres complètes</i> (les tomes I et II sont distingués par le chiffre suivant l'abréviation)
ME	<i>Méthodes</i>
NI	<i>Nioques de l'avant-printemps</i>
NR	<i>Nouveau recueil</i>
PE	<i>Le peintre à l'étude</i>
PI	<i>Pièces</i>
PM	<i>Pour un Malherbe</i>
PPC	<i>Le parti pris des choses</i>
PR	<i>Proèmes</i>

RE La rage de l'expression

SE La Seine

MICHEL LEIRIS

ACC À cor et à cri

AF L'Afrique fantôme

EA Écrits sur l'art

FIB Fibrilles

FBR Frêle Bruit

JC Journal de Chine

JML Journal de Michel Leiris

LT Langage tangage

INTRODUCTION

L'AUTRE DE LA DÉMOCRATIE

« Je ne sais s'il est vrai que les hommes de lettres se soient contentés jadis de distraire d'honnêtes gens. (Ils le disaient du moins). Les plus modestes de nous attendent une religion, une morale, et le sens de la vie enfin révélés. Il n'est pas une joie de l'esprit que les Lettres ne leur doivent. Et qui pourrait tolérer, se demande un jeune homme, de n'être pas écrivain ? »

Jean Paulhan

« Le tribunal révolutionnaire d'Arras jugera d'abord les prévenus distingués par leurs talents. » Cette déclaration d'août 1793 signée par Joseph Le Bon, ancien professeur de rhétorique se rangeant désormais dans le camp des défenseurs de la nouvelle république, traîne avec elle le souvenir des dérives qui ont accompagné la naissance de la démocratie en France, tant par le choix des victimes (ceux qui échappent à l'indistinction de la masse) que par le contexte qui l'entoure (celui de la Terreur). Cette citation, qui contribue à asseoir l'image de la Révolution comme « l'autre de la démocratie¹ », comme son versant négatif et destructeur, est aussi la seule mention explicite de la Terreur de 1793 dans un essai qui, par son titre, semble pourtant prêt à lui faire une large place : *Les fleurs de Tarbes, ou la Terreur dans les Lettres*. La Terreur que Jean Paulhan place au centre de son ouvrage est toutefois nettement moins sanguinaire que celle évoquée par le tribunal révolutionnaire d'Arras : ses Terroristes ne cherchent plus à épurer la société, mais le langage. Ce ne sont plus des hommes et des femmes qui sont envoyés à la guillotine, mais des expressions dont les termes trop usés ne seraient plus aptes à rendre compte de l'idée qui les animaient autrefois. Cette épuration a frappé le monde des Lettres comme une maladie, touchant tant l'écrivain que le lecteur, mais le mal s'est étendu à tout mode d'expression, non sans causer des torts inquiétants dans la société entière : « Qui ne serait prêt à abandonner la littérature à son sort ?

¹ Sophie Wahnich, *La liberté ou la mort. Essai sur la Terreur et le terrorisme*, Paris, La Fabrique Éditions, 2003, p. 16.

Mais c'est toute pensée qui se voit compromise avec elle. On ne voulait mettre à mort que l'artiste, et c'est l'homme qui a la tête coupée. » (FT, 37) À cet égard, les deux Terreurs seraient mues par une même logique : multipliant les procès et les châtements pour imposer aux sujets de l'État « l'immobilité cadavérique de la norme² », les deux types de terroristes seraient le fruit d'une même obsession violente pour la vertu, celle de « Cathares [...] jamais sûrs tout à fait d'être en conformité avec leur Loi mais d'autant plus résolus, paradoxalement, à la servir de toutes leurs forces³. »

La manière dont Paulhan passe du cas de l'écrivain à celui du simple citoyen et, inversement, de la Terreur politique à la Terreur littéraire, rappelle – dans un ouvrage que Paulhan a pourtant affirmé être d'intérêt strictement linguistique – la corrélation étroite entre les transformations politiques ayant découlé de la Révolution et l'arrivée d'une nouvelle conception de la « république des Lettres⁴ » qui transformera peu à peu le statut de l'artiste en régime de modernité. Mais le sens de ce parallèle entre politique et langage, de même que la signification du recours de Paulhan à la Terreur pour structurer son essai, demandent à être creusés, Paulhan se révélant maître des ambiguïtés et des retournements. La déclaration de Joseph Le Bon que Paulhan cite, non pas une, mais deux fois dans *Les fleurs de Tarbes*, n'est accompagnée d'aucune mise en contexte et fausse, à cet égard, notre lecture de ces événements historiques. Comme le rappelle Sophie Wahnich dans *La liberté ou la mort. Essai sur la terreur et le terrorisme*, s'il est devenu commun d'accuser la Terreur française d'avoir promu un égalitarisme niveleur et homogénéisateur dont les excès auraient été catastrophiques, la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen montre toutefois à l'œuvre la volonté inverse; ce texte fondateur « ne reconnaît pas d'autres distinctions que

² Laurent Dispot, *La machine à Terreur*, Paris, Bernard Grasset, 1978, p. 154.

³ *Ibid.*, p. 158.

⁴ Laurent Jenny, dans *Je suis la révolution*, rapporte les déclarations de François-Urbain Domergue dans son Prospectus pour une *Société des amateurs de la langue française* de 1791 : « Notre littérature était une aristocratie oppressive et décourageante [...] abolissons les ordres, fondons la république des lettres, et que dans notre société des amateurs de la langue, tous soient égaux en droits ». Tiré du *Journal de la langue française*, n° 1, Nouvelle série, 1^{er} janvier 1791, cité dans *Je suis la Révolution*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2008, p. 16.

celles des talents et des vertus⁵. » La Révolution – et la Terreur avec elle⁶ – marqueraient ainsi le début d'une distinction fondée sur le talent, et non plus sur la naissance. Rappelons-le, il s'accomplira à la même période un renversement des valeurs artistiques, la plus cotée d'entre elles devenant ainsi l'originalité, par opposition à la conformité aux modèles fixés, ainsi que le décrit la sociologue Nathalie Heinich dans *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. À travers ce renversement, c'est l'opposition moderne entre « la technique ou [le] savoir, appris et interchangeable » et « le don, cette disposition innée, donc constitutive de la personne », « forme proprement artistique de la vocation⁷ » qui se met en place : l'artiste romantique n'a plus rien du professionnel de l'ère académique, et ce ne sont pas les institutions établies, mais la postérité de l'artiste qui détermine la mesure de son talent. Preuve parmi d'autres du discrédit subi par ces institutions, en 1791, « la Révolution supprim[e] les corporations, de même que les académies » pour « favoriser l'égalité et l'intérêt général contre les corps intermédiaires⁸ ».

Or ce sur quoi Paulhan veut attirer l'attention par la citation quelque peu trompeuse de LeBon va à l'encontre des définitions attendues : sous le terme imprécis de « talent » ne se cache pas tout élément propre à *singulariser* celui qui le possède et à montrer sa maîtrise inhabituelle d'un art. Au contraire, les talents qui sont évoqués l'associent à la conformité. En effet, le talent que mentionne Paulhan est celui de qui « se trahit aux fleurs de rhétorique », c'est-à-dire celui dont « [l]'habileté, l'intelligence ou le savoir-faire » (*FT*, 61) découlent de l'emploi de techniques conventionnelles, incompatibles avec l'idéal moderne d'originalité, positionnant Paulhan à l'encontre du sens commun (des modernes) quant à la notion de talent. Le tribunal d'Arras, selon la lecture pour le moins singulière qu'en fait Paulhan,

⁵ Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789, article VI, *Les déclarations des droits de l'homme de 1789*, textes réunis et présentés par Christine Fauré, Payot, 1988, p. 12, cité dans Sophie Wahnich, *La liberté ou la mort. Essai sur la Terreur et le terrorisme*, op. cit., p. 81.

⁶ La Terreur et la Révolution ne sont évidemment pas synonymes. Toutefois, leur lien étroit, leur co-dépendance permettent d'évoquer les deux termes en présupposant qu'ils partagent un ensemble de traits communs quant à la conception nouvelle du rapport du sujet à l'État qui s'établit durant cette période. Nous suivons en cela l'exemple de Sophie Wahnich dans *La liberté ou la mort*.

⁷ Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005, p. 19.

⁸ *Ibid.*, p. 47.

jugerait ainsi ceux qui utilisent les savoirs traditionnels. Aux Terroristes, Paulhan oppose en effet les Rhétoriciens, défenseurs des lieux communs et figures de style transmis par l'ancienne rhétorique jusqu'au XIX^e siècle, une race qui semble désormais éteinte. L'essai de Paulhan est tout entier consacré au besoin névrotique de différenciation et de distinction des écrivains depuis le romantisme, besoin qui entraîne l'abandon progressif des formes rhétoriques anciennes et remplace un code par un autre, plus insidieux, mais non moins puissant :

Les rhétoriciens – du temps qu'il y avait des rhétoriques – expliquaient avec complaisance comment nous pouvons accéder à la poésie : par quels sons et quels mots, quels artifices, quelles fleurs. Mais une rhétorique moderne – diffuse à vrai dire et mal avouée, mais d'autant plus violente et têtue – nous apprend d'abord quels artifices, sons et règles peuvent à jamais effaroucher la poésie. Nos arts littéraires sont faits de refus. (FT, 41)

Que Joseph Lebon, invoqué au passage par Paulhan, ait été professeur de rhétorique n'est pas sans intérêt dans un ouvrage qui réfléchit à son legs. Si la disgrâce de la rhétorique est définitivement consacrée en 1885, lors des réformes de l'enseignement de Jules Ferry qui officialisent sa mise à l'écart des programmes scolaires, la défaveur se fait sentir tout au long du XIX^e siècle, comme l'expriment des vers de Victor Hugo devenus célèbres qui ramènent eux aussi à l'avant-plan l'idée révolutionnaire et la Terreur comme métaphore de la rupture symbolique qui s'est opérée depuis l'Ancien Régime : « Boileau grinça des dents; je lui dis: Ci-devant, / Silence! et je criai dans la foudre et le vent : / Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe! / Et tout quatre-vingt-treize éclata⁹. »

La perspective sociologique de Nathalie Heinich sur les transformations liées au régime de modernité trouve aussi des échos dans la pensée philosophique de Jacques Rancière. Pour reprendre les formulations de *La parole muette*, le sort de la rhétorique découle du passage d'un régime de représentation à un régime d'expression. « Primat de la fiction; généricité de la représentation, définie et hiérarchisée selon le sujet représenté;

⁹ « Réponse à un acte d'accusation » dans *Les contemplations*. C'est grâce au chapitre « Révolution et poétique du mot de Hugo à Maurras dans Laurent Jenny, *Je suis la révolution*, op. cit., p. 25-60, que nous avons été mis sur cette piste.

convenance des moyens de la représentation; idéal de la parole en acte¹⁰ » : telles sont les caractéristiques associées au régime de représentation, celui des Belles-Lettres. Ce dernier est placé sous l'égide de cette technique même dont Paulhan déplore la perte : « l'idéal de la parole efficace renvoie à un art qui est plus qu'un art, qui est une manière de vivre [...] : la rhétorique¹¹. » Aux principes d'« identité mimétique¹² » et de « cohérence organique¹³ » qui régissait cet idéal de la parole vivante, le régime d'expression substitue un idéal de l'écriture vivante qui bouleverse l'ancienne hiérarchie des rapports esthétiques : « non seulement la poéticité ne relève plus d'aucun principe de convenance générique, mais aussi elle ne définit plus aucune forme ni matière particulières¹⁴. » Le nouveau « partage du sensible » qui définit la démocratie, « régime de la lettre orpheline, en disponibilité¹⁵ », est celui d'une puissance du Verbe présente dans la nature comme dans la pierre de la cathédrale que Victor Hugo place au cœur de *Notre-Dame-de-Paris*, parole muette où le poème puise sa puissance et qu'il vient redoubler par l'écriture : le langage devient « corps vivant de symboles¹⁶ ». Or ce redoublement est générateur de contradictions, que Rancière illustre avec l'exemple de Flaubert. En effet, si aucun sujet ne commande une forme déterminée et si le style devient une manière de voir, la prose du monde et la prose de la littérature tendent à devenir indiscernables, ainsi qu'il se produit avec *Bouvard et Pécuchet*, où « la phrase du style absolu s'annulait en dernière instance dans les stéréotypes de la prose du monde¹⁷. »

C'est sur l'idéal d'une parole efficace transmis par la rhétorique des Belles-Lettres que nous voulons insister pour éclairer les propos de Paulhan. La rhétorique, loin de se

¹⁰ Jacques Rancière, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette littérature, coll. « Pluriel », 1998, p. 27.

¹¹ *Ibid.*, p. 26.

¹² *Ibid.*, p. 31.

¹³ *Ibid.*, p. 32.

¹⁴ *Ibid.*, p. 41.

¹⁵ *Ibid.*, p. 84.

¹⁶ *Ibid.*, p. 44.

¹⁷ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p. 38.

limiter aux traités de figures de style auxquels elle est associée grâce aux ouvrages savants de César Dumarsais et de Pierre Fontanier¹⁸, résume « une manière de traiter les affaires humaines et divines¹⁹ » dont la perte ne serait pas sans conséquences pour la littérature et pour son lien avec la « société courante » (*FT*, 15). Paulhan ne propose pas un simple retour aux formes de la rhétorique ancienne et ne cherche pas à la réinstaurer dans un élan nostalgique qui ferait contrepoids à la modernité littéraire. Si la logique des Terroristes est questionnée, le recours à la rhétorique ancienne lui apparaît aussi insuffisant, inadéquat, après une Révolution qui a transformé définitivement les anciens modes de représentations. Ainsi, la pensée de Paulhan, loin de s'arrêter aux oppositions binaires que laisse supposer la division des Lettres en Terroristes et en Rhétoriciens, est plutôt construite autour d'ambivalences qui épousent les contradictions et les apories liées au monde littéraire depuis le romantisme. Cette ambivalence est fondamentale et traverse tout le discours de Paulhan. De même, la Terreur elle-même n'est pas réductible à un excès de violence sanguinaire ou à une « politique de violence arbitraire », mais elle a aussi constitué « le moment historique où la violence souveraine du “faire mourir” est celle d'un peuple acculé à en faire usage pour maintenir la prétention extraordinaire d'avoir conquis la souveraineté²⁰. »

Paulhan n'est cependant pas seul à s'interroger sur les conséquences de la perte de la rhétorique et avec elle, de la parole efficace qu'elle façonnerait, comme si la possibilité à fonder communauté était elle-même compromise avec cette disparition. Nous souhaitons dans cette thèse convoquer, parallèlement aux textes de Paulhan, les œuvres des deux autres auteurs qui ont investi ces questions, soit Michel Leiris et Francis Ponge. Leurs positions se caractérisent par une ambivalence fondamentale qui permet malaisément de les définir simplement comme conservateurs et innovateurs. Le cas de Paulhan l'exemplifie : sa réflexion n'est pas tournée vers les pôles néo-classique ou académique qu'incarne, par

¹⁸ Nous parlons ici de *Des tropes ou des différents sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue* (1730) de Dumarsais et *Manuel classique pour l'étude des tropes* (1821) de Fontanier, deux ouvrages dont le succès a contribué à réduire la rhétorique à l'étude des tropes et figures.

¹⁹ Jacques Rancière, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, op. cit., p. 26.

²⁰ Sophie Wahnich, *La liberté ou la mort. Essai sur la Terreur et le terrorisme*, op. cit., p. 92.

exemple, un Pierre Lasserre évoqué au passage par Paulhan dans son essai (*FT*, 57). Il faudrait être de mauvaise foi pour associer l'auteur des *Fleurs de Tarbes* à ce versant des Lettres, lui dont le travail au sein de la *NRf* et aux éditions Gallimard l'a amené à défendre et à promouvoir avec zèle les avant-gardes littéraire et picturale. Mais sa prédilection pour des œuvres singulières ne permet pas non plus de le ranger purement du côté de ces mêmes avant-gardes. Celles-ci, associées par Paulhan aux Terroristes en rupture avec les codes de la rhétorique, sont pourtant animées par une volonté *a priori* similaire de transposer l'effectivité de la littérature hors du monde des Lettres et d'ainsi accomplir l'« achèvement de l'art dans une totalité²¹ », ce que les revendications politiques et révolutionnaires des surréalistes ou, plus tardivement, des situationnistes traduisent, malgré le succès mitigé de ces engagements. Comme le démontre Vincent Kaufmann dans *Poétique des groupes littéraires*, leur projet esthétique, « communauté à l'état virtuel » basée sur « une contestation des pratiques individuelles de l'art²² », découle d'une « poétique spécifique du partage²³ » qui se déploie à même la langue. En effet, « ce qui fait qu'il y a partage, ce qui fait qu'il y a communauté, c'est la langue », une langue universelle et parfaite « opposable à toutes les langues singulières, à tous les idiomes²⁴ ». Pourtant, leur projet mallarméen d'un Livre total, fait par tous et pour tous, et capable de se transmuier en acte, n'aboutit qu'à d'autres livres, et ne débouche sur aucun dépassement réel de l'art dans la vie.

La démarche de Paulhan, aussi éloignée des intentions révolutionnaires que des expérimentations formelles radicales, ne relève pas d'une volonté avant-gardiste, mais se construit néanmoins en relation étroite avec elle. Michel Leiris, surréaliste avant d'être membre du Collège de Sociologie, brièvement existentialiste, a aussi été proche de plusieurs communautés littéraires tout en demeurant à l'écart de leur noyau le plus dynamique. Pourtant, Vincent Kaufmann a présenté, en introduction de son ouvrage, cet auteur comme le

²¹ Vincent Kaufmann, *Poétique des groupes littéraires. Avant-gardes (1920-1970)*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 12.

²² *Ibid.*, p. 3.

²³ *Ibid.*, p. 4.

²⁴ *Ibid.*, p. 27.

personnage le plus représentatif de ces années de recherche esthétique et politique, celui qui incarnerait le mieux leur esprit. Leiris, en effet, serait atteint « d'un accès aigu d'avant-gardisme²⁵ » qui l'amènerait à être « le témoin, la plupart du temps sceptique, des projets communautaires les plus importants de ce siècle, dont sa faible capacité d'enthousiasme et son ironie l'empêchent d'être véritablement partie prenante²⁶. » En cela, son incapacité réitérée à transformer sa propre vie par l'écriture annoncerait d'avance les apories des projets avant-gardistes auxquels il s'est brièvement lié, faisant de l'échec une composante malheureuse mais néanmoins essentielle de ces mouvements.

Si le portrait de Leiris fait par Kaufmann représente avec justesse le lien qu'entretient l'auteur de *L'âge d'homme* avec les avant-gardes et l'insistance avec laquelle il a tenté de transformer la vie par la littérature, comme l'illustrent particulièrement *L'Afrique fantôme* et *La règle du jeu*, nous croyons toutefois que la conscience même de cet échec dans l'écriture de Leiris, et sa manière de travailler à partir de celui-ci, montre à l'œuvre dans son écriture des tensions absentes de la pensée avant-gardiste, ou à tout le moins reléguées à l'arrière-plan de celles-ci. Tandis qu'il fréquente les surréalistes, Leiris place sous le signe d'une réappropriation du langage *Glossaire j'y serre mes gloses* : « Le sens usuel et le sens étymologique d'un mot ne peuvent rien nous apprendre sur nous-mêmes, puisqu'ils représentent la fraction collective du langage, celle qui a été faite pour tous et non pour chacun de nous²⁷. » Leiris est toutefois loin d'en rester à cette logique terroriste. L'ambiguïté de ces positions s'exprime le plus fortement autour de sa volonté de réconcilier la « nature double » du langage, « moyen d'une commune entente en même temps que fil conducteur pour nos intimes méditations²⁸ », de même que dans ses réflexions sur les rapports communautaires d'inclusion et d'exclusion associés à la parole secrète ou sacrée qui traversent *L'Afrique fantôme*. Autre lien à noter, Michel Leiris exposera tardivement dans *Langage tangage ou ce que les mots me disent* l'influence qu'ont eue les réflexions

²⁵ *Ibid.*, p. 19.

²⁶ *Ibid.*, p. 18.

²⁷ Michel Leiris, *Brisées*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992 [1966].

²⁸ « Haut-mal » [1943] dans Michel Leiris, *Brisées*, *op. cit.*, p. 80.

linguistiques de Paulhan pour sa propre conception du langage, en particulier l'essai *Jacob Cow le pirate ou si les mots sont des signes*.

Mais l'influence de Paulhan se fait bien davantage sentir pour un autre poète, lui aussi acteur distant des avant-gardes : Francis Ponge. Paulhan a occupé auprès de lui les rôles de maître à penser, d'éditeur et d'ami; surtout, c'est lui qui l'initie aux enjeux soulevés par la rhétorique, qui auront un impact majeur sur sa vision de la littérature et du rôle de l'écrivain. Reprenant à son compte une partie des réflexions de son mentor tout en les adaptant à ses propres visées poétiques, esthétiques et politiques, Ponge accorde en effet une place de premier ordre aux questions liées à la redéfinition de la rhétorique. C'est notamment à lui, en tant que poète, que revient de penser les transformations nécessaires pour redonner à la rhétorique sa pleine puissance d'agir, qu'il croit définitivement perdue depuis 1870, date-clé dans l'histoire littéraire racontée par Ponge²⁹. Cette date est en partie associée aux bouleversements politiques de l'époque (défaite de la France contre l'Allemagne, écrasement de la Commune, début de la III^e République), mais surtout à la révolution opérée par les œuvres de Rimbaud et de Lautréamont, menée tandis que la rhétorique disparaît de l'enseignement – la date réelle étant ici plutôt 1885 que 1870, comme l'indique Ponge. Cet intérêt marqué de Ponge pour la rhétorique ne l'empêche toutefois pas de multiplier les déclarations virulentes sur son dégoût du commun et de la langue courante, notamment dans *Proèmes* et dans *La rage de l'expression*, où se déploie le sentiment étouffant « que nous n'avons pas à notre disposition d'autres mots ni d'autres grands mots (ou phrases, c'est-à-dire d'autres idées) que ceux qu'un usage journalier dans ce monde grossier depuis l'éternité prostitue. » (OC, I, PR, 192). Le remède se trouverait pourtant dans le langage lui-même, dans un abus des mots qui doit les arracher à leur usure initiale et dans le geste nécessaire de « fonder une rhétorique, ou plutôt apprendre à chacun l'art de fonder sa propre rhétorique » (OC, I, PR, 193). La proposition souvent répétée de créer « une rhétorique par objet » n'est qu'un exemple de plus de la manière déconcertante et complexe qu'a le poète de passer par le particulier pour créer du commun, sans pourtant y voir une contradiction.

²⁹ On trouve notamment des mentions de cette date dans *L'atelier contemporain*, *Pour un Malherbe* et ses entretiens avec Philippe Sollers.

Les points de rencontre intellectuels entre les auteurs sont donc multiples. Ces affinités de pensée s'accompagnent de croisements biographiques. Tous trois ont, à des degrés divers, eu des rapports avec le mouvement surréaliste durant les années 1920³⁰. Paulhan et Leiris ont tous deux laissé des études ethnographiques, le premier en lien avec son expérience de professeur à Madagascar de 1907 à 1910, le deuxième avec la « Mission Dakar-Djibouti » de 1931 à 1933, en abordant dans leurs essais le rapport communautaire au langage (« L'expérience du proverbe », « Les hain-tenys » [Paulhan]); *L'Afrique fantôme* [Leiris]). Paulhan et Leiris ont tous les deux fréquenté le Collège de Sociologie de Georges Bataille et Roger Caillois, sans pourtant se trouver dans le noyau le plus actif du groupe³¹, ils ont de surcroît été membres du comité éditorial initial des *Temps Modernes*, sans toutefois pleinement adhérer au projet sartrien et à la philosophie existentialiste³². Ponge a de son côté collaboré au premier numéro de la revue de Sartre, pour lequel il livre ses « Notes premières de l'homme ». Finalement, Paulhan, Ponge et Leiris ont tous les trois été associés à la Résistance et ont laissé des textes traitant de leur expérience de la guerre³³, en plus d'avoir, dans le cas de Leiris et de Ponge, adhéré au Parti communiste³⁴. Paulhan et Ponge partagent en outre une vision relativement similaire du langage pictural moderne, comme en

³⁰ Les rapports de Jean Paulhan au surréalisme ont été relativement distants, en dehors de son intérêt pour la poésie de Paul Éluard, et ses rapports avec Breton ont parfois été très tendus, comme en témoigne leur querelle de 1927 autour de l'adhésion des écrivains au Parti communiste. Francis Ponge et Michel Leiris ont été impliqués plus directement dans le mouvement; Michel Leiris rejoint le groupe surréaliste dès novembre 1924 et participe à ses activités jusqu'en 1928. Ponge s'y intéresse plus tardivement et publie en 1930 « Plus que raisons » dans *Le surréalisme au service de la révolution*.

³¹ Bien qu'il ait été un des trois responsables du Collège de sociologie avec Roger Caillois et Georges Bataille, Michel Leiris y a prononcé une seule conférence, « Le sacré dans la vie quotidienne » en 1938, et limitera son implication. Paulhan prononcera au Collège la conférence « D'un langage sacré », en 1939.

³² Paulhan se querelle avec Sartre en 1950 au sujet de ses positions sur le langage, comme l'expose le texte « Jean-Paul Sartre n'est pas en bons termes avec les mots » (*La table ronde*, n° 35, novembre 1950, p. 9-20). Leiris est en désaccord avec les positions existentialistes sartriennes sur la poésie.

³³ Pour n'en nommer que quelques-uns : « Ce que parler veut dire » (Leiris), « Une semaine au secret » (Paulhan), « Le Savon » (Ponge).

³⁴ Leiris adhère au parti communiste en 1927, mais n'y reste que six mois, Francis Ponge en 1937 et y reste une décennie.

témoignent leurs écrits sur Braque et Fautrier³⁵, à travers lesquels ils explorent, avec des affinités notables, les possibles de l'expression et de la représentation. Michel Leiris, pour sa part, a montré une préférence marquée pour l'art figuratif, ce qui l'éloigne à cet égard de Paulhan et de Ponge. Toutefois, leur intérêt partagé pour les arts visuels et les descriptions d'œuvres d'art n'est pas sans lien avec la disparition de la rhétorique, comme l'a mentionné Bernard Vouilloux : « les grandes descriptions littéraires de tableaux – celles auxquelles nous consentons aujourd'hui une certaine autonomie (on peut les lire sans avoir le tableau "réel" sous les yeux) datent approximativement du déclin de la rhétorique³⁶ ». En effet, la destruction des modes traditionnels de représentation en arts visuels se fait en parallèle avec la transformation du langage littéraire, et nos trois auteurs intégreront à leur réflexion sur leurs propres pratiques d'écriture celles développées au même moment par des artistes admirés, le plus souvent en présentant la peinture et la sculpture comme des arts libérés des contraintes qui pèsent sur la littérature.

Michel Leiris, Jean Paulhan et Francis Ponge formeront ainsi le cœur de notre corpus. Langage commun, rhétorique et lieu commun s'avèrent, pour les trois auteurs, des points d'ambivalence autour desquels se met en branle le mouvement de la pensée, celle-ci ne parvenant jamais à s'arrêter autour d'une définition proprement positive ou négative, mais relançant plutôt le questionnement dans une dialectique dynamique. Loin d'incorporer passivement les effets de la tension entre commun et singulier intrinsèque à la modernité esthétique, les écrivains Michel Leiris, Jean Paulhan et Francis Ponge en ont fait l'un des moteurs de leurs œuvres, en s'interrogeant sur les enjeux artistiques et éthiques sous-jacents à cette dichotomie et en tentant de discerner des points d'équilibre potentiels. En effet, malgré des poétiques essentiellement divergentes, ils placent tous les trois les faits de langage au cœur d'œuvres traversées par une réflexion sur le commun, en cela héritières lucides du paradigme d'originalité associé au régime de modernité et à l'individualisme démocratique.

³⁵ Braque le patron, *La peinture cubiste*, Fautrier l'enragé (Jean Paulhan); *L'atelier contemporain, Le peintre à l'étude* (Francis Ponge).

³⁶ Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, CNRS éditions, 1994, p. 53.

Nous avançons l'hypothèse que l'ambivalence intrinsèque au fait littéraire démocratique s'inscrit dans l'énonciation de nos trois auteurs, dont le travail fortement autoréflexif – et, dans le cas de Paulhan, le culte du paradoxe et de l'ambiguïté – incorpore dans la structure des textes cette tension, sorte de « démocratie interne » à l'œuvre. En effet, dans les écrits de Paulhan, Ponge, et Leiris se donne à lire une volonté de recréer *autrement* les anciennes modalités de la rhétorique et la puissance qu'elle détenait. *Autrement* est ici fondamental : il ne s'agit pas d'un retour vers le passé ancré dans la nostalgie, mais plutôt d'un désir de reconstruction et de reconfiguration de l'esprit de la rhétorique et de la fonction sociale du langage commun dans un contexte de forte individuation de la parole. Il n'est donc pas question ici de simplement constater l'usage persistant de constructions associées aux procédés rhétoriques chez Leiris, Paulhan et Ponge (emploi de figures de style, organisation des idées selon un modèle préétabli), mais de déterminer comment une certaine idée de la rhétorique en tant que vecteur de communauté s'est conservée et s'est métamorphosée.

Notre thèse commencera par une réflexion sur les termes et définitions qui sont au cœur de notre projet : nous examinerons de manière critique les concepts de rhétorique, de lieu commun et de langage commun, termes qui reviendront avec constance au fil de nos analyses et dont nous chercherons à préciser la signification, sans minimiser les variations, en fonction du contexte et de l'auteur. Nous utiliserons aussi cet espace pour revenir sur le contexte historique ayant entouré les réformes de Jules Ferry de 1885 à 1902, qui ont conduit à la fin de l'enseignement de la rhétorique, de même que sur les différents courants de pensée philosophique et esthétique ayant façonné la perception du langage au début du XX^e siècle, principalement les travaux d'Henri Bergson, de Remy de Gourmont, de Ferdinand Brunetière et d'Antoine Albalat. Nous terminerons cette section par une réflexion sur le concept d'expérience, à la lumière des écrits de Walter Benjamin et Giorgio Agamben.

Nous avons dédié à chacun des trois auteurs une partie distincte, tout en ne négligeant pas le dialogue qu'ils entretiennent, à la fois entre eux et avec des écrivains et des mouvements contemporains, à l'intérieur de chacun de ces segments. C'est Jean Paulhan, doyen parmi nos trois écrivains, qui ouvrira le bal. Nous analyserons comment Paulhan construit une effectivité du langage par la forme même que prennent ses récits sur les

communautés malgaches (« L'expérience du proverbe », « Les hain-tenys »), en prêtant une attention particulière à la manière dont Paulhan s'adresse à son auditoire, dans des essais qui se veulent à la fois proche des sciences humaines (par leur souci de fournir des informations anthropologiques) en même temps que récits d'une expérience subjective, unique. Ce passage par la communauté distante des Malgaches telle que revisitée par Paulhan nous permettra d'enchaîner avec la transmission de l'expérience permise par la rhétorique et les proverbes dans un contexte de modernité, et sur les rapports d'exclusion et d'inclusion que leur usage sous-tend. L'autre langage qui fascine Paulhan, le langage pictural, sera abordé à travers ses textes sur la peinture moderne (*Braque le patron*, *Fautrier l'enragé*), qui traitent activement de la singularité du peintre et de son rôle dans la société. Nous examinerons de plus près les enjeux éthiques que suscite la mise en place de ces « lieux communs », en maintenant un lien plus direct avec la notion de démocratie. Pour ce faire, nous nous pencherons sur des figures récurrentes dans les essais de l'écrivain, celles du savant (ou spécialiste), du critique et du premier venu, et sur ce qu'elles révèlent de l'égalitarisme des points de vue et des formes que postule Paulhan, qui prolonge une posture d'ignorance, que nous analyserons dans *De la paille et du grain* et *Les fleurs de Tarbes*. Par les jeux de pouvoir qu'elle sous-tend, cette ignorance feinte constituera une porte d'entrée vers l'analyse des métaphores du politique chez Paulhan. Nous terminerons en nous arrêtant sur les questionnements éthiques qu'ont soulevés ses méthodes rhétoriques chez quelques penseurs français et américains (Julien Benda, Jeffrey Melhman, Michael Syrotinski).

Nous enchaînerons ensuite avec Francis Ponge, disciple et admirateur de Paulhan. Tissant des liens avec la partie précédente, nous chercherons ici à montrer le rapport dynamique que Ponge établit entre ses propres réflexions et celles de Paulhan, en regard de l'importance de la tradition, des proverbes et de la rhétorique dans le contexte moderne, en prenant évidemment appui sur les très nombreuses références à Paulhan disséminées dans l'œuvre de Ponge. En nous basant principalement sur les textes de Ponge écrits dans l'entre-deux-guerres, nous analyserons comment l'auteur du *Parti pris des choses* se distancie de Paulhan pour fonder sa propre méthode, et comment celle-ci reprend différemment certaines des mêmes tensions entre la masse et l'individu, entre la subjectivité et l'objectivité et entre la science et les lettres, les promouvant toutes deux comme mode de connaissance du réel.

Nous nous intéresserons plus particulièrement à ses propos sur le langage pictural moderne, lequel sert à mettre en place de nombreux parallèles avec les formes littéraires. Ses écrits sur quelques peintres qui lui sont contemporains (Braque, Fautrier) seront particulièrement sollicités en ce qu'ils formulent des préceptes généraux, inclusifs sur la capacité de chaque homme à être artiste, à « jouer » des œuvres d'art comme d'instrument, tout en multipliant, à partir des biographies des artistes en question, les récits de vie à valeur exemplaire. Nous analyserons par la suite les rapports ambivalents à la hiérarchie et au pouvoir que révèlent ses écrits, par leur mode assertif et par le type de pacte de lecture qu'ils supposent. Nous débiterons par une analyse de *La Seine*, en nous arrêtant sur la circulation démocratique du signe que promeut ce texte qui déplace les pouvoirs du langage hors des livres. Nous terminerons ainsi par la représentation ambiguë des formes de pouvoir dans *Pour un Malherbe*, pour clore cette partie sur la façon dont Ponge, au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, conçoit à la fois la nation française et la communauté plus diffuse qu'il appelle dans ses écrits.

Finalement, notre parcours se terminera avec l'œuvre de Michel Leiris. Il s'agira d'abord, dans cette section, de retracer l'émergence de sa pensée sur les lieux communs et sur le langage commun, en prenant comme point de départ les textes de Leiris les plus directement influencés par le surréalisme (*Glossaire, j'y serre mes gloses*, quelques textes de *Brisées*) de même que son admiration pour Raymond Roussel. Nous nous arrêterons ensuite sur la présence des lieux communs (littéraires, mythologiques, religieux, etc.) dans la lecture et l'interprétation de l'autobiographie, ainsi que sur le rôle de ces lieux communs comme mode de transmission d'une expérience singulière à un auditoire. Les questionnements éthiques associés à l'usage de la parole seront analysés dans un cadre autobiographique, celui de *L'Afrique fantôme* et de *La règle du jeu*, pour mettre au jour les tensions entre objectivité et subjectivité, entre sincérité et inventivité que suppose une éthique du témoignage qui se veuille à la fois lieu de connaissance et espace d'énonciation d'une voix singulière, telle que la présente et la définit Leiris, mais aussi telle que ses textes la contredisent. Les référents littéraires dans *L'Afrique fantôme*, de même que les slogans révolutionnaires dans *La règle du jeu*, seront au cœur de ces sections. Finalement, nous terminerons en abordant les textes sur l'art de Leiris. Ses écrits sur Pablo Picasso, Joan Miró et Francis Bacon révèlent son idéal

artistique, axé sur le merveilleux quotidien, l'idéal d'un art qui circule librement et parle du monde commun, sans être alourdi des mêmes enjeux politiques que la parole ne l'est pour Leiris.

CHAPITRE I

CONSTRUIRE LE COMMUN : CONSIDÉRATIONS MÉTHODOLOGIQUES ET HISTORIQUES

1.1 UNE RUPTURE AU TOURNANT DU SIÈCLE

« La première génération dont l'adolescence ait échappé à l'humanisme traditionnel a échappé en outre par sa jeunesse à l'humanité traditionnelle³⁷. » C'est par cette formule qu'Albert Thibaudet résume, dans son *Histoire de la littérature française* en 1936, les effets de deux événements déterminants pour la « génération de 1914 » : les réformes scolaires de 1880 à 1902, qui éliminent la rhétorique des programmes, et la Première Guerre mondiale. Si Thibaudet unit ces événements – dont l'importance paraît loin d'être égale – pour expliquer à quel point la formation intellectuelle de la nouvelle génération d'écrivains français diffère de celle des précédentes, un autre élément rapproche la guerre et la réforme : ces événements façonnent et modifient aussi le rapport à la langue de cette génération, rapport de plus en plus teinté d'une défiance qui influencera profondément les débats littéraires de la première moitié du XX^e siècle. En effet, la décision de retirer l'enseignement de la rhétorique des programmes scolaires, à la suite des réformes de Jules Ferry, représente un moment pivot, à la fois l'aboutissement d'un long déclin de cette discipline, débutée des décennies plus tôt, et le début officiel de sa mise à l'écart du domaine littéraire, alors que l'héritage qui lui est associé n'est plus transmis à de nouvelles générations d'écrivains. Les prodromes de cette rupture se trouvent au XIX^e siècle, et même en amont : la rhétorique, la valeur de l'originalité littéraire ou encore de la communauté doivent leurs transformations à des changements étendus sur des siècles.

³⁷ Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française*, avant-propos de Michel Leymarie, CNRS Éditions, 2007 [1936], p. 540.

Nous expliciterons dans ce chapitre les partis pris théoriques et les choix définitionnels qui orienteront l'ensemble de notre travail, en accordant une place de choix au contexte historique qui a accompagné ces bouleversements. L'exercice nécessitera un certain va-et-vient entre des précisions théoriques et des exemples qui, sans appartenir à notre corpus immédiat, l'éclairent néanmoins, en raison de leur proximité historique et de l'influence – directe ou plus distante – que les textes cités ont exercée sur la pensée de nos auteurs. En effet, l'emploi de certains termes aux dépens d'autres, qui pourraient pourtant apparaître plus précis ou qui sont des quasi-synonymes, et la signification que nous prêtons à des concepts fondamentaux à notre problématique relèvent en grande partie du contexte historique dans lequel ont baigné Leiris, Paulhan et Ponge, et de notre volonté de rester au plus près de leur propre interprétation de ces termes. Bien que notre regard critique sur les textes mêmes de nos auteurs ne s'inscrive pas dans une analyse du discours social telle que l'entend Marc Angenot³⁸, nous souhaitons néanmoins, dans ce chapitre introductif, donner place à des discours hétéroclites et non strictement littéraires, pour la plupart antérieurs de quelques décennies aux œuvres de notre corpus, afin de présenter certains termes essentiels à notre projet au sein de leurs « scénographies sociales³⁹ ».

Il s'agira donc de restituer la dimension historique des termes fondamentaux de notre thèse, en les liant néanmoins aux préoccupations théoriques contemporaines qui sont les nôtres. Nous débuterons par un retour sur les différentes vocations et utilités prêtées à la rhétorique, de la Renaissance jusqu'au renouveau contemporain des études rhétoriques, en insistant sur la valeur politique qui lui a été accordée au cours de l'Histoire. Si la rhétorique

³⁸ Le discours social étant défini par Angenot comme « les systèmes génériques, les répertoires topiques, les règles d'enchaînement d'énoncés qui, dans une société donnée, organisent le *dicible* – le narrable et l'opiniable – et assurent la division du travail discursif » (Marc Angenot, « Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours » dans Jacques Pelletier (dir.), *Littérature et société*, Montréal, VLB éditeurs, coll. « Essais critiques », 1994, p. 369). L'analyse du discours social implique alors de prendre les discours comme des faits sociaux en identifiant « des dominances interdiscursives, des manières de connaître et de signifier le connu qui sont le *propre* d'[une] société et qui transcendent la division des discours sociaux. » (*Ibid.*, p. 373)

³⁹ Ce concept, façonné par Dominique Maingueneau dans *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, est employé par Éric Bordas dans son ouvrage *Style. Un mot et des discours*, d'une manière qui semble porteuse pour notre propre démarche : « ce n'est pas vraiment le sens du mot qui nous intéresse, mais plutôt ce que construisent et mettent en place les discours autour de ce mot et par ce mot ». (Éric Bordas, *Style. Un mot et des discours*, Paris, Éditions Kimé, 2008, p. 12.)

est associée à une parole efficace, persuasive, elle est aussi associée à l'éloquence et à l'art de bien-dire. Celui-ci, dans le cadre de la rhétorique, est toutefois lié à une conventionalité et à une banalité peu compatibles avec l'exigence moderne d'originalité, dont nous traiterons par la suite dans une réflexion sur la langue commune et sur le lieu commun. Poursuivant avec ce métaphorique « lieu commun » comme espace à partager, nous terminerons par la problématique de la transmission de l'expérience au XX^e siècle, dans un monde où ce « commun » apparaît de moins en moins discernable.

1.2 DE QUELLE RHÉTORIQUE EST-IL QUESTION ?

La réduction progressive de la rhétorique ancienne à la seule *elocutio* – et même, à la seule métaphore – a déjà été largement documentée et commentée, notamment par Gérard Genette, Roland Barthes, Michel Meyer, Françoise Douay-Soublin et Antoine Compagnon⁴⁰. Il nous apparaît néanmoins incontournable de nous arrêter sur cette histoire pour cerner d'un peu plus près quelles visions de la rhétorique circulaient durant la première moitié du XX^e siècle et, dans nos analyses ultérieures, ce que leur ont opposé Paulhan, Ponge et Leiris à travers leurs écrits. Dans un même esprit, en revenant brièvement sur les étapes ayant mené à l'effacement et à la disgrâce de la rhétorique, nous chercherons à illustrer comment la création aussi bien que la réception de la littérature s'en sont trouvées transformées au tournant du siècle. Moment phare de cette période, la réforme de l'enseignement de 1885-1903, qui mène à l'évacuation de la rhétorique des programmes scolaires, peut paraître relativement accessoire au propos de notre thèse; pourtant, elle met au jour des tensions autour de l'idée de démocratie qui ont tout à voir avec le nouveau « partage du sensible »,

⁴⁰ Gérard Genette, « La rhétorique restreinte », *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 21-40; Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique » dans *Communications*, 16, *Recherches rhétoriques*, Paris Éditions du Seuil, « Points essais », 1994, p. 254-333; Michel Meyer (dir.), *Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de Poche », 1999; Françoise Douay-Soublin, « La rhétorique en France au XIX^e siècle à travers ses pratiques et ses institutions : restauration, renaissance, remise en cause », Marc Fumaroli (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950*, Paris, 1999, Presses universitaires de France, p. 1071-1214; Antoine Compagnon, « La rhétorique à la fin du XIX^e siècle (1875-1900) », Marc Fumaroli (dir.), *op. cit.*, p. 1215-1250.

pour reprendre les propositions de Rancière, qu'entraîne la modernité politique et esthétique et qui transforme le rapport à l'efficace de la parole et au rôle du poète dans la cité.

1.2.1 RHÉTORIQUE ET DÉMOCRATIE, DE L'ANTIQUITÉ À LA RENAISSANCE

« Rhétorique ancienne », « rhétorique classique », « rhétorique des figures » ou encore « nouvelle rhétorique » : ces diverses nomenclatures, qui désignent autant de phases historiques de la rhétorique, recouvrent des réalités suffisamment différentes pour qu'il paraisse des plus ardues de les regrouper en un ensemble harmonieux. Tout se passe comme si d'une époque à l'autre ne cohabitaient jamais sans mal ce qu'on considère en général être les deux vocations de la rhétorique. La première est liée à son aspect persuasif, présent dès les débuts à travers la rhétorique des sophistes et d'Aristote. Ce dernier insiste sur son utilité pour traiter de choses communes sans recourir à la science, d'où l'importance du sens commun pour construire le dialogue. Aristote la définit comme « la faculté de considérer, pour chaque question, ce qui peut être propre à persuader⁴¹ ». L'autre volet de la rhétorique est associé à l'éloquence et est apparu plus tardivement autour de Cicéron et de Quintilien. Celui-ci définit alors la rhétorique comme la *science bene dicendi*, soit « la science de bien-dire » : « sa définition et sa finalité suprême sont de bien-dire » – « bien » étant ici à entendre au sens esthétique, mais aussi moral⁴². Michel Meyer, synthétisant deux millénaires d'histoire et d'évolution de la rhétorique, retient plutôt la découpe *ethos-pathos-logos* comme critère distinctif, suivant le modèle aristotélicien. Cette division ne parvient toutefois pas davantage à maintenir l'équilibre entre les parties constitutives de la rhétorique : « Si on a pu perdre de vue cette relation dans les définitions successives et parfois même opposées que l'on a données de la rhétorique, cela tient au fait que les grands maîtres de la discipline ont toujours privilégié l'une ou l'autre de ses composantes à laquelle ils ramenaient les deux autres⁴³. » Ce

⁴¹ Aristote, *Rhétorique*, trad. de C. E. Ruelle, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Les Classiques de la philosophie », 1991, p. 82.

⁴² Quintilien, *De l'institution oratoire* (II, 16 : 38), texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1976, p. 85.

⁴³ Michel Meyer, *Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours*, *op cit.*, p. 6.

tiraillement perpétuel entre ses différentes composantes essentielles ferait en sorte, selon Meyer, que « l'éclatement de la rhétorique est contemporain de son acte de *naissance*⁴⁴ ».

Dans « L'ancienne rhétorique », Barthes rappelle, en partie pour souligner sa négativité essentielle et les rapports de domination qu'elle suppose, que la rhétorique – et, déplore-t-il, toute la littérature avec elle – est née « là où les conflits les plus brutaux, d'argent, de propriété, de classes, sont pris en charge, contenus, domestiqués et entretenus par un droit d'État, là où l'institution régleme la parole feinte et codifie tout recours au signifiant⁴⁵ ». Les propos de Barthes soulèvent une question fondamentale, à laquelle il est difficile de répondre simplement : la rhétorique est-elle démocratique ? Sert-elle les intérêts démocratiques, les intérêts du plus grand nombre, ou favorise-t-elle la domination de quelques individus et le maintien de leur pouvoir ? Cette interrogation peut paraître vaine : la rhétorique, technique permettant une meilleure maîtrise de la parole et de ses effets, serait ce qu'on en fait, en cela ni négative ni positive, ni élitiste et ni démocratique. Si Barthes insiste sur les abus de pouvoir qu'a permis la naissance de cet art, Oliver Reboul souligne en reprenant le *Dialogues des orateurs* de Tacite que « [l']art oratoire s'était développé dans la société où il était indispensable, à savoir la démocratie⁴⁶ » – ce qui ne veut cependant pas dire que démocratie et égalité réelle des individus soient ici réunies. Ricœur raconte l'origine de la rhétorique comme théorie de l'argumentation arrimée à la philosophie – « son plus vieil ennemi⁴⁷ » –, en tant que réponse aux dangers soulevés par une parole déréglementée, aux effets incontrôlés et indéterminés : « Avant donc la taxinomie des figures, il y eut la grande rhétorique d'Aristote; mais avant celle-ci, il y eut l'usage sauvage de la parole et l'ambition de capter par le moyen d'une technique spéciale sa puissance dangereuse. La rhétorique

⁴⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁵ Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique, aide-mémoire », *op. cit.*, p. 333.

⁴⁶ Olivier Reboul, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Premier cycle », 1991.

⁴⁷ Paul Ricœur, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, coll. « Point essais », p. 15.

d'Aristote est déjà une discipline domestiquée⁴⁸ ». Ce que laisse deviner Ricœur est l'existence d'une phase préalable, avant la domestication opérée par Aristote, où la rhétorique naissante, celle des sophistes que condamnait Platon, existait sans contraintes et sans être soumise aux principes de justice ou de vérité qui lui seront associés ultérieurement, donnant « un pouvoir redoutable à celui qui la maîtrise parfaitement : le pouvoir de disposer des mots sans les choses; et de disposer des hommes en disposant des mots⁴⁹. Ricœur met à l'avant-plan la contradiction interne au projet même de persuader, celle qui amène Aristote à diviser la rhétorique en traité de l'argumentation et en traité de l'éloquence, division liée à un tiraillement insoluble entre la logique et la violence – y compris celle de l'éloquence et de ses effets de séductions – qui se trouvent toutes deux au cœur de sa mission. Les rapports entre démocratie et rhétorique mettent au jour les ambivalences que supposent toujours l'art de persuader et l'usage qui en est fait, ce mélange de logique et de violence évoqué par Ricœur, présent dans l'imaginaire de la rhétorique depuis ses débuts.

Les orientations prises par la rhétorique au fil des siècles mettent en lumière cette ambivalence persistante. Elles expliquent en partie sa défaveur future, justifiant que nous nous attardions brièvement sur quelques points précis de la longue période allant de la Contre-Réforme à l'instauration de la Troisième République. La Contre-Réforme, au XVI^e siècle, constitue notre point de départ puisqu'une transformation subtile, mais néanmoins déterminante pour l'avenir de la rhétorique, y survient. Progressivement, l'attention et les questionnements ne sont plus placés sur l'*ethos*, mais se posent plutôt sur le *pathos* ou le *logos*, le courant baroque et le courant classique privilégiant respectivement l'une et l'autre des composantes spécifiques de la rhétorique. L'*ethos*, qui était au cœur du débat sur la relation de l'homme à Dieu qui se jouait entre la thèse catholique (l'homme s'engage en choisissant ses mots) et la thèse protestante (Dieu parle par la bouche des hommes), perd en importance avec la victoire de la Contre-Réforme. Désormais, les mots sont la garantie d'un ordre terrestre, qu'ils permettent de maintenir en place. Ainsi, fruit de l'usage que font les pouvoirs royaux et pontificaux de l'éloquence, la rhétorique sert des fonctions de

⁴⁸ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 15.

propagande. Cela est illustré par l'appel constant au *pathos* dans des discours que les artifices envahissent, entraînant la méfiance des milieux judiciaires et parlementaires vis-à-vis de la rhétorique⁵⁰. L'esthétique baroque de la Contre-Réforme accorde elle-même le primat au *pathos*, la sensibilité et l'art d'émouvoir supplantant l'*ethos* et la sincérité au rang des valeurs privilégiées.

L'absolutisme royal en France entraîne l'instauration d'une cour axée sur les bienséances, dont les codes justifient, aux yeux des jésuites et des dévots du palais, une forme d'hypocrisie rhétorique respectueuse qui correspond au modèle de l'*honnêteté* et des belles manières. Bien que cette conception de l'honnêteté de cour soit contestée de l'intérieur et que cette accommodation du langage à l'art de plaire soit présentée davantage comme une attitude esthétique qu'une véritable falsification de la parole, l'orientation courtisane de la rhétorique à cette époque liera son sort à celui des institutions royales de l'Ancien Régime et l'associera au conservatisme catholique. D'ailleurs, comme ce sera le cas pour ces institutions, son prestige déclinera à la Révolution pour se rehausser avec la Restauration⁵¹. L'Académie française, fondée en 1635 par le cardinal de Richelieu et haut lieu de diffusion de l'idéal classique, pousse de même la rhétorique dans les voies de la politesse et de la bienséance, faisant contrepoids à l'esprit baroque, ancré dans le *pathos*, qui avait prévalu plus tôt. Il ne s'agit plus de persuader les esprits, mais plus simplement de *représenter* la grandeur du roi par la perfection de la langue; on promeut donc le conformisme et on multiplie les balises et les normes pour reproduire cette perfection qu'on recherche à travers des critères de clarté et de brièveté⁵². Finalement, au cours du même siècle, Descartes et sa méthode portent un autre coup important à la rhétorique, contribuant aussi à en évacuer la dimension du *logos* pour laisser au centre un *pathos* en bonne partie vidé de sa dimension éthique :

⁵⁰ Benoît Timmermans, « Renaissance et modernité de la rhétorique », dans Michel Meyer, *Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours*, op. cit., p. 148-150.

⁵¹ *Ibid.*, p 162.

⁵² *Ibid.*, p. 169-169.

la rhétorique, avec ses quatre moments constitutifs, se voit avalée par la méthode nouvelle, et le *logos* en général est tiré vers la science et l'analyse mathématique. Le *pathos* monopolisera ce qui en lui demeure rhétorique, à savoir le *logos* épideictique, qui est tissé par les figures. Le langage de la cour s'installe, où Dieu et le roi font bon ménage tandis que la responsabilité individuelle de chacun, l'*éthos* rhétorique, tombe peu à peu dans l'escarcelle de l'éthique⁵³.

Descartes participe à la promotion de cette valeur nouvelle, « l'évidence », qui gagnera en force au XVIII^e siècle. L'évidence, qu'elle soit personnelle (dans le protestantisme), rationnelle (dans le cartésianisme) ou sensible (dans l'empirisme), se détache des effets de langage pour privilégier les données sensibles et l'expérience; la rhétorique n'apparaît plus que comme ornement, et non comme forme logique d'appréhension du monde⁵⁴. Ce processus se produit d'autres manières, la rhétorique, théorie de la parole publique, art social du discours professionnel, disposant de moins en moins d'espaces justifiant son usage. Il en est ainsi des discours littéraires, religieux et politiques, qui devaient déjà, à partir de la Réforme, être investis comme une parole privée, quasi amoureuse, sur le mode de la sincérité, de l'émotion, de l'effusion, et non plus de l'objectivation et du respect des normes, idéaux qui appartiennent désormais à la science⁵⁵. Le *pathos*, en tant que langage du cœur et sensibilité au monde, sera récupéré par la poésie romantique, qui privilégie l'esthétique de l'imagination et du merveilleux à l'imitation réglée. Les questionnements sur le *logos* et le langage trouveront quant à eux d'autres lieux de déploiement à travers la grammaire, qui ne connaîtra pas la défaveur de la rhétorique, au contraire, notamment grâce à la popularité du *Discours sur l'universalité de la langue* d'Antoine Rivarol (1784), théorie grammaticale qui cherche à prouver la supériorité de la langue française.

Tous ces facteurs font en sorte que l'héritage de l'Ancien Régime pèse lourdement sur la perception de la rhétorique au XIX^e siècle, dont le prestige et l'utilité apparente diminuent. Elle demeure fortement associée à la possession d'un capital symbolique qui

⁵³ Michel Meyer, *Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours*, op. cit., p. 13-14.

⁵⁴ Benoit Timmermans, « Renaissance et modernité de la rhétorique », op. cit., p. 198.

⁵⁵ Françoise Douay-Soublin, « La rhétorique en France au XIX^e siècle », op. cit. p. 1071-1072.

discrimine ceux n'ayant pas eu le privilège de recevoir l'éducation de la haute bourgeoisie et de la noblesse. Françoise Douay-Soublin, dans ses nombreux travaux sur la question, s'érige toutefois contre la vision décliniste d'un XIX^e siècle monolithique en ce qui a trait à la rhétorique, dans lequel celle-ci ne ferait que progressivement perdre en importance, jusqu'à son irrémédiable évacuation des programmes scolaires. Les remous politiques qui bouleversent le siècle et les aléas de la vie démocratique naissante en France lui confèrent un intérêt certain, en tant que formation active à la parole publique. Ainsi, après la Révolution, la défaveur qui l'entoure se dissipe assez pour que, selon Douay-Soublin, on puisse constater une véritable – mais éphémère – « renaissance⁵⁶ » de la rhétorique au milieu du siècle, culminant autour de 1848 pour s'éteindre aux environs de 1875. Cette renaissance peut partiellement être expliquée par les appels de l'Église et des pouvoirs conservateurs à un retour aux valeurs de l'Ancien Régime, celle de distinction, d'éloquence et de noblesse que la rhétorique, opposée à l'esprit romantique, incarne en partie.

Toutefois, aux yeux de Douay-Soublin, d'autres causes seraient aussi responsables de cette timide remontée en popularité de la rhétorique, qui ont rapport à la parole publique et au pouvoir de la démocratie. Il semble ainsi que le droit à la parole, limité et fréquemment menacé jusqu'à l'arrivée des institutions stables de la Troisième République, ait mérité des défenses plus passionnées – notamment des parlementaires – durant cette période de bouleversements, entraînant une nouvelle considération pour la rhétorique et les possibilités d'expression qu'elle ouvre. La réapparition d'un forum politique en 1814, grâce à une Chambre des Députés élue, l'instauration du suffrage universel masculin en 1848 et la restauration de l'Empire (1852) après l'élection d'un « prince-président » qui révèle que la France profonde, rurale et chrétienne chérit davantage l'ordre que les libertés républicaines, suscitent en effet un regain d'intérêt pour l'éloquence de la tribune et ses pouvoirs. Ces efforts pour donner des armes à la parole citoyenne dans le cadre d'une démocratie hésitante se retrouvent dans un ouvrage comme *Rhétorique populaire ou l'Art de parler dans les conférences publiques* (1869) d'Édouard de La Boulaye, qui se fonde sur le modèle

⁵⁶ *Ibid.*, p. 1073.

démocratique américain pour bâtir sa conception de l'éloquence républicaine⁵⁷. Il faut préciser que la rhétorique n'a jamais été déconsidérée dans le monde anglo-saxon comme en France et dans le reste de l'Europe continentale, ni associée au conservatisme ou à l'aristocratie; à l'opposé, elle y est perçue comme un facteur de mobilité sociale, de promotion de l'individu dans différents cercles de la société et comme un pilier des institutions démocratiques, axées sur le débat et la délibération⁵⁸. Cette renaissance de la rhétorique en France sera néanmoins suivie d'une période de remise en cause suffisamment importante pour amener, de 1880 à 1902, son élimination des programmes scolaires, comme si elle avait été trop compromise avec l'Empire pour être admise dans la république naissante. Le rapport même à l'éloquence populaire s'est modifié; l'organisation en syndicats, en partis politiques, de même que l'instauration de consignes de vote en chambre limitent l'autonomie individuelle de l'orateur politique et, du même coup, l'importance de la formation à la parole publique.

1.2.2 LA RHÉTORIQUE SOUS LA TROISIÈME RÉPUBLIQUE

Ironie du sort, c'est donc au moment où mobiliser les Français – et leurs votes – par la force d'un discours devient politiquement possible, avec la Troisième République, que la rhétorique, pourtant née avec la démocratie, est condamnée dans l'opinion publique. Plus encore, les exigences de la démocratie justifient les réformes qui éliminent la rhétorique des programmes scolaires. Revenons d'abord rapidement sur les principales étapes de cette transformation. Des réformes pédagogiques importantes, en vue de moderniser l'enseignement dans les écoles françaises, sont envisagées pour une première fois en 1872, lorsque Jules Simon, ministre de l'Instruction publique et des Cultes, propose dans une

⁵⁷ *Ibid.*, p. 1111.

⁵⁸ Benoît Timmermans attribue cette différence aux caractéristiques distinctes du protestantisme et du catholicisme : « l'écart a surgi au moment où la rhétorique catholique s'est alliée, dans l'esprit de la Contre-Réforme, à l'autorité des régimes monarchiques catholiques, tandis que la tradition anglo-saxonne favorisait l'éloquence personnelle, dont une élocution et une gestuelle qui cherchaient moins à impressionner qu'à convaincre et "enthousiasmer" des personnes considérées comme égales. » « Renaissance et modernité de la rhétorique », *op. cit.*, p. 234.

circulaire de modifier la pédagogie du grec, du latin et du français, en supprimant des exercices de composition jugés inutiles pour favoriser l'explication des textes⁵⁹. Si les projets de réforme créent la polémique au sein des milieux conservateurs et sont vite abandonnés, ils nourrissent la réforme de 1880 de Jules Ferry, qui parvient quant à elle à s'implanter dans les écoles et bouleverse ce qu'on entend alors par les « humanités ». Les principales critiques adressées aux anciennes méthodes sont liées à la promotion de l'esprit scientifique. Selon les réformateurs, la pédagogie traditionnelle misait trop sur la mémoire et l'artificialité, et pas assez sur l'intelligence; trop sur l'abstraction formelle et pas assez sur l'analyse, l'explication et l'empirisme. La rhétorique, caricaturée comme l'art des beaux discours sans substance, perpétué par les milieux conservateurs jésuites et néo-académiques, est sans surprise visée à travers ces reproches. Dans les *Instructions* jointes aux programmes de 1890 se trouve ainsi cette dévalorisation explicite :

Il ne s'agit pas de développer les facultés de l'esprit, au sens le plus étroit du mot; de créer une habileté à discuter, à composer, à tourner agréablement des vers et de la prose; ou du moins il ne s'agit de tout cela que très secondairement. Si c'était là toute l'éducation, ce serait l'éducation du rhéteur et du sophiste⁶⁰.

En 1902, le nom même de rhétorique disparaît des dénominations officielles des programmes – déjà la classe de rhétorique, tout en conservant son nom, avait pour ainsi dire été vidée de sa substance en 1885. La dissertation devient l'exercice littéraire par excellence, celui qui exemplifie les nouvelles valeurs pédagogiques, tandis que la composition latine est éliminée des exercices obligatoires.

Nul ne défend mieux la nécessité d'éliminer la rhétorique au nom des intérêts d'une nation démocratique que Gustave Lanson, ainsi qu'Antoine Compagnon l'explique en détail dans *La Troisième république des Lettres*. Lui-même ancien professeur de rhétorique, Lanson possède la légitimité nécessaire pour prouver l'incapacité du savoir rhétorique à servir les

⁵⁹ Au sujet des principales étapes de la réforme de l'enseignement, voir Antoine Prost, *Histoire de l'enseignement en France 1800-1967*, Paris, Armand Colin, 1968, p. 246-252.

⁶⁰ « Instructions et règlements », *Bulletin administratif du ministère de l'Instruction publique*, supplément au n° 922, 1890, cité dans Antoine Compagnon, « Éclipse de la rhétorique », *op. cit.*, p. 1250.

intérêts de la patrie, et les titres des ouvrages auxquels il collabore en 1903 et 1905 révèlent les enjeux de la réforme : *L'éducation de la démocratie, Enseignement et démocratie*. À ses yeux, la rhétorique, axée sur le goût et le discours, n'est apte qu'à former des romanciers, des avocats, des journalistes et donc, « à reproduire la classe des faiseurs de discours » et à « favorise[r] un enseignement de classe destiné aux hommes du monde, aux *dilettantes*⁶¹ », qui ne réussit pas à la majorité des élèves. La rhétorique serait donc foncièrement inégalitaire et, de surcroît, ne profitant qu'à ceux qui la maîtrisent, profondément individualiste. La pédagogie que Lanson met de l'avant par le biais de l'explication et de l'histoire littéraires est quant à elle fondée sur les valeurs de vérité et de solidarité. Au lycée, les capacités d'analyse et d'observation engagées par l'explication littéraire, inspirée de la méthode expérimentale, sont utiles pour la formation du jugement de tout citoyen. À l'université, le savoir récolté par l'histoire littéraire est profitable à toute la nation – mettre de l'avant la qualité et la singularité de la littérature française est l'un des buts de l'exercice – et, suivant les principes de Durkheim, une division du travail peut être accomplie en fonction des intelligences, pour fournir à chacun un petit coin de savoir historique à déblayer : « L'histoire littéraire aura du travail pour tous. Aux uns, la petite érudition soigneuse, les biographies d'auteurs secondaires ou les enquêtes sur les littératures provinciales, aux autres les monographies, les synthèses, la vulgarisation⁶². »

La philosophie derrière l'explication de textes, au centre de la réforme de l'enseignement des « humanités », est de même orientée par une visée démocratique, celle de permettre au plus grand nombre de trouver sa place dans le monde des Lettres. L'invention de l'explication de textes est survenue parce que la littérature, avec la démocratisation de l'enseignement, n'est plus associée à un fonds culturel, en bonne partie hérité de la famille, partagé par l'ensemble d'une classe : la littérature française classique est tout aussi étrangère pour la masse des élèves que la littérature grecque ou latine⁶³. L'explication de textes permet

⁶¹ Antoine Compagnon, « Éclipse de la rhétorique », *op. cit.*, p. 1236.

⁶² Antoine Compagnon, *La Troisième république des lettres*, Paris, Seuil, 1983, p. 136.

⁶³ *Ibid.*, p. 131.

au plus grand nombre d'apprendre à observer et à analyser le fonctionnement d'un texte, comparativement aux exercices de composition qui valorisaient plutôt la mémoire et la reproduction de modèles. Précisons toutefois que l'explication littéraire a aussi des défauts qui, lors de son implantation, minent sa vocation démocratique. En effet, l'explication de textes, à ses débuts du moins, suppose elle aussi un vaste savoir historique pour déceler la spécificité des œuvres à l'étude, savoir que ne possèdent pas la majorité des élèves. Et puis, comme le rappelle Martine Jey dans *La littérature au lycée. Invention d'une discipline (1880-1925)*, les modèles démocratiques, ceux qui doivent parfaire l'éducation des citoyens, restent à inventer : « dans un passage où il s'interroge sur les mérites d'un exercice scolaire pour la formation du citoyen dans une démocratie, Lanson donne en exemple Bossuet et l'éducation du dauphin. Cet étonnant décalage montre à quel point il est difficile de trouver des modèles adéquats⁶⁴ ».

Plus intéressants pour nous, l'explication littéraire et l'abandon de la composition latine dont elle découle transforment le rapport à la poésie de la nouvelle génération d'élèves. En effet, ceux-ci n'apprenant plus à composer des vers en latin ou en français au lycée ni au collège, un primat de la prose est instauré; la poésie ne subsiste que comme un mode particulier d'écriture déterminé par le vers, utilisant une langue mystérieuse qui s'avérerait de surcroît fautive si on lui appliquait les codes de l'écriture scolaire⁶⁵. On explique la poésie, on disserte à son sujet en tentant de lever les difficultés qu'elle pose, mais il n'existe plus d'enseignement portant sur la fabrication du vers. Ceci transforme le rapport général à la langue poétique, définitivement coupée du langage commun par les règles qui lui sont propres et qui ne sont plus transmises par la pratique. Elle est associée à un relatif hermétisme qui donne au lecteur le rôle d'éclaircir le sens du texte, de découvrir sa signification cachée, et fait de la poésie le lieu d'une opacité qui constitue aussi sa singularité. La langue poétique impose un travail d'explication patient et rigoureux; elle exige du lecteur qu'il éclaircisse le

⁶⁴ Martine Jey, *La littérature au lycée : Invention d'une discipline (1880-1925)*, *Recherches textuelles*, n° 3, Université de Metz, 1998, p. 141.

⁶⁵ Jean-François Massol, *De l'institution scolaire de la littérature française (1870-1925)*, Grenoble, ELLUG, 2004, p. 51.

sens du texte et en révèle la signification par une méthode adaptée. La poésie apparaît ainsi comme le lieu d'une singularité discursive, irréductible à la donation immédiate et intuitive du sens, contrairement aux usages communs de la langue. Les réformes de l'enseignement qui ont mené à l'élimination de la rhétorique des programmes scolaires annoncent donc des changements importants dans la manière d'inclure la littérature dans l'espace national. Les cours de littérature forment désormais surtout des lecteurs qui doivent, au contact des textes, aiguïser leurs capacités d'observation et leur jugement moral. Le style d'écriture qui est valorisé par l'institution scolaire est déterminé par des critères en apparence plutôt flous (élégance, clarté, simplicité), mais qui reposent néanmoins sur un code implicite et impérieux qu'il importe de maîtriser. La popularité des arts d'écrire comme ceux d'Albat, sur lesquels nous reviendrons, montre sans ambages que la maîtrise du beau style et du bon goût est toujours recherchée en dehors de la rhétorique qui la transmettait autrefois.

En dernier lieu, il faut rappeler le rôle qu'a joué la Première Guerre mondiale quant à l'augmentation de la méfiance suscitée par les stratégies de persuasion. En effet, les débordements patriotiques auxquels elle donne lieu et l'avènement avec elle – et la Révolution russe de 1917 – des techniques de propagande modernes⁶⁶ exposent avec une force particulière les effets de séduction et de manipulation contenus dans les discours politiques véhiculés par la presse. Mais cette forme de rhétorique en est une où un sujet, une voix agit sur les autres à des fins purement manipulatrices; que cette voix soit celle d'un gouvernement, d'un parti, de son chef, il n'en demeure pas moins qu'elle est rarement dissociée du pouvoir déjà en place ou cherchant à l'être. La suspicion demeure toujours : quels intérêts cette rhétorique sert-elle ? Il n'est pas question, dans ce cadre, d'une rhétorique qui prenne racine dans la communauté, c'est-à-dire qui s'ancre au sein d'un groupe d'égaux pour traiter d'une question qui touche tout un chacun. Ce fantasme communautaire, celui d'un lieu commun qui fasse naître un dialogue d'égaux et un rassemblement d'esprits frères, traversera toutefois les œuvres de nos auteurs, notamment dans leurs échanges avec les groupes surréalistes ou encore avec le Collège de sociologie.

⁶⁶ Jacques Ellul, *Histoire de la propagande*, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je », 1967, p. 98-103.

1.2.3 ÉTHOS ET RHÉTORIQUE DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XX^E SIÈCLE

Il faut insister sur le fait que les trois auteurs que nous plaçons au centre de notre étude ont évolué dans une période historique relativement courte d'oubli quasi généralisé de la rhétorique. Les travaux de Chaïm Perelman et de Lucie Olbrechts-Tyteca, initiateurs d'une « nouvelle rhétorique » qui se met en place dès 1948, auront tôt fait de lui redonner un nouveau souffle. Pourtant, le sentiment d'une disparition inéluctable ou déjà accomplie de cette discipline – qu'on tente parfois du même souffle de sauver – est présent tout au long du XX^e siècle dans les textes qui réfléchissent à sa valeur. Ainsi, lorsque Barthes clame, en conclusion de son essai « L'ancienne rhétorique, aide-mémoire » (1970), la nécessité de « faire tomber la Rhétorique au rang d'un objet pleinement et simplement historique » pour faire progresser « la science révolutionnaire⁶⁷ », il trahit déjà, par le ton de son texte, sa croyance en l'accomplissement irréversible de sa prophétie. Antoine Compagnon fait d'ailleurs de l'existence même de ce texte la preuve de la disparition de la rhétorique du discours de l'après-guerre et des connaissances communes transmises aux gens de lettres : « Il fallait avoir tout oublié, et que Barthes, lycéen et étudiant de l'entre-deux-guerres, n'ait reçu lui-même aucune culture rhétorique, pour que cet article, qui n'est au fond qu'une présentation [...] du dernier état de la rhétorique à la fin du XIX^e siècle, passe pour une redécouverte de ce qui naguère était le b-a-ba du lycéen⁶⁸. » Toutefois, les écrits de Perelman et d'autres critiques s'adressent davantage aux spécialistes qu'au plus vaste public auquel ils étaient enseignés au XIX^e siècle; leurs réflexions sur son sens perdu se déploient sur un registre différent de celui de Paulhan, Ponge ou Leiris, qui ne réfléchissent pas d'une manière technique, purement scientifique à ce terme. Pour eux, la rhétorique subsiste comme terme à la fois restreint et ouvert, désuet, mais pourtant porteur de valeurs encore actuelles qu'il s'agit d'extirper du musée où elles s'empoussièrent. Dans le cas de Leiris, le mot même de rhétorique semble perdu, sclérosé comme les règles qu'elle transmettait – et pourtant, celle-ci

⁶⁷ Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique », *op. cit.*, p. 333.

⁶⁸ Antoine Compagnon, « Éclipse de la rhétorique », *op. cit.*, p. 1247.

survit sous diverses formes dans son œuvre. Il convient donc d'observer comment se déploie le rapport à la rhétorique dans la littérature française de la première moitié du XX^e siècle.

Dans *Le temps de l'essai*, Marielle Macé montre comment une forte tendance anti-rhétorique s'installe dans la littérature d'idées au XX^e siècle, celle qu'ont définie les essais de Breton, Gide, Valéry ou Sartre et de laquelle les textes de notre corpus font à bien des égards partie. On a, durant cette période, « confié à l'essai le soin de maintenir le rôle de la littérature dans l'évolution de la connaissance, au moment où les sciences humaines semblaient l'en déposséder, et longtemps après que la prose littéraire eut rompu avec la rhétorique⁶⁹. » Le courant anti-rhétorique – car il s'agirait d'une véritable hostilité à son endroit – serait perceptible à une subjectivation du ton de l'essai, qui le rapproche du genre de l'intime, à un repli sur soi qui indique une attention beaucoup moins forte à l'auditoire, de même qu'à une absence de recours aux topiques, en tant que catégories de pensées partagées avec le lecteur. Le « lyrisme » envahit donc le style, au détriment de l'argumentaire et de la logique. Macé rapporte ainsi, parmi les caractéristiques de ce mode d'écriture, l'abandon du cadre dialectique au profit du discours figural (soit l'accent placé sur l'image et la métaphore), le nouveau rôle prêté à l'écriture, qui a désormais pour fonction de faire naître la pensée plutôt que d'exposer le résultat d'un processus achevé, de même que la temporalisation constante de cette pensée. Cette temporalisation place le processus réflexif même au centre de l'essai; la pensée est présentée comme une enquête en cours, une série d'ébauches dont les évolutions sont dévoilées progressivement au lecteur dans leur inachèvement. Dans le cadre de ce lyrisme, il s'agit alors pour chaque auteur de s'inventer, paradoxalement, sa propre rhétorique, c'est-à-dire un modèle de pensée unique s'incarnant dans un style précis, apte à saisir la singularité de la perspective et des idées de l'auteur. Cette invention d'une rhétorique personnelle ramène évidemment aux formulations de Ponge qui, comme nous le montrerons plus loin, a fait de cette quête l'une des pierres d'assise de son œuvre. Aussi, si tous les essayistes ne remplissent pas ces critères, ou du moins, pas de la même façon, on reconnaît néanmoins ici l'influence globale du bergsonisme sur les modes d'écriture de la première moitié du XX^e siècle, telle que l'a décrite Julien Benda dans *La*

⁶⁹ Marielle Macé, *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre au XX^e siècle*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2006, p. 5.

France byzantine ou le triomphe de la littérature pure (1945). Macé, reprenant une thèse de Michel Beaujour, avance toutefois que si les auteurs délaissent la topique, une autre forme de « lieu commun » émergerait par le biais d'un fonds littéraire partagé, « mémoire du livre » ainsi que bassin de références et d'exemples dans lequel puiser. Macé s'arrête notamment à la figure de Montaigne, récurrente chez les essayistes du XX^e siècle. Selon elle, il s'opérerait une subjectivation de la topique, alliant un vécu personnel à des souvenirs littéraires partagés. Ceci, dans le cas de Leiris, s'avèrera une piste particulièrement riche.

Encore plus intéressante pour nous est l'importance nouvelle que prend l'énonciation comme outil persuasif. Comme Macé l'écrit à propos de Bataille, « la prose d'idée se recentre en effet sur le lieu et surtout sur le moment de son énonciation; si ce n'est pas à une dialectique composée *a posteriori*, ce sera au sujet lui-même de faire argument⁷⁰. » Cette observation est partagée par d'autres critiques : on note, au début du XX^e siècle, une transformation profonde du mode d'apparition et de construction de l'*ethos* dans la littérature, et en particulier dans la littérature d'idées. Dans *La langue littéraire*, Michel Murat décrit le nouveau « théâtre de l'assertion » qui s'installe dans la littérature d'idées au XX^e siècle. Ce mode assertif est présenté par Murat comme étant en rupture par rapport aux usages rhétoriques traditionnels, en raison de l'insistance nouvelle mise sur la personne de l'écrivain, et de la présence beaucoup moins forte de l'aspect logique et codifié de l'argumentation dans le discours. La force d'une voix, finalement, deviendrait plus importante que la force logique des arguments :

C'est une manière d'agir par le discours qui rompt avec les usages intellectuels de la philosophie aussi bien que de la rhétorique, ne procédant ni par démonstration ni par persuasion, mais par entraînement – parfois par séduction, ou violence. Cette obligation de présence de l'écrivain déplace les enjeux, du contenu et de l'ordre des arguments vers la manifestation de l'acte d'assertion lui-même, un acte qui produit son autorité et sa garantie morale. Il en résulte une polarisation du discours par ses extrêmes, d'un côté, la déclaration du poète, portée à sa plus grande intensité par Rimbaud : « C'est très certain, c'est oracle, ce que je dis »; de l'autre la dénégation

⁷⁰ *Ibid.*, p. 152.

sceptique, aussi radicale, de la fin des *Fleurs de Tarbes* : « Mettons enfin que je n'ai rien dit »⁷¹.

Tout en reconnaissant la justesse générale des propos de Murat et de Macé, nous croyons que cette écriture assertive ne marque pas l'évacuation de la rhétorique ou même son revers (comme l'indiquerait l'anti-rhétorique de Macé), mais plutôt sa transformation : de l'équilibre entre les trois types d'arguments traditionnels (*ethos*, *pathos*, *logos*), un déplacement s'opère qui privilégie désormais l'*ethos*. La primauté accordée à l'individu trahit à cet égard l'emphase nouvelle placée sur la personne de l'auteur, détenteur d'une autorité de plus en plus grande en régime de modernité, et dont la posture auctoriale prend une importance croissante. Surtout, nous lisons dans notre corpus des réminiscences de l'idée de rhétorique et des rapports de force latents qu'elle implique. Ces auteurs évoluent à l'écart d'une prose plus purement idéologique – Ponge réitère d'ailleurs à maintes reprises son horreur des « idées » –, tout en restant mobilisés par une volonté de transformer leurs écrits en actes. Nous nous pencherons donc sur la manière nouvelle dont cet *ethos* se positionne entre suggestion et persuasion, entre raison et violence⁷². Nous n'employons pas ici le terme de « posture » en nous conformant à la définition élaborée par Jérôme Meizoz, c'est-à-dire que nous ne nous concentrerons pas sur le choix d'une posture comme stratégie de distinction dans le champ littéraire. Adoptant une approche différant de la sociologie de la littérature, nous privilégierons plutôt une analyse du dispositif d'énonciation, de la « présentation de soi » ou de « l'*ethos* » tels que les définit de façon plus générale Ruth Amossy dans *La présentation de soi. Éthos et identité verbale* :

Même si elle ne relève pas d'une entreprise rhétorique concertée, elle agit sur l'autre et, à travers lui, sur le réel. Dans ce sens, l'*ethos* discursif (qui se construit dans le discours) est par définition un *ethos* rhétorique (qui vise à avoir un impact sur l'autre). [...] On fait l'hypothèse que l'*ethos*, comme l'énonciation, le dialogisme ou

⁷¹ Michel Murat, « Phrase lyrique, prose d'idées », dans Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 250.

⁷² Dans *La métaphore vive*, Paul Ricoeur fait du conflit intime entre raison et violence, ou encore entre logique et persuasion, l'essence de la rhétorique, essence qui aurait été perdue au profit de la topologie et de la classification.

l'argumentativité, est une dimension constitutive du discours. En tant que tel, il est en relation dynamique avec les autres dimensions constitutives : il est ancré dans l'énonciation, il est foncièrement dialogique et nécessairement doté d'une dimension, sinon d'une visée argumentative⁷³.

Les modulations de la voix énonciative nous permettent ainsi de doubler les réflexions de nos auteurs portant directement sur la rhétorique et sur l'art de persuader à une analyse du fonctionnement de la rhétorique dans leurs écrits.

1.2.4 STYLE ET RHÉTORIQUE

Comme nous l'avons précisé dans les pages précédentes, nous ne souhaitons pas construire nos analyses à partir des définitions très précises de termes comme rhétorique et lieu commun, eux-mêmes riches d'une longue histoire et d'appropriations multiples, mais rester au plus près de l'usage que nos auteurs en font, aussi polysémique et mouvant qu'il soit. Ce sont en partie ces modulations et la manière dont la circulation de ce vocabulaire crée un réseau de significations au sein des œuvres de nos auteurs qui font l'intérêt de notre objet d'étude. Pour cette même raison, certains concepts font figure de grands absents dans notre travail. Il aurait ainsi paru tout naturel de retrouver parmi nos idées phares celle du « style ». En effet, le style, et la stylistique avec lui, émergent comme objet d'étude et concepts d'importance à la fin du XIX^e siècle, et la place grandissante qu'ils prennent alors sur la scène littéraire n'est pas sans lien avec la disgrâce de la rhétorique, les deux concepts étant tantôt présentés comme antinomiques, tantôt au contraire perçus comme le prolongement l'un de l'autre. Cette ambivalence justifie à cet égard que nous nous arrêtions brièvement sur ce que suppose le concept de « style », et sur les raisons qui peuvent expliquer sa relative mise à l'écart dans les discours de nos auteurs sur le langage.

Comme l'a démontré Éric Bordas dans son ouvrage consacré à la question, « *Style* ». *Un mot et des discours*, ce qu'implique le terme de style, d'usage commode et au sens quelque peu flou, se comprend intuitivement, du moins dans un premier temps. Il se définit

⁷³ Ruth Amossy, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 2010, p. 41-42.

ainsi comme la marque singulière d'un auteur ou d'une personne, sorte de manière d'être qui le distingue des autres et permet sa reconnaissance. Comme l'entend Flaubert, le style a même valeur d'arme, en tant que création d'une langue originale incarnant un « contre-pouvoir au discours dominant, normalisant et centralisant⁷⁴ » du gouvernement (qui souhaite miner toute autre forme de pouvoir) et du public (qui ne souhaite pas avoir à penser). Mode de différenciation qui s'avère aussi manière de reconfigurer les possibles de l'expression, le style se présente alors, ainsi que le défendra Louis Aragon dans son *Traité du Style* (1928), comme « ce qui ne peut se réduire en recettes⁷⁵ ». Toutefois, « référence absolue de l'école de la Troisième République⁷⁶ », le style est aussi, plus prosaïquement, ce que promeuvent des ouvrages pédagogiques comme ceux publiés par Antoine Albalat au tournant du siècle. *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons* (1899) ou encore *Le travail du style enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains* (1903) doivent leur succès à la promesse qu'ils font d'apprendre à leur lecteur à maîtriser ce « bien écrit » qui constitue le style, cela en fréquentant les grandes œuvres du passé. Le style est entendu par Albalat – ou encore par le réformiste Gustave Lanson, préoccupé par la transmission du savoir aux masses et par l'éducation populaire – comme une forme de correction imitative inculquée par la lecture et par l'apprentissage de règles, qui sont voulues aptes par leurs auteurs à transmettre au plus grand nombre le bon goût et le type d'écriture « élégant », « clair », associé dans le discours nationaliste à la langue française classique : « l'idéal défini par Albalat est l'élaboration d'un style personnel fortifié au contact des Belles Lettres⁷⁷ ». De cette façon, la littérature joue désormais le rôle de la formation rhétorique en tant que lieu où se trouvent illustrées et démontrées les lois du style. Or il va de soi que si ce style peut s'apprendre à travers une méthode, aussi « littéraire » cette méthode soit-elle, c'est qu'il repose sur un code plus ou

⁷⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁷⁵ Louis Aragon, *Traité du style*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1928, p. 193. Cette référence est tirée de Éric Bordas, *Style. Un mot et des discours*, *op. cit.*, p. 60.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁷⁷ Étienne Karabétian, *Histoire des stylistiques*, Paris, Armand Colin, coll. « Linguistique », 2000, p. 29.

moins explicite, dont la seule existence illustre que les visées d'Albalat sont fort éloignées des valeurs associées par Flaubert au même concept. Dans cette optique, et aux yeux de plusieurs écrivains, la forme de style que préconise Albalat ou Lanson se positionne alors nettement du côté de l'ordre, de la loi, « vraie mesure d'une idéologie dogmatique⁷⁸ ». En cela, le style, défini comme un ensemble plus ou moins précis de règles assurant un usage « adéquat » du langage, s'avère proche parent de la rhétorique entendue comme technique et comme répertoire de procédés pour atteindre l'éloquence et persuader son destinataire. Il échappe à la disgrâce qui touche cette dernière dans le système scolaire, mais n'en devient pas moins chargé d'ambivalences dans le discours des écrivains, qui tantôt revendiquent l'idée de style, tantôt la mettent à distance, comme Paul Léautaud qui déplore dans son premier roman, par la bouche d'un de ses personnages, l'enseignement de ces « grandes machines de style » qui l'ont « à jamais dégoûté de la forme⁷⁹ ».

L'apparition de la stylistique n'est pas non plus étrangère à la rhétorique et à son histoire, comme le retrace Étienne Karabétian dans *Histoire des stylistiques*. Bien que le terme soit apparu dès 1872, cette discipline « naît » officiellement en langue française avec le *Précis de stylistique française. Esquisse d'une méthode fondée sur l'étude du français moderne* de Charles Bally en 1905, héritant à la fois des travaux de la psychologie, d'un modèle de procédures et de descriptions tiré des sciences naturelles et surtout, des présupposés de la rhétorique de la fin du XIX^e siècle. Celle-ci ayant été progressivement réduite à partir du Moyen-Âge à la seule question de l'*elocutio*, c'est-à-dire transformée en « théorie de l'écriture et trésor des formes littéraires⁸⁰ », la stylistique se trouve elle aussi à traiter des mêmes problématiques tout en parachevant certaines des transformations qui ont éloigné la rhétorique moderne de la rhétorique classique :

⁷⁸ Éric Bordas, *Style. Un mot et des discours*, op. cit., p. 64.

⁷⁹ Paul Léautaud, cité dans *ibid.*, p. 61.

⁸⁰ Étienne Karabétian, *Histoire des stylistiques*, op. cit., p. 30.

À la conception d'un art de la parole ou rhétorique de la preuve, du raisonnement, du syllogisme se substitue donc une théorie non formalisée des genres, du style figuré, du style où l'ornement antique devient maîtrise des images et volonté d'expressivité (pôle de l'imagination) et où le langage devient le résultat visible d'un conflit entre les passions et la raison, conflit que le style se doit de traduire. La stylistique va achever cette marginalisation de l'ornement en en faisant, par le biais du concept d'écart, une forme particulière du discours littéraire, à l'intérieur cette fois d'une herméneutique de la lecture⁸¹.

Ce sont en particulier les arts d'écrire, qui conservent des caractères dégradés de la rhétorique (surtout à travers la prescription d'une méthode de composition et de disposition du discours) et sont centrés sur la notion d'un bon « style » à enseigner, qui annoncent la stylistique et son intérêt pour l'analyse des écarts et des ornements. Différence majeure, celle-ci déplace toutefois le regard du côté de la réception, puisque « ce qui est déchiffré permet alors de remonter vers une image intérieure du sujet écrivant⁸² ».

Tous ces éléments démontrent la prégnance de la notion de style au début du XX^e siècle. Elle paraît finalement supplanter, grâce à la popularité des arts d'écrire et à l'arrivée de la stylistique, la rhétorique comme concept central à l'expression des idées et des sentiments, fruit d'un processus de fusion amorcé dès le XVII^e siècle⁸³, de même que fournir une méthode pour l'interprétation des textes. Pourtant, malgré la faveur dont jouit cette notion, celle-ci demeure secondaire pour nos auteurs par rapport à la rhétorique, même si elle est reléguée à l'arrière-plan durant cette période. Ce parti pris pour la rhétorique ne nous semble pas sans intérêt pour comprendre ce que souhaitent mettre de l'avant à travers elle les auteurs de notre corpus. Le caractère dogmatique, prescriptif, parfois qualifié de bourgeois associé au terme « style », du moins au bien écrire, explique partiellement le désintérêt pour celui-ci qu'exprime notre triade d'auteurs. Au moment où ceux-ci construisent leurs œuvres,

⁸¹ *Ibid.*, p. 30.

⁸² *Ibid.*, p. 13.

⁸³ C'est-à-dire, au moment où l'enseignement de la rhétorique est codifié par les Jésuites grâce à la *Ratio studiorum*, adoptée en 1600 par l'université de Paris : c'est désormais l'élocution, représentée par les figures et les ornements, qui occupe la plus grande part. Du Marsais (*Traité des tropes*, 1730) et Fontanier (*Traité général des figures du discours autres que les tropes*, 1827) poursuivront dans cette voie.

les arts d'écrire publiés par Albatat seraient déjà passés de mode, comme l'indique ce propos de Paulhan : « L'on voyait jadis paraître un art d'écrire par semaine. L'on en voit à peine un tous les vingt ans. Qui s'en étonne ? S'il n'est pas de conseil qui ne tourne au lieu commun, ni d'élégance au cliché, l'on imagine guère ce qui resterait à dire aux maîtres de style. » (FT, 51) Il n'est donc pas surprenant que Paulhan, fidèle à la pensée des Lettres qu'il développe dans *Les fleurs de Tarbes*, traite surtout du style pour défendre la soif de nouveauté des écrivains dans un dialogue avec un interlocuteur inconnu : « – Il nous suffirait, à la rigueur d'un style nouveau. – Avouez enfin votre pensée : ce n'est pas tant au style, à l'instinct, à la passion que vous tenez qu'à la *différence*, n'importe laquelle » (FT, 156). En cela, le style n'est qu'un sous-élément dans la question plus large de la survivance de la rhétorique. Le terme n'est toutefois pas complètement écarté par nos auteurs, et ses rares occurrences dans leurs œuvres ne sont pas chargées d'une connotation péjorative.

1.3 LANGAGE COMMUN, LANGAGE LITTÉRAIRE ET ORIGINALITÉ : BERGSON, BALLY ET DE GOURMONT

La disparition progressive de la rhétorique marque aussi la fin de la hiérarchie qui organisait jadis le monde des Belles Lettres. En effet, en tant que code, la rhétorique, tout au long de l'Ancien Régime, « distinguait des états dans la littérature. La division en styles et en genres (bas, moyen ou sublime; comique ou tragique, etc.) coïncidait avec une économie des usages de la langue soumise à la réglementation⁸⁴. » L'effondrement de l'édifice rhétorique suppose une perte du lien qui unissait une langue à un thème et à un genre précis, et qui permettait donc de distinguer l'usage littéraire de la langue de son usage courant.

Le terme de « langage commun » revient souvent sous la plume de nos auteurs pour désigner une langue non spécialisée, compréhensible pour le plus grand nombre, qui constitue à la fois un idéal de communication et un repoussoir pour l'écrivain à la recherche d'une langue épurée et singulière. Nous l'adopterons à notre tour dans cette thèse, sa souplesse ne nous restreignant pas aux définitions étroites des termes « sociolecte »,

⁸⁴ Nelly Wolf, *Le roman de la démocratie*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Culture et Société », 2003, p. 47.

« idiolecte », ou encore de communauté « linguistique », « discursive » ou « communicationnelle », tirés de la sociolinguistique. Mikhaïl Bakhtine, dans *Esthétique et théorie du roman*, offre une définition du langage commun qui nous semble correspondre à l'usage qu'en font les auteurs que nous sollicitons. Il traite du langage commun en parallèle à ces réflexions sur le plurilinguisme :

Un langage commun unique, c'est un système de normes linguistiques. Or, ces normes ne sont pas un impératif abstrait, mais les forces créatrices de la vie du langage. Elles transcendent le plurilinguisme, elles unifient et centralisent la pensée littéraire idéologique, elles créent, à l'intérieur d'une langue nationale multilingue, le noyau linguistique dur et résistant du langage littéraire officiellement reconnu, ou bien défendent ce langage déjà formé contre la poussée d'un plurilinguisme croissant.

Nous ne nous référons pas ici au minimum linguistique abstrait d'un langage commun dans le sens d'un système de formes élémentaires (de symboles linguistiques), assurant un *minimum* de compréhension dans la communication courante. Nous n'envisageons pas le langage comme un système de catégories grammaticales abstraites, mais comme un langage idéologiquement saturé, comme une conception du monde, voire comme une opinion concrète, comme ce qui garantit un *maximum* de compréhension mutuelle dans toutes les sphères de la vie idéologique⁸⁵.

L'intérêt de cette définition se trouve notamment dans la place qu'elle fait à l'opinion courante transmise dans le langage même, et donc aux repères idéologiques communs dans un groupe, de même que dans son insistance à la fois sur la rigidité que sur les possibilités d'un langage partagé. Si Bakhtine met l'accent sur les forces centralisatrices à l'œuvre, présentées comme émanant d'une autorité unique, il donne plus loin, au sujet du roman humoristique anglais, une définition qui place à l'avant-plan la « moyenne », l'ordinaire de ce langage. Le langage commun est alors celui « communément parlé et écrit par la moyenne des gens d'un certain milieu », « traité par l'auteur comme l'opinion publique, l'attitude verbale normale d'un certain milieu à l'égard des êtres et des choses, le point de vue et le jugement courants⁸⁶ ». Le langage commun, dans ce cas, est ce qui forme le socle du travail de l'écrivain, qui consiste à jouer de ce langage pour créer des effets littéraires et faire

⁸⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, trad. de Daria Olivier, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975, p. 95-96.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 123.

émerger le plurilinguisme que prône Bakhtine. Notons qu'il est ici question du roman, Bakhtine reléguant la poésie du côté du monologisme, de la langue unique, retranchée du social, se maintenant à distance du plurilinguisme.

Cette conception de la poésie a été l'objet de maints débats; elle nous force cependant à revenir sur la séparation entre langue littéraire et langue commune que la poésie a souvent exemplifiée. La langue poétique de Bakhtine, aussi unifiée soit elle, n'a rien à voir avec la définition précédemment donnée de la langue commune comme « opinion publique », « attitude verbale courante », bien que toutes deux soient présentées comme des forces centralisatrices, unificatrices et opposées à la pluralité des voix sociales. Par sa prédilection pour le symbole et son refus de tout utilitarisme, la poésie serait coupée de la cité, malgré quelques timides concessions de Bakhtine⁸⁷ qui laissent croire qu'une certaine porosité de la langue poétique vis-à-vis du social est possible. La question d'une inscription sociale de la poésie et du type de lecture que cette inscription appelle se pose d'une manière quelque peu particulière dans notre cas : nombre d'écrits de notre corpus se réclament de l'influence poétique, traitent de poésie, voire relèvent de la poésie, mais depuis la perspective de la prose. La poésie demeure pour nos auteurs un horizon de pensée qui définit en partie l'essence de la littérature – d'où la nécessité pour nous de réfléchir à sa place dans la société – mais nos analyses ne porteront pas sur des textes écrits en vers, la prose s'infiltrant pratiquement partout dans leur recherche poétique. La langue commune, pour Paulhan, Ponge et Leiris, est à la fois l'objet de leurs réflexions sur la poésie et sa fonction sociale, et un matériau à travailler pour donner forme à ces réflexions. Rappelons aussi qu'aucun de nos auteurs ne s'essaie à reproduire dans ses écrits les effets de la langue parlée, comme d'autres romanciers de cette période l'ont fait abondamment : ce qu'ils entendent par langue commune ne doit d'aucune manière être confondue ici avec une langue populaire.

Pour préciser ce que désigne la « langue commune », en dehors de son lien avec le discours, les opinions et les idéologies circulant dans un groupe ou une société donnée, des distinctions plus fines s'avèrent utiles, que les travaux de Marc Angenot sur le discours

⁸⁷ Voir à ce sujet Michel Biron, « Sociocritique et poésie : perspectives théoriques », *Études françaises*, vol. 27, n° 1, 1991, p. 11-24.

social, eux-mêmes inspirés de la pensée de Bakhtine, aident à penser. Dans *1889, un état du discours social*, la « langue légitime », normative, façonnée entre autres par les Belles Lettres et la littérature classique, est placée en opposition à la poésie fondée sur l'écart stylistique qu'exemplifient les symbolistes à la même époque. Si cette époque n'est pas tout à fait celle des auteurs de notre corpus, la logique d'innovation, de distinction et de récupération qui y prévaut demeure un enjeu de taille pour les auteurs de notre corpus. Selon Angenot, le « français national-littéraire » serait la langue « prescrite et décrite dans les grammaires et les dictionnaires, mais à quoi se joint un stock, commun aux pratiques lettrées, de "tournures" recommandables, de locutions, de figures rhétoriques conventionnelles formant une nébuleuse de marques de la légitimité et de l'élégance expressives⁸⁸ », sorte de « français fictif », pour reprendre les termes de Renée Balibar, éloigné du parler ordinaire et dont la fonction implicite est de hiérarchiser des degrés d'adresse et de maîtrise chez ceux qui s'essaient à son usage. Ce français national-littéraire, circulant autant dans les journaux que dans la poésie qui « pullule » en tout lieu⁸⁹, est aussi celui auquel s'opposent les poètes symbolistes. Pour un écrivain qui cherche à renouveler les formes, il constitue sans doute la version la plus concrète de la langue commune littéraire, mais aussi la moins attirante et la plus compromise. Refonder une langue ou la purifier implique toutefois aussi une rupture d'avec « les mots de la tribu » qui compromet la volonté communautaire à l'œuvre chez nos auteurs. Cette difficulté à réconcilier les deux termes à l'intérieur de cette « langue commune » s'avérera récurrente, et la poésie ne sera pas écartée du débat, reléguée hors du social, bien au contraire.

⁸⁸ Marc Angenot, *1889, Un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1989, p. 159.

⁸⁹ « La poésie pullule en 1889. Le poétique (de tradition identifiée) apparaît partout en bouche-trou de la prose. Il n'y a pas seulement surproduction, il y a vulgarisation, facilité, routine du versifié. Ce que le romantisme et le Parnasse ont pu inventer n'est pas dépassé, il est au contraire en train de saturer tout l'imprimé. Ce n'est même pas du mauvais romantisme qu'on rencontre : les techniques sont parfaitement rodées, la versification suit une routine qui n'exclut ni le charme ni la beauté occasionnelle. N'importe qui fait du Lamartine, du Victor Hugo, du Leconte de Lisle en des pastiches involontaires souvent réussis. La rareté du langage poétique a cédé la place à un marché quasi industriel et à une demande commerciale soutenue, car si le recueil de vers n'est pas de grande vente, la presse périodique, une fois encore, veut des poèmes – lisibles, prévisibles, touchants, conformes au ronron traditionnel, mais abondamment. La tradition poétique est épuisée non pas par obsolescence mais par surabondance. » *Ibid.*, p. 802.

Derrière cette interrogation sur le statut de la langue littéraire s'en cache une autre, tout aussi essentielle pour nous, portant sur la valeur de la subjectivité et sur le rôle que joue l'art dans sa mise au jour. Il s'agit dans les deux cas de réfléchir à ce que peut et ce que doit exprimer le poète, plus que tout autre, et à l'usage qu'il fait du langage. Ce qui est mis en cause est surtout la capacité unique et privilégiée du poète à jouer du langage pour dévoiler les mécanismes de la conscience et le lieu de la subjectivité. À travers les processus de subjectivation auxquels s'intéressent penseurs et artistes dans le deuxième tiers du XIX^e siècle, une quête identitaire est amorcée, construite autour d'un va-et-vient constant entre intériorité et extériorité et justifiée par divers postulats, alors qu'on affirme que la subjectivité est écrasée par les contraintes sociales, ou encore éclatée au sein d'une collectivité où l'on cherche à se fondre, mais pourrait être brièvement rescapée par l'art. On retrouve dans cette opposition entre intériorité et extériorité les termes de la problématique centrale de *La fin de l'intériorité* de Laurent Jenny, qui vise à « comprendre comment le grand mythe de l'intériorité revendiqué par le symbolisme a évolué avec le modernisme dans un sens qui semblait *a priori* très éloigné de lui : celui d'une extériorisation de la "pensée" en une forme de "lieu pensant" » et, de là, à « montrer comment, avec le surréalisme, ce "lieu pensant" du modernisme s'est évadé du strict plan esthétique pour gagner l'ensemble des apparences et les métamorphoser en un vaste écran psychique⁹⁰. » C'est avec Bergson que nous commencerons notre présentation de quelques théories du langage importantes au seuil du XX^e siècle. Nous tournerons par la suite notre regard vers d'autres pensées du langage avec lesquelles Paulhan, le plus féru en linguistique des écrivains de notre corpus, est explicitement entré en dialogue, celles de Bally et de Gourmont, qui ont participé à construire en France le discours moderne sur la langue, et plus précisément sur la langue littéraire. Cette section sera davantage consacrée à la présentation de discours historiques qu'à des analyses précises. Il nous semble toutefois important de donner une place à ces pensées qui, bien qu'appartenant à une autre génération que les auteurs de notre corpus, ont eu un rayonnement suffisamment fort pour modifier la pensée sur le langage des écrivains comme des linguistes pour les décennies suivantes. Elles justifient notre focalisation sur l'énonciation en

⁹⁰ Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 1-2.

interrogeant aussi qui s'exprime à travers le langage, et ce qu'il est possible d'exprimer. Nous enchaînerons en traitant du lieu commun, point de rassemblement de la rhétorique, de la linguistique et de la pensée communautaire.

1.3.1 HENRI BERGSON ET LE MOI FONDAMENTAL

Au tournant du XX^e siècle, les réflexions sur le langage comme fait social envisagé dans sa dimension subjective, angle négligé par les travaux de Ferdinand de Saussure, poussent nombre de penseurs (Bally, Meillet, Gourmont) à formuler des hypothèses sur la manière dont la pensée individuelle s'exprime à travers le langage et sur les transformations et l'évolution que subit celui-ci. La construction du sens à travers le langage, à savoir quel rôle le langage joue dans la figuration de la pensée et comment se module le lien entre mot et idée, demeure une énigme que diverses disciplines, de la psychologie à la philosophie, tentent d'élucider. Derrière les questionnements sur la caractère vital et personnel du langage se trouve aussi une interrogation sur la possibilité d'en faire un usage créatif, et notamment une interrogation sur ce qui fonde la spécificité du langage littéraire par rapport au langage commun. Comme l'ont démontré Laurent Jenny et François Azoulay (*La gloire de Bergson*), les réflexions de Bergson sur le langage et sur les contraintes que celui-ci exerce sur l'individu ont nourri plus d'une théorie au début du XX^e siècle, notamment celle de Rémy de Gourmont. Dans *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), Bergson prête un rôle négatif au langage, qui limiterait la capacité ordinaire de percevoir au point où l'on puisse douter de la réalité même de la liberté. Bergson scinde le « moi » en deux : un « moi superficiel » et un « moi profond », ou « fondamental », le premier entravant l'accès au second. Le « moi fondamental » est celui de l'hétérogénéité et de la multiplicité des états psychologiques. Le « moi superficiel », celui de l'homogénéité, est lié à notre caractère social. Les interactions sociales, parce qu'elles requièrent l'usage du langage, ont pour conséquence de miner notre propre connaissance et la conscience de nos perceptions en les résumant en quelques mots forcément trop limités pour exprimer leur richesse : « nous confondons le sentiment même, qui est dans un perpétuel devenir, avec son objet extérieur

permanent, et surtout le mot qui exprime cet objet⁹¹ ». Le symbole se substitue alors à la réalité, comme la mécanique sur le vivant.

Le concept de devenir, celui que reprendra des décennies plus tard Gilles Deleuze, est fondamental à cette pensée. En effet, le vice qui affecte le langage est celui de substituer au mouvement infini des sensations l'inertie des mots. Le langage nous trompe en faisant croire à l'invariabilité de nos sensations, étouffées dans le carcan des mots :

le mot aux contours bien arrêtés, le mot brutal, qui emmagasine ce qu'il y a de stable, de commun et par conséquent d'impersonnel dans les impressions de l'humanité, écrase ou tout au moins recouvre les impressions délicates et fugitives de notre conscience individuelle. Pour lutter à armes égales, celles-ci devraient s'exprimer par des mots précis; mais ces mots, à peine formés, se retourneraient contre la sensation qui leur donna naissance, et inventés pour témoigner que la sensation est instable, ils lui imposeraient leur propre stabilité⁹².

Ce tort causé par le langage qui, en réduisant notre connaissance de nos perceptions, limite notre accès à notre « moi fondamental », peut néanmoins être compensé, ou à tout le moins atténué, par un autre usage du langage, celui qu'en font les artistes. En effet, Bergson prête aux romanciers le pouvoir de « défaire la toile habilement tissée de notre moi conventionnel » pour montrer « sous cette juxtaposition d'états simples une pénétration infinie de mille impressions diverses qui ont déjà cessé d'être au moment où on les nomme⁹³ ». Si cet effet n'est au final qu'une illusion, puisqu'elle est aussi redevable aux mots, et que cette illusion est de surcroît de courte durée, le travail du romancier a néanmoins fourni l'accès à une réflexion unique sur le soi, en laissant deviner au lecteur tout ce qui s'agite derrière le voile des impressions sociales et « en mettant dans l'expression extérieure quelque chose de cette contradiction, de cette pénétration mutuelle qui constitue l'essence même des éléments exprimés. Il nous a remis en présence de nous-mêmes⁹⁴. » Tous ne peuvent cependant y

⁹¹ *Ibid.*, p. 97.

⁹² *Ibid.*, p. 98.

⁹³ *Ibid.*, p. 99.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 99-100.

parvenir : le talent du romancier est mesurable à sa capacité à tirer du domaine public des sentiments et des idées pour leur rendre leur « primitive et vivante individualité⁹⁵. » Si Bergson avance que nous sommes tous condamnés à être « dupe[s] du langage⁹⁶ » et prisonniers de la contrainte sociale que celui-ci exerce, il suggère néanmoins qu'il serait possible de sortir les mots de leur inertie, d'arracher la langue à l'usage ordinaire, grâce au talent de quelques individus.

1.3.2 CHARLES BALLY ET LE RÔLE DU POÈTE

Charles Bally, dans son ouvrage majeur *Le langage et la vie* (1913), ne discerne pas une singularité irréductible de la langue littéraire par rapport à d'autres langages, à tout le moins dans son usage de procédés expressifs, objet de ce livre de linguistique et de stylistique qui se donne comme tâche d'étudier « le langage en tant qu'expression des sentiments et instrument d'action⁹⁷ ». Bien avant la sociologie de Pierre Bourdieu, Bally insiste sur le pouvoir de distinction que possède la langue littéraire au sein de la société, parce qu'elle est reconnaissable à son usage de certains traits déterminés comme « littéraires » et qu'elle a pour fonction de révéler l'éducation et le goût du locuteur :

La langue littéraire a surtout une valeur sociale, c'est un symbole de distinction, de bonne tenue intellectuelle, d'éducation supérieure; la linguistique ne peut l'envisager autrement que comme l'une de ces langues spéciales dont il sera question dans la seconde partie de ce travail. À ce titre, elle a sa place – place d'honneur, il est vrai – aux côtés de la langue administrative, de la langue scientifique, de la langue des sports, etc⁹⁸.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 124.

⁹⁶ *Idem.*

⁹⁷ Charles Bally, *Le langage et la vie*, Genève, Librairie Droz, 1952 [1913], p. 11.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 28.

Cet usage de traits langagiers associés à une grande culture et au raffinement intellectuel ne suffit toutefois pas à séparer nettement la langue littéraire de la langue spontanée; c'est d'abord et avant tout l'intention de celui qui s'exprime qui justifie la démarcation, bien davantage que le résultat final. Bally réfute en effet l'idée selon laquelle l'usage ordinaire de la langue serait caractérisé par une absence d'efforts pour lui conférer une singularité, pour sortir des procédés usuels. La langue n'est pas séparée de la vie et se transforme en fonction de chaque situation, qui lui imprime ses particularités : chacun modifie sa façon de s'exprimer selon la représentation qu'il se fait des relations particulières entre lui et ses destinataires. Pour l'auteur du *Traité de stylistique*, la langue littéraire du poète diffère de la langue commune par le motif, par l'effet visé. Ainsi, « ce qui est but pour le poète n'est que moyen pour l'homme qui vit et agit⁹⁹ » : l'effort d'expression serait la visée du poète, tandis qu'on emploierait usuellement les procédés expressifs pour obtenir autre chose, pour agir dans le monde. La pensée devient alors action à travers le langage. Le poète, en raison de cette différence ténue, qui complique sa tâche par rapport à celle du musicien ou du peintre, doit cependant, par des « ruses d'apache », « arracher les mots et les sons à leur ambiance sociale », et ce, « à une époque où les langues tendent de plus en plus vers la communication pure¹⁰⁰ » (ce que Bally entend par cette époque de « communication pure » reste toutefois relativement indéfini). Bally en conclut que la poésie, sans posséder le monopole du matériau à partir duquel elle travaille, est tragiquement prise entre deux pôles, celui de « l'éloquence qui s'impose et insiste » et de « l'alexandrinisme confiné dans sa tour d'ivoire¹⁰¹ ».

L'éloquence telle que la définit Bally réunit cependant les visées du poète comme du premier venu. Le poète utilise le langage comme s'il s'agissait d'un jeu, d'un simulacre de la vie se suffisant à lui-même, la seule préoccupation de cet artiste du langage étant de créer de la beauté sans l'intellectualiser, en projetant en dehors de lui-même son émotion. La volonté d'agir par la parole est absente, de même que la préoccupation du poète pour la réception ou

⁹⁹ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 131.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 31.

les destinataires de son œuvre. L'analogie principielle avec le jeu place la poésie dans le domaine du simulacre : le poète agirait à la manière du guerrier qui reproduit pour le plaisir de la chose des combats en temps de paix, maniant les mêmes armes que pour attaquer et se défendre en temps de guerre, sans toutefois avoir d'autre but que de jouer. L'éloquence, forme de l'art la plus proche de la vie, permet de concilier le talent du poète aux visées pratiques de l'homme du commun : « Nul genre littéraire n'a plus d'affinités avec la vie et l'action; le mobile est le même : agir, et agir par le sentiment. En fixant, en sténographiant la parole vraiment spontanée d'un grand orateur, on surprendrait sans doute quelques traits essentiels de ce fonds commun à l'art et à la vie¹⁰². » Les réflexions de Bally sur l'expression subjective sont construites en partie autour de celles de Bergson¹⁰³ et de son intérêt pour les processus psychologiques. Il n'adhère toutefois pas entièrement à leur négativité marquée quant à la contrainte qu'exerce le langage sur la pensée, l'observant plutôt à travers le filtre des institutions sociales qui régulent l'usage de la langue.

1.3.3 RÉMY DE GOURMONT ET L'ORIGINALITÉ LITTÉRAIRE

Si le but de cette section n'est pas de présenter *in extenso* les influences de Paulhan – qui ne sont de surcroît pas celles de Ponge ou de Leiris –, l'une d'entre elles est incontournable pour présenter les discours sur le langage littéraire qui sont dominants au tournant du XX^e siècle : celle de Remy de Gourmont, romancier et critique d'art, grand admirateur de Flaubert et de son *Bouvard et Pécuchet* et, pour un temps, proche de l'école symboliste. Jean Paulhan, lecteur assidu de cette œuvre à laquelle il doit en partie la

¹⁰² *Ibid.*, p. 29.

¹⁰³ Non seulement *Le langage et la vie* porte-t-il un titre très proche des intérêts de Bergson, mais celui-ci est mentionné dans l'ouvrage même : « le langage, dans ses rapports avec la vie, semble donner raison à Bergson quand il dit que “la vie déborde l'intelligence de toutes parts” et que “notre science est caractérisée par une incompréhension naturelle de la vie”. » Charles Bally, *Le langage et la vie*, *op. cit.*, p. 23.

découverte de Nietzsche¹⁰⁴, l'évoque abondamment dans *Les fleurs de Tarbes*, généralement pour contester ses thèses sur l'originalité et le cliché. Dans *Esthétique de la langue française* (1899), Gourmont affirme vouloir examiner les « conditions dans lesquelles la langue française doit évoluer pour maintenir sa beauté, sa pureté originelle¹⁰⁵ », et consacre dans cet esprit un chapitre au cliché, d'une grande ambivalence quant à la valeur de celui-ci. En effet, Gourmont valse entre une répudiation complète de celui-ci, entre autres pour favoriser une idée élitiste du créateur singulier, et des analyses sur les liens entre cliché et abstraction qui lui confèrent une utilité sociale certaine. Nuance importante, Gourmont dissocie le lieu commun du cliché, l'un relevant plutôt du fond et l'autre de la forme : « cliché représente la matérialité même de la phrase; lieu commun, plutôt la banalité de l'idée. Le type du cliché, c'est le proverbe, immuable et raide; le lieu commun prend autant de formes qu'il y a de combinaison possible dans une langue pour énoncer une sottise ou une incontestable vérité¹⁰⁶ ». Il ne fait pas de doute pour Gourmont que le véritable artiste est celui qui innove : « Un style original est le signe infaillible du talent, puisque, en art, tout ce qui n'est pas nouveau est négligeable¹⁰⁷. » Les esprits véritablement révolutionnaires ont donc la capacité de créer des images inédites et de s'extirper des lieux communs et des clichés.

Quelques-uns des termes utilisés pour décrire les processus qui mènent à l'usage du cliché laissent peu de doutes sur l'opinion négative de Gourmont à ce sujet, l'auteur n'évitant pas de lancer quelques flèches sur la platitude des loisirs démocratiques et proposant au passage de châtier davantage les mauvais écrivains, qui ne seraient que de piètres imitateurs. Ceux qui emploient les locutions usées qu'il dénonce donnent l'impression « d'un cerveau

¹⁰⁴ Anna-Louise Milne, « Jean Paulhan's Commonplace : The Genealogy of a Concept », thèse de doctorat, Columbia University, 1999, p. 11-12. Jules de Gaultier est l'autre penseur qui a initié Paulhan à la philosophie nietzschéenne.

¹⁰⁵ Remy de Gourmont, *Esthétique de la langue française*, Paris, Mercure de France, 1899, p. 8.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 189.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 201.

anonyme et du parfait servilisme intellectuel¹⁰⁸ ». Ils souffriraient, selon Gourmont, d'un défaut de la mémoire visuelle et d'une inflation de la mémoire verbale, déséquilibre encouragé par la discipline du collège, qui formerait ainsi des citoyens passifs. Gourmont postule en effet une corrélation entre la capacité de regarder, associée à l'innovation et à la conscience de l'expérience singulière, et l'indocilité. La capacité d'écouter développerait les tendances inverses. La paresse intellectuelle qu'encourage l'emploi du cliché serait non seulement condamnable, mais même dangereuse. Gourmont emploie, pour décrire le péril qui se trouve notamment dans les arts d'écrire tels que ceux d'Antoine Albalat¹⁰⁹, des formules qui empruntent autant au monde du jeu qu'à la biologie :

L'art d'écrire est nécessairement l'art d'écrire mal : c'est l'art de combiner, selon un dessin préconçu, les clichés, cubes d'un jeu de patience. [...] le jeu est dangereux qui habitue l'esprit à recevoir, sans travail et sans lutte, la becquée. Peu à peu, et nécessairement, une idée, une sensation, telle émotion vitale ou intellectuelle, se trouve associée à l'expression toute faite dont la lecture évoqua jadis dans le cerveau cette même idée, cette même sensation, cette même émotion. Il faut une grande force de réaction personnelle, une grande énergie cellulaire pour résister à la douce facilité d'ouvrir la main sous le fruit qui tombe¹¹⁰.

Ce que condamne Gourmont derrière l'usage du cliché, outre sa platitude, c'est aussi son abstraction. Les mots abstraits, en particulier ceux qu'emploient les hommes politiques, sont le fruit d'une évolution qui les a vidés de leur signification, et s'opposent au mot précis, juste, celui que requiert exactement une situation donnée; il en est de même des phrases toutes faites, Gourmont localisant autant le mal dans des mots utilisés à tous vents¹¹¹ que dans des

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 191.

¹⁰⁹ Les arts d'écrire d'Antoine Albalat sont une cible fréquente des attaques de Gourmont, exposant leur divergence fondamentale quant à ce qu'implique les notions de style et d'originalité. Il leur reproche notamment de traiter la métaphore comme une simple ornementation, tandis que lui, plus fondamentalement, en fait le résultat de la vision originale de l'artiste.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 205.

¹¹¹ Il donne notamment en exemple le cas de principe, utilisé dans le domaine politique : « l'hommage rendu aux principes », « les principes sacrés », « le principe solidement assis », etc. *Ibid.*, p. 310-311.

syntagmes figés. Pourtant, l'abstraction amène aussi Gourmont à formuler des hypothèses qui s'accordent peu avec sa dépréciation générale du cliché et marquent son ambivalence par rapport à celui-ci. Gourmont divise le cliché en deux catégories. Il distingue d'abord des images dont le processus d'évolution serait terminé et qui se seraient transformées en abstraction pure, d'autres, dont l'évolution se serait arrêtée à mi-chemin, parce qu'ils étaient à la base des « organismes inférieurs » sans énergie et beauté. Elles seules mériteraient d'être appelées « clichés ». Cette distinction est toutefois fragile, et Gourmont ne pousse pas plus loin son travail de définition. Il réfléchit plutôt à la nécessité de ces images abstraites, des « clichés en diamant », dans toute œuvre littéraire, pour lever l'opacité trop grande dans laquelle celle-ci plongerait son lecteur en se privant de leur usage : « Sans images abstraites, la littérature, identique à la vie, serait, comme la vie, incompréhensible; elles représentent les points lumineux d'un poème, d'un paysage ou d'une figure¹¹². » Mallarmé, précise Gourmont, est obscur précisément parce qu'il n'emploie aucun cliché.

Nous nous arrêterons plus longuement dans la section suivante sur le rôle du cliché et surtout, du lieu commun. Les discours sur le langage de Bergson, de Bally et de Gourmont permettent d'ores et déjà de constater la tension qui subsistera entre l'hermétisme de l'écrivain, du poète surtout, résultant de la spécificité de sa parole, et le rôle qu'il est appelé à jouer au sein de la communauté. Cette tension se lira aisément dans les propos de Julien Benda dans *La France byzantine* ou de Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* quelques décennies plus tard. Dans l'œuvre de Benda, *La France byzantine* s'inscrit comme point d'arrivée d'une vie de dénonciation des doctrines littéraires du siècle : Benda y déplore l'« alexandrisme » des écrivains français, qui les a conduits, depuis la fin du XIX^e siècle, à récuser toute idée nette et toute intellectualité pour valoriser l'hermétisme, l'opacité, la subjectivité, l'auteur adoptant la conception de Bergson sur les torts causés à l'individu par le langage : « La religion de l'obscur s'énonce encore chez ses grands-prêtres par une guerre expresse déclarée au communicable¹¹³. » Pour ces raisons, la littérature et l'esthétique

¹¹² *Ibid.*, p. 304.

¹¹³ Julien Benda, *La France byzantine ou le triomphe de la littérature pure*. Mallarmé, Gide, Proust, Valéry, Alain, Giraudoux, Suarès, les Surréalistes – essai d'une psychologie originelle du littérateur, Paris, Gallimard, 1972 [1945], p. 108.

modernes sont considérées comme « antisociales¹¹⁴ ». Surtout, il ramène à l'avant-plan les sentiments négatifs qui, selon lui, président à ce parti pris : une haine de la démocratie, reflétée dans l'usage de cette forme littéraire capable d'endormir une population portée « naturellement vers des écrits qui occuperont uniquement sa sensibilité et ne lui demanderont point de penser¹¹⁵. »

Sartre, quant à lui, affirme que l'écrivain doit employer un style « transparent » pour ne pas miner la force de ses propos et des questions en jeu dans ses écrits : « Et le style, bien sûr, fait la valeur de la prose. Mais il doit passer inaperçu. Puisque les mots sont transparents et que le regard les traverse, il serait absurde de glisser parmi eux des vitres dépolies¹¹⁶. » D'autres affirmations de *Qu'est-ce que la littérature ?* nuancent cette phrase tranchante sur la fonction du style; elle n'en reste pas moins fidèle à l'esprit général qui anime alors le fondateur des *Temps modernes*. Il n'est donc guère surprenant qu'il associe tout parti pris pour l'hermétisme à une sorte de démission du politique, à un refus de l'engagement, comme en témoignent ses propos sur les écrivains « bourgeois » du siècle passé : « On sait bien que l'art pur et l'art vide sont une seule et même chose et que le purisme esthétique ne fut qu'une brillante manœuvre défensive des bourgeois du siècle dernier, qui aimaient mieux se voir dénoncer comme philistins que comme exploiters¹¹⁷. » Et si la poésie est excusée de ce vice pour son usage « intransitif du langage », c'est au prix d'être privée de toute influence réelle sur les affaires de la cité.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 109.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 181.

¹¹⁶ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 2008 [1948], coll. « Folio essais », p. 30.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 32.

1.4 LIEU COMMUN : RETOUR SUR UNE NOTION POLYSÉMIQUE

À la fin du XIX^e siècle, cet intérêt pour les fonctions remplies par le cliché est aussi partagé par la sociologie et la psychologie, comme le rappellent Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot dans *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*. Elles donnent en exemple la psychologie sociale de Gabriel Tarde (*Lois de l'imitation sociale*, [1890]), qui utilise à cette époque le cliché comme métaphore photographique et typographique de l'imitation sociale dans son acception la plus large. Rappelons que le terme de cliché réfère d'abord, en imprimerie, à la plaque nécessaire au tirage en nombreux exemplaires d'une page de composition ou d'une image, technique inventée à l'aube du XIX^e siècle. En photographie, il désigne aussi, à partir de 1869, le négatif grâce auquel on peut tirer un nombre indéfini d'exemplaires d'une image, autre usage technique du cliché qui annonce le sens métaphorique que le mot prendra rapidement. Cette origine du mot n'est pas sans intérêt; elle raconte que son « devenir s'y associe au Progrès (les avancées de la technologie dans le domaine de l'imprimerie) en même temps qu'à une intensification de l'automatisation, c'est-à-dire à la dégradation¹¹⁸. »

Le mot, défini au sens figuré comme « formule usée », n'entre véritablement dans l'usage courant que durant le dernier tiers du siècle, mais l'idée qu'il véhicule est présente dans la conscience des écrivains depuis le romantisme au moins, alors que se met en place le nouveau rapport à l'originalité en régime de modernité. Cette transformation esthétique est tributaire des bouleversements sociopolitiques liés à l'instauration de la démocratie : « seule une culture où le culte de la différence est l'envers d'une égalisation menaçante peut poser à travers le jeu de l'Autre et du Même la notion de cliché¹¹⁹ ». Les connotations négatives du cliché seraient attribuables en partie à ce que l'itération était associée, dans l'Ancien Régime, au principe d'autorité : il convenait de répéter les formules associées à la loi, celle du roi, du

¹¹⁸ Ruth Amossy et Elisheva Rosen, *Les discours du cliché*, Paris, Éditions SEDES et CDU, 1982, p. 5.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 7.

père, de la hiérarchie traditionnelle, considérées comme absolues. La diversité des discours en circulation dans un régime démocratique relativise toutefois leur valeur respective. Sur la place publique où les discours s'affrontent, le cliché représente alors les lieux communs déjà présents, ceux auxquels il est nécessaire de s'opposer par une parole individuelle, unique, capable de mettre fin à la répétition du même, à la domination de la parole nivelante de l'autre qu'incarne le cliché¹²⁰.

Si, dans *Esthétique de la langue française*, Remy de Gourmont distingue clairement le cliché (comme formule langagière usée) du lieu commun (comme idée banale), la frontière entre les deux termes, dans l'usage courant, est autrement plus poreuse que ne l'avance le critique d'art, et mérite d'être examinée. Bien qu'à la fin du XIX^e siècle, les deux termes apparaissent comme de proches parents, tous deux défavorisés et dévalorisés, le lieu commun a derrière lui des heures de gloire qui lui confèrent une richesse sémantique particulière, et le dotent d'une signification historique qui augmente grandement sa portée. D'autre part, il se démarque aussi du poncif, autre cousin du lieu commun et du cliché, issu de l'art graphique et associé à une thématique convenue, banale – le poncif a toutefois la particularité d'être étendu aux beaux-arts et au monde musical¹²¹. L'utilité première de la notion de lieu commun est indissociable de l'ancienne rhétorique et de ses exigences argumentatives. En effet, lieux et lieux communs (*topoi koinoi*), partie prenante de l'*inventio* en rhétorique, sont d'abord, selon Aristote, des catégories formelles d'arguments ayant une portée générale, comme le plus ou le moins, les contraires, le possible et l'impossible. Les lieux sont dits « communs » parce qu'ils sont utilisables dans les trois genres de la rhétorique (judiciaire, délibératif, épideictique) et s'opposent ainsi aux lieux spécifiques, qui ne sont appropriés que pour un genre précis (par exemple, des sujets de louange pour le genre épideictique). Les lieux communs ont donc, originellement, une portée universelle, permettant le débat dans un cadre

¹²⁰ *Ibid.*, p. 8.

¹²¹ Le poncif désigne au XVI^e siècle le papier dans lequel un dessin est piqué ou recoupé, et qui permet sa reproduction en étant « poncé » par-dessus avec une poudre colorante. Le terme disparaît toutefois presque complètement de l'usage courant au XX^e siècle. Voir Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, 2011 [1997], p. 17-18.

rhétorique construit sur le vraisemblable, le probable, le sens commun. À partir de Cicéron, ils se transforment en une réserve d'arguments types, de procédés d'amplification et de développements tout faits; leur finalité en est quelque peu pervertie, puisqu'ils ne relèvent plus d'un réservoir dans lequel puiser, mais d'une taxinomie de thèmes à aborder. Les lieux communs, initialement des formes vides et générales, sont donc rapidement dotés d'un contenu¹²².

Dans *Le sublime du lieu commun. L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Francis Goyet retrace les différents sens qu'ont pris les lieux communs en mettant en avant leur surprenante importance au XVI^e siècle. Ce détour par la Renaissance permet de saisir ce qui a été perdu lors de ce que Goyet nomme la « chute d'Icare¹²³ » des lieux communs, et de mettre en lumière, en dépit de la réduction de leur territoire, le fil conducteur qui lie le sens moderne du terme à sa signification originelle. Au XVI^e siècle, il existait, selon Goyet, trois principaux sens aux lieux communs, les deux derniers pouvant par ailleurs être rapprochés, puisqu'ils lient tous deux les lieux communs au classement plutôt qu'à l'argumentation :

Le premier désigne les lieux communs au sens d'amplification : le développement oratoire d'une majeure ou grand principe – sens I. Le deuxième type comprend « lieux communs » au sens de Tabourot ou encore de Bouhours, c'est-à-dire des têtes de rubrique, dans quelque catalogue que ce soit – sens II. Enfin, le troisième type correspond aux lieux – tout court – au sens de « sièges des arguments » – sens III¹²⁴.

Les lieux sont aussi perçus sous le signe de l'abondance et de la fertilité, catalogue ou plutôt *thesaurus* où il est possible de puiser indéfiniment. En tant que réservoir, les lieux communs sont à la fois une *méthode* et une *mémoire* qui portent l'espoir de comprendre le divers humain, d'une manière extensive, grâce à leur caractère encyclopédique, mais aussi d'une manière compréhensive, grâce à la technique qui leur confère leur pleine efficacité. Derrière

¹²² *Ibid.*, p. 19.

¹²³ Francis Goyet, *Le sublime du « lieu commun ». L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 9.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 58.

les lieux communs se trouve l'ambition de rassembler le savoir humain selon un art qui organise et dirige l'attention pour trouver, à partir de pensées générales, solides, des pensées et raisons particulières, judicieuses et propres à la situation; ils supposent donc un travail d'appropriation personnelle, et non la simple répétition du même. Mais l'ambition qui motive leur usage dépasse largement celle de réunir dans le *thesaurus* ce savoir partagé; elle est liée au sort de la nation et à l'usage de la parole politique : « Le lieu commun résume l'espoir que la parole puisse créer ou recréer une communauté par la communion des esprits. Pareille communion n'est pas seulement, à la moderne, la convivialité chaude du village, d'une commune, mais, à la romaine, l'unité de Rome ou de l'Empire – ou du Royaume¹²⁵. » Francis Goyet se réfère alors au sens figuré du lieu commun, celui d'espace partagé, communautaire, en le transformant en *piazza comunale* aux dimensions de la Place de la Concorde.

Cet idéal du lieu commun, de la méthode qu'il instaure, ne survit toutefois pas aux aléas de la pratique. Ce qu'anticipait déjà la *Logique* de Port-Royal, défavorable à l'usage du lieu commun au nom de la spécificité du sujet et de la vérité, s'avère juste, du moins en partie sur le plan pratique : trop souvent, des lieux communs ne naissent que d'autres pensées communes, générales, ordinaires. Si la *Logique* de Port-Royal (1662) témoigne aussi d'une certaine fascination pour cette méthode, c'est seulement à titre de science lointaine, à laquelle avaient recours les Anciens, qui faisaient grand mystère de cette méthode, ce qui ne manque pas de surprendre les auteurs de la *Logique*¹²⁶. La perception de ces lieux communs se transforme insensiblement, passant de simple généralité à banalité; ils semblent déjà réifiés, vidés de ce qui leur prodiguait vie. La *Logique* déplore ces lieux qui prolifèrent comme de la mauvaise herbe et qui donnent une « mauvaise facilité [à] parler de tout, et de trouver raison par tout¹²⁷. » Cette insistance sur la parole gonflée, sur le lieu commun en tant qu'amplification démesurée du discours persistera jusqu'au XIX^e siècle; on l'associe alors à la conversation comme circulation infinie des opinions banales et des idées reçues.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 9.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 16.

¹²⁷ *Logique* de Port-Royal, cité dans Francis Goyet, *op. cit.*, p. 17.

Cette vision du lieu commun domine dans *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert, de même que dans *l'Exégèse des lieux communs* de Léon Bloy, dont la préface contient cette déclaration sans équivoque : « Obtenir enfin le mutisme du Bourgeois, quel rêve¹²⁸ ! » Car c'est d'abord au bourgeois et à sa déplorable sottise que Bloy associe le lieu commun. En effet, le bourgeois, ne faisant aucun usage de la faculté de penser, se trouve « nécessairement borné dans son langage à un très-petit nombre de formules¹²⁹. » Bloy, dans cet ouvrage, entreprend de déconstruire, parfois violemment, ces « sentences moïsiées » que se lèguent de génération en génération les « braves gens¹³⁰ ». « On ne peut pas tout avoir », « tout le monde ne peut pas être riche », « le temps, c'est de l'argent » : l'accent placé sur les phrases toutes faites en circulation nous ramène au cliché tel que nous l'avions défini au début de cette section, soit en tant que formule répétée et transmise à la façon d'un proverbe et supposée détentrice de sagesse. Son autorité, toutefois, n'émane plus que d'une source dérisoire, ne livrant qu'une sous-vérité, appauvrie, qu'on ne questionne pas. La même sagesse dégradée, exposée dans toute sa platitude, est au cœur du *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert.

La plasticité sémantique du lieu commun fait néanmoins en sorte qu'environ à la même époque, des définitions beaucoup plus positives puissent côtoyer celles, pratiquement indiscernables des conceptions du cliché comme formule langagière usée, trouvées chez Léon Bloy. La réflexion développée par Ferdinand Brunetière dans la « Théorie du lieu-commun », essai publié dans la *Revue des Deux-Mondes* en 1881¹³¹ à partir d'un commentaire sur le *Dictionnaire des Lieux-communs* de Lucien Rigaud, mérite d'être évoquée brièvement,

¹²⁸ Léon Bloy, *Exégèse des lieux communs*, Paris, Éditions 10/18, coll. « Fin de siècle », 1983, [1902] p. 9.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 11.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 10.

¹³¹ Ferdinand Brunetière, « Théorie du lieu-commun », *Revue des Deux Mondes*, vol. 46, 15 juillet 1881, p. 451-462.

notamment parce que certaines phrases de l'article ne sont pas sans rappeler des propositions des *Fleurs de Tarbes*, bien que Paulhan ne fasse jamais référence à cet essai¹³². Le livre de Lucien Rigaud, auquel Brunetière trouve fort peu d'intérêt, sert de prétexte à l'auteur pour développer sa « théorie », véritable « apologie de la banalité¹³³ », qui lui semble toucher des points d'importance capitale en philosophie de l'art. Les formules que Brunetière donne d'abord en exemple de lieux communs se rangent dans la catégorie bien remplie des métaphores trop souvent remâchées : « être l'esclave de ses passions », « le bouclier des lois », « le carquois de l'amour »... Pour Brunetière, loin d'être digne de railleries ou d'être méprisables, ces lieux communs forment « la substance même de l'art de parler et d'écrire¹³⁴ »; paradoxalement, ils seraient même le moteur de l'invention artistique. L'originalité, avance-t-il, « n'est pas de tirer quelque chose de sa propre substance, mais bien de mettre aux choses communes sa marque individuelle¹³⁵ »; de se servir du fonds d'idées que se sont transmis des générations d'hommes, et qui a résisté à l'épreuve du temps. Brunetière glisse alors subrepticement vers une conception beaucoup plus large du lieu commun, passant de simples métaphores ou périphrases à des thèmes, des idées, des sujets maintes fois traités, allant de Faust à l'inéluctable indifférence de la nature devant les maux humains. Il confère même une dimension spatiale à ce lieu commun élargi, en faisant « le lieu, comme dirait un géomètre, où viennent se rencontrer l'expérience universelle et l'universel bon sens¹³⁶ ». Cette prédilection pour l'universalité le mène sans surprise à condamner les excès de l'école romantique et de son culte de l'originalité, qui conduisent ses tenants à favoriser des personnages anormaux, difformes, sous prétexte de traiter de sujets

¹³² Brunetière est néanmoins évoqué à deux reprises dans *Les fleurs de Tarbes*, la première pour mentionner ses erreurs en tant que critique littéraire (FT, 33), la deuxième pour souligner sa vision trop limitée de la rhétorique (FT, 85).

¹³³ *Ibid.*, p. 455.

¹³⁴ *Idem.*

¹³⁵ *Ibid.*, p. 456.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 458.

singuliers. C'est en traitant de ces personnages insolites, opposés aux personnages de la tragédie classique, que les propos de Brunetière se rapprochent le plus de ceux de Paulhan, qui lui aussi s'arrête sur le cas des princesses de Racine – Brunetière convoque de son côté Bérénice –, « lieu pur où les passions jouent libres de gênes » (*FT*, 159). L'un comme l'autre, contre l'opinion courante qui avance qu'il y a un mérite incomparable à tirer de son imagination un personnage unique, à proposer aux lecteurs un thème inexploré, défendent le travail sur la forme qu'exige le lieu commun, en affirmant qu'il requiert un effort bien plus remarquable. Brunetière, contrairement à Paulhan, ne mentionne pas la liberté retrouvée par l'auteur qui ne consacre pas ses efforts à la recherche d'un sujet neuf, mais choisit d'explorer à sa guise, sans obstacles, un thème, une idée, un personnage conventionnel. Comme Gourmont, il insiste sur le don de vision que demande le renouvellement du lieu commun, qui ne se produit que par l'observation directe de la réalité voisine et de la nature environnante. Brunetière met l'accent sur la fonction sociale du lieu commun tout en réservant, dans ses discours même, la place d'honneur à la littérature. Ainsi, la littérature peut être ce réservoir où puiser la matière et la mémoire communes, celles qu'évoquent les travaux de Francis Goyet, si elle ne répudie pas complètement la banalité qui a été tant vilipendée par la modernité littéraire et vers laquelle le lieu commun la reconduit.

1.5 PROVERBES ET COMMUNAUTÉ : L'EXPÉRIENCE RÉSIDUELLE

Cet effacement du lieu commun et ses conséquences nous amènent vers nos derniers questionnements méthodologiques et historiques, liés aux thèmes de la communauté et de la transmission de l'expérience. Le lieu commun contient en germe la même sagesse populaire que le proverbe et, comme lui, fait appel au sens commun pour justifier son contenu. Bien que le fonds d'expérience que tous deux relaient soit parfois indifférencié – quoique l'aspect topique (c'est-à-dire encyclopédique et général) du lieu commun laisse place à des formulations nettement plus ouvertes que celles, codifiées et précises, du proverbe –, les deux éléments se différencient toutefois par la tradition dans laquelle ils s'inscrivent. Tandis que le lieu commun puise sa force et sa singularité de ses racines rhétoriques et de la participation aux affaires de la cité que celles-ci engageaient, le proverbe relève davantage d'une logique communautaire, d'une parole traditionnelle transmise sur le mode oral, et n'a que peu de

liens, du moins en apparence, avec l'esthétique ou le politique. Les proverbes sont pourtant au cœur du projet de Francis Ponge, parce qu'ils sont porteurs d'une autorité morale qui n'est pas sans utilité pour la construction de la cité. Ponge affirme ainsi dans *Nioques de l'avant-printemps* que la nouvelle condition de l'artiste est de « fournir des armes, des proverbes (proverbes du gratuit, de l'éternel) » (OC, II, NI, 981-982), pour ne citer qu'une de ses multiples déclarations à ce sujet. Dans ses écrits sur Madagascar (*L'expérience du proverbe, Les hain-tenys*), Paulhan fait aussi d'une forme proverbiale, les hain-tenys, une arme de combat, en racontant les joutes verbales entièrement construites autour de ces formules figées auxquelles se livrent les habitants de l'île. Dans un cas comme dans l'autre, c'est le fantasme communautaire d'un espace où des paroles font sens et autorité pour chacun – dans un mouvement dynamique n'empêchant cependant pas leur détournement ou leur subversion – qui soutient l'intérêt des deux auteurs pour les proverbes. Chez Leiris, le slogan jouera ce rôle autour des révolutions chinoise et cubaine et lors de Mai 68.

L'intérêt pour le proverbe est lié aux transformations de l'expérience, collective comme individuelle, en régime de modernité. Le sentiment de contempler l'effacement irrémédiable de la communauté traditionnelle, en raison de l'urbanisation rapide et de l'industrialisation qui marquent le début des sociétés modernes, est partagé par plusieurs penseurs de la fin du XIX^e siècle et de la première moitié du XX^e (parmi lesquels Le Bon, Tarde, Tönnies, Benjamin). Il s'accompagne ainsi de réflexions sociologiques et philosophiques sur ce que ces bouleversements impliquent quant à la manière de mettre en mots une expérience et de la transmettre, alors que la communauté ne repose plus sur un socle unique de croyances. Considéré comme le père de la sociologie formelle, Ferdinand Tönnies, dans *Communauté et société. Catégories fondamentales de la sociologie pure* (1887) a été parmi les premiers à décrire dans le détail les transformations causées par le passage d'une logique communautaire (centrée sur les liens de proximité) vers une logique sociétaire (supposant la primauté des liens contractuels dans les domaines économique et politique et axée sur le côtoiement de l'étranger). Son analyse s'arrête tant à la nature des liens interpersonnels qu'au bouleversement des croyances découlant de l'urbanisation de la population, aux changements techniques comme affectifs. Le plus intéressant pour nous se rapporte à la nature de l'expérience partagée dans le cadre communautaire traditionnel.

Tönnies insiste sur l'unité profonde de la communauté – son organicité –, fondée tant spatialement (autour d'un lieu) que temporellement (par la stabilité à travers les années), deux aspects qui rassemblent ceux qui en sont partie prenante en uniformisant leurs vies : « la compréhension repose sur une connaissance intime les uns des autres, dans la mesure où celle-ci est conditionnée par une participation directe à la vie des autres, par l'inclination à partager leurs joies et leurs peines [...] [l]es constitutions et les expériences se ressemblent¹³⁷ ». Dans ce contexte, il n'est guère surprenant que la communauté soit axée sur la répétition du même et non sur l'innovation : « La vraie substance de la volonté communautaire chez un peuple sédentaire [...] est la *coutume*¹³⁸. »

En cela, Tönnies annonce la lecture de l'histoire des traditions narratives occidentales et de leurs transformations en régime de modernité que développe Walter Benjamin dans son célèbre essai « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », publié en allemand en 1936, qui reprend des hypothèses déjà avancées dans *Expérience et pauvreté*¹³⁹ trois ans plus tôt. Benjamin dresse le constat d'une rupture généralisée dans la capacité de communiquer, d'une faillite expressive précipitée par le désastre de la Première Guerre mondiale. De retour du front, les soldats restent muets, incapables de dire à leurs proches ce qu'ils ont vécu : « c'est comme si nous avions été privés d'une faculté qui nous semblait inaliénable, la plus assurée d'entre toutes : la faculté d'échanger des expériences¹⁴⁰ ». C'est cette expérience, celle accumulée au terme d'une vie humaine, qui se loge au cœur du récit et

¹³⁷ Ferdinand Tönnies, *Communauté et société. Catégories fondamentales de la sociologie pure*, Paris, Presses universitaires de France, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1944, p. 20.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 206.

¹³⁹ Walter Benjamin, *Expérience et pauvreté*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », [1933], 2012.

¹⁴⁰ Walter Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », Paris, Gallimard, *Œuvres III*, coll. « Folio Essais », 2000 [1936] p. 115.

du proverbe, formes populaires le plus souvent anonymes, tirant leurs sources de l'oralité et d'un savoir accumulé au fil des âges et reconduit de génération en génération. Comme l'explique Benjamin, le récit traditionnel

présente toujours, ouvertement ou tacitement, un aspect utilitaire. Celui-ci se traduit parfois par une moralité, parfois par une recommandation pratique, ailleurs encore par un proverbe ou une règle de vie – dans tous les cas le conteur est un homme de bon conseil pour son public. Si l'expression « être de bon conseil » commence aujourd'hui à paraître désuète, c'est parce que l'expérience devient de moins en moins communicable¹⁴¹.

Le conte relève de l'artisanat, c'est-à-dire d'une conception de l'art comme pratique intégrée à la vie courante, de laquelle découle une œuvre qui est tout naturellement partie prenante du monde communautaire, puisqu'elle utilise la vie humaine comme matériau pour élaborer une morale à la fois pratique et utile. Le proverbe transmet aussi cette morale, et opère comme synthèse de l'expérience collective. Si Benjamin fait de la Première Guerre mondiale le moment d'une rupture décisive, le processus n'est cependant pas récent. Le roman, lieu de la lecture individuelle et solitaire, naît de la fin du recours au récit exemplaire, là où l'on pouvait jadis trouver refuge et conseil en puisant dans l'expérience commune. Au contraire, le roman « exacerbe[e], dans la représentation de la vie humaine, tout ce qui est sans commune mesure¹⁴². » Le roman est voué à raconter l'exception, la singularité d'une vie; l'attention qu'il porte à l'analyse psychologique et au détail de l'expérience – et donc à ce qui différencie ses personnages – est précisément ce qui fait en sorte qu'il ne peut rester réellement en mémoire, sinon à perdre l'essentiel de sa substance.

Rappelons que les hypothèses de Benjamin ont été formulées alors que Paulhan travaille à ses *Fleurs de Tarbes*, dont la première version paraîtra aussi en 1936, dans la *NRf*. Il est frappant, en comparant les deux essais, de constater la reprise du même exemple, celui du silence du soldat de retour du front, pour décrire les transformations survenues dans la capacité à raconter. Benjamin insiste sur la négativité de leur silence, toute expérience acquise ayant été démentie par l'horreur de la guerre, ce « paysage où plus rien n'était

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 120.

¹⁴² *Ibid.*, p. 121.

reconnaissable, hormis les nuages et, au milieu, dans un champ de forces traversé de tensions et d'explosions destructrices, le minuscule et fragile corps humain¹⁴³ ». L'interprétation que fait Paulhan du silence du permissionnaire est nettement plus ambiguë, répudiant de prime abord les explications conventionnelles sur l'indicible du traumatisme vécu ou l'incompréhension des proches : « l'on tenait pour motifs du silence les deux raisons qui invitent tout homme normal à parler (et même à bavarder) : l'étrangeté de ce qu'il a à dire; et la difficulté de convaincre sa mère, ou sa femme. » (FT, 36) Et pourtant Paulhan n'avance pas autre chose pour justifier ce silence si marquant, sinon le Terrorisme qu'il dénonce dans les *Fleurs de Tarbes*, cette maladie de l'expression qui compromet toute pensée et fait en sorte que « le premier venu trouve qu'il ne lui est pas donné d'être en contact avec autrui » (FT, 37). Les termes de Benjamin et de Paulhan diffèrent largement, ainsi que leur ton général. Leur intérêt partagé pour le proverbe et le conte, de même que leur réflexion sur les formes de transmission de l'expérience commune, indiquent toutefois la nécessité ressentie durant l'entre-deux-guerres de réfléchir à la capacité qu'ont la littérature et l'art de transmettre des connaissances et un savoir sur le monde, alors que l'héritage de la Première Guerre mondiale reste encore à déchiffrer.

Pour explorer la question du savoir des formes narratives qui a été mis à mal par la modernité, il n'est pas inutile de faire un saut temporel et de nous arrêter quelques instants aux réflexions qu'Agamben a consacré à la question et, plus spécifiquement, à la pensée de Benjamin dans *Enfance et histoire. Essai sur la destruction de l'expérience* (1977). Agamben dresse un portrait en apparence fort sombre de la situation (la suite du texte complexifiera toutefois ce propos) : le cours de l'expérience, depuis l'époque de « Le conteur », n'aurait fait que continuer sa chute, non pas sous le coup d'une catastrophe, mais simplement parce que la vie quotidienne en elle-même, particulièrement dans le monde urbain, ne permettrait pas d'accumuler et de transmettre les expériences. Après avoir longuement décrit une journée banale, composée successivement de la lecture du journal, du transport pénible vers le lieu de travail, de files d'attente administratives, une journée où même les bruits d'armes automatiques au loin ne parviennent pas à évoluer en une réalité significative, Agamben

¹⁴³ *Ibid.*, p. 116.

conclut : « L'homme moderne rentre chez lui le soir épuisé par un fatras d'événements – divertissants ou ennuyeux, insolites ou ordinaires, agréables ou atroces – sans qu'aucun d'eux se soit mué en expérience¹⁴⁴. » L'événement, isolé et intransmissible, aurait ainsi pris le pas sur l'expérience. Comme Benjamin et Paulhan avant lui, Agamben constate la disparition générale du proverbe et de la maxime comme formes vivantes où l'expérience déploie son autorité. Cette perte se serait faite au profit du slogan, emblème de l'événement moderne, « proverbe d'une humanité qui a perdu l'expérience¹⁴⁵ ». Ceci non parce que la vie moderne est insignifiante, mais parce qu'aucune expérience ne parvient désormais à se traduire en autorité, et qu'au contraire l'autorité naît là où l'expérience n'est plus possible.

Ce que le terme d'« expérience » recouvre demande ici à être défini avec plus de précision, et c'est en revenant plusieurs siècles plus tôt qu'Agamben cherche à saisir son essence. Agamben remonte ainsi au début de la science moderne, là où se trouvent les prodromes de la disparition de l'expérience. En effet, la science transporte l'expérience hors de l'homme, pour la tirer du côté des instruments et des nombres, lieu d'une certitude qui disqualifie l'expérience traditionnelle ou, plutôt, s'avère incompatible avec elle. C'est que

[n]ous avons aujourd'hui oublié – tant l'idée d'une expérience séparée de la connaissance nous est devenue étrangère – que jusqu'à la naissance de la science moderne, science et expérience non seulement occupaient des lieux distincts, mais dépendaient de sujets différents. Le sujet de l'expérience était le sens commun, présent en chaque individu [...], tandis que le sujet de la science était le *noûs* ou l'intellect agent, séparé de l'expérience, « impassible » et « divin » (pour être précis, il faudrait même plutôt dire que la connaissance n'avait pas même de sujet, au sens moderne d'un ego; l'individu singulier était le *sub-jectum* en qui l'intellect agent, unique et séparé, actualisait la connaissance¹⁴⁶).

La science moderne fait de l'expérience le chemin de la connaissance et la prive du même coup de ce qui faisait sa spécificité. Agamben insiste à ce propos sur la transformation du

¹⁴⁴ Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1978, p. 23.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 24.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 31.

sujet, devenu l'*ego cogito* cartésien. Avec lui, tout ce qui relève de l'ordre de l'imagination est isolé de l'expérience, disqualifié, comme découlant d'un irrationalisme superflu. Surtout, l'expérience, qui culminait autrefois par la mort, limite entre le savoir humain et divin, et qui possédait donc un caractère fini, est désormais *infinie* : on peut faire une expérience (au sens d'expérimentation), mais non plus l'avoir, car si la connaissance individuelle peut être enrichie, elle forme néanmoins un procès infini.

Deux exemples d'Agamben explicitent les conséquences ultérieures de la transformation de l'expérience et de ses formes de transmission. D'abord, au XIX^e siècle, la pensée de Bergson et des autres « philosophes de la vie », selon la formule d'Agamben, diffusera une conception autre de la conscience, devenue purement qualitative et non substantielle, flux incessant de l'expérience intérieure. Cette conception nouvelle expose, par ce qu'elle met à distance, certaines des contradictions inhérentes à la pensée du sujet développée par Descartes, contradictions travaillées par Kant et maintenues dans les pensées dialectiques ultérieures¹⁴⁷. Elle donne aussi à la littérature le rôle capital que nous avons évoqué précédemment, celui dont s'inspirera le symbolisme, soit de traduire les mouvements de la conscience, et par le fait même de saisir l'expérience pure. L'autre exemple est celui de Baudelaire, dont la poésie, comme la poésie moderne dans son ensemble, aurait pour cadre cette crise de l'expérience et le renversement que cette crise opère. En effet, ce qui ne peut être expérimenté, ce qui demeure nouveau, devient la nouvelle banalité et forme la nouvelle expérience usuelle. Désormais, « l'étrangeté conférée aux objets les plus communs, pour les faire échapper à l'expérience, devient ainsi la caractéristique d'un projet poétique visant à faire de l'Inexpérimentable le nouveau "lieu commun", la nouvelle expérience de l'humanité.

¹⁴⁷ C'est-à-dire, pour reprendre l'analyse qu'en fait Agamben, que les philosophes hésitent, une fois l'existence du sujet posée par Descartes, entre une unification de ce sujet et un dédoublement de celui-ci dans la conscience. Surgit alors la question des limites de ce que connaît le je : tandis que Descartes présente un sujet unifié qui réunit expérience et connaissance, Kant affirme plutôt l'existence d'un je transcendantal et d'une conscience empirique. Hegel tâchera de les réunifier et fera alors de l'expérience non plus simplement un moyen, un instrument, mais « l'essence même du nouveau sujet absolu : c'est-à-dire sa structure de procès dialectique, en mouvement. » (*Ibid.*, p. 56) L'expérience est donc quelque chose que l'on fait sans qu'on puisse l'avoir. L'expérience de faits de conscience devient elle-même problématique.

Les fleurs du mal, en ce sens, sont des proverbes de l'inexpérimentable¹⁴⁸. » Transmettre le choc de cette nouveauté perpétuelle devenue quotidienne est désormais le poncif de l'art, celui que Baudelaire appelait à créer dans ses *Fusées*. Tant dans les philosophies de la vie que dans la poésie de Baudelaire se manifeste le sentiment d'une incapacité à exprimer par les anciennes voies ce qui constitue la vérité – d'un être, d'une conscience, d'une époque. La littérature est toujours appelée à transmettre un savoir, mais un savoir du singulier et non du général, qui est par nature limité au territoire d'une individualité.

L'analyse que fait Agamben de la disparition de l'expérience et de ses conséquences sur la littérature suggère que quelque chose a été irrémédiablement perdu. S'il est possible de faire le récit de cette disparition et de réfléchir, comme il le mentionne en introduction, à l'élaboration d'une « philosophie à venir » capable de travailler ce grain de sagesse qu'il entrevoit et « où se laisserait deviner le germe d'une expérience future en attente du printemps¹⁴⁹ », il n'en demeure pas moins que son portrait du XX^e siècle, unilatéral et panoramique, ne se prête pas aux analyses fines de texte, et ne rend pas compte d'une multitude de phénomènes plus subtils qui, sans contredire ce qu'il avance, appellent à le nuancer¹⁵⁰. C'est ce que fait Marie-Pascale Huglo, dans *Métamorphoses de l'insignifiant. Essai sur l'anecdote dans la modernité* (1997), en revenant sur certaines des propositions énoncées par Agamben et Benjamin au sujet de la transmission de l'expérience et du rôle que jouent les formes narratives traditionnelles. Bien que l'anecdote ne soit pas *a priori* un concept central à notre thèse, l'angle à partir duquel Huglo développe sa réflexion touche beaucoup plus directement à nos intérêts : l'exemplarité et la valeur rhétorique de ces petits récits en apparence insignifiants, qui ne sont pas éloignés de ceux qu'on trouve dans notre corpus. Le proverbe, lointain ancêtre de l'anecdote et considéré brièvement par Huglo dans son ouvrage, n'est en effet pas la seule forme que prend le concept d'exemplarité chez Leiris, Ponge ou Paulhan. Ainsi, la réflexion autobiographique de Leiris, en particulier dans

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 73.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 25.

¹⁵⁰ Voir à ce sujet le chapitre « Destructures ? » dans *Survivance des lucioles* de Georges Didi-Huberman, qui critique aussi la radicalisation des thèmes benjaminien par Agamben. *Survivance des lucioles*, Paris, Éditions de Minuit, 2009, p. 99-113.

L'Afrique fantôme, est articulée autour de la volonté de tirer savoir de la mise en récit d'un événement ou d'une vie, que ce soit celle de Leiris lui-même (dans *La règle du jeu*) ou celle des communautés qu'il est venu observer en tant qu'ethnologue. Son écriture est hantée par le souci obsessif de tirer sens des événements anecdotiques, isolés, fragmentaires, auxquels il assiste et prend part, et de les transmuier en connaissance, tant pour lui-même que pour son lecteur. L'exemplarité de ce que Leiris choisit de révéler est toutefois toujours problématique, toujours à reconstruire, comme le montrent les retours incessants sur de mêmes figures et de mêmes motifs pour remodeler le sens de ce qui a déjà été énoncé. Chez Paulhan, ces récits exemplaires parsèment ses essais (notamment *De la paille et du grain*), où se multiplient les figures convoquées pour illustrer le propos de l'auteur. La rhétorique de Paulhan use abondamment de cette méthode, et les récits dont il se sert sont ancrés dans un univers populaire, commun, qui souligne l'universalité des leçons à tirer des enseignements – souvent ambigus – qu'ils prodiguent. Finalement, les biographies et hommages de Francis Ponge à des artistes aimés, en particulier celles consacrées à Malherbe (*Pour un Malherbe*) et à Georges Braque (*Le peintre à l'étude*), les érigent en modèle artistique et humain tout en exaltant leur singularité, faisant de l'exemplarité de ces récits de vie un élément problématique. Et bien que de telles biographies semblent éloignées de l'anecdotique évoqué d'abord ici, c'est néanmoins dans le détail – d'une œuvre comme d'un élément biographique mis de l'avant dans l'écriture de Ponge – que se trouve le plus souvent matière à ressassement et exploration.

Selon Huglo, l'exemplarité des petits récits se serait maintenue en dépit de la dévalorisation moderne de l'anecdote, celle-ci, précisons-le, étant conçue aussi bien comme « le récit exemplaire d'un événement singulier que comme le récit itérable et singulier d'un événement exemplaire¹⁵¹ ». À rebours des idées reçues à son sujet, qui minimisent le plus souvent sa portée, l'anecdote, en tant que forme, aurait des caractéristiques uniques pour communiquer l'événementiel en régime de modernité, et ne saurait être disqualifiée sans qu'on néglige le rôle qu'elle joue encore malgré tout :

¹⁵¹ Marie-Pascale Huglo, *Métamorphoses de l'insignifiant. Essai sur l'anecdote dans la modernité*, Montréal, Balzac – Le Griot Éditeur, coll. « L'univers des discours », 1997, p. 37.

Ce ne saurait, en effet, être une simple question de hasard si les caractéristiques de l'anecdote renvoient d'une certaine façon à des traits proprement contemporains : valorisation du détail et de la singularité, difficulté (refus) d'inscrire les événements dans un ordre transcendantal, mise en question de la notion même de forme au profit d'une communication immédiate, mise en scène de l'événement comme tel (dans les médias notamment). Considérer la dégradation contemporaine de l'anecdote à l'aune des critères de perfection classique et ramener le petit récit à un sens établi – arrêté sur une transcendance ou une idéologie, sur une représentativité suggérée ou déficiente – conduit à une vision étroite de l'anecdote, et néglige ses possibilités de circulation et d'adaptation alors qu'il entre justement dans ses capacités de savoir se mouler au gré des circonstances¹⁵².

L'anecdote se présentait comme « comme le lieu du croisement de thématiques personnelles et traditionnelles¹⁵³ ». C'est là où elle se trouve la plus proche de la maxime, du proverbe ou du conte, les deux premiers étant toujours présents en arrière-plan de notre corpus. Huglo montre les formes multiples que prennent désormais ces récits exemplaires à partir d'un corpus hétérogène (récits concentrationnaires, biographies de musiciens, faits divers, œuvres littéraires, etc.) qui, nous le spécifions, n'est pas tout à fait le nôtre et soulève des questions distinctes. L'intérêt d'Huglo pour la rhétorique de ces récits est toutefois d'une grande utilité méthodologique pour notre problématique, puisqu'elle s'attache à montrer comment le récit anecdotique sert à appuyer une thèse implicite ou explicite, par l'illustration (entendue comme une façon implicite, détournée, d'étayer une thèse qui reste latente) ou par l'exemple (entendu comme façon explicite de prouver une thèse), ces deux catégories suivant la division de la nouvelle rhétorique.

Une des questions centrales pour nous sera la manière dont ces thèses implicites s'expriment et s'insèrent dans la trame des essais de constructions très variées que nous analyserons dans les chapitres suivants. Parler de la présence de thèses dans les ouvrages de notre corpus, thèses autour desquelles susciter l'adhésion, ne va évidemment pas de soi compte tenu de la diversité des sujets et de la variété de tons des différents ouvrages. La notion d'implicite est ici capitale pour justifier l'utilisation du concept de thèse pour parler des stratégies rhétoriques contenues dans notre corpus. Bien que quelques rares ouvrages que

¹⁵² *Ibid.*, p. 34.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 20.

nous commenterons ont bel et bien une thèse à défendre (par exemple *De la paille et du grain*), l'ensemble de nos essais avancent plutôt des idées sur un mode louvoyant, plus proche d'une logique empathique ou persuasive que d'une logique argumentative. C'est là où le recours à l'illustration et à l'exemple prend sa pleine valeur, car c'est par ceux-ci que l'auditoire est invité à se pencher sur certaines questions et à discerner des pistes de réponse sans qu'une thèse soit toujours explicitement posée. L'anecdote illustrative suscite l'adhésion, sans pourtant toujours tendre vers l'affirmation claire d'une solution unique. Elle utilise en cela un mode rhétorique proprement littéraire, comme l'a analysé Michel Meyer dans *Littérature et langage*. La rhétoricité littéraire agit de manière similaire, qu'elle use ou non de la fiction. Elle repose surtout sur le style et donc sur le langage, et opère d'une manière unique en affectant la présence de l'idéologie au sein du texte :

Pourquoi certains effets rhétoriques doivent-ils prendre la forme littéraire pour être pleinement effectifs ? La réponse à ces questions réside dans la nature de l'idéologie. Celle-ci, on va le voir, relève d'un effet rhétorique spécifique, mais qui nécessite la littérature. Le rôle de cette dernière consiste alors soit à alimenter des prétentions idéologiques trop générales, en les exemplifiant, ou trop lacunaires, en répondant aux questions nouvelles qui se posent; soit, au contraire, la littérature sert de moyen pour miner la pragmatique autovalidante de l'idéologie¹⁵⁴.

Il serait naïf d'avancer que toute littérature et, dans notre cas, toute prose d'idées, regarde forcément avec une distance critique l'idéologie grâce aux effets de style qui travaillent le langage. Néanmoins, nous avançons que les auteurs de notre corpus montrent une conscience particulièrement marquée de ce travail de la littérature sur les formes de pensées dominantes, qui affectent leur capacité à énoncer eux-mêmes de manière catégorique, unilatérale des thèses et des prescriptions. L'anecdote permet de multiplier les interprétations autour d'elles, tout en détenant un pouvoir persuasif, exemplaire.

Cette parenthèse sur la valeur et la portée de l'anecdote nous éloigne des questionnements de Benjamin et d'Agamben sur l'expérience. Or les récits mis en scène par nos auteurs s'accompagnent aussi d'une réflexion, bien que parfois diffuse, sur ce qui constitue l'expérience commune à laquelle l'écrivain doit puiser. De plus, la présence d'une

¹⁵⁴ Michel Meyer, *Littérature et langage. Essai sur le sens*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 1992, p. 123.

subjectivité dans un essai aux visées scientifiques comme *L'Afrique fantôme* ou dans l'approche apparemment méthodique du réel de Ponge participe certainement de la volonté de lier expérience et connaissance, de s'approprier la rigueur scientifique, son intransigeance même, pour parler des êtres et des choses à travers le prisme mouvant d'une vision personnelle. Il n'y a *a priori* plus besoin de rhétorique pour convaincre le lecteur de la véracité d'observations scientifiques, objectives. Le savoir qui en est dégagé est toutefois sans enseignement clair pour le lecteur.

Les termes dont nous avons choisi de traiter dans cette partie, ceux de rhétorique, de langage commun, de lieu commun et d'expérience, mettent au jour les lignes de tensions majeures qui habitent les textes de Leiris, Ponge et Paulhan, ainsi que leur cohérence. En effet, déplier ces concepts dotés d'une histoire riche et complexe montre aussi leurs surprenantes imbrications, au-delà des liens visibles au premier abord : la tension entre objectivité et subjectivité, cause du déclin de la rhétorique, est aussi liée aux problèmes perçus dans la transmission de l'expérience, et elle prendra une place majeure dans plusieurs des essais de nos auteurs. De même, la double vocation de la rhétorique, divisée entre l'art de bien-dire et l'art d'argumenter, trouve de multiples échos dans les questionnements sur la langue commune et son opposition – souhaitable ou non – à la langue poétique et à sa fonction sociale qui traversent les XIX^e et XX^e siècles. À la complexité des stratégies énonciatives adoptées par nos auteurs dans leurs essais, comme si l'autorité d'une voix catégorique ne pouvait être endossée par eux, répond la valorisation de la concision et de la force des proverbes et des slogans. Or même ceux-ci ne font vraisemblablement leur apparition que parce qu'un déplacement a eu lieu : les proverbes dont traitent les trois auteurs ont bien souvent perdu, avec les communautés qui leur donnaient sens, leur univocité et leur simplicité apparente; mais ils peuvent être réinvestis et dotés de potentialités nouvelles selon Paulhan, Ponge ou Leiris. Le jeu de balancier perpétuel qui tantôt valorise le lieu commun, tantôt en expose les faiblesses, parfois en constate la perte, ailleurs en annonce le retour, révèle un dilemme insoluble : quel prix esthétique et politique faut-il payer pour expurger la littérature de ces lieux communs, jugés usés et autoritaires, et en faire l'espace d'un renouvellement perpétuel ?

CHAPITRE II

JEAN PAULHAN : LA MAINTENANCE À L'ÉPREUVE

2.1 L'IDÉAL D'UNE RÉCONCILIATION ET LE JARDIN PUBLIC

La fable qui ouvre et clôt les *Fleurs de Tarbes* est célèbre. On a posé à l'entrée du jardin public de Tarbes l'écriteau suivant : « Il est défendu d'entrer dans le jardin avec des fleurs à la main. » (FT, 39) La mesure préventive instaurée dans le jardin public empêche les visiteurs de s'approprier les fleurs qui s'y trouvent déjà en prétendant les avoir amenées de l'extérieur. Ces fleurs réfèrent évidemment aux fleurs de rhétorique, ornements du texte, figures de style et lieux communs tombés en disgrâce depuis l'époque romantique. L'essentiel des *Fleurs de Tarbes* vise à exposer la mentalité policière des Terroristes, qui rejettent toute fleur de rhétorique. Paulhan y propose une solution au problème que pose le conflit entre Terroristes et Rhétoriciens, la Maintenance, sorte de consensus qui permettrait de rendre communs les lieux communs, c'est-à-dire de dresser des listes des clichés, des règles, des conventions, et de les avouer comme tels. Il faudrait simplement reconnaître que ce sont des clichés, car, avance Paulhan, « les clichés pourront retrouver droit de cité dans les Lettres, du jour où ils seront enfin privés de leur ambiguïté, de leur confusion. » (FT, 143) En effet, Paulhan avance que, à la lecture, les clichés suscitent la répulsion lorsqu'on ne peut discerner les intentions de l'auteur, si l'on n'arrive pas à savoir s'il s'agit d'une utilisation inauthentique, qui joue de ces clichés, ou si l'auteur a recours à ces formulations en toute bonne foi, naïvement. La Maintenance résoudrait ce problème : chacun sachant que le cliché qu'il décèle est reconnu comme tel par celui qui le profère, aucun malaise ne subsisterait quant à la sincérité de l'auteur, qui aurait réfléchi à son choix et aurait utilisé les termes sciemment. *Les fleurs de Tarbes* se termine par un retour au jardin public, où un nouvel écriteau accueille désormais les visiteurs : « Il est défendu d'entrer dans le jardin public sans fleurs à la main. » (FT, 166)

Cette solution a des airs d'utopie langagière : il est difficile de saisir quel aspect concret cette Maintenance prendrait si l'on se décidait à l'appliquer, le sens des mots étant sujet à des transformations perpétuelles. Aucun individu n'a la même expérience du langage selon son milieu, son âge, son éducation. La Maintenance, sorte d'équilibre exigé de tous pour préserver le monde commun, décrit toutefois adéquatement la mince ligne sur laquelle Paulhan cherche à se tenir, entre tradition et transformation, entre singularité et communauté, entre littérature et espace social. En effet, le jardin public évoqué est un espace à régler, à organiser pour le bien général. Le problème s'avère alors de trouver comment maintenir cet espace pour tous, et non pour quelques-uns. À ce titre, la Maintenance rend compte du volet réformiste de la pensée de Paulhan, de sa volonté de cultiver le commun sans ressentir la nécessité de transformer en profondeur la société ou l'art; Paulhan constate les révolutions qui sont survenues, en art comme en politique, et cherche à penser les effets du nouveau langage que ces révolutions appellent et ont fait naître. Son œuvre n'est pas tendue vers l'élaboration d'une société future radicalement différente, comme les utopies avant-gardistes en rêvaient, mais vers une analyse des formes du présent et une réflexion sur les problèmes inédits qu'elles posent. Même l'utopie de la Maintenance, centrée vers les lieux communs et la mise en place d'une sorte de dictionnaire à partager, concentre ses efforts autour d'une quête bien modeste, en comparaison des problèmes qui ont animé les scènes littéraire et politique française à cette époque.

Ce souci de « maintenance » ne cantonne cependant pas Paulhan dans un pôle conservateur, auquel on ne l'associerait qu'en faisant violence à son œuvre et en négligeant son enthousiasme pour les formes nouvelles qui ont émergé autour de lui durant sa longue carrière à la *NRf*. Dans ce chapitre, nous souhaitons travailler autour des points d'équilibre et de tensions soulevées par cette forme de maintenance en procédant en deux temps. Une première partie portera sur la communauté et sur la figure du premier venu chez Paulhan, à travers ses écrits sur les proverbes, la rhétorique comme communauté et les arts visuels. Une deuxième partie, qui abordera de front les questions politiques, sera consacrée à ses rapports aux enjeux politiques émergeant autour de la Deuxième Guerre mondiale, et à la politique de la lecture induite par le mode d'écriture de Paulhan.

2.2 PORTRAIT DE L'ARTISTE EN PREMIER VENU

Les communautés que Paulhan convoque dans ses textes sont le plus souvent diffuses, fondées par des actes langagiers presque insaisissables tant les codes sur lesquels ceux-ci reposent semblent évanescents et imprécis à l'observateur étranger. Pourtant, malgré leur aspect fantomatique, c'est autour de ces communautés que se dessine pour Paulhan une pensée de l'événement, que subsiste une forme d'expérience à léguer. Là, d'une manière quelque peu idéaliste, se trouverait une façon d'agir dans un espace commun qui soit à la fois effective et éthique, et qui userait d'un patrimoine créatif commun aux membres de cette communauté. Nous commencerons cette partie en nous arrêtant sur la plus tangible des communautés que met en scène Paulhan, soit la communauté malgache, et sur deux courts textes consacrés à l'apprentissage du mode de fonctionnement des hain-tenys. Il ne s'agira pas uniquement de constater quelle puissance contiennent en germe les hain-tenys, mais de déterminer comment Paulhan véhicule cette puissance et de définir quelle rhétorique est mise en jeu lorsqu'une logique d'exclusion est impliquée pour le lecteur. Ce passage par la communauté distante des Malgaches telle que revisitée par Paulhan sera suivi d'une réflexion sur la transmission de l'expérience permise par la rhétorique et les proverbes dans un contexte de modernité, grâce à l'essai « La rhétorique était une société secrète ». Finalement, l'autre langage qui fascine Paulhan, le langage pictural, sera abordé grâce à ses textes sur la peinture moderne (*Braque le patron* et *Fautrier l'enragé*), qui traitent activement de la singularité du peintre et de son rôle dans la société. Ce dernier point n'est pas sans lien avec le sacré et avec le rite, deux éléments récurrents dans l'œuvre de Paulhan. Il ouvre aussi vers une tension entre l'unicité de l'artiste et la valeur exemplaire de son œuvre. Nous montrerons comment ce sacré « profane » que revendique Paulhan s'intègre à l'expérience du langage et comment la rhétorique et le sacré se confondent alors comme vecteurs de communauté.

2.2.1 DÉCODER LES HAIN-TENYS : DU BON USAGE DES PROVERBES

Du 5 janvier 1908 au 3 novembre 1910, Jean Paulhan séjourne à Madagascar et y enseigne l'histoire, le français, la gymnastique et le latin aux enfants malgaches et aux enfants des colonisateurs français. Poussé vers cette île, colonie française depuis 1896, parce qu'aucune formation n'était requise pour y travailler, Paulhan se livrera sur place, avec un dévouement exemplaire, à l'apprentissage de la langue locale. Ses progrès seront rapides et, à son retour en France, il enseignera la langue malgache à l'École des langues orientales, en plus de ramener avec lui plus de 3000 proverbes colligés, dont le recensement lui vaudra une place au sein de l'Académie malgache. Marqué par une attention constante à la langue d'autrui, le passage de Paulhan à Madagascar, plus précisément dans la société merina, aura des conséquences majeures sur son œuvre et sur sa vision des lieux communs et des proverbes¹⁵⁵. Si l'intérêt de Paulhan pour les questions linguistiques est attesté avant ce voyage, il est aisé de voir cette parenthèse comme la matrice de l'œuvre paulhanienne, tant les liens avec les essais sur le langage publiés tout au long de sa vie sont nombreux et tant les retours sur cette période pourtant brève seront fréquents. Comme l'indique Éric Trudel, l'importance des découvertes linguistiques réalisées dans ce contexte fera en sorte « que Paulhan ne cessera plus de revenir à ces bonheurs d'expression et [que] la société merina restera pour lui le modèle d'une dicibilité complète et sans terreur¹⁵⁶. » En effet, la place particulière de Paulhan au sein de la société merina, celle d'un étranger qui doit traduire et reconstruire le sens de paroles et surtout des locutions figées, qui échappent à la saisie immédiate, lui donnera un aperçu concret des enjeux soulevés par l'usage de proverbes au sein d'une communauté et la possibilité d'une forme de Maintenance.

Les écrits de Jean Paulhan portant sur son séjour comprennent autant des récits (*Aytré qui perd l'habitude*), des anthologies d'écrits locaux (*Les hain-tenys merinas. Poésies*

¹⁵⁵ Michael Syrotinski, « Allegories of ethnography », *Defying Gravity. Jean Paulhan's Interventions in the Twentieth-Century French Intellectual History*, New York, State University of New York Press, 1998, p. 25-26.

¹⁵⁶ Éric Trudel, *La Terreur à l'œuvre. Théorie, poétique et éthique chez Jean Paulhan*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2007, p. 11.

populaires recueillies par Jean Paulhan) que des textes ethnologiques (« L'expérience du proverbe », « Le repas et l'amour chez les Merinas », « Conducteurs malgaches en France »). Le rapport à l'ethnologie et à ses techniques est ambigu dans nombre d'essais. Si les faits rapportés sont vraisemblables et que les descriptions des mœurs locales peuvent *a priori* s'inscrire dans le cadre d'un texte ethnographique, les constats que Paulhan pose en conclusion ou lors d'aparté osent des parallèles qui en révèlent autant sur les pratiques merinas que sur le rapport de l'auteur au langage. Paulhan, fidèle à la logique de renversement et de dualité qui traverse ses essais, tend à faire des pratiques merinas le double inversé des pratiques françaises, écartant les nuances qui mineraient ses parallèles, et limitant du même coup la portée scientifique de ses écrits¹⁵⁷. À cet égard, Paulhan, malgré ses commentaires sévères sur le comportement des colonisateurs lors de son séjour à Madagascar, n'échappe pas à certains pièges et reproduit quelques traits des essais occidentaux de la première moitié du vingtième siècle sur des voyages dans les colonies, essais à la frontière entre ethnologie et littérature¹⁵⁸, auxquels on a reproché d'utiliser les peuples étudiés pour construire l'image du visiteur lui-même. Paulhan montre toutefois une conscience des écueils et des limites de son écriture, et Michael Syrotinski propose non sans perspicacité que la tendance qu'ont ses essais à tomber dans le récit indique sa volonté de dépasser les lieux communs de l'écriture ethnographique et de confronter les limites de sa position. Sa narration incertaine, qui insiste sur l'incompréhension ressentie et les difficultés rencontrées pour transmettre son savoir, lui permet de mettre en scène les apories de son projet d'écriture, qui ne prétend ni à l'exactitude ni à la rigueur dans sa description

¹⁵⁷ « La société merina qu'il nous décrit, du point de vue qu'il a choisi, inverse trop les usages que nous connaissons pour ne pas nous parler d'eux; ce négatif de l'Occident n'en est-il pas encore la photographie ? [...] La culture qu'il reconnaît aux autres n'est-elle pas bien davantage une manière de nature, la figure pure de nos délicieuses sophistications ? » Marc Augé, « Les différences et l'indifférence : Paulhan écrivain ethnologue ? » dans *Jean Paulhan le souterrain. Colloque de Cerisy*, Union générale d'éditeurs, 1976, p. 27. On trouve un exemple de ce renversement dans « Le repas et l'amour chez les merinas », dans lequel les tabous associés à la sexualité en Occident sont attribués à l'acte de manger chez les merinas.

¹⁵⁸ James Clifford place dans cette catégorie tant les récits de voyage en Chine et en Polynésie de Victor Segalen que *L'Afrique fantôme*, de Michel Leiris, de même que l'intérêt des surréalistes pour l'art nègre dans les années vingt et trente. Voir James Clifford, *The Predicament of Culture : Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

d'autrui¹⁵⁹. C'est dans cette optique que nous aborderons les textes liés à cette période, laissant à l'arrière-plan les limites ethnographiques et linguistiques des essais pour nous concentrer davantage sur la représentation de la communauté qui se dégage des pratiques langagières des Merinas telles que rapportées par Paulhan.

2.2.1.1. DU PROVERBE AU HAIN-TENY : ÉTAPES D'UN APPRENTISSAGE

La fréquence avec laquelle Paulhan se tourne vers les proverbes et les hain-tenys au fil des décennies révèle l'intérêt particulier que ces deux formes présentent pour lui, intérêt de nature indissociablement linguistique et littéraire. Toutes deux se ressemblent par leur aspect codé et par leur recours à la sagesse populaire, et toutes deux se sont valu des essais analysant leur mode de fonctionnement au sein de la communauté malgache. Nous cheminerons dans notre analyse en allant de la plus connue des formes, le proverbe, vers la moins usuelle, le hain-teny. Le premier texte sur les découvertes langagières de Paulhan à Madagascar auquel nous nous intéresserons, « L'expérience du proverbe », a été publié en 1925 dans *Commerce*, revue pour laquelle Paulhan œuvrait en tant que conseiller, collaborateur et passeur de manuscrits¹⁶⁰. L'essai de Paulhan se présente comme un rapport des étapes d'apprentissage nécessaires à la maîtrise d'une forme de langue qui échappe à la logique ordinaire. Si ce rapport est porteur de connaissances capables de servir d'autres linguistes et ethnologues, il s'agit aussi d'une véritable mise en récit d'une expérience personnelle. Le récit de ce

¹⁵⁹ « What is significant in Paulhan's ethnographic writing is the shift, which we observed in particular with *L'expérience du proverbe*, to the narrative form of the récit, which assessments of Paulhan's writings do not normally take into account. Far from being a simple evasion, by a turn towards the fictional, of the methodological or political complexities of the ethnography, the récit allows Paulhan both to engage with the practice of ethnographic writing, and to read in a sense beneath its surface, beyond the commonplaces of colonialist textuality. » Michael Syrotinski, « Allegories of ethnography », *op. cit.*, p. 45.

¹⁶⁰ Paulhan envoyait parfois des textes reçus à la *NRf* vers *Commerce*, ce qui a contribué à brouiller les différences entre les deux revues. Précisons toutefois que *Commerce*, fondée en 1924 par Marguerite de Bassiano et publiée jusqu'en 1932, se voulait plus intimiste et plus élitiste que sa rivale, et paraissait à plus petit tirage. Ève Rabaté, dans l'article qu'elle consacre à la participation de Paulhan à la revue, avance que le directeur de la *NRf* cultivait avec *Commerce* le rêve d'une revue « secrète », qui échappe à la célébrité de la *NRf*. Voir Ève Rabaté, « Jean Paulhan et la revue Commerce (1924-1932) », dans Clarisse Barthélémy (dir.), *La littérature selon Jean Paulhan*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 217-233.

parcours initiatique expose toutes les étapes de mécompréhension et de compréhension que traverse Paulhan avant de saisir le mode d'emploi du langage proverbial – sans toutefois qu'il ne parvienne toujours à expliquer comment il avance d'une étape à l'autre, comme il l'avoue lui-même à maintes reprises. Tout se passe comme si la compréhension intime de l'utilisation adéquate des proverbes était incompatible avec l'expression claire de ce savoir. En cela, les étapes menant à cette utilisation prennent bel et bien la forme d'une « expérience », en ce sens que celle-ci exige la connaissance, acquise dans la durée, de principes, de détails, de codes circulant dans une communauté précise. Ils se réduisent malaisément à un savoir délimitable et reconstituable, mais supposent plutôt une assimilation intuitive, faite d'affects et d'impression, d'une confrontation directe avec cette réalité linguistique, voire d'une immersion en elle.

Étranger dans la communauté qui l'accueille, Paulhan découvre qu'il doit faire l'apprentissage du bon usage des proverbes pour arriver à participer aux discussions et aux débats. Les proverbes, en effet, occupent une place capitale dans la vie quotidienne des Merinas, surtout des Merinas n'ayant pas grandi sous le joug colonial, ceux-ci entretenant, précise Paulhan, un rapport plus distant aux proverbes¹⁶¹. La difficulté ne tient pas seulement à l'aspect neuf – et donc surprenant, insolite – des formules qui sont employées, bien que celles-ci accentuent dans un premier temps la distance entre Paulhan et ses interlocuteurs. En effet, comme dans toute langue, les métaphores qui fondent les proverbes et les lieux communs paraissent naturelles à ceux qui les emploient fréquemment, tandis que ceux qui sont confrontés pour la première fois à ces images voient d'abord l'aspect inusité des rapprochements effectués – Paulhan se garde cependant de faire de ces images une porte d'entrée vers la conscience des Merinas ou d'en tirer de grandes conclusions sur leur langue¹⁶². Toutefois, le mode d'usage des proverbes a ses particularités, et les manier

¹⁶¹ Paulhan précise de quelle aide les jeunes Malgaches lui ont été pour comprendre la structure des proverbes et leur fonctionnement : « Je dois dire ici de quel secours me furent les jeunes Malgaches élevés à l'européenne, libérés – ou qui se flattaient de l'être – de toute adhésion aux proverbes et qui, ne les tenant que pour phrases (et phrases, ajoutaient-ils, stupides, privées de sens), m'aidèrent fort à les comprendre. » (AC, EP, 178)

¹⁶² Paulhan dissèque ces illusions de langage dans *La mentalité primitive et l'illusion des explorateurs* : « Toute langue étrangère – et plus elle est éloignée de la nôtre – nous surprend d'abord par son pittoresque. » (AC, MP, 230)

demande de saisir des subtilités qui ont tout à voir avec une conscience du *kairos*, du « moment opportun » : les proverbes ne semblent effectifs que lorsque prononcés dans certaines circonstances qui leur permettent d'atteindre leur pleine portée, circonstances dont Paulhan saisit, peu à peu, à tâtons, la teneur, au fil des essais et du temps. Il échoue parfois « lorsque, disant le proverbe sans rencontrer du premier coup la vive adhésion que plus ou moins confusément j'attendais, je reviens sur mes paroles, je les recommence, je tâche de montrer que c'était bien ça. » (AC, EP, 189) Avec minutie, Paulhan raconte son assimilation des codes linguistiques qui l'entourent, l'adhésion aux proverbes passant nécessairement par l'appropriation de ce savoir préalable disséminé dans toute la communauté. Le progrès se fait en lui « insensiblement, obscurément » (AC, EP, 180). Le récit met en scène son incompréhension initiale et ses maladresses, au bénéfice d'un lectorat français qu'on peut supposer aussi néophyte que l'auteur sur ces questions. Ceci ne touche cependant pas également tout le lectorat français : selon Paulhan, cette sorte de « langue dans la langue » ne serait pas propre aux communautés malgaches. En effet, le savoir dont elle découle serait aussi celui, traditionnel, des paysans d'Europe, savoir dont Paulhan aurait été coupé – paradoxalement – par son éducation. Cette ignorance, précise-t-il, justifie son étonnement et la lenteur de son assimilation des proverbes : « je ne doute pas qu'un paysan français se fût, à ma place, assez bien tiré d'affaire. Mais j'ignorais, avant de venir à Madagascar, l'existence et jusqu'à la possibilité d'un langage proverbial. » (AC, EP, 176) Ces affirmations ne sont pas anodines : cette mention de la sagesse paysanne lui donne entre autres l'occasion de se distancier de ce qu'on pourrait percevoir comme une lecture de la « mentalité primitive » opérant chez les Merinas, faite à la façon de Lévy-Bruhl, qui tracerait nettement une frontière entre civilisation et barbarie¹⁶³. Elles déplacent aussi la division, qui n'est plus entre colonisateur et colonisé, mais bien entre paysans et intellectuels.

¹⁶³ Il précise dans « Les hain-tenys » : « Non que nous manquions, sur ce point, de doctrines : leur défaut commun me paraissait tenir à ce qu'elles commencent par admettre que les primitifs sont à la fois plus semblables les uns aux autres et plus simples intérieurement que les civilisés. Frazer, Durkheim ni Lévy-Bruhl ne doutent que les croyances des primitifs ne soient strictement d'accord avec leurs cultes, ni leurs sentiments avec leurs actes. Une telle méthode, si on l'appliquait aux habitants de Saint-Paul-du-Var ou de Windermere, conduirait, je pense, à les considérer exactement comme les ethnographes font les Kikouyou et les Baras. » (AC, HT, 143)

S'il est, lui, l'intellectuel présent au sein du groupe, Paulhan insiste surtout sur la fragilité de son statut et de sa parole. Les phrases soulignant les difficultés ressenties sont innombrables dans « L'expérience du proverbe » : « Avant de m'appliquer à connaître le langage proverbial, j'ai éprouvé de façon particulièrement vive son existence par la gêne, et, si je puis dire, par le tort qu'il m'apportait. » (*AC, EP*, 169); « mes premières tentatives pour pénétrer ce sens [du proverbe] se heurtèrent à des difficultés inattendues » (*AC, EP*, 172); « Il n'a pas été plus tenu compte de mon objection que si elle avait été dite dans une langue inconnue. » (*AC, EP*, 173) Pourtant, malgré ces maladroites, l'expérience se solde par une familiarité assez grande avec le langage proverbial pour qu'à son tour, Paulhan ose agencer les phrases relevant de ce langage particulier, même si la crainte de voir ses paroles demeurer lettre morte subsiste :

Il arrive que je décide d'user de proverbes dans la discussion à laquelle je me prépare. Je cherche alors à fixer d'avance, dans la mesure du possible, ces proverbes. L'on parlait d'assurance. Je n'en suis encore qu'au risque. Il me semble qu'en disant le proverbe je vais courir quelque danger. (*AC, EP*, 188)

Entre la confusion initiale et le succès fragile mais réel qu'obtient Paulhan, difficile de saisir ce qui s'est produit, quel savoir nouveau l'auteur a obtenu, outre une plus grande habitude de ces phrases. Paulhan convient lui-même de l'impossibilité dans laquelle il se trouve de justifier ce qui s'est produit, et même du désintérêt naissant qui surgit en lui devant ces questions : « Pourtant, je n'ai guère avancé vers la solution de la difficulté qui m'a occupé jusqu'ici [l'usage du proverbe]. Il me semblerait plutôt que j'ai perdu le premier intérêt et la curiosité qui m'attachaient à elle. » (*AC, EP*, 185) Il lui suffit de constater que son langage a gagné en poids et en couleur, et que les proverbes lui viennent désormais plus naturellement aux lèvres. Le lecteur doit accepter les ellipses de ce récit, et les difficultés qu'elles occasionnent dans l'appréhension de l'événement décrit, malgré les brèves reconstitutions de scènes de dialogue que fournit Paulhan.

D'où exactement viendrait la force des proverbes, et quelle particularité dans leur usage les rendrait effectifs ? La réponse n'est pas claire, car dans « L'expérience du proverbe », le sujet n'est pas tant la sagesse contenue par le proverbe que le savoir sur tout langage révélé indirectement par le mode d'agir du proverbe. La conclusion est ambiguë, quelque peu abrupte, mais elle ouvre néanmoins vers une leçon générale qu'il convient de déchiffrer :

Il faudrait dire en ce cas que ma première maladresse m'a mis sur la voie d'une maladresse plus générale, et inhérente peut-être à tout langage [...] certains mots doivent être tenus pour choses. Ce serait peu dire : ils sont encore des choses singulières, qu'il est urgent de *dire*, et de dire le plus exactement possible – en sorte qu'à propos de ces choses, toute une part du langage se trouve employée à établir que l'on peut parler. (AC, EP, 194)

Un mot comme une chose : l'idée, récurrente chez Paulhan, traduit une différence de densité, comme si le mot détenait une force de frappe particulière qui lui permettait d'agir d'une manière unique dans le réel. Elle trahit aussi un rapport de référentialité distinct : ce mot ne réfère pas à une chose, un objet précis, et il ne peut être justifié que par d'autres mots qui eux, possèdent un référent clair. Le choix de Paulhan d'émettre cette affirmation autour des *mots* et non des simple proverbes préfigure ses propos ultérieurs sur les mots abstraits tels « démocratie » et « liberté » dans les *Fleurs de Tarbes*. « Le mot de *Liberté*, disait Novalis, a fait des millions de révolutionnaires. Sans doute : tous ceux pour qui la Liberté était le contraire d'un mot » (FT, 90) : ceux qui adhèrent à l'idée incarnée par ce terme ne voient pas la matérialité du mot ni son usure, de même que ceux qui prononcent un proverbe, entièrement pris par la signification qu'il apporte à la discussion, ne s'arrêtent pas au sens des images qui le constituent. Le mot et l'idée ne font plus qu'un; les mots deviennent bel et bien des choses.

Pour mieux saisir le mode de fonctionnement des proverbes, et ce que le parcours de Paulhan peut nous enseigner sur les potentialités des locutions figées, il est utile de se tourner vers la dynamique à l'œuvre autour de la seconde forme qui intrigue Paulhan à Madagascar, les hain-tenys. Si l'appellation de « proverbe » évoque d'emblée des phrases familières à tout lecteur, les hain-tenys nécessitent une plus longue présentation. Il s'agit d'une forme poétique, dont la longueur (quelques vers) sert à l'élaboration d'un petit drame ou d'une

petite fable. Elle agence à un ou à des proverbes et maximes des observations beaucoup plus obscures, à tout le moins aux yeux d'un témoin extérieur comme Paulhan. Il cite plusieurs hain-tenys dans la préface, dont celui-ci, exhortation à la prudence qui se termine elle aussi sur une note opaque : « Que les montagnes ne nous séparent jamais / Ni les rochers, ni les plateaux ! / Tiens ! Mais quel est ce mince sentier / Qui nous sépare ? / Je pensais voir une anguille/ c'est un têtard. » (AC, HT, 135) Traditionnellement, les hain-tenys sont d'usage lors de duels poétiques; ceux-ci sont souvent organisés par simple jeu, mais ont aussi la capacité de régler de véritables litiges. De tels usages étaient toutefois plus fréquents autrefois, avant que les hain-tenys ne tombent en désuétude – les transformations qu'a subies la société merina lors de la colonisation n'ont pas manqué de les affecter aussi, comme le constate à regret Paulhan. Leur nom signifierait indifféremment « science des mots », « science du langage », « paroles savantes » ou « paroles sages » (AC, HT, 135) Des exemples de cette forme se sont retrouvés au cœur de plusieurs écrits de Paulhan sur Madagascar, notamment de « Les hain-tenys merinas », introduction aux poésies malgaches recueillies par Paulhan. Une première version de cette préface a été publiée en 1912 dans le *Journal asiatique*, qui sera reprise et remaniée à quelques reprises au fil des décennies suivantes¹⁶⁴. C'est cette préface qui nous servira de porte d'entrée vers les hain-tenys et la vision particulière qu'en a Paulhan.

La maîtrise des hain-tenys par Paulhan advient de manière similaire à sa maîtrise des proverbes : par progrès lents. Paulhan n'obtient jamais qu'une levée partielle de l'obscurité qui entoure le sens des phrases prononcées. Cette similitude n'est guère surprenante : si le proverbe ne se confond pas avec la poésie des hain-tenys, il apparaît, dans le cas des textes sur Madagascar, fort difficile de séparer les deux termes. Le hain-teny contient le proverbe ou la maxime tout en le dépassant par son ampleur. En effet, le hain-teny nécessite un proverbe pour avoir quelque force de frappe dans les duels poétiques où il est employé : « Il semblait que la vertu d'un hain-teny dépendît uniquement de sa teneur en proverbe [...] Dès le premier poème prononcé, une sorte de concours commençait ainsi, qui ne s'achevait qu'à l'instant où

¹⁶⁴ Notamment, dans *Les hain-tenys merinas* (Paris, Geuthner, 1913), *Les hain-tenys* (Paris, Gallimard, 1939) et dans *Les hain-tenys*, édition illustrée de dix eaux-fortes originales d'André Masson (Paris, Les bibliophiles de l'Union française, 1956). La version que nous avons utilisée, contenue dans les *Œuvres Complètes*, est tirée de l'édition de 1939, que Paulhan a privilégié aux autres lors de l'édition de ses œuvres complètes au Cercle du livre précieux.

l'un des adversaires s'avouait impuissant à dépasser en proverbe son rival » (AC, HT, 149). Paulhan accède à son tour à la puissance des hain-tenys, à un contrôle de la joute verbale, après une première phase où il ne peut que constater l'absence de poids de ses paroles : « Toute discussion, si je la voulais soutenir, m'obligeait sévèrement à reconnaître que je savais exprimer mes pensées peut-être, mais non les imposer. » (AC, HT, 170) Ce pouvoir qu'il obtient est aussi celui auquel il cède en ne cherchant plus à approfondir la signification des hain-tenys, pour accepter sans les questionner leurs effets. Après avoir reconnu un proverbe dans un hain-teny au cours d'un duel poétique, il affirme : « Il ne m'aurait pas été trop difficile, dès cet instant, d'éclairer à partir de ces proverbes le sens des hain-tenys. Seulement ce sens avait perdu à mes yeux son importance : j'étais tout à leur autorité. » (AC, HT, 148) De plus, cette connaissance des hain-tenys ne permet pas uniquement à Paulhan de comprendre les codes des joutes poétiques : sa maîtrise devient telle qu'il parvient non seulement à les réciter adéquatement, mais même à en inventer.

2.2.1.2 L'AUTORITÉ DE LA VOIX ÉNONCIATIVE EN COMMUNAUTÉ

Or derrière cette appropriation progressive du langage proverbial (celui des proverbes eux-mêmes comme des hain-tenys) dont Paulhan fait le sujet des deux essais présentés, autre chose est aussi en jeu, dont nous avons déjà glissé quelques mots : la part d'autorité dans tout art, et la façon dont cette autorité prend corps dans un groupe, une communauté, une société, nécessitant pour exister une cohésion qu'elle contribue paradoxalement aussi à créer. Le hain-teny, on le voit, réunit autant des interrogations sur la poésie que sur le proverbe. Paulhan lui-même insiste sur ce qui rassemble les deux éléments, ses conclusions sur les particularités des hain-tenys touchant d'une manière quasi indistincte le proverbe et la poésie en raison de l'opacité commune qui les entoure. L'appréhension de la poésie représenterait chaque fois un événement, comme Paulhan l'explicite déjà au début de l'essai pour justifier la nécessité du récit qui suivra : « Je décrirai mon expérience. Je la décrirai sans en négliger la maladresse ni les erreurs. Il se peut bien que la poésie soit l'événement le plus simple du monde : cette simplicité n'aide guère à parler d'elle, ni même à la penser. » (AC, HT, 133) Il affirme de même que son étude a pour visée de fournir « quelque indication précieuse sur les traits de la poésie. » (AC, HT, 134) Cette ouverture vers des enjeux littéraires qui ne

concernent pas uniquement les poésies populaires malgaches, mais bien toute littérature, doit rester présente à l'esprit. La démonstration de Paulhan n'est pas innocente, et cherche aussi à tirer le lecteur vers une conception des Lettres précise, sous couvert de partager des connaissances et l'humble expérience de l'auteur.

Les deux récits de Paulhan opèrent à la façon d'une synecdoque : à travers leurs réflexions sur le proverbe ou la poésie, ils s'interrogent plus largement sur les modalités d'appropriation et de transmission d'un patrimoine culturel, autant pour le créateur – c'est-à-dire celui qui agence les proverbes et détermine le moment propre à leur énonciation – que pour le récepteur. Plusieurs passages des deux textes soulignent la mise à l'écart des haintenys, leur désuétude, ou encore le manque d'enthousiasme de la jeunesse pour le langage proverbial. Paulhan espère saisir, à travers ses persistances, des indices de ce que pouvait être le mode de fonctionnement de ce langage auparavant, et l'idéalisation potentielle de ce passé ne fait que donner plus de chair aux parallèles qu'il veut tracer avec le monde des Lettres et ses transformations. Ainsi, la communauté des Malgaches – et, devine-t-on, les communautés de paysans qui leur ressemblent un peu partout – apparaît comme une communauté idéale, où la poésie se fait vivante et agissante, est partie intégrante de l'existence de tous, sans qu'il y ait de séparation entre l'art et la vie. Après tout, « il est plus difficile à la poésie de nous échapper, quand elle est populaire, aux poètes, quand ils sont foule » (*AC, EP*, 166). Plus encore, selon Paulhan, la séparation disparaîtrait entre la personne et l'énoncé qu'elle avance, que cet énoncé soit proverbe ou hainteny, tant son appropriation nécessiterait un investissement personnel du déclamateur s'il veut le rendre opératoire :

Mais les Malgaches, qui ne possédaient que peu ou point de chefs-d'œuvre, n'avaient guère que la ressource de devenir eux-mêmes chefs-d'œuvre – ou moi, celle de les tenir pour tels. C'est en chacun d'eux que je découvrais d'abord les inventions, les réussites, les révélations d'une langue qui, par l'effort de pensée, non moins que de mémoire qu'elle exigeait de moi, m'eût peut-être excédé, si elle ne m'eût paru admirable. (*AC, EP*, 154)

Ce « devenir chef-d'œuvre » est riche de multiples sens. Il indique autant une sorte d'« art sans lieu », enraciné dans le corps même des membres de la communauté, en cela partout et transmis d'individu à individu sans médiation extérieure, qu'un art égalitaire. Le devenir chef-d'œuvre merina, humble, constant, peu spectaculaire, s'oppose aux créations sublimes,

fruit de quelques auteurs isolés, qui caractérisent (selon Paulhan) la production artistique en Occident. La communauté merina abolit ainsi la distinction entre artiste et homme du commun. L'usage des hain-tenys réunit la communauté sous une même bannière, celle d'un espace où l'art et la vie sont indifférenciés.

Henri Meschonnic, dans son essai consacré au mode de fonctionnement des proverbes, *Les proverbes, actes de discours ?*, s'appuie entre autres sur les descriptions de Paulhan dans « L'expérience du proverbe » pour traiter de la performativité de cette forme langagière et en dégager un modèle théorique apte à rendre compte de ses attributs. Ce modèle s'avère pertinent pour nos analyses, autant dans le cas des hain-tenys que dans celui des proverbes eux-mêmes, et mérite donc que nous nous arrêtions brièvement sur lui. Meschonnic affirme que le proverbe, lorsqu'on cherche à définir son essence, est irréductible à son seul recours à la sagesse populaire, à sa forme brève (rarement plus d'une phrase), ou encore à sa fixité, bien que toutes ces caractéristiques le définissent bel et bien. Il insiste plutôt sur le moment de son énonciation :

Un proverbe s'inscrit dans une situation, et il inscrit en lui, par la fixité de sa formule, cette situation, – ce qui le spécifie par rapport à d'autres activités de discours qui sont seulement inscrites dans leur situation. Il y a donc dans l'énonciation d'un proverbe un faire particulier, dont les joutes (comme les hain-tenys étudiés par Paulhan) réalisent une dénudation expérimentale du procédé¹⁶⁵.

Cette insistance sur l'énonciation amène Meschonnic à se distancier d'une lecture des proverbes selon laquelle il s'agirait d'une parole non seulement dénuée d'auteur identifiable, mais dénuée d'énonciateur. Au contraire, « l'énonciation se fait dans le transpersonnel des "personnes" que certains discours mettent en œuvre d'une manière spécifique¹⁶⁶. » Cette situation d'énonciation particulière soulève la question de la réception de cet « acte de discours » qui, sans avoir une valeur performative à la manière d'une formule rituelle, n'en cherche pas moins, comme le souligne Meschonnic, l'adhésion, une sorte d'efficacité sur l'auditoire. Toutefois, Meschonnic relègue cette question à une note de bas de page et ne l'explore pas davantage, tandis que Paulhan fait de la capacité du proverbe à agir sur autrui le

¹⁶⁵ Henri Meschonnic, « Les proverbes, actes de discours », *Revue des sciences humaines*, juillet-septembre 1976, n° 3, p. 426.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 423.

cœur de ses essais sur les hain-tenys. Cette capacité dépend cependant de la connaissance commune du proverbe qu'auraient tant son émetteur que son récepteur. Dans « Les hain-tenys », cet « accord préalable » permet les duels poétiques et détermine les règles qui mènent à la victoire; ces duels poétiques surviennent autant par jeu, autour de querelles imaginaires, que pour régler des questions pratiques et décider qui a raison. Dans « L'expérience du proverbe », cette connaissance commune codifie l'usage des proverbes, leur pertinence dans une situation donnée, situation qui, rappelons-le, déterminera par la suite la signification de l'énoncé. Anna-Louise Milne a consacré des pages éclairantes au mode d'action des proverbes dans « L'expérience du proverbe » en analysant comment ceux-ci exigent une forme de collaboration, de coopération entre les deux partis : « There is no rationale behind the commitments to proverbs [...] They make possible an investment in holding them to be necessary that is utterly contingent and in this sense their purchase in society depends solely on the fact that people – potentially all people – decide to accept them¹⁶⁷. » Leur force d'action est aisément identifiable : les proverbes véhiculent un argument, imprécis dans son application, mais porteur d'une sagesse susceptible de faire hésiter celui à qui on les assène. Toutefois, cette force d'action, ancrée dans la banalité d'un argument général et déjà connu, repose aussi sur une forme de consentement : il faut accepter la validité de cet usage pour que le proverbe fasse œuvre utile; l'homogénéité de la communauté assure la réitération de ce consentement, l'adhésion volontaire de chaque membre.

2.2.1.3 AUTORITÉ ET POÉSIE

Cette composante communautaire peut être élargie à d'autres aspects : la combinaison spécifique de poésie et de proverbe derrière le hain-teny donne aussi l'occasion de penser la dimension rhétorique de l'art dans ce contexte, thème implicite de l'essai, dimension qui s'allie à une part d'opacité. Ces deux éléments prennent un sens particulier lorsque conjugués au mode d'écriture de Paulhan. La critique universitaire a souvent noté et

¹⁶⁷ Anna-Louise Milne, *Jean Paulhan's Common place : The Genealogy of a Concept*, op. cit., p. 225.

examiné la nature « performative » des écrits de Paulhan, c'est-à-dire, le parallèle qui s'établit entre le propos tenu par la voix énonciative et les accidents, les apories, les fissures du texte, qui forcent éventuellement à comprendre d'une nouvelle manière le discours tenu. Cette performativité ne se comprend et ne se perçoit que par une lecture attentive. Paulhan, fasciné, comme nous l'avons vu, par les proverbes et leur pouvoir de varier en signification selon les situations, a insisté dans son mode d'écriture même sur l'événementialité de l'acte de lecture, sur les variations qu'une même phrase peut encourir au fil du texte et les nuances nouvelles qui apparaissent alors : sa compréhension survient comme un « événement ». Éric Trudel a présenté avec précision les effets de cette terreur infiltrée dans l'écriture, « une terreur sans cesse à l'œuvre et non pas mise en œuvre [...] une terreur qui paradoxalement *fait l'œuvre*¹⁶⁸ ». Il rappelle un peu plus loin dans l'introduction de son ouvrage que « toute lecture du texte paulhanien devra [...] accepter ou se verra forcée de se prêter elle-même à cette épreuve¹⁶⁹ », soit de vivre aussi la Terreur et de ressentir son inquiétude vis-à-vis du langage. En effet, le sens ne se conquiert, même partiellement, qu'en éprouvant un texte qui multiplie les formes de résistance à l'interprétation. Pour reprendre les propos de Trudel sur les récits de Paulhan, desquels nous rapprochons aussi ses essais, l'auteur des *Fleurs de Tarbes* « install[e] une résistance qui arrive, un accident qui se montre comme “insignifiance” et qui réveille l'interprétation (ou plus largement la perception), la jette brutalement hors de ses habitudes¹⁷⁰. »

Cette opacité est aussi celle, initialement, des proverbes et des hain-tenys pour Paulhan. À ce titre, l'opacité caractéristique de son mode d'assertion fait écho à la structure des hain-tenys, où la présence opacifiante du proverbe transforme tout le reste du poème. En effet, le noyau dur de la poésie hain-teny se trouve être, pour Paulhan, le proverbe, sorte de joyau enchâssé dans la suite poétique. Les mots du proverbe se transforment en « choses » concrètes, ayant une force de frappe : « Ainsi la poésie tendre, symbolique, sentimentale, que j'avais cru d'abord découvrir, se transformait sous mes yeux en un débat d'intérêts; cette

¹⁶⁸ Éric Trudel, *La Terreur à l'œuvre. Théorie, poétique et éthique chez Jean Paulhan*, op. cit., p. 10.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 76.

rêverie cachait une mécanique précise; ce clair-obscur, une machine à convaincre. » (AC, HT, 126) « Cette machine à convaincre » se dissimule dans l'œuvre poétique, comme une arme aisément repérable. Paulhan précise le lieu de cette puissance, le proverbe : « si le sens était épars dans tout le poème, il me semblait déjà que l'autorité, elle, avait sa place marquée, facile à reconnaître, frappante du premier abord. » (AC, HT, 147) Rappelons que bien qu'il parle des hain-tenys dans son essai éponyme, Paulhan n'est pas loin d'étendre ses constats à la poésie tout entière. Les parallèles avec la poésie française classique ou contemporaine sont généralement esquissés par Paulhan lui-même, par exemple lorsqu'il dit prendre aux hain-tenys le même plaisir que les poèmes de Stéphane Mallarmé donnent à leurs lecteurs, l'un comme l'autre faisant avancer celui qui s'y plonge « dans un clair-obscur vers l'image ou le symbole » (AC, HT, 141).

Surtout, Paulhan souligne qu'en comprenant la structure codifiée de la récitation de hain-tenys, faite de calculs précis et froids, et non pas produite par un emportement de l'âme, il lui vient à l'esprit deux figures semblables : d'abord, celle du « joueur d'échecs ou de dames [qui] prépare ses coups minutieux », puis, celle de l'« artiste, aux époques où l'art écrasé de règles, de lois et de mesures se fige et semble s'arrêter, [qui] compose patiemment des poèmes ou des tableaux, faits de mots, de lignes et de couleurs dont l'effet esthétique est d'avance certain » (AC, HT, 153). Difficile, en lisant sur ces règles, lois et mesures qui écrasent l'artiste, de ne pas penser à la rhétorique présentée dans *Les fleurs de Tarbes*; difficile aussi de ne pas être intrigué par l'allure figée, inerte de ces époques, présentée très largement, où le temps semble aboli en même temps que l'art – la rhétorique prend ici un visage quasi transcendant, qui la pose comme mode spécifique de création et d'être au monde davantage que comme une technique, un mouvement ou une école esthétique. En cela, cette temporalité rejoint l'aspect traditionnel des hain-tenys, eux aussi forme figée à l'abri de toute véritable innovation, et art déjà quelque peu moribond dans la société merina, relique d'une autre époque utilisée comme simulacre des pratiques vivantes d'autrefois.

2.2.1.4 LA TRANSMISSION DE L'EXPÉRIENCE COMMUNAUTAIRE

Jean Paulhan se fait le témoin de ces pratiques et joue le rôle de passeur de savoir par des essais qui ont eu, au moins initialement, une intention scientifique, ce que montrent aussi ses efforts pour colliger les hain-tenys et les rendre accessibles à un plus large public. La temporalité figée autour du hain-teny, conjuguée à la distance qui sépare le lecteur de la communauté merina, amplifie le sentiment de lire le portrait d'une culture ancestrale, dont les codes nous échappent toujours – et, semble dire Paulhan, nous échapperont toujours en partie. La comparaison qu'avance Paulhan entre le récitant hain-teny et l'artiste « écrasé de règles », indéfini dans son esthétique comme dans son appartenance sociale, ne lève pas davantage le voile sur la nature de l'autorité détenue par les proverbes. Le lecteur doit prêter foi aux propos de Paulhan pour affirmer que le proverbe des hain-tenys détient bel et bien l'autorité décrite. La position de Paulhan est particulière; il se trouve sur le seuil de la communauté, ni réellement partie prenante, ni pourtant totalement étranger, comparativement au lecteur, puisque lui aussi est capable de ressentir les effets des hain-tenys, comme les autres participants au duel. Le lecteur ne peut qu'étudier les hain-tenys retranscrits, et se livrer à l'exercice de laisser les proverbes révéler leur puissance en leur prêtant une attention soutenue. Les deux récits de Paulhan fonctionnent par une sorte de progression de l'exclusion vers l'inclusion, mais cette progression fonctionne uniquement pour l'auteur, pas pour le lecteur. Paulhan, comme l'indiquent ses nombreuses phrases sur l'incapacité qu'il ressent à décrire l'effet que provoque en lui le proverbe, ne cherche pas à « démystifier » ce qui s'accomplit en lui; il choisit de laisser son lecteur en plan, de ne pas l'inclure dans la communauté. Ce choix relève, à en croire l'auteur, du caractère indicible de l'événement, mais la place accordée à un « mystère » qui arrête l'explication dans l'œuvre de Paulhan est suffisamment grande pour que ses occurrences pointent vers une poétique cohérente. L'auteur des *Fleurs de Tarbes* se place à rebours d'une conception de la force persuasive comme manipulation de celui qu'elle affecte sans toujours obtenir son consentement, ainsi que le véhiculent les conceptions les plus négatives de la rhétorique, associée à une forme de puissance néfaste. Au contraire, dans ses essais sur les hain-tenys, l'autorité du proverbe prend valeur de révélation, de quête, puisque l'emprise exercée par les proverbes marque

l'appartenance à la communauté, comme si celle-ci était entre autres fondée par la subordination de chaque sujet à une même sagesse.

« L'expérience du proverbe » devait initialement constituer la première partie de la thèse de doctorat de Paulhan, thèse dont le titre projeté était « Sémantique du proverbe », sur laquelle il travaillera de 1911 à 1939 sans en venir à terme et qui se rapprochera d'une théorie générale du proverbe. Comme Charles Coustille l'explique dans un article consacré à l'histoire de la thèse avortée de Paulhan, l'échec de ce projet scientifique est révélateur de la difficulté particulière qu'a présentée l'analyse des proverbes pour Paulhan, qui ressent vivement les limites de toute rationalisation du processus vécu :

Le proverbe a un sens qui est strictement linguistique et un sens qui nous échappe complètement – qui n'est ni social, ni psychologique, ni d'un autre ordre. [...] Le sens du proverbe est pris dans une double contrainte : d'une part, le proverbe doit être classable, découpable, segmentable, associable, d'autre part il est insaisissable, il tient du « mystère de la langue ». Tout l'enjeu reste alors de trouver une forme scientifique qui n'entre pas en contradiction avec ce mystère¹⁷¹.

Son parti pris pour le mystère éloigne Paulhan d'un travail scientifique, qui l'aurait forcé à décortiquer et à formuler des hypothèses sur l'événement linguistique auquel il a assisté, à placer l'événement en dehors de lui. La décision de Paulhan ressemble plutôt à un aveu d'échec de ce côté, échec qui n'a cependant rien d'imprévu, car il l'autorise opportunément à pousser son récit vers l'essai et le récit de soi. Comme l'analysait Macé dans *Le temps de l'essai*, la littérature, et particulièrement la littérature essayistique de cette époque, admet une transmission de connaissance diffuse, fondé sur l'expérience non objectivée davantage que sur la rationalité et la neutralité axiologique, se démarquant ainsi des sciences sociales en plein essor. Il serait exagéré de prétendre que Paulhan, qui multiplie les détails et informations sur ce qu'il observe, accorde la primauté à une description purement impressionniste de son expérience linguistique. Néanmoins, tout ce qui entoure immédiatement les effets du proverbe échappe à l'argumentaire et à son cheminement logique. Le choix de l'essai permet à Paulhan de laisser intacte la communauté, de ne pas complètement ouvrir la société d'initiés aux profanes et, de cette façon, de maintenir vivante

¹⁷¹ Charles Coustille, « Pour une soutenance de thèse de Jean Paulhan », dans Clarisse Barthelémy (dir.), *La littérature selon Jean Paulhan*, Paris, Classiques Garnier, 2014, p. 123.

la croyance en l'effectivité des proverbes, et du même coup d'une forme de poésie qui ne niait pas son aspect rhétorique, dans un espace-temps qui diffère en tout de la scène littéraire française. L'invocation des paysans français, capables de comprendre ce qui échappe aux esthètes les plus aguerris, ramène à l'avant-plan la dimension anthropologique du projet de Paulhan, mais constitue aussi une boutade, sorte de renversement des compétences usuelles, à l'allure quasi évangélique, faisant des plus humbles les gens les plus aptes à saisir cette forme immémoriale qu'est le proverbe, en raison de leur foi innée en lui.

Si l'espace-temps des récits et la communauté dépeinte n'ont rien à voir avec la scène littéraire française, Paulhan n'est cependant pas le seul écrivain français à travailler avec les formes proverbiales à cette époque et à y trouver une source d'inspiration. Les aphorismes des dadaïstes constituent un premier indice de cet intérêt pour les formules et maximes, qui se poursuit en 1920 lorsque Paul Éluard lance le premier numéro de la revue *Proverbe*, pour laquelle Paulhan, promoteur de cette forme auprès des surréalistes, écrira un article, « Syntaxe ». La revue sera suivie de *152 proverbes mis au goût du jour en collaboration avec Benjamin Péret* en 1925. Comme le souligne Dominique Baudouin, un esprit parodique anime d'abord et avant tout ces projets, le « plaisir de trouver réplique à la vieille sagesse des nations, de la contredire de l'intérieur en détournant ses propres formules¹⁷² », de même que la volonté de forcer l'esprit à revoir et à relire ces formules, proches par leur opacité du langage poétique, généralement prononcées sans que leur part d'étrangeté ou d'absurdité soit réfléchie par le locuteur. Baudouin avance aussi que de « Rimbaud à Max Jacob et aux surréalistes, le recours à des formes populaires du langage est une saine réaction contre l'esthétisme littéraire¹⁷³ ». Sur ce point, la démarche de Paulhan et des surréalistes se rejoindraient en effet, faisant de la littérature, dans un esprit proprement avant-gardiste, un lieu pour tous, capable de fusionner langage courant et langage littéraire, art et vie. Paulhan ne participe toutefois pas à ces détournements, se cantonnant dans l'analyse plutôt que dans le recyclage des formules figées. Cette distance vis-à-vis de l'objet reflète aussi la distance sur laquelle Paulhan insiste, entre les codes partagés par une communauté et ceux que

¹⁷² Dominique Baudouin, « Jeux de mots surréalistes : l'expérience du proverbe », *Symposium*, hiver 1970, vol. 24, n° 4, p. 294.

¹⁷³ Idem.

comprend le lecteur qui leur est extérieur. Si Paulhan fait le récit de son inclusion progressive dans la communauté malgache dans les deux essais analysés, son statut reste néanmoins précaire, incertain, ce dont témoigne son incapacité à complètement abandonner sa quête des sources de l'autorité du proverbe, du sens commun qu'elle véhicule, plutôt que de l'accepter comme telle, à la manière des membres de la communauté représentée.

De même, on ne trouve chez Paulhan aucune volonté de parodier la « sagesse des nations » et ses limites, son côté normatif ou trop étroit. Au contraire, saisir le sens du proverbe, dans le cas de Paulhan, exige de vivre toute une série d'expériences au sein d'un groupe, expériences qui permettent de reconstruire peu à peu cette sagesse pour y adhérer finalement. En ce sens, « l'expérience du proverbe », la lecture que celui-ci en vient à donner du monde à travers des situations variables, construit véritablement un sens commun à l'existence humaine, compréhensible par tous les membres de la communauté. Les nombreux parallèles avec la poésie font de celle-ci un moyen de propager et de réactualiser cette sagesse, d'une manière qui laisse chacun constater à nouveau la validité et l'existence du lien communautaire.

2.2.2 COMMENT ADHÉRER À LA SOCIÉTÉ SECRÈTE DE PAULHAN ?

Les rapports d'inclusion et d'exclusion qui gouvernent toute communauté et qui fixent ses frontières sont représentés de manière relativement concrète autour du séjour de Paulhan à Madagascar. La communauté prend toutefois un caractère nettement plus diffus dans un essai intitulé « La rhétorique était une société secrète », publié dans *Les temps modernes* en mars 1946¹⁷⁴, article qui est la première contribution de Paulhan à la revue de Jean-Paul Sartre et la seule qui n'a pas été signée du pseudonyme de Maast. L'article, bien que publié dans le contexte mouvementé de l'après-guerre, se tient à bonne distance de toute question politique et de l'actualité littéraire – seule la conclusion, comme nous le verrons, pourrait y faire subtilement écho. Il a par ailleurs été très peu commenté par la critique

¹⁷⁴ « La rhétorique était une société secrète », *Les Temps modernes*, n° 6, mars, p. 961-984. L'essai a été repris dans les *Œuvres complètes* sous le titre « La rhétorique avait son mot de passe ».

paulhanienne; aucune analyse ne lui est entièrement consacrée. Cela s'explique peut-être par la similarité entre le cadre conceptuel de l'essai et celui des *Fleurs de Tarbes*, paru cinq ans plus tôt, tous deux insistant sur la même dichotomie entre les Rhétoriciens et leurs opposants. Ceux-ci ne sont toutefois pas désignés sous le terme de Terroristes dans « La rhétorique était une société secrète », mais présentés d'une manière moins précise, sans qu'ils soient regroupés sous une étiquette claire, incarnant en quelque sorte les descendants des Romantiques qui ont initié la rupture d'avec la tradition au début du XIX^e siècle. Si le terme de « société » est généralement opposé à celui de « communauté », cette distinction s'avère fautive dans ce cas particulier; la société décrite dans l'essai évoque plutôt une sorte de franc-maçonnerie, plus proche des réseaux de résistants ou de l'Acéphale de Georges Bataille que des sociétés urbaines modernes. Il ne s'agirait donc pas de la communauté naturelle de gens nés en un même lieu et aux mœurs relativement homogènes, à laquelle appartenaient les Merinas, mais d'une autre forme de communauté, fondée sur les affinités et le partage d'expériences, et surtout, sur un même vœu de silence autour de son existence. La communauté se bâtit sur une absence dans la cité et, par le fait même, sur l'absence de regards extérieurs sur elle. Encore une fois, il revient à Paulhan d'y introduire son lecteur et de lui présenter ses codes. Que cette société secrète soit la rhétorique elle-même, art de la parole publique, et associée à des traités de figures certes poussiéreux mais qui ne sont pas particulièrement rares, rend la proposition annoncée par le titre d'autant plus paradoxale.

Nous commencerons par présenter les grandes lignes de l'article, avant de nous arrêter sur certains éléments de l'argumentaire qui concernent plus précisément la représentation de la communauté et avant d'explorer la tension, assez rare dans l'œuvre de Paulhan, qui émerge entre l'artiste et l'homme du commun, le second n'étant pas valorisé au détriment du premier comme à l'habitude. L'essai débute en affirmant qu'une erreur persiste au sujet de la rhétorique : « nous supposons qu'elle était l'art d'ajouter au langage commun, avec la métaphore, l'hypallage ou la synecdoque, divers ornements propres à le rendre émouvant, distingué : d'un mot, littéraire. » (RS, 961) Or l'inverse serait vrai. Loin d'être un art de l'opulence littéraire, « la Rhétorique était plutôt un art d'ascèse et de sacrifice » (RS, 961). Cette conception erronée du rôle de la rhétorique aurait suscité son déclin. Il s'agit alors pour Paulhan de retracer l'histoire de cette erreur, en partant du Romantisme, et de

déterminer quelles failles de raisonnement ont pu l'occasionner. Paulhan, d'une façon quelque peu surprenante, indique avec une grande précision la date qui marque le début de la mise à l'écart de la rhétorique : 1817. Cette date, aussi celle mise en relief dans l'article « Un embarras de langage en 1817 »¹⁷⁵, étonne d'autant plus qu'elle n'évoque pas à première vue d'événements marquants dans l'histoire littéraire. Clarisse Barthélémy, pour justifier ce choix, a avancé que la date, celle de la mort de Mme de Staël, serait « pour les Lettres le début d'une "confusion mêlée de politique" où chaque parti tente de s'approprier la nouvelle notion¹⁷⁶ », celle de romantisme, encore l'objet de querelles définitionnelles à cette époque. Les tumultes tant esthétiques que politiques qui entourent cette date seraient aussi ceux, selon Barthélémy, de 1917, autre date clé de l'histoire politique que Paulhan, qui tend à brouiller les repères historiques précis, rappellerait en filigrane, par effet d'écho, en situant l'origine des troubles rhétoriques un siècle plus tôt. 1917 marque évidemment le début de la Révolution russe, en pleine Première Guerre mondiale, mais aussi le moment fort du mouvement Dada. Autre spéculation intéressante, André Berne, dans *Paulhan le souterrain*, souligne que 1817 correspondrait aussi à l'année où auraient été prononcées « certaines phrases de Stendhal sur le goût de la rhétorique boursouflée chez les épiciers enrichis qui, vers 1817, devinrent la masse prédominante du public¹⁷⁷. »

1817, dans « La rhétorique était une société secrète », constitue le début de la révolte romantique, alors que Stendhal, Nodier, Sainte-Beuve et Hugo exigent violemment de « fuir les pouvoirs et les charmes d'une langue figée, écœurante à force de correction, que les longs efforts des Rhétoriciens – de Fontenelle à Chénedollé – ont rendu tout à la fois abstraite, banale et fausse » (RS, 962). Paulhan associe initialement ces rhétoriciens aux écrivains classiques et esquisse leur portrait dans une première partie intitulée « D'un monde magique », ce qui révèle déjà la lecture pour le moins singulière qu'entend faire l'auteur des pouvoirs de la rhétorique. Paulhan raconte que lorsqu'ils se sont trouvés opposés aux romantiques, les Rhétoriciens ont fait mauvaise figure et se sont avérés incapables de

¹⁷⁵ L'article est paru quelques mois plus tôt dans *L'Arche* (n° 17, décembre 1945-janvier 1946, p. 3-19).

¹⁷⁶ Clarisse Barthélémy, « Jean Paulhan à contre-courant », *La littérature selon Jean Paulhan*, op. cit., p. 99.

¹⁷⁷ André Berne, « Discussion », dans *Paulhan le souterrain*, op. cit., p. 149.

répondre aux reproches qu'on leur adressait, multipliant les esquives faciles ou, pire encore, se cantonnant dans un silence fort paradoxal compte tenu des vertus persuasives de cet art. Conservatisme politique, souci démesuré de la tradition, manque d'arguments forts et de modèles pour défendre leur position : les Rhétoriciens admettent mollement leurs torts aux objecteurs anonymes que met en scène Paulhan dans de brefs dialogues, mais ils n'en persistent pas moins dans leurs principes. Aux yeux de l'auteur, ce refus de l'échange, de l'explication, les rend similaires à ces « maîtres orientaux qui d'abord rebutent leurs disciples ou les mystifient, opposant à des questions trop sensées une réponse absurde, le simple silence, voire un cri d'oiseau ou un coup de pied dans le ventre. » (RS, 964) Même si l'Orient a exercé une grande fascination sur Paulhan, ce qu'expose notamment sa correspondance avec René Étiemble, responsable en bonne partie de son intérêt pour le Tao-tö-king¹⁷⁸, le parallèle entre le Rhétoricien et le maître oriental n'en demeure pas moins insolite de prime abord, tant les quêtes de l'un et de l'autre semblent éloignées.

À ce titre, l'article, davantage que les *Fleurs de Tarbes*, et davantage même que ses écrits sur les Merinas, expose la double nature de la pensée de Paulhan, à la fois rationnelle et mystique, ce qui déplace le regard posé sur les questions de langage déjà explorées antérieurement. Comme l'analysait Claude-Pierre Pérez dans « Éléments pour une généalogie intellectuelle » :

Il n'y a [...] pas d'un côté un Paulhan scientifique et rationaliste, et de l'autre (après) un irrationaliste épris de Rose-Croix et de Tao. Il y a un homme qui ressemble singulièrement aux adeptes de ce que Paulhan le père nommait en 1891 « le nouveau mysticisme » : un mysticisme qui « loin de repousser l'appui de la science, le recherche volontiers¹⁷⁹ ».

Ces deux volets de « La rhétorique était une société secrète » confèrent une certaine instabilité à l'argumentaire de Paulhan, qui utilise la foi et la croyance pour justifier de nombreuses idées malaisées à expliquer au lecteur, non pas tant pour pallier des défauts de raisonnement que pour accroître la puissance de la rhétorique et l'insérer dans un réseau de

¹⁷⁸ Étiemble raconte qu'il lui a fait découvrir cet ouvrage, qui passionnera Paulhan, en 1936 dans René Étiemble, « Jean Paulhan et le Gegensinn Der Urworte », dans *Paulhan le souterrain*, op. cit., p. 320.

¹⁷⁹ Claude-Pierre Pérez, « Éléments pour une généalogie intellectuelle », dans Jean Paulhan, *Le clair et l'obscur*, op. cit., p. 83.

sens inusité, celui d'un mysticisme transhistorique et transnational auquel on n'associe guère cet art dans le discours courant.

La magie qu'évoquait Paulhan d'entrée de jeu vient faire le pont entre deux types de savoir : celui, langagier et technique, du Rhétoricien et celui, mystique et insaisissable, du sage. Paulhan n'élabore pas sur l'essence de cette magie; elle découle des vastes pouvoirs prêtés à la science langagière comme à la science occulte, vastes pouvoirs qui ne sont toutefois pas définis avec une grande précision et qui seraient révélés aux seuls initiés. Or un autre lien, de la même nature que le précédent, unit le maître oriental et le Rhétoricien, soit l'importance de la foi pour celui qui aspire à accéder au monde de connaissances promis par ces sciences de l'esprit : « Il faut d'abord être dans le bain. Il faut *participer*. Il faut renaître à ce monde nouveau » (RS, 966). Comme l'horizon d'une vie spirituelle au-delà de la vie terrestre alimente la foi du croyant au quotidien, la promesse d'une accession à un monde plus riche est brandie pour montrer les vertus de la rhétorique et expliquer que seule sa pratique assidue permettrait d'appréhender ses vérités. De même, dans les propos de Paulhan, la magie se mêle au sacré et aux rites, sans qu'il ne différencie réellement les termes. Bien qu'inattendu, le recours à la notion de sacré se comprend *a priori* plus aisément que l'évacuation des pouvoirs de la magie, notamment par l'intérêt de Paulhan pour les proverbes. Michael Syrotinski s'est arrêté au contexte ayant poussé Paulhan à livrer une version de « L'expérience du proverbe » rebaptisée « D'un langage sacré » devant les membres du Collège de Sociologie, en 1939. Syrotinski a émis l'hypothèse que les proverbes, en tant que langue codée, aux usages précis, ont pour fonction de revivifier la langue ordinaire :

the enigmatic status of the proverb derives from its continual metamorphosis from pure force into pure form. Proverbs could be said to exist in the mythic time of the festival, their wisdom and authority deriving from a primordial origin, while they at the same time restrain and preempt any originality. In effect, proverbs, or sacred language, act to both prohibit and make possible the renewal of ordinary, or profane, language¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Michael Syrotinski, *Defying Gravity, Jean Paulhan's interventions in Twentieth-Century French Intellectual History*, op. cit., p. 43. Syrotinski fait aussi une comparaison intéressante entre le sacré tel que conçu respectivement par Roger Caillois et Paulhan. De prime abord, leur vision même de la communauté les distinguerait : « Caillois advocates a community of a selected few purged of its

Le sacré, double du langage proverbial, se comprendrait alors comme la part nécessaire d'opposition au profane, ou au langage ordinaire, qui sépare différents aspects de la vie et confère une plus grande force, liée aux traditions anciennes, à certains d'entre eux. La magie évoque toutefois une force beaucoup plus intangible, dont l'existence même est discutable. Paulhan multiplie les arguments pour justifier le lien quelque peu saugrenu qu'il fait entre magie et rhétorique en relevant un ensemble de traits qui les rassembleraient, sorte de concession à la rationalité qui est pourtant loin d'éclairer la proposition initiale, tant les affirmations sont succinctes : « Cette magie se montre d'abord dans les promesses qu'il [le monde de la rhétorique] nous fait. Par la rhétorique, dit Raymond Lulle, l'esprit connaît une atmosphère de lumière et de liberté [...] » (*RS*, 967); « La magie n'est pas moins sensible dans le traitement qui se trouve d'un commun accord consenti aux Rhétoriques et Poétiques : Aristote tient que la tragédie purge terreur et pitié. » (*RS*, 967); « La magie apparaît mieux encore dans l'atmosphère où baigne le monde des initiés. La *rasa*, ou joie rhétorique, semble à l'Inde si mystérieuse, à tel point privée de causes naturelles [...] que les mérites acquis dans une autre existence paraissent seuls propres à l'expliquer. » (*RS*, 967); « La Rhétorique offre un trait encore du sacré : c'est l'ambiguïté. » (*RS*, 968) Tous ces éléments, démontrés à l'aide de brèves citations de penseurs souvent éloignés les uns des autres (Raymond Lulle, Aristote, Quintilien, Lasserre, Maurras, Al Thaalibi) justifient selon Paulhan qu'on considère la rhétorique comme « une foi parfaitement étrangère et baroque » (*RS*, 968), constituant une véritable société secrète.

Si, dans le récit de Paulhan, la rhétorique est avare de mots pour exprimer ce qui fonde sa puissance et justifie son attrait, elle en trouve toutefois davantage pour attaquer son adversaire, la pensée qui n'est pas rhétoricienne. Naïvement convaincu d'exprimer une idée toute personnelle par son refus des conventions, l'auteur pris de Terreur n'en exprime pas moins des pensées déjà communes, en les extirpant de peine et de misère d'un fatras d'idées inabouties. On retrouve aussi au banc des accusés une autre illusion, soit celle du « Pouvoir-

weak, redundant elements, while Paulhan's solution is a utopian democracy, a "secret society" to which everyone belongs » (p. 41). Syrotinski perçoit toutefois des rapprochements autour de leur conception du sacré, un rapport ambivalent qui fait du sacré le lieu de préservation du profane.

des-mots », auquel *Les fleurs de Tarbes* accordait une grande place. Il s'agit de la méfiance vis-à-vis de paroles toutes faites que « chacun de nous [est] porté à prendre pour argent comptant – je veux dire pour idées authentiques » (RS, 970) Pour échapper à ces pièges qui guettent l'écrivain, Paulhan – ou les Rhétoriciens, la démarcation étant peu claire dans l'énonciation – recommande « le métier » : l'art d'apprendre à écrire, non pas en multipliant les expériences uniques et en cherchant l'extraordinaire dans sa vie, mais en fréquentant patiemment le monde des Lettres, en lisant et en apprenant ses lois, comme un peintre qui, pour rendre une forêt, « n'a que faire de la regarder : il lui faut copier d'abord et recopier des dessins d'arbres. » (RS, 973) L'initiation de l'écrivain aux vertus de la rhétorique ne se produit qu'après un apprentissage de ses règles, qui au fil de leur fréquentation, deviendraient tout à coup intelligibles, et perdraient aux yeux de ceux qui les appliquent leur caractère arbitraire et abstrait. La fréquentation des règles, celles trouvées dans les vieux traités de rhétorique et de poétique comme celles des « institutions de langage » qui fondent la tradition classique¹⁸¹, serait donc la porte d'entrée de la société secrète évoquée par Paulhan :

Le premier de leurs mérites est qu'on ait passé par elles, et ce sont des témoins plutôt que des guides.

Des témoins ou, si l'on aime mieux, un signe rituel : le signe par lequel un auteur donne à entendre qu'il est « au courant », qu'il a été initié, qu'il appartient désormais à la société secrète pour qui nulle pensée, nulle passion n'a de valeur en soi; mais toutes indifférentes peu s'en faut au regard de la Rhétorique : également prévisibles et imprévisibles, creuses, humaines (disent les Rhétoriciens, non sans dédain) et simplement dangereuses par la méprise où elles risquent à tout moment de nous séduire. Mais valables et bienfaisantes à l'inverse dans la mesure où notre effort a su les métamorphoser. (RS, 974)

Cette indifférenciation des idées et des sujets, au terme de la transformation de l'écrivain, est sans doute l'élément essentiel du processus. Au bout de son apprentissage, le Rhétoricien n'écarte plus rien de l'expérience humaine, accordant une valeur égale à tous les thèmes, tous les sujets, sans tenir compte de leur nouveauté ou de leur caractère convenu.

¹⁸¹ C'est-à-dire, selon un mot de Nisard que Paulhan reprend, les institutions de langage « que font la morale et l'État, le chœur des lois, les traditions, la chaîne classique » (RS, 973).

À cet égard, la métamorphose subie par l'auteur qui suit, pour son plus grand profit, le chemin de la rhétorique, expose la face positive de sa magie, sur laquelle Paulhan s'attarde plus longuement dans l'ultime section de l'article, « Une joyeuse science ». Le Rhétoricien, à en croire Paulhan, connaîtrait tout de l'homme, ou aurait le devoir de rechercher de telles connaissances, surtout, est-il précisé, s'il est poète. Rien ne doit lui échapper, et il doit apprendre « tout ce qui est du monde et de l'homme : géométrie, algèbre, astronomie, physique » (RS, 975), sans compter les sciences sociales, la psychanalyse, l'existentialisme, les finances et bien d'autres secteurs de la pensée, la mention de ces derniers points indiquant que les propos de Paulhan ne sont pas dénués d'ironie, une ironie qui ne transparaît toutefois que par moments, lors d'une énumération incongrue comme celle-ci¹⁸². Néanmoins, de cette reconnaissance de l'homme complet, qui implique aussi l'acceptation d'une nature humaine étudiée avec soin, découlent d'autres propriétés. En effet, une affirmation pour le moins inattendue est émise : « Les Révolutions, les Renaissances, les Réformes sont œuvres des Rhétoriciens. » (RS, 976) À l'opposé d'une conception de la rhétorique comme instrument des tendances littéraires les plus conservatrices, Paulhan en fait le lieu de transformations sociales profondes. Une précision s'impose : le Rhétoricien n'est pas qu'un écrivain, et ses compétences s'exercent dans toutes les sphères de la société. Simplement, les deux titres coïncident parfois. Le Rhétoricien peut s'avérer écrivain, et Paulhan, prétendant reprendre les propos d'Aristote, Cicéron et Nisard sans tout à fait y adhérer, justifie le rôle révolutionnaire accordé à la rhétorique par « le mépris des principes, le refus de l'homme en soi » (RS, 976) qui animent ceux qui ressentent de la haine à son égard, généralement « des hommes bas » (RS, 977). Cette déclaration n'est pas prise au sérieux par Paulhan lui-même, qui la qualifie rapidement de « simpliste », mais elle lui sert néanmoins à montrer l'agilité et la vivacité d'esprit des Rhétoriciens, dont les aptitudes révolutionnaires, devine-t-on, proviendrait de leur capacité à embrasser l'homme dans sa totalité et à ne renier aucun outil pour parvenir à affiner leur pensée et à perfectionner leurs créations.

¹⁸² Même au tout début de sa participation aux *Temps modernes*, Paulhan n'a jamais adhéré aux principes de l'existentialisme et de l'engagement sartrien, et la dissociation entre Paulhan et les principes de Sartre ne fera qu'augmenter dans les années suivantes, culminant avec les débats sur l'épuration et l'article de Paulhan « Jean-Paul Sartre n'est pas en bons termes avec les mots », publié dans « Petite préface à toute critique », *La Table Ronde*, n° 31, juillet 1950, p. 32-44.

Que déduire de la conception qu'a Paulhan des forces révolutionnaires ? Faire des Rhétoriciens les révolutionnaires par excellence, plutôt que les romantiques pourtant à l'origine de la rupture de 1817, a toutes les allures d'une boutade, au même titre que l'évocation précédente de l'existentialisme au cœur des savoirs à maîtriser. Les Rhétoriciens apparaissent tout au plus comme des réformateurs capables de transformer les institutions existantes, ce qu'évoque aussi la Maintenance préconisée par Paulhan. Toutefois, un retour sur la Terreur des *Fleurs de Tarbes*, ainsi que sur ses conséquences, explique pourquoi Paulhan avance cette proposition, qui reste sans doute à interpréter à l'aune de l'ironie paulhanienne, présente autant dans la magie évoquée que dans le titre même de l'essai. La Terreur est contenue en germe dans toute volonté de faire table rase du passé et de ses institutions, derrière toute volonté d'épuration. De même que, lors de la Révolution, l'on a voulu scinder l'homme de ses titres et de ses accomplissements dans l'espoir de jeter sur lui un regard neuf et purgé des préjugés habituels (« D'où vient que les citoyens se voient pris eux-mêmes en considération, plutôt que leurs œuvres : la chaise est oubliée pour le menuisier, le remède pour le médecin » [FT, 61]), l'on a voulu, à l'ère romantique, transformer le langage en une création toujours singulière, toujours originale, en en extirpant les lieux communs, sous prétexte d'être aveuglés et limités par eux. Les propos de Paulhan indiquent que cette aventure révolutionnaire a, pour lui, été cause de trop de maux pour que sa logique ne soit pas dénoncée : « on ne voulait mettre à mort que l'artiste, et c'est l'homme qui a la tête coupée » (FT, 37) À l'opposé, la Révolution sans Terreur ne pourrait advenir que dans l'acceptation de l'héritage passé, de ses cadres, sans qu'un vœu de pureté ne prive une part de la collectivité de l'accès à cette société nouvelle. Il faudrait ainsi, avance Paulhan, que l'exercice de la Révolution aménage dans l'âme une place « singulièrement privilégiée », celle du lieu commun. Paulhan précise qu'il « ne s'agit pas, on le soupçonne, des mêmes lieux communs ou clichés, dont grammairiens et critiques nous apprennent chaque jour les méfaits. S'il arrive même que l'apparence soit identique, la nature profonde est changée. » (RS, 978) Cette dernière affirmation expose la double nature des lieux communs dont Paulhan vante les mérites; s'ils sont bel et bien des formules langagières, le lecteur devine que la « place » dans l'âme que leur attribue Paulhan en fait aussi en un espace singulier de transformation, là où la rhétorique peut s'incarner d'une manière intime, tout en conservant ses liens avec les traditions extérieures.

Malgré leur potentialité révolutionnaire, les outils de la rhétorique ont été discrédités par ceux qui n'étaient pas initiés à leur puissance. Paulhan confesse que les résultats obtenus grâce à eux paraissent banals ou ne révèlent pas leur origine, la patiente étude des règles passant inaperçue pour le profane. Le Rhétoricien pense d'abord aux moyens à mettre en œuvre : « Ce qu'il sait – mieux encore, ce qu'il fait – c'est que l'amour peut suivre de la déclaration, la peur du cri, le désir de la demande. Ainsi commence-t-il par renverser l'ordre normal de l'expression, s'il convertit en moyen ce qui nous est fin; mais en fin ce qui nous est moyen : si la passion lui devient signe de métaphore, loin que la métaphore lui soit signe de passion. » (RS, 982) Ce renversement est assez usuel dans le style argumentaire de Paulhan, qui tiendra peu après des propos similaires sur le mariage de raison et le vers régulier dans l'essai *À demain la poésie* (1947). Le mariage de raison montrerait une foi plus grande en les vertus du mariage que le mariage fondé sur l'amour, puisqu'il part du principe qu'il a effectivement la capacité de faire naître l'amour. De même, l'usage du vers régulier plutôt que du vers libre révèle une plus grande confiance dans le mystère poétique, capable d'advenir même dans la contrainte. Dans cet esprit, le Rhétoricien est donc précisément celui qui renverse l'ordre normal de la pensée pour faire naître ce mystère dont les effets apparaissent sans bornes, puisque, selon Paulhan, la connaissance des lois du langage ouvre la clé de fonctionnement du monde. *A contrario* de la posture énonciative discrète, dubitative adoptée par Paulhan en de nombreuses instances, la démesure de l'horizon rhétorique, loin de faire l'objet de nuances par l'auteur, est ici amplifiée :

Faut-il s'étonner enfin qu'il [l'esprit rhétorique] prenne l'allure du mystère et du sacré ? Mais qui n'y verrait à présent l'effort le plus soutenu qui se puisse – soutenu, ce serait peu : le plus efficace – pour dépasser la condition humaine telle qu'elle se montre à nous ? En sorte que ce n'est plus l'excès, ce serait plutôt la modestie de ses prétentions qui mérite de nous surprendre. (RS, 983)

Cette modestie aura peut-être occasionné la mort de la Rhétorique, et Paulhan, en conclusion, tire les conséquences de son déclin en s'arrêtant sur ses contemporains. Désormais, en l'absence de rhétorique commune, « tout écrivain se voit aujourd'hui contraint, dans le même temps qu'il s'exprime, de forger les lois et la méthode de son expression, d'inventer à mesure sa rhétorique *personnelle*. » (RS, 984) Cette formule, qui par sa forme rappelle évidemment les propos de Ponge sur la rhétorique, ramène aussi à l'avant-plan la question de la rhétorique

et de ses impacts sur le plan littéraire, loin du mysticisme qui avait traversé le reste de l'article.

Les dernières phrases du texte poursuivent dans cette lignée, mais l'importance qu'elles confèrent à l'écrivain, la responsabilité qu'elles lui accordent, méritent qu'on s'y arrête. Paulhan confie en finale une tâche unique à celui qui fait des mots le centre de sa vie, l'écrivain :

Mais l'écrivain est l'homme pour qui la différence, et l'écart des mots aux pensées, se trouve au contraire pleins de significations : l'homme qui n'arrête pas de se poser des questions sur le langage, et de répondre à ces questions; l'homme, au surplus, qui se voit déterminé par sa réponse (et son lecteur du même coup) – le seul qui n'ait pas en ces matières tout à fait le droit de se tromper. (RS, 964)

Il se situe ainsi à rebours d'affirmations qui, dans *Les fleurs de Tarbes*, *À demain la poésie* ou *De la paille et du grain*, valorisaient l'homme du commun au détriment du spécialiste et, à ce titre, il invite à interpréter l'article en tenant compte de cette singularité. Tandis que dans les textes sur la communauté merina, l'homme du commun était présenté comme tout le monde et n'importe qui, dans un univers sans hiérarchie et sans déséquilibre dans la répartition des talents, Paulhan oppose dans de nombreux textes sur la société française l'homme du commun au spécialiste, en valorisant généralement le sens commun du premier au détriment des connaissances pointues du second. Cette insistance sur le « raisonnable », principe fondamental de l'argumentaire rhétorique, a en général pour but de déconstruire les présupposés de la littérature moderne, ou de piquer au vif ceux qui se font les défenseurs de principes que Paulhan n'hésite pas à remettre en cause. Les exemples de ces comparaisons abondent. Ainsi, dans *À demain, la poésie*, Paulhan livre une sorte de plaidoyer pour une littérature qui sache s'adresser à cet homme, en même temps qu'un éloge de sa simplicité, de sa capacité à croire sans difficulté :

Mais l'homme de la rue ne l'entend pas de cette oreille. C'est tout au contraire : il se défie extrêmement des grandes images, et des thèmes distingués. Il lui semble que c'est vraiment trop facile de commencer ainsi par se donner un mystère tout fait. Il préfère de beaucoup qu'on fasse de la poésie avec le temps qu'il fait, avec les jeux et les travaux, avec le bordel et les épiceries, avec la guerre et les misères. Enfin, il accepte d'être surpris et roulé par le mystère, plutôt qu'il ne le dirige ou le prévoit. Il l'adore, si l'on veut. Il le respecte en tout cas ; il ne cherche pas le moins du monde à le comprendre, ni à le disséquer. Et tout se passe comme si le spécialiste de la poésie

– sitôt qu’il commence à bâtir ses explications et ses rêves – devenait hérétique, mais que l’homme du commun en son fond demeurât parfaitement orthodoxe. Donc c’est à cet homme du commun qu’il faut ici nous adresser. (AC, DP, 410-411)

On reconnaît, grâce au vocabulaire religieux adopté par Paulhan et à la place que prend la foi pour accéder à la poésie, les mêmes thèmes que dans « La rhétorique était une société secrète », où il va jusqu’à déclarer que la rhétorique permet à l’esprit humain de « ressuscit[er] à tout instant » (RS, 978). Ce passage d’*À demain la poésie*, fidèle à nombre d’affirmations sur l’homme du commun dans l’œuvre de Paulhan, accentue la bonne foi de ce personnage d’une manière qui rappelle les messages bibliques sur la simplicité, la nature bon enfant de ceux qui hériteront du royaume des cieux; à l’homme du commun, cette fois, le royaume des Lettres. Or la conclusion de « La rhétorique était une société secrète », loin de se tourner vers « le premier venu » pour régler les problèmes de la République des Lettres, confie tout de même à l’écrivain, et donc au spécialiste, la responsabilité du langage, dans ce monde postromantique où la rhétorique aurait perdu son emprise. Cet énoncé, écrit alors que la question de la culpabilité des écrivains collaborationnistes prend de plus en plus d’ampleur, fait figure de constat : on insistera bel et bien sur la responsabilité particulière des écrivains lors de la Libération. Malgré son aspect inhabituel, il ne jure pas non plus avec d’autres aspects des écrits de Paulhan, qui indiquent son ambivalence fondamentale devant la spécificité du rôle de l’artiste.

La série de grands rhétoriciens énumérée par Paulhan montre des figures dominantes éparpillées à travers les siècles, qui laissent un legs de sagesse auquel puise l’auteur pour appréhender les mystères de cette science. Paulhan, comme dans nombre de ses textes, tend à multiplier les citations brèves, peu contextualisées et possiblement fictives¹⁸³, qui lui servent de preuves pour justifier ses positions, ou encore pour les opacifier, lorsque s’accumulent les propositions paradoxales. Ces citations défilent le plus souvent les unes à la suite des autres sans être interrompues par des commentaires, sans non plus que les différences de positions historiques et littéraires entre les auteurs soient approfondies. On mise plutôt sur l’amalgame :

¹⁸³ Syrotinski soupçonne Paulhan d’inventer un grand nombre des citations qu’il utilise, et nous adhérons à cette hypothèse. (Voir *Defying Gravity*, op. cit., p. 90)

« Préférons, dit Aristote, le vraisemblable impossible au possible invraisemblable. » Ainsi le poète devient-il maître de sa joie. « Ce n'est pas du cœur, dit Racine, que le connaisseur juge de la beauté d'un ouvrage. » Mme de Sévigné ne trouve guère à louer, dans Esther, que « la perfection des rapports ». Poussant plus loin encore, tel poète s'épuise à « chercher des rimes stériles, sur la créance qu'elles lui feront produire quelques nouvelles pensées¹⁸⁴ », tel autre n'estime dans la poésie que la quantité de contraintes qu'elle suppose, tel autre enfin n'a de goût que « pour les formes complexes, à cause de la contorsion d'esprit qu'elles nécessitent¹⁸⁵ », ou propose encore que le poète « use de l'expression la plus éloignée de l'idée qu'il veut exprimer¹⁸⁶ ». J'aimerais mieux, dit Scudéry, « que l'on m'accusât d'avoir failli par connaissance que d'avoir bien fait sans y songer. » Et tous jouent ainsi une difficulté, dont le bénéfice leur paraît à la fois si puissant et si neuf. (RS, 981)

Cette méthode lui permet parfois de disqualifier en bloc tout un groupe d'écrivains en insistant sur leurs divergences, sur le manque de cohésion et les failles d'un camp, celui, notamment des ennemis de la rhétorique. Ce procédé a aussi d'autres conséquences : la résultante de ces citations multipliées est aussi de mettre à l'écart de la communauté le premier venu et de restreindre, à peu de choses près, la Rhétorique au monde des Lettres ou à celui des sciences occultes, les deux étant parfois réunis autour d'une seule et même figure, comme celle de Raymond Lulle (1232-1315), écrivain mystique inventeur d'une « machine logique » ayant cherché à conjuguer philosophie et croyance autour d'un même raisonnement. En effet, les recours de Paulhan à la sagesse de grands penseurs créent, pour défendre la rhétorique, une communauté de gens qui n'ont rien de l'homme du commun, comme ne l'est pas non plus le maître oriental à qui le rhétoricien est comparé. Le poète se rapproche de la figure du mage romantique, guide et visionnaire, qu'a analysée Paul Bénichou dans *Le sacre de l'écrivain*¹⁸⁷. En cela, la foi exigée n'est pas le fruit des croyances partagées par une communauté de semblables, contemporains issus d'un terreau homogène, comme pouvait l'être la communauté merina, mais celle d'un individu plongé dans une quête plus grande que lui, qui l'inclut dans la communauté fermée de ceux qui se sont lancés dans

¹⁸⁴ Paulhan précise en note de bas de page qu'il s'agit de Racan, parlant de Malherbe.

¹⁸⁵ Citation d'Eustache Deschamps.

¹⁸⁶ Citation de Guillaume de Machault.

¹⁸⁷ Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1973.

la même aventure sans comprendre vers quoi celle-ci doit les mener, et qui seuls, ensuite, peuvent saisir sa grandeur. La métaphore précédemment évoquée de la résurrection de l'esprit renforce aussi le sentiment que les grandes figures se relaient ce savoir comme un flambeau; l'esprit de la rhétorique ressusciterait de siècle en siècle à travers ceux capables de l'« incarner » – ce verbe étant lui-même employé par Paulhan – dans leur être, à travers leur expérience, et de le mettre à profit. Il insiste à la fois sur une continuité historique de la rhétorique, sur le caractère incommensurable de son apport créateur, et sur l'importance qu'ont pris certains passeurs pour la garder vivante à travers les siècles, jusqu'à l'époque actuelle où la chaîne de transmission aurait été rompue, en mettant l'accent sur l'accomplissement de quelques individus. Si l'âge d'or de la rhétorique a pris fin avec le mouvement romantique, comme l'introduction et la conclusion l'indiquent, il reste qu'aucune communauté vivante, nombreuse, n'avait non plus semblé apte à lui donner corps auparavant. La société secrète de Paulhan, constituée par la foi de ses membres en la rhétorique, donne au lecteur le sentiment d'exister d'abord et avant tout pour susciter ce mystère que Paulhan évoque, tactique proprement rhétorique pour piquer l'intérêt de celui qui voit le titre de l'article.

Les conséquences de l'usage de la rhétorique sur la communauté, et l'existence même d'une communauté, sont sujettes à débat, tant Paulhan les désincarne : le royaume du Rhétoricien n'est pas de ce monde, pourrait-on dire, et cette vision mystique surprend d'autant plus qu'elle est énoncée dans *Les temps modernes*. Certes, il faut éviter d'accorder trop de foi à cette image de la rhétorique, car Paulhan, lorsqu'il avance des preuves plus concrètes de son impact et de son existence, se tourne précisément vers la littérature, vers des conséquences littéraires : le succès des pièces de Racine, la multiplicité des interprétations qu'on fait des codes de la tragédie, le juste maniement des ornements. La rhétorique offre aussi une récompense littéraire considérable à celui qui l'adopte : « la beauté. Et précisément la beauté, en tant qu'elle s'oppose à la poésie. » (RS, 967) Sur ce point, Paulhan va à l'encontre du sens commun : la poésie est ce qui se trouve partout, « dans une vieille maison et dans un coucher de soleil, dans l'amour et même dans la haine, dans les cris de la rue et dans un jeu d'enfants. » (RS, 980) À l'inverse, la beauté, non pas un saisissement devant le monde ou un éblouissement esthétique fortuit, devient surtout affaire de calculs et de

proportions qui n'ont rien de spontané; c'est un « être qui exprime la stature et les dimensions, le commencement et la fin » (RS, 980). Dissocier la beauté de la poésie, et faire de la première une chose à obtenir tandis que la seconde est présente sans efforts humains, force à réévaluer tout ce qui était sous-entendu par le terme de « poésie » précédemment utilisé, et par les missions particulières prêtées aux poètes, ceux qui, rappelons-le, devaient tout connaître du monde, psychanalyse comme existentialisme.

Certes, Paulhan utilise un renversement qui n'est pas à prendre tout à fait au sérieux, et il faut considérer, avant de s'engager dans l'analyse, l'esprit de jeu auquel on a fréquemment associé le critique. Néanmoins, ce renversement force à s'interroger : que serait une poésie aux frontières aussi floues, à la définition aussi large, et que réglemente alors la rhétorique ? Aucune certitude ne peut être émise à ce sujet, l'auteur lui-même se détournant rapidement du paradoxe énoncé. Toutefois, la présence d'un spécialiste qui ne soit pas un écrivain, mais bien un membre du corps social dont la profession est régie par des codes, et non pas par l'inspiration poétique ou l'originalité, ouvre des pistes de réponses. Sa présence se fait en effet surtout sentir à travers l'évocation de multiples métiers et professions, évocation qui n'a rien d'inhabituel pour Paulhan. Il utilisera ce procédé, qui relativise à sa façon le statut de la littérature dans le texte, d'une manière similaire dans *De la paille et du grain*. « La rhétorique était une société secrète » débute, après tout, sur l'évocation de gendarmes pour expliquer l'illusion au sujet de la rhétorique, qu'on accuse d'orner le langage commun : « C'est à peu près comme si l'on disait des gendarmes qu'ils sont un corps de fonctionnaires chargés de commettre les crimes. » (RS, 961) Il se terminera de la même façon, par un retour sur le cas des gendarmes, auquel on compare celui des pompiers : « N'empêche qu'on a vu plus d'une fois des pompiers allumer eux-mêmes les incendies [...] » (RS, 983). Entre ces deux occurrences, on trouve aussi un forgeron (RS, 966), un sociologue (RS, 968), un philosophe (RS, 971), un médecin (RS, 970), un prêtre (RS, 970), un peintre et un musicien (RS, 962), tous présents pour servir de points de comparaison. Une prescription générale s'adresse autant au rhétoricien qu'à tous ceux qui doivent faire l'apprentissage d'une technique : « Le métier cependant a mille lois, qu'il faut l'une après l'autre apprendre. » (RS, 973) La multiplication de ces corps de métier dans le parcours du

texte décentralise la littérature, ou à tout le moins diminue la spécificité de la littérature et des processus créateurs qu'elle convoque.

En cela, on y retrouve une modestie toute paulhanienne par rapport au savoir littéraire, mis en tension avec un sens commun dont, devine-t-on, l'écrivain ne devrait pas trop s'éloigner, et une même porosité entre le monde et la littérature. Cette porosité est évidemment perceptible par les impacts de l'un et l'autre sur le langage, impacts qui ne sauraient être contenus dans la seule littérature et qui influent aussi sur le rapport que toute la société entretient avec lui. *Les fleurs de Tarbes*, en exposant les conséquences de la Terreur, insistait déjà sur ce point, faisant de l'intérêt de l'écrivain pour les idées et les thèses qui n'ont rien de littéraire, le résultat de l'épuration des Lettres : « À qui s'étonne que plus d'un écrivain glisse à la morale, aux affaires, à la politique, l'on doit répondre qu'il s'enfuit comme un émigrant parce qu'il n'a rien à manger. Et ce n'est pas sans de solides raisons que nous avons fait un saint de Rimbaud qui cessa d'écrire – et précisément émigra – à vingt ans. » (*FT*, 43). Un renversement positif de la même idée se trouve dans « La rhétorique était une société secrète », avec l'injonction à tout connaître qui accompagne, avec un sérieux dont l'on peut douter, le poète. Mais s'il fait de la poésie l'élément le plus banal, et du poète le premier venu, et si elle fait de la pratique littéraire une pratique comme une autre, comparable à bien des professions qui ont elles aussi leur mystère, cet essai n'en révèle pas moins en conclusion que la littérature possède des caractéristiques et des fonctions qui lui sont propres. Toutefois, bien que l'écrivain soit le seul à porter la responsabilité des mots, l'intérêt de Paulhan pour les arts visuels, qui gagne en force depuis quelques années lors de la publication de « La rhétorique était une société secrète », montre que le peintre doit lui aussi composer avec l'héritage rhétorique tout en façonnant son propre langage. En cela, cette extension du terme de rhétorique à d'autres pratiques artistiques confirme ce que l'article indique déjà, soit l'amplitude des propriétés que Paulhan lui prête et des considérations sociales que son usage suscite, qui dépassent largement le seul monde des Lettres.

2.2.3 LES MODÈLES DES PEINTRES : BRAQUE EN EXEMPLE

« Il retouche. Il émonde. Comme un jardinier entre ses plantes. Ou comme un éleveur entre ses bêtes » (BP, 35) : c'est ainsi que Paulhan introduit la figure de Braque dans le court essai qu'il lui consacre, *Braque le patron* (1952), ajoutant quelques paragraphes plus loin que « l'épaule est d'un bûcheron; et la taille, d'un géant. » (BP, 37) On reconnaît dans ces comparaisons la manière qu'a Paulhan de construire des ponts entre la profession de l'artiste et celle du premier venu. Si Paulhan dit du visage de Braque qu'il est « si humble qu'il semble avoir vu la paix » (BP, 37) et rapporte que « les idées, pour Braque, ce n'est pas un compliment » (BP, 38), cette humilité et cette simplicité sont aussi celles que l'auteur projette sur l'acte créateur. À ce titre, elles sont révélatrices de la manière dont Paulhan aborde le domaine des arts visuels, ce qu'il fait de manière régulière pendant et après la Deuxième Guerre mondiale, son intérêt pour les arts s'étant accru pendant la période relativement désœuvrée où Drieu la Rochelle l'a remplacé – bien malgré lui – à la barre de la *NRJ*¹⁸⁸. Ses textes sur la peinture ressassent en effet nombre de thèmes déjà entrevus dans ses textes sur la littérature : le sacré, le rôle du langage dans la société, le va-et-vient entre la modernité et la nécessité de revenir à une forme d'expression plus ancienne, presque primitive, qui sache justement redonner place au sacré. La prédilection de Paulhan va à ce qu'il nommera l'art informel, qu'il amalgame sans toujours soigner ses définitions – sans même chercher à les soigner, pourrait-on dire – à l'art cubiste et à l'art abstrait, dans le grand fourre-tout de la peinture moderne¹⁸⁹. Il faut dire que les typologies sont de peu d'intérêt pour l'auteur, qui ne cherche pas à livrer une interprétation des œuvres et des mouvements fidèle aux classifications de l'histoire de l'art : la peinture moderne se présente comme un tout dans

¹⁸⁸ Jean-Claude Zylberstein, « Lire Paulhan », dans Jean Paulhan, *La peinture cubiste*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 1990 [1970], p. V.

¹⁸⁹ L'absence de définitions claires autour de ces termes a été soulignée par de nombreux commentateurs, dont Jacques Bersani : « Pour Paulhan, "moderne" renvoie à "abstrait", "abstrait" à "informel", "informel" à "abstrait". Il y a comme une circulation entre ces trois mots. Ce qui éclaire peut-être ce qu'a dit Ferenczi : le sens n'est pas fixé une fois pour toutes, ou plutôt il n'y a pas de sens » (*Jean Paulhan le souterrain*, op. cit., p. 247).

lequel il pige les éléments qui entrent en dialogue avec ses inclinaisons esthétiques et ses partis pris conceptuels.

Outre ses traités plus généraux sur la peinture (*La peinture cubiste*, *Peinture et sacré*, *L'art informel*) les écrits de Paulhan sur des œuvres précises forment aussi un corpus considérable : il a offert plusieurs préfaces à des catalogues d'exposition (notamment pour Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Marie Laurencin, Paul Klee et Karkasaya), a entretenu une correspondance riche avec Jean Dubuffet de 1944 à 1968 – avec une période de grande intensité amicale de 1944 à 1950 – et surtout, a laissé des essais multiples sur deux peintres qu'il affectionne avec une force particulière, George Braque et Jean Fautrier. Ses textes sur la peinture, rédigés pour la plupart entre 1943 et 1962, montrent une grande cohérence, ce qui permet d'y circuler sans ressentir de coupures marquantes, malgré leur dispersion sur plus d'une décennie : on retrouve dans la bibliographie de Paulhan plusieurs versions d'un même texte sur Braque, Fautrier ou sur les liens entre peintre et sacré, l'auteur se servant des mêmes exemples et reprenant les mêmes phrases, comme des réécritures d'un unique projet. Ce penchant pour les répétitions, omniprésentes dans ses textes sur la peinture sans leur être exclusives, se comprend autant pour des raisons pratiques (Paulhan, se sachant relativement peu lu, pouvait reprendre les mêmes propos d'un texte à l'autre sans trop craindre qu'on le remarque) que par l'adoption, selon Jean-Claude Zylberstein, d'une technique d'écriture proche des techniques picturales valorisées chez Braque, Fautrier et Picasso¹⁹⁰; Jacques Bersani parle quant à lui d'une composition en mosaïque¹⁹¹ et Michael Syrotinski évoque plutôt les « papiers collés » employés par Braque et Picasso, en raison de la mise à distance de l'originalité qui s'y trouve revendiquée¹⁹². Ces parallèles entre les techniques d'écriture de

¹⁹⁰ « Usant d'une comparaison grossière, je dirai qu'après avoir construit sept ou huit bicoques, il les met à bas puis, avec une virtuosité et une ingéniosité extraordinaires, construit à l'aide de ce seul matériau une nouvelle maison où l'on ne s'étonnera pas, alors, de retrouver les murs de la chambre de la première bicoque, servant de plafond à la cuisine de la nouvelle maison. Ici il recoupe, là il recolle, ailleurs encore il ligature, oui c'est d'une opération qu'il s'agit. Braque ou Fautrier ne font rien d'autre quand ils peignent. » Jean-Claude Zylberstein, « Paulhan récrivain », *Jean Paulhan le souterrain*, op. cit., p. 390.

¹⁹¹ Jacques Bersani, « Discussion », *Jean Paulhan le souterrain*, op. cit., p. 412.

¹⁹² « How, then, does one sign a work that has nothing to do with originality, such as a “papiers collés” painting ? The same question would hold for Paulhan's œuvre, which is put together very much like a Cubist painting, and whose “originality” lies paradoxically in its tireless attention to

Paulhan et les œuvres qu'il commente sont justes et éclairants, mais il faut rappeler que leur existence ne relève pas uniquement de l'intérêt de Paulhan pour les arts visuels, l'auteur des *Fleurs de Tarbes* ayant toujours travaillé d'une manière semblable, reprenant les mêmes sujets, les mêmes exemples et les mêmes analyses d'un texte à l'autre comme pour créer ses propres lieux communs, auquel il peut d'un texte à l'autre ajouter une nouvelle nuance ou les positionner dans un nouveau contexte.

Paulhan livre ses premiers essais sur l'art abstrait et le cubisme alors que ceux-ci sont apparus sur la scène artistique française depuis déjà plusieurs décennies; il ne s'intéresse donc pas à une mouvance inconnue sur laquelle tout resterait à dire, mais revient vers des œuvres déjà commentées et reconnues, sans que son regard sur elles ne soit d'un grand apport pour l'histoire de l'art¹⁹³. Pour ces raisons, ce n'est pas tant le rapport de Paulhan aux différents mouvements artistiques qui nous intéressera, mais plutôt la forme même de ses essais, et plus particulièrement la manière dont ils représentent la figure du peintre et sa manière de travailler le langage pictural. Ses textes sur la peinture sont dans l'ensemble postérieurs aux écrits que nous avons déjà observés, mais installent la même ambivalence autour des dons de l'artiste et de sa singularité. Le principe d'« exemplarité » de l'artiste, présenté à travers des anecdotes révélatrices et des « mots d'auteur » rapportés, vient renforcer une vision de l'art et du rôle de la peinture axée sur la valorisation du « commun », sans pourtant que ne soit écartée une certaine exaltation de l'artiste. L'essai *Braque le patron* (1946-1952) nous servira de porte d'entrée. Le titre est un rappel des motivations qui ont poussé Paulhan à analyser *cet homme* et *cette œuvre* en particulier : « Et pourquoi Braque, me dira-t-on, plutôt que ?... [...] si le grand peintre est celui qui donne de la peinture l'idée la

the enigma of commonplace expressions, that is, examples of language to which one would not attach a signature. A signature only "signifies" to the extent that it marks both its difference from other signatures, as well as the simple materiality of its occurrence. Yet as Derrida has argued, signatures – like performative – only function because of the very iterability that legitimates them. » Michael Syrotinski, *Defying Gravity*, *op. cit.*, p. 142.

¹⁹³ « So what do Paulhan's texts – curiously out of place and time – have to add to this dialogue between literature and art ? On the face of it, very little, since they have none of the formal innovativeness or the exhilarating energy of the poems of, for example, Apollinaire or Marinetti. What is it then about Cubism and Modern Art that held such a continuing fascination for Paulhan ? Why only begin to write on Cubist art in the 1940s, a good thirty years after all the fuss had died down ? » Michael Syrotinski, *Defying Gravity*, *op. cit.*, p. 131.

plus aiguë à la fois et la plus nourricière, alors c'est Braque sans hésiter que je prends pour patron. » (*BP*, 126). Le titre porte une double signification, celle de faire du peintre le chef, le dirigeant, mais aussi celle, de l'autre côté, d'en faire le patron en tant que modèle à reproduire, comme en couture, ce qui laisse sous-entendre la désirabilité d'une imitation de l'artiste idéal, ainsi que de son mode de création. C'est dans cette lignée que nous inscrirons notre analyse.

Avant de se plonger dans ce texte, il convient toutefois de revenir brièvement sur l'histoire des révolutions artistiques esquissée par Paulhan dans quelques essais, dont *La peinture cubiste* (1953), non seulement parce que Braque lui-même y joue un rôle capital, mais aussi parce que les parallèles avec la dichotomie terreur/rhétorique sont évidents et multiples, et autorisent à rattacher sa conception du peintre à celle de l'écrivain en régime de modernité. En effet, les subdivisions entre art informel, art abstrait ou art cubiste semblent de peu d'importance entre autres parce que Paulhan reproduit une dichotomie fondée sur un « avant » et un « après », un classicisme et une modernité qui viennent tous deux en blocs. La modernité, pour Paulhan, est indissociablement liée au cubisme, et à la révolution apportée par deux artistes en particulier :

Et il serait peu – pour en revenir à notre sujet – que l'artiste contemporain fût moderne. Il se figure encore qu'il est moderne, et qu'il faut le prendre comme tel. Il s'agit avec lui d'une modernité en quelque sorte redoublée : insistante, à la seconde puissance. Ce n'est pas là un trait si négligeable. Mais enfin si le mot de moderne vous embarrasse, disons à la place cubiste. Puisque enfin c'est avec les cubistes que notre peinture, après tant de tâtonnements, fait la découverte qu'elle cherchait depuis cent ans.

Toute découverte a deux faces (comme une toile a deux dimensions). Il me semble exact de dire que celle qui nous occupe tient de Braque sa face d'invention proprement dite et de création technique; de Picasso, sa face de rupture et tout à la fois son raccord à plus d'une ancienne tradition. (*PC*, 13)

Braque et Picasso seraient ainsi les instigateurs de la révolution cubiste, après avoir hérité des essais – qualifiés de « tâtonnements » – de Cézanne, Van Gogh et Gauguin, eux-mêmes profitant du savoir de Constable, Turner et Goya. De même que 1817 était l'année mise en avant pour annoncer le début de la Terreur, Paulhan utilise aussi une datation précise pour marquer le début de l'art cubiste, soit 1907. Devant une toile de Braque, *Maisons à l'estaque*,

quelqu'un – critique d'art, historien ou peut-être même simple homme de la rue (PC, 50) – prononce pour la première fois le mot de cubisme¹⁹⁴.

Les caractéristiques de l'art moderne, axées sur la rupture d'avec les codes et les conventions d'autrefois, rappellent celles de la littérature moderne, mais l'ambivalence de Paulhan quant à l'effet de cette rupture est moins grande que dans le domaine des Lettres. Les peintres modernes arrivent à la création pleinement conscients de leur place dans l'Histoire, de ce qui forme leur modernité et définit le cadre esthétique dans lequel ils œuvrent. Ils participent d'un mouvement de masse qu'indique le choix du la première personne du pluriel : « [...] le héros de notre temps est tout prêt à dire : "Nous autres, modernes" et, s'il ne le dit pas, il le pense. » (PC, 12) De surcroît, la révolution cubiste, bien qu'elle soit une « vaste entreprise de démolition » (PC, 53), n'est affectée d'aucune négativité. Qualifiée de « réveil religieux » (PC, 42), elle apparaît même comme la révélation de la vocation véritable de l'art. Comme la Terreur, une attitude de refus l'anime et motive son rapport neuf au réalisme, à la ressemblance et à la représentation, désormais redéfinis à l'intérieur d'un autre langage. Si celui-ci rompt avec le langage géométrique traditionnel, il ne manque pas, raconte Paulhan, de mettre en place une rhétorique qui lui soit propre :

C'est un langage qui a ses mots et ses locutions familières, ses lignes et ses combinaisons de lignes, ses couleurs et ses rencontres de couleurs; qui a même ses clichés : le cercle, la sphère, la section d'or; ses onomatopées, les trompe-l'œil; qui a sa grammaire, qui a même, on l'a vu, ses règles et ses unités – et il arrive, comme pour l'autre rhétorique, que ces règles paraissent soudain artificielles et de pures conventions. Aussi bien le peintre n'hésite-t-il pas à en changer quand il le faut. (PC, 110-111)

¹⁹⁴ Il explique le choix de ce terme dans *La peinture cubiste* et dans *Braque ou la peinture sacrée*, en reprenant à peu de choses près les mêmes formulations, qui s'inspirent effectivement des circonstances de naissance réelles du cubisme : « Certes, les cubistes pouvaient justement protester que l'on ne trouvait dans leurs toiles pas moins de sphères, de pyramides et de cylindres que de cubes proprement dits ; qu'au surplus ils n'avaient pas le moindre souci de forme des figures géométriques. À quoi le sens commun ne répliquait pas (d'ailleurs il ne réplique jamais). Il s'obstinait simplement à les appeler cubistes. C'est que le mot cube évoque pour nous tous une image très simple, celle-ci, soit un petit objet à six faces et dont nous distinguons à la fois les six faces (grâce à un ingénieux système de pointillés), comme si nous tournions autour, comme si nous voyions au travers. Or telle est précisément la découverte des cubistes, tel était leur nouvel espace; c'est qu'ils substituaient à la perspective figée des peintres classiques une perspective mouvante. » (PC, p. 8-10)

Ainsi, cette peinture rompt avec ses sujets de prédilection, soit la représentation de personnages ou de sentiments nobles, ainsi que des grandes scènes de l'histoire, pour se tourner vers des objets familiers et banals – une guitare, un homard, un citron – et leur donner des allures fantastiques, les révéler aux spectateurs en même temps que le monde qui les entoure. À une perspective figée, le cubisme substitue une perspective mouvante. Le « réveil religieux » déjà mentionné est partie intégrante de ce sacré que Paulhan associe à maintes reprises, au fil de ses essais, à la peinture. Il a tout à voir avec la transformation de la représentation du monde que permet le cubisme et aux nouvelles perceptions qui sont suscitées de cette manière. Les traits communs entre le sacré religieux et le sacré artistique sont identifiés : « le premier serait la *différence* d'avec le profane, le second l'*ambiguïté*, le troisième le *secret* – à quoi ceux des savants qui sont aussi croyants ont coutume d'ajouter la dépendance¹⁹⁵. » Le rite et le mystère sont encore une fois convoqués pour décrire l'acte créateur¹⁹⁶.

Au sein de cet univers sacré, est-il surprenant que le peintre se transforme en véritable saint aux yeux des spectateurs qui se tournent vers lui ? C'est la conclusion de l'essai « L'artiste moderne et son public¹⁹⁷ », et en quelque sorte la base de notre analyse de *Braque le patron*¹⁹⁸, que nous enrichirons aussi des réflexions complémentaires sur la figure du peintre déployées dans *La peinture cubiste*. Si le peintre est un saint moderne, l'ouvrage qu'on lui consacre tourne-t-il, en partie au moins, à l'hagiographie ? Cette question aurait pu

¹⁹⁵ Jean Paulhan, *Braque ou la peinture sacrée*, Paris, L'échoppe, 1993 [1956], p. 22.

¹⁹⁶ Ainsi, dans *Braque ou la peinture sacrée* : « Il est tout un ordre de cérémonies primitives dont le sens commence seulement de nos jours à se montrer clairement. Je songe à ces grandes fêtes de rénovation, au début d'un cycle d'années, où chacun se purge par le jeûne, la confession, le simple oubli, des péchés comme des actions d'éclat du cycle passé : bref, où le temps passé est solennellement aboli, et le monde nouveau peut repartir.

Qui ne voit une cérémonie analogue dans les grandes manifestations, qui se poursuivent depuis cinquante ans, de la peinture moderne. » (*Ibid.*, p. 12)

¹⁹⁷ La formulation exacte de la conclusion est : « On s'est demandé plus haut ce que nous attendions aujourd'hui de l'art. Mais la réponse est simple : tout ce qu'en d'autres temps nous attendions de la religion. Et des peintres, qu'ils soient des Saints. » (Jean Paulhan, *Peintre et public*, Caen, L'échoppe, 1989, p. 41)

¹⁹⁸ Nous utiliserons comme point de référence l'édition de 1952, la dernière, fruit du remaniement de différentes versions publiées à partir de 1940 dans *Poésie* 41.

être explorée à partir de *Fautrier l'enragé* et du corpus de textes sur ce peintre. Or peut-être en raison de la position de révolutionnaire, d'initiateur de la peinture moderne prêtée à Braque (comme à Picasso), de la position mieux établie de Braque dans le champ artistique, ou encore en raison de son âge plus avancé, la vie même du peintre est davantage mise à l'avant-plan dans *Braque le patron*. L'essai concilie à la fois des affirmations générales, essentialistes pourrait-on dire, sur la nature de la peinture et sur les visées créatrices qui doivent concerner tout peintre, et une analyse de la personnalité et du parcours de Braque qui enrichit et complexifie la figure générale de l'artiste que Paulhan réemploie d'un essai à l'autre. Braque apparaît remarquable aux yeux de Paulhan entre autres pour sa volonté de préserver le lien entre son œuvre et le monde, de se servir du monde pour fonder son œuvre, tout en parvenant néanmoins à instaurer une nouvelle rhétorique qui permette au spectateur d'appréhender ce monde d'une nouvelle manière grâce aux créations de l'artiste. Le peintre n'est pas tout à fait l'homme de la rue, mais ne refuse pas de cheminer côte à côte avec lui, ne cherche pas à s'en différencier, même si « l'opinion publique » reste parfois perplexe devant les œuvres créées. La dialectique particulière qui s'établit entre l'homme banal et le spécialiste dans l'être même de Braque est résumée par un passage de l'essai : « L'homme qui jetait en peinture le trouble et les révolutions, s'est toujours vu lui-même habituel, patient, raisonnable. Il l'a même fait croire à ceux qu'il est d'ordinaire impossible de convaincre : à ses parents. » (BP, 46) La formulation laisse entrevoir que le peintre mène, consciemment ou non, un double jeu et ne révèle pas sa véritable nature. Toutefois, la nuance qui est apportée entre ce que le peintre est réellement (un être exceptionnel) et ce qu'il réussit à faire croire qu'il est (un être conventionnel), montre aussi le refus implicite du peintre de se distinguer de ses semblables, de se percevoir, en quelque sorte, comme un « spécialiste », que Paulhan présente dans cet essai comme celui qui cherche des théories et des concepts à tout prix et qui accorde une trop grande importance aux idées¹⁹⁹.

¹⁹⁹ Il précise cette vision au sujet des impressionnistes : « Car Monet ou Signac se sont obstinés à démontrer qu'il leur fallait peindre des ombres violettes (par exemple) parce que les ombres étaient violettes en réalité (et non pas noires, comme les voit le sens commun). Il y suffisait de dégager quelques lois physiques; cette loi, entre autres, que l'ombre se teinte toujours légèrement de la complémentaire du clair. Cela s'appelait, suivant le cas, mélange optique, couleur complémentaire ou contraste simultané. Le peintre enfin ne cessait de faire appel aux savants contre l'homme de la rue, aux spécialistes contre les honnêtes gens : il ne prétendait pas du tout – comme il eût sans doute été sage, comme il eût sans doute été courageux – qu'il était bien libre de peindre des vaches vertes; il

On retrouve derrière ces propos un écho de l'« homme du commun » de Jean Dubuffet, correspondant et ami de Paulhan, qui a plaidé pour un peintre qui ne soit ni un intellectuel de carrière, ni un artiste influencé par les œuvres de ses contemporains, mais quelqu'un capable d'appréhender l'art en dehors des conventions sociales codifiant le geste créateur. Dubuffet nommera « art brut » cet art pratiqué par des néophytes, proche des enfants, des fous et des malades, dont le peintre recueillera les créations, comme œuvres échappant aux carcans imposés par la société. L'œuvre d'art doit aspirer à dépayser, à rompre les habitudes établies pour libérer les capacités expressives de chaque être. Les parallèles avec la conception de l'artiste défendue par Paulhan et celle mise en avant par Dubuffet sont indéniables, ce qu'illustrent leurs discussions et échanges sur le sujet. On y trouve des ressemblances autant pour le refus des idées comme principe moteur de la création (« D'idées donc le moins possible ! Ça n'est pas d'idées que se nourrit l'art²⁰⁰ ») que pour la place accordée au « premier venu » – ce terme étant toutefois principalement employé par Paulhan – (« Nous croyons, contrairement à l'idée classique, que les impulsions à la création d'art, loin d'être le privilège d'individus exceptionnels, abondent chez tout venant, mais qu'elles sont communément refrenées, altérées ou contrefaites par souci d'alignement social et de déférence aux mythes reçus²⁰¹ »). Comme l'a spécifié Christian Garaud, dans un article qui relate l'histoire, ponctuée de désaccords, de leur amitié²⁰², des conflits ne sont pas survenus sans raisons : les ressemblances entre les idées des deux hommes ne doivent pas masquer des divergences importantes, qui apparaîtront au grand jour à l'occasion de l'acceptation par Paulhan du Grand prix littéraire de la ville de Paris²⁰³ en 1951, divergences

prétendait étrangement qu'il n'était pas libre de peindre des vaches vertes – puisque c'est ainsi, disait-il, que le soleil se joue de nous. » (BP, 114) À l'opposé, « les idées, pour Braque, ce n'est pas un compliment. Quand les gens disent d'un peintre qu'il est intelligent, méfiance. » (BP, 38)

²⁰⁰ Jean Dubuffet, « L'art brut préféré aux arts culturels », *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973 [1949], p. 89.

²⁰¹ Jean Dubuffet, « Place à l'incivisme », *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973 [1967].

²⁰² Christian Garaud, « Déshabitude et banalité : Jean Paulhan, Jean Dubuffet et l'« homme du commun » », dans *Jean Paulhan. Le clair et l'obscur*, op. cit., p. 321-341.

²⁰³ Dubuffet accuse Paulhan de compromission avec les institutions et le traite de « veau gras primé » dans une lettre à Jacques Berne. *Ibid.*, p. 334.

qui nous aident à préciser la conception qu'a Paulhan de l'artiste, et les points de tension de cette vision. Dubuffet, selon Garaud, « propose d'exclure, d'abolir, de détruire : plus de grands hommes, plus de hiérarchies, plus de musées. Ce n'est évidemment pas la stratégie de Paulhan qui cherche plutôt un moyen de tout accepter²⁰⁴. » Ce « tout accepter » appelle à être nuancé, mais il indique à tout le moins que Paulhan ne renie pas la possibilité d'un « premier venu » qui soit aussi un être d'exception, comme l'exemplifiera le cas de Braque.

De plus, Paulhan, tout en valorisant un art éloigné des codes artistiques du moment, « primitif » dans sa naïveté, entretiendra un rapport beaucoup plus complexe à un passé artistique auquel Dubuffet ne prête pas d'importance dans la création, de même qu'à l'inscription des œuvres dans une période historique. Ceci transparaît dans les mises en récit des transformations artistiques des derniers siècles auxquelles Paulhan revient à maintes reprises; si les séparations tranchées d'un moment de l'histoire à l'autre sont généralement brouillées, telles la séparation entre Terroristes et Rhétoriciens, elles ont néanmoins une fonction narrative et reposent sur une attention réelle aux bouleversements survenus. Dans les descriptions que fait Paulhan des différents âges de la peinture, la personnalité des peintres occupe une grande place, comme si les transformations esthétiques étaient liées à des défauts et des qualités présents dans « l'air du temps », qui teintaient le regard de l'artiste et sa confiance en son art. Paulhan décrit l'âge classique de la peinture comme une période de mise en valeur de soi, d'une inquiétude quant à l'effacement de soi : « Les peintres dans ce temps-là craignaient justement de manquer de tempérament. Attentifs à l'arbre, certes, et au soleil, plus encore à rendre l'arbre ou le soleil d'une façon qui leur fût personnelle : à bien marquer qu'ils étaient là. » (*BP*, 30) À l'opposé,

Braque et Picasso avaient passé le danger. Ils pouvaient se démettre de toute personnalité, jusque-là que les objets mêmes, au lieu de leur image, prissent place dans leur toile.

Bref, le peintre avec eux avait une fois pour toutes fait sa découverte. Il se taisait désormais, tout abandonné au parti-pris des choses, et l'on pouvait entendre jusqu'au murmure le plus timide du citron et du homard. (*BP*, 31)

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 335.

Cette description de la place de l'artiste au fil du temps, allant d'une plus grande présence vers un plus grand anonymat, va *a priori* à l'encontre des analyses faites en sociologie de l'art, sur la transformation du statut de l'artiste en régime de modernité et la place grandissante que prend l'individu créateur et singulier dans l'imaginaire artistique.

Nathalie Heinich et Paul Bénichou ont mis au jour l'aura religieuse qui entoure le créateur à partir du XIX^e siècle, liée à la nature mystique de l'inspiration, une inspiration fondamentale pour justifier la vocation artistique de l' élu²⁰⁵. De plus, en raison de l'importance accordée à l'individu créateur, la vénération de l'œuvre se trouve liée à sa signature. Or, si elles ne contredisent pas directement ses analyses de l'évolution de l'histoire de l'art, puisque la présence de deux artistes modernes nommément identifiés opposés à une masse indistincte d'artistes classiques appuie aussi ces constats, les réflexions de Paulhan pointent néanmoins vers une sorte de modestie de l'artiste qui met à mal l'emphase placée sur l'individu singulier. Non seulement l'artiste ne ressentirait plus la nécessité de s'entourer de sujets nobles pour indiquer la grandeur de ses œuvres et se contenteraient des objets banals qui forment la matière des œuvres cubistes, mais il irait jusqu'à *se taire* (BP, 31), comme si le langage pictural employé pour une toile était issu du monde lui-même, de la collectivité, à laquelle Braque ou Picasso conférerait une voix avec humilité. La toile ne serait pas façonnée par leur vision, mais plutôt par leur capacité à écouter le monde, à le laisser envahir le cadre, l'allusion au « parti pris des choses » rappelant évidemment les travaux langagiers de Ponge, que Paulhan semble avoir en tête comme autre modèle littéraire de cette conception de la création. Une anecdote, racontée sous forme de dialogue sans préambule ni commentaire par Paulhan, illustre comment ce parti pris se transforme en un test mesurant, peut-on inférer, autant la valeur éthique qu'esthétique de l'œuvre : « On dit qu'il vous arrivait de porter une de vos toiles dans un champ. – Oui, j'ai eu la manie de les trimbaler, de leur faire rencontrer

²⁰⁵ « En matière de poésie, cette indissociabilité de la compétence créatrice et du don commença à s'imposer dès la Renaissance, et particulièrement au XVIII^e siècle. Mais en ces premières décennies du XIX^e siècle, elle est nouvelle dans les arts de l'image, du moins au titre de modalité "normale" – ce qui n'empêche pas qu'elle a pu être mise en avant, pour certains individus, à titre exceptionnel. Elle est traditionnelle, en revanche, dans l'univers religieux et/ou magique, où le don reçu prend la forme de la grâce ou du don surnaturel de voyance ou de guérison, à ceci près qu'il emprunte pour se prouver d'autres voies (guérison, miracle) que la réalisation d'une œuvre artistique. » (Nathalie Heinich, *L'élite artiste*, op. cit., p. 87-88)

des choses. Pour voir si elles tiendraient. » (BP, 60) Confronter une œuvre au monde qui l'a fait naître serait une façon de valider sa justesse et sa pertinence. Selon ce discours, les œuvres de ses contemporains, pas plus que leurs discours ou leurs critiques, ne constituent le référent principal de l'artiste, qui teste la valeur de ses œuvres à l'aune du réel lui-même, incarné par l'indéfini du champ, qui rappelons-le, n'est pas un des objets ou des lieux représentés par Braque, et qu'il prendrait comme modèle.

À rebours des conceptions de la création comme exploration de la subjectivité et mise de l'avant d'une personnalité singulière, comme c'est le cas chez Bergson, peindre serait un acte d'effacement de l'identité, qui n'amène pas à une reconduction bête et passive des clichés qui envahissent la langue commune, mais suscite l'innovation en poussant le peintre vers les objets les plus appropriés pour son œuvre, objets que lui révèle cette écoute. Par cette mise en avant du monde plutôt que de l'individu, on trouve une forme de résolution du conflit qu'exposait Heinich dans *L'élite artiste* entre une authenticité trop grande, se transformant en une excentricité irrecevable, et la nécessité d'originalité au cœur du régime vocationnel dans le monde artistique :

L'authenticité, c'est bien ce qui crédite la singularité. Celle-ci ne signifie pas seulement « spécificité », comme le veut son acception élargie, devenue la plus courante aujourd'hui; au sens strict, la singularité désigne ce qui est hors du commun, bizarre, inclassable. Cette notion comporte donc un double sens, lui-même doté, comme l'authenticité, d'une double connotation : la singularité est positive dès lors qu'elle est associée à l'originalité ou à la rareté, et négative dès lors qu'elle l'est à l'étrangeté, à l'excentricité et au snobisme. Dans le premier cas, l'objet est valorisé en tant qu'il est nouveau; dans le second, il est discrédité en tant qu'inclassable, inqualifiable ou ne méritant pas même une évaluation. Enfin, si l'objet hors du commun est soumis à cette ambivalence, qui le fait soit basculer dans l'extraordinaire, soit régresser dans l'insignifiance, c'est que le « commun » lui-même, son opposé, est également susceptible de signifier, positivement, ce qui est partagé – conformément à l'éthique de la conformité – ou bien négativement, ce qui est vulgaire – conformément à l'éthique de la rareté²⁰⁶.

Le grand artiste est celui qui s'avère capable de s'abstraire de ses toiles, ce que confirme un passage ultérieur de *Braque le patron* qui indique que cette capacité d'abnégation est partie intrinsèque de sa valeur et valide la qualité de sa nature artiste : « Mais le peintre, c'est tout

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 104-105.

au contraire (j'entends le grand peintre, ou tout au moins le peintre authentique). Il n'arrête pas (suppose-t-il) de vider le monde de toutes vues particulières; des siennes entre autres [...] D'où vient le désir, qu'il éprouve parfois, de ne plus signer ses toiles » (*BP*, 51-52). Si l'artiste passe près d'effacer toute trace de sa présence dans son œuvre, l'essai de Paulhan n'en revient pas moins sur quelques éléments du parcours de Braque qui prouvent son mérite et montrent les signes d'élection qui l'incluent dans la communauté des « véritables peintres », communauté dont la description évoque le propos de « La rhétorique était une société secrète ». En effet, si le mysticisme et les allusions à la sagesse orientale au cœur de ce dernier sont absents de *Braque le patron*, on y trouve tout de même une représentation des mécanismes inspireurs et des recherches picturales qui rappellent les parallèles déjà établis entre quête religieuse et quête artistique. En décrivant leur rencontre, Paulhan rapporte des propos de Braque qui mettent l'accent sur l'inattendu, le mystère au cœur de la création, auquel l'artiste doit demeurer attentif : « Il [Braque] se tait, pose une nouvelle tache, et ajoute : "À l'avance, on ne sait jamais d'où viendra l'appel. Il faut attendre". » (*BP*, 37) D'autres phrases du même ordre sont disséminées dans le texte : « Quand je suis bien imprégné du sujet, c'est la toile qui me surprend. » (*BP*, 38) ou encore « Le combat y était toujours, mais il se passait sans moi, sur la toile. » (*BP*, 47) Cette attention et cette mise à distance de soi supposent une foi en l'inspiration qui ressemble à la foi en une puissance supérieure, qui fera cet appel tant attendu et choisira, de ce fait, l' élu digne de recevoir son message.

Anecdotes révélatrices, phrases sur l'art aux allures d'aphorisme, détails sur l'environnement qui a façonné l'artiste, description de ses méthodes particulières : Braque est envisagé à travers une multitude de lorgnettes qui permettent à Paulhan d'appuyer ses propres théories sur l'art. Les « mythes de Braque », selon le titre d'un des chapitres truffés de ces petits récits, ne sont jamais évoqués en vain. Le terme de « preuves » est même employé par l'auteur pour qualifier les exemples qu'il offre à méditer (*BP*, 25)²⁰⁷. Toutefois, ceci ne

²⁰⁷ Le rôle argumentatif joué par l'exemple a été mis en valeur par Inès Bartolo, qui a analysé dans un article la rhétorique de l'exemple dans *Les fleurs de Tarbes*. Si ses propos généraux sur l'exemple sont pertinents, ses analyses mêmes du mode d'action des exemples et anecdotes dans l'essai de Paulhan restent quelque peu superficielles. Nous ne reprendrons donc ici que sa présentation des trois fonctions de l'exemple : « ces illustrations assument une triple fonction. D'abord, elles servent de preuves démonstratives : elles cherchent à nous faire voir toutes les erreurs et tous les

montre pas seulement une logique d'appropriation d'une œuvre et d'une vie par Paulhan; celui-ci, d'une manière plus dynamique, cherche aussi à travers Braque une façon de comprendre ce qui fait le génie d'un artiste grâce à l'exemple que le peintre constitue. Ainsi, un chapitre intitulé « Parenthèse, ou léger conseil au lecteur », et qui paraît de prime abord s'éloigner du cas de Braque pour traiter d'une manière plus générale du rapport de l'amateur d'art à la peinture, est néanmoins fait de sections qui se terminent toutes par une citation de Braque mise entre parenthèses (« Je prends mon bien, dit Braque, où il me trouve » [BP, 52]; « Et Braque : on ne sait jamais d'où vient l'appel » [BP, 54]; « Il faut tuer peu à peu les idées qu'on a eues, dit Braque » [BP, 55]). Leur présence rappelle la nécessité de suivre sa méthode et de s'orienter en suivant sa sagesse, même si, précise Paulhan, cette sagesse est par moments obscure, insaisissable. Bien que les anecdotes forment un grand pan de l'essai, Paulhan annonce d'avance son échec en dénonçant leur insuffisance à rendre compte de la richesse du personnage : « C'est maigre, je le vois bien, toutes ces anecdotes. Oui, mais c'est aussi qu'en Braque l'homme anecdotique est assez mince. L'homme est ailleurs. » (BP, 88) L'emploi de l'opacité fait pourtant partie intégrante des techniques d'écriture de Paulhan et de ses méthodes rhétoriques. L'auteur des *Fleurs de Tarbes* rapporte des faits, ou à tout le moins ce qu'il présente comme des faits et des anecdotes sur Braque, mais les décortique peu et ne les insère pas dans une analyse détaillée de sa vie; il les enchaîne comme si leur nombre multipliait leur force de frappe, ainsi qu'il procédait avec les citations d'écrivains au sujet de la rhétorique dans « La rhétorique était une société secrète ». La morale à tirer de ces historiettes et la leçon révélatrice qu'elles offrent sont à méditer par le lecteur lui-même, amené au seuil d'une révélation qu'il lui appartient de mettre en mots.

Néanmoins, ces anecdotes en viennent à former un ensemble cohérent. Tout au long de l'essai, le rapport au monde du peintre, sa façon de s'intégrer aux groupes qui l'entourent ou encore aux événements de son siècle révèlent ce qui fait la valeur de son art. Nous avons déjà évoqué la modestie de Braque, sur laquelle insiste Paulhan. De surcroît, Braque serait un

malentendus sur lesquels est fondée la Terreur. Ensuite, ces exemples ont une fonction poétique : ils ajoutent une dimension sensible au texte. Enfin, ils ont une fonction philosophique : ils nous montrent la complexité du langage et de la littérature. Exemple est un mot ambigu, désignant à la fois modèle et échantillon. On a donc affaire à une oscillation constante entre le concret et l'abstrait. » Inès Bartolo, « La rhétorique de l'exemple dans *Les fleurs de Tarbes* », dans Clarisse Barthélémy (dir.), *La littérature selon Jean Paulhan*, op. cit., p. 154.

solitaire, qui entretiendrait un rapport de distance vis-à-vis de ses collègues artistes. Ses toiles ne sont pas la résultante d'une dynamique de groupe qui encouragerait sa production, mais le fruit d'une forme de retraite intérieure, nécessaire à la réception de cet appel qu'il attend : « Il n'y a guère de place pour l'émulation dans la vie de Braque : ni concours, ni discussions, ni travail en commun. C'est dans le secret qu'il entreprend. » (*BP*, 87) Toutefois, Paulhan ne le dépeint pas en ermite, ni coupé de ses contemporains, les Picasso, Apollinaire et Max Jacob qui participent à ses côtés à l'effervescence artistique de l'époque, ni du reste de la société, comme le montrent de petites phrases qui évoquent une vie nettement plus légère, moins tournée vers l'appel créateur : « Le dimanche, il fait danser chez Frédé, aux sons de l'accordéon, les jeunesses du quartier. » (*BP*, 74) Sa solitude et sa distance vis-à-vis d'autrui (« On ne le tutoie pas » [*BP*, 74]) ne l'empêchent pas d'être partie prenante de son époque, de ne pas refuser le sort usuel de ses concitoyens en cherchant à s'en dissocier. L'inverse se produit plutôt. En effet, Paulhan insiste sur l'absence de désir chez Braque de multiplier les expériences hors-norme, de celles jugées aptes à lui façonner un destin extraordinaire et à lui apporter des visions uniques pour nourrir son art : « Braque n'est jamais parti pour l'Inde ou les Kerguelen. Et même un voyage en Italie lui paraît chose compliquée. Mais jamais non plus il n'a tenté d'esquiver les aventures communes : les terribles aventures communes que les États de notre temps dispensent à leurs bons sujets ou citoyens. » (*BP*, 82) La volonté de cultiver l'inhabituel est évidemment associée à la posture terroriste, que Braque, tel que le décrit Paulhan, n'adopte pas, malgré l'aspect révolutionnaire de sa peinture. Braque sait se nourrir des objets qui l'entourent, ces objets « fantastiques » autant qu'usuels, assez riches pour être la matière d'une œuvre d'art. L'insistance sur les « terribles aventures communes », allusion à la guerre à laquelle Braque a participé et à son indéniable – et dévastatrice – puissance, rappelle que sous le terme de « commun » ne se cache pas que de l'insignifiant, mais bien la substance même d'une époque et d'une société, à laquelle il s'avère illusoire de croire échapper.

La technique derrière les toiles de Braque, qui sont décrites par Paulhan avec des yeux étonnés, comme subjugués par l'ambiguïté qu'elles présentent, justifie la poétique que Paulhan développe dans l'essai, autant à partir de ses propres conceptions de l'art, de sa présentation du personnage de Braque, que des œuvres elles-mêmes. La porosité entre la

peinture et le monde en forme le cœur, et l'emploi des papiers collés la motive en partie. Le monde s'infiltre dans l'œuvre au point de se confondre avec elle, l'artiste ne s'inspirant plus du réel mais l'utilisant littéralement pour former la substance de la toile. D'une manière paradoxale, cette façon d'agir permet de dépasser les questionnements sur la fonction de la peinture apportés par l'arrivée de la photographie et par sa capacité de reproduire le réel avec exactitude : « quand il serait indiqué d'imiter le journal ou la tapisserie, ils [les peintres] prennent tout bonnement le journal ou la tapisserie même » (*BP*, 30). Cette prise en charge du monde par la peinture lui confère alors une capacité unique et distincte à retravailler des bribes du réel, d'une manière qui opte pour l'hétérogénéité et l'inachèvement et qui prend le parti de l'humilité et de la pauvreté, celui de refuser les effets de la virtuosité et de se contenter des matériaux accessibles à tous. À cet effet, de nombreuses autres réflexions sur les méthodes de Braque se trouvent aussi dans *La peinture cubiste* et précisent l'intérêt que Paulhan porte au papier collé. Comme *Braque le patron* l'indique, ses vertus se trouvent dans la possibilité de disparaître que cette technique offre à l'artiste : « Un autre caractère [du papier collé] serait l'anonymat. Un papier collé, le plus souvent, n'est pas signé. Mais ce serait peu : il semble fortement qu'il ne prête pas à signature, comme si la peinture personnelle venait avec lui de prendre fin. » (*PC*, 132) Cette disparition devient aussi celle des frontières entre la toile et la vie, comme si l'une et l'autre étaient comprises en un même ensemble : *Braque le patron* décrit les techniques de camouflage employées durant la Deuxième Guerre mondiale, dans lesquelles les peintures cubistes auraient joué un rôle. En effet, grâce à elles, « la toile pouvait s'étendre et couvrir des camions, une campagne, la France entière » (*BP*, 26-27), plus vraie que nature et parfaitement interchangeable avec elle. Ce fantasme d'une toile qui recouvre parfaitement le monde, à la fois pour le dédoubler et pour le dérober aux regards, est probablement l'image la plus révélatrice de l'essai, ainsi que des visées que Paulhan prête à l'art. La langue commune ne fonctionnerait pas autrement, comme couche superposée au réel, capable de le redire avec une exactitude qui ne laisserait pas d'écart entre les mots et la pensée, et qui pourtant ne serait pas le réel lui-même.

Ces ressemblances entre peinture et littérature se lisent aussi dans un autre portrait d'homme admiré, celui du critique Félix Fénéon, solitaire, passionné des deux arts, réputé pour son mystère, entre autres en raison de son penchant anarchiste et de sa convocation au

procès des Trente, alors qu'on le soupçonne d'avoir participé à un attentat terroriste. Paulhan suit son travail depuis plusieurs décennies²⁰⁸; à ses yeux, Fénéon, tout comme Braque, est à la fois « premier venu » et être extraordinaire, capable de réconcilier les contraires dans sa personne même²⁰⁹. *F. F. ou le critique* (1943), que nous n'évoquerons que succinctement en guise de conclusion à notre réflexion sur le premier venu et la communauté, contient dans ses premières pages cette déclaration ambiguë, « Attention à l'unique » (*FF*, 31), se lisant à la fois comme une invitation à la méfiance et un appel à prendre soin de ce qui est singulier, en l'occurrence, Félix Fénéon lui-même, auquel Paulhan en vient à apposer le terme. Cet « unique » est néanmoins offert explicitement comme modèle en conclusion du livre : « il s'agit d'un exemple assez propre à nous enrichir » (*FF*, 91). L'« exemple » de Fénéon, critique remarquable pour sa capacité à reconnaître en leur temps les grandes œuvres, déplace le regard de l'acte créateur à la réception, et amène à réfléchir sur les difficultés que celle-ci comporte. Fénéon, modeste comme Braque, et comme lui ne préconisant pas les voyages et les aventures, a parmi ses habitudes de critique une attitude qu'on pourrait associer aux Terroristes : une prédilection pour le silence. Fénéon, en effet, se tait et refuse de contribuer à la circulation des idées fausses, en jouant le rôle du spécialiste : « Il se tait assez vite comme critique littéraire. Puis, comme critique d'art. Et comme politique. Et comme moraliste. Il s'est tu dès l'abord comme conteur. Il refuse à tout instant de se changer en spécialiste. Il n'arrête pas de redevenir homme. » (*FF*, 89) La modestie du critique littéraire est d'autant plus importante et précieuse que celui-ci doit déjà travailler avec un autre spécialiste, le poète lui-même, décrit comme « une sorte de spécialiste avec son monde à soi, et dans le monde de tous un homme quelque peu amoindri ». Cette description du poète en tant que « spécialiste » diverge quelque peu du portrait de Braque, à qui cette classification ne convient pas, nous ramenant aux distinctions que Paulhan fait entre révolution picturale et révolution littéraire, et à son pessimisme plus grand quant à la seconde. Un compromis entre le langage commun et

²⁰⁸ Le lien entre les deux hommes remonte au temps de la Première Guerre mondiale. Paulhan avait envoyé son livre *Le guerrier appliqué* à Félix Fénéon en 1917. Les échanges entre les deux hommes ont été sporadiques jusqu'en 1941, alors que l'intérêt de Paulhan pour Duranty et celui de Fénéon pour *Les fleurs de Tarbes* les rapprochent à nouveau.

²⁰⁹ Le *Fénéon* de Paulhan est bien personnel : Marcel Arland lui reprochera dans une lettre d'avoir usé de Félix Fénéon, sans souci d'exactitude pour mettre le personnage au service de ses propres idées; il est indéniable qu'on retrouve davantage la pensée de Paulhan que celle de Fénéon dans l'ouvrage.

le langage littéraire lui semble toujours nécessaire. À ce titre, les nouvelles en trois lignes de Fénéon, écrites à partir de faits divers et d'anecdotes banales, mais rédigées dans « une langue à la fois neuve et efficace », servent en quelque sorte de modèle. Paulhan, d'ailleurs, ira jusqu'à leur accorder le titre de « proverbes » (*FF*, 67).

De la communauté merina à la personnalité de Braque, la figure du premier venu condense les paradoxes et les points de tension qui caractérisent l'artiste selon Paulhan. Tel que présenté par l'auteur, le premier venu est une individualité et ne se confond pas avec une masse anonyme et sans visage; Paulhan prête d'ailleurs à maintes reprises des propos à ce premier venu, le met en scène comme un personnage de fiction dont les comportements et les prises de position seraient rapportés avec bienveillance et curiosité. Il serait l'incarnation vivante du sens commun, sorte de recours contre les aveuglements des passions et les bifurcations de la pensée qui ont amené l'Europe au bord du gouffre. Laurent Jenny le résume à « un homme sans qualités », dont « la seule qualité de départ est son interchangeabilité égalitaire à tout autre », un « vide [qui] recouvre une plénitude de possibles²¹⁰ » et agit comme incarnation vivante d'une sagesse populaire laissée pour compte ou trompée par les manigances des spécialistes. La banalité revendiquée du premier venu, son manque de singularité font office de mise en garde contre les dangers d'un élitisme qui conduirait à une rupture radicale du monde littéraire avec le sens commun, et contre une vision de l'être démesurément axée sur la mise en avant de sa subjectivité. L'anonymat vers lequel tendent le proverbe et les papiers collés de Braque amplifie évidemment cette impression : l'œuvre émerge de la communauté sans qu'une voix unique puisse la revendiquer, et cet anonymat permet l'appropriation par chacun de cette œuvre, amplifiant le lien et facilitant la transmission d'une expérience partagée. Toutefois, Paulhan insiste sur la reprise, dans un cadre précis et unique, de ces créations tirées de matériaux sans auteur fixe, que ce soit les hain-tenys ou les toiles des peintres admirés. La création anonyme, la dissolution de l'artiste au sein du monde ne demeure qu'un fantasme, ou encore qu'une volonté de l'artiste que Paulhan valorise, comme chez Braque et Fénéon, dont la modestie et le désir de participer au monde commun sont accentués. Or ces artistes exemplaires sont aussi, on peut le croire, des modèles trop parfaits pour être reconduits par « le premier

²¹⁰ Laurent Jenny, *Je suis la révolution. Histoire d'une métaphore (1830-1975)*, op. cit., p. 150.

venu », comme en témoigne la fascination qu'ils exercent sur l'auteur des *Fleurs de Tarbes*. De même, la conclusion de « La rhétorique était une société secrète » révèle que Paulhan prête une responsabilité particulière à l'écrivain, question d'une importance capitale dans l'après-guerre, qui mettra la politique à l'avant-plan des réflexions littéraires.

2.3 ÉTHIQUE DE L'ÉNONCIATION ET AUTORITARISME

Dans le court récit « Une semaine au secret » (1944), Jean Paulhan revient sur son arrestation par les Nazis, survenue en mai 1941, et sur le long interrogatoire qu'il a dû subir avant d'être relâché, quelques jours plus tard, grâce à l'intervention de Drieu La Rochelle. Paulhan est alors fortement impliqué dans la Résistance et la menace qui pèse sur lui est bien réelle; les gestes posés et les informations détenues pourraient lui valoir d'être torturé ou fusillé, comme le seront plusieurs de ses camarades²¹¹. Or, malgré l'aspect terrifiant de la situation, le ton du récit est fidèle à celui qui caractérise le reste de l'œuvre de Paulhan : ambiguïté et mystère prennent le pas sur tout épanchement. À l'enquêteur qui lui demande : « Quelles sont vos opinions politiques ? », Paulhan réplique : « Je n'en ai pas ». Lorsque l'enquêteur insiste en lui rappelant qu'il est « conseiller municipal, [qu'il a] donc un parti », Paulhan joue à l'ignorant : « En France nous admettons que la politique est une sorte de technique : il y faut une préparation que je n'ai pas. Au Conseil municipal, je m'occupe de la bibliothèque²¹². » Il va de soi que ces esquives ont d'abord pour fonction, dans le récit, de dévoiler aux militaires le moins d'informations possible. Tant par leur fond que par leur forme, ces paroles ne jurent cependant pas avec la posture qu'a adoptée Paulhan vis-à-vis de la politique dans nombre de ses écrits. De manière récurrente, l'auteur des *Fleurs de Tarbes*, reconnu pour sa plume sibylline, emploie en effet une sorte de désinvolture, un air de fausse naïveté, pour laisser croire qu'il n'entend rien aux conflits de partis et aux manigances qui

²¹¹ Parmi ce réseau créé autour de la revue *Résistance* et dont Paulhan fait partie, sept membres seront condamnés à mort pour espionnage à l'issue d'un procès amorcé en janvier 1942. Voir Gisèle Sapiro, « Le sens de la subversion : le comité national des écrivains », *La guerre des écrivains 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999, p. 467-558.

²¹² Jean Paulhan, « Une semaine au secret », *Œuvres Complètes I – Récits*, Paris, Gallimard, 2006, p. 388.

sous-tendent les affaires de la cité. À la mort de Staline, il se contente ainsi de propos qui évitent de commenter l'essentiel : « Je ne m'entends guère en politique. Mais [s]es réflexions sur la linguistique étaient pleines de bon sens. [...] Ses opinions littéraires étaient plus discutables; à mon sens, un peu systématiques²¹³. » De même, dans une lettre à Drieu La Rochelle, en 1943, il choisit de définir sa position par un paradoxe : « Me croyez-vous anti-fasciste ? Je suis normal. Je suis comme chaque homme normal. Je suis violemment fasciste et violemment démocrate²¹⁴. »

Cette apparence de retrait ou d'insouciance masque cependant une réalité plus complexe, qui montre que la politique n'est pas évacuée de son œuvre. « Une semaine au secret » est le résultat d'un engagement tout à fait concret dans la Résistance, engagement dont nombre de gens souligneront la valeur et l'héroïsme. Paulhan, en effet, est l'un des principaux diffuseurs de textes et d'informations entre la zone Nord et la zone Sud, travaille à dénicher des textes pour les Éditions de Minuit naissantes et l'un des fondateurs, avec Jacques Decour, des *Lettres françaises*, sans doute le périodique le plus important de la résistance littéraire. De plus, outre de nombreux commentaires dans sa correspondance sur les événements qui secouent l'Europe, l'« éminence grise » de la *NRf* a laissé des articles traitant de notions proprement politiques, celles de démocratie, de patriotisme et de révolution, particulièrement dans les quelques années précédant la Deuxième Guerre mondiale. Surtout, sa position « indulgente » lors de l'épuration de l'après-guerre, position controversée et très peu répandue dans le camp des anciens résistants, l'a amené à débattre avec force de la question de la responsabilité de l'écrivain. L'essai qu'il publie alors, *De la paille et du grain* (1948), ne se limite pas à répondre aux attaques des partisans de la ligne dure vis-à-vis des anciens collaborateurs et montre aussi l'ambition de creuser les rapports qui lient écrivain, politique et langage. À cet égard, la politique chez Paulhan prend une multitude de formes souterraines, qui sont indissociables des réflexions menées de front sur les autres aspects de la cité.

²¹³ Jean Paulhan, *Le Figaro littéraire*, 14 mars 1953, cité dans Jeannine Verdès-Leroux, « Paulhan, analyste du politique », dans *Jean Paulhan. Le clair et l'obscur, op. cit.*, p. 240.

²¹⁴ Jean Paulhan, *Choix de lettres II. Traité des jours sombres*, par Dominique Aury et Jean-Claude Zylberstein, édition revue, augmentée et annotée par Bernard Leuilliot, Paris, Gallimard, 1992, p. 298.

Dans cette deuxième partie, nous souhaitons analyser les enjeux politiques dans l'œuvre de Paulhan tant en traitant d'écrits qui les abordent directement (« La démocratie fait appel au premier venu », *De la paille et du grain*) qu'à travers sa rhétorique. Nous examinerons sa posture et son rapport à la construction du sens, par le biais des diverses lectures des *Fleurs de Tarbes* et *De la paille et du grain* qui ont été faites par la critique. Comme nous l'avons analysé dans la première partie de ce chapitre, Paulhan privilégie à maintes reprises le « premier venu », l'homme du commun et son rapport au langage, plutôt que l'artiste, être singulier qui serait détenteur d'un rapport particulier aux mots, rangé dans la catégorie du spécialiste et du savant. Malgré la place que la littérature occupe dans sa vie et ses écrits, Paulhan la déleste d'une part de son effectivité unique sur le monde commun. Il n'y aurait pas de supériorité de la parole littéraire sur la parole commune, en ce sens qu'il n'y a pas de puissance particulière qui lui soit propre pour investir la langue, ce qu'illustre aussi la prédilection de Paulhan pour les proverbes et leur effectivité. Le geste qu'effectue Paulhan en refusant d'isoler l'artiste du reste de sa communauté nous a offert une porte d'entrée vers l'analyse de la démocratie interne de notre corpus, à partir des représentations et des figures de la sagesse et du pouvoir à l'intérieur des textes. Nous souhaitons poursuivre dans cette voie à travers une analyse de la construction du sujet énonciateur, et des ambiguïtés interprétatives que cette énonciation suscite, invitant le lecteur à reconsidérer tant la modestie sur laquelle insiste Paulhan, que son parti pris « naïf » et sa posture d'ignorance.

2.3.1 LA DÉMOCRATIE ET LE PREMIER VENU

Dans *La haine de la démocratie* (2005), Jacques Rancière revient sur une ancienne tradition athénienne invoquée par Platon, liée à l'élection des dirigeants de la cité : le tirage au sort. L'idée d'un tirage au sort, méthode fondée sur l'indifférence absolue au mérite de chacun, pour déterminer une chose aussi complexe que la constitution d'un gouvernement, paraît, comme l'avoue Rancière, proprement *scandaleuse*, tant la méthode semble inadaptée aux exigences de la société moderne. Le tirage, selon l'opinion courante,

convenait à [d]es temps anciens et à [d]es petites bourgades économiquement peu développées. [...] Nous avons trouvé pour la démocratie des principes et des moyens plus appropriés : la représentation du peuple souverain par ses élus, la symbiose entre

l'élite des élus du peuple et l'élite de ceux que nos écoles ont formé à la connaissance du fonctionnement des sociétés²¹⁵.

Pourtant, rappelle Rancière, un tel tirage, loin de pervertir la démocratie, en représente l'essence même; il constitue la procédure démocratique par laquelle un peuple d'égaux décide de la distribution des places en refusant toute considération de valeur individuelle, qu'elle soit basée sur le sexe, l'âge, le savoir, les titres ou la richesse, pour postuler au contraire l'égalité radicale de toutes les intelligences. L'objection commune voudrait que ce système noie le gouvernement sous un flot d'incompétence. Selon Rancière, cette crainte est infondée, et masque les enjeux réels qui rendent le tirage au sort si inconvenant à nos yeux. Ce qui crée le scandale est d'abord que le tirage au sort enlève le pouvoir des mains de ceux qui le briguent, pour le confier à ceux qui ne le recherchent pas; or « nous sommes habitués à considérer comme toute naturelle une idée qui ne l'était certainement pas pour Platon [...] : que le premier titre sélectionnant ceux qui sont dignes d'occuper le pouvoir soit le fait de désirer l'exercer²¹⁶. » Grâce au tirage au sort, le titre à gouverner serait disjoint de tout principe de supériorité et d'autorité, en plus de l'être de cette dernière compétence habituellement passée sous silence, celle de savoir briguer le pouvoir, obligeant par cette série de constats à repenser le pouvoir politique en régime démocratique²¹⁷.

Par un hasard surprenant, l'idée d'un tel tirage au sort se retrouve dans un texte de Jean Paulhan, « La démocratie fait appel au premier venu », publié dans la *NRf* en 1938, durant la période agitée qui précède la Deuxième Guerre mondiale²¹⁸. Les accords de Munich

²¹⁵ Jacques Rancière, *La haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique Éditions, 2005, p. 48.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 51-52.

²¹⁷ Au sujet de la politique, de la démocratie et de l'égalité fondamentale, Rancière explique : « un pouvoir politique signifie en dernier ressort le pouvoir de ceux qui n'ont pas de raison naturelle de gouverner sur ceux qui n'ont pas de raison naturelle d'être gouvernés. Le pouvoir des meilleurs ne peut en définitive se légitimer que par le pouvoir des égaux. [...] L'égalité n'est pas une fiction. Tout supérieur l'éprouve, au contraire, comme la plus banale des réalités. Pas de maître qui ne s'endorme et ne risque ainsi de laisser filer son esclave, pas d'homme qui ne soit capable d'en tuer un autre, pas de force qui s'impose sans avoir à se légitimer, à reconnaître donc, pour que l'inégalité puisse fonctionner, une égalité irréductible. » (*Ibid.*, p. 55.)

²¹⁸ Jean Paulhan, « La démocratie fait appel au premier venu », *La Nouvelle Revue française*, n° 306, mars 1939, p. 478-482.

viennent tout juste d'être signés. Le court essai débute en soulignant que le triomphe actuel du fascisme fait l'envie de la démocratie, désormais « toute prête à mettre de l'eau dans son vin populaire et déjà convaincue qu'elle a péché par excès de démocratie » (DA, 478); Rancière fait d'ailleurs de cette dénonciation des excès démocratiques la matière de *La haine de la démocratie*, preuve de la suspicion récurrente que ce régime politique inspire à travers les époques, et particulièrement dans les époques d'agitation. Paulhan prétend toutefois que la cacophonie et les troubles politiques, loin d'être les fruits d'un trop-plein de démocratie, causés par des voix discordantes en surnombre et des individualités trop exigeantes, apparaissent parce que la démocratie véritable ne s'exerce pas : « il saute aux yeux que nous ne sommes pas en démocratie » (DA, 479). Puisque la multiplication des opinions savantes et des intérêts particuliers empêche la prise de décision éclairée et éloigne la population de lieux de pouvoir monopolisés par quelques privilégiés, Paulhan a en tête une solution, qu'il considère comme véritablement démocratique : l'élection, au rang de décideur suprême, du « premier venu ».

Si le texte est avare de détails quant aux principes organisateurs qui détermineraient ce système, la correspondance de Paulhan nous livre d'autres précisions sur ce qu'il entrevoyait. Frédéric Grover a d'ailleurs souligné, avec raison, « qu'il n'est aucune des idées exprimées dans les écrits politiques [de Paulhan] qui n'ait déjà figuré dans une lettre, soit dans les mêmes termes, soit sous une forme approchée avec quelquefois même des variations selon la personne à laquelle il s'adresse²¹⁹ », comme si Paulhan essayait ses idées sur ses correspondants et parvenait par le dialogue à une forme de justesse. On apprend ainsi dans certaines lettres que le premier venu serait nommé à titre de roi, et que son règne aurait une durée fixe. La contradiction d'une démocratie dirigée par un roi est justifiée par Paulhan dans une lettre à Marcel Jouhandeau, datée de mars 1937 :

Je crois bien que, si je suis royaliste, c'est d'abord par sentiment démocratique. Car on choisit un député parce qu'il parle bien (mieux que vous) ou parce qu'il est plus intelligent, plus courageux, etc. Et d'un dictateur aussi c'est le génie, ou l'honnêteté ou la puissance qu'on admire : on l'aime, ou on le préfère par sentiment aristocratique, parce qu'on se sent inférieur à lui. Mais un roi est précisément un

²¹⁹ Frédéric Grover, « Jean Paulhan et la politique », *Jean Paulhan le souterrain*, op. cit., p. 206.

voisin, il n'a pas à être particulièrement intelligent (et en général il ne l'est pas) ni particulièrement génial ou courageux, il est un homme comme vous ou moi et en admettant qu'il est roi, et en l'aimant comme tel, nous admettons que n'importe qui peut gouverner, ce qui est le sentiment démocratique par excellence²²⁰.

Ainsi, le choix de privilégier ce « premier venu » au détriment de la pluralité des voix est défendu par Paulhan comme relevant d'une juste lecture des préceptes qui guident la démocratie. En effet, si toute personne est intrinsèquement égale à une autre, elle pourrait donc lui être substituée : « En bref, [la démocratie] se donne la personne, et la personne lui suffit. C'est le premier point. Il s'agit de n'importe quelle personne fût-elle de peau noire ou rouge, c'est le second point » (DA, 478). Or, ce premier venu est caractérisé d'une façon plus précise, qui montre, justement, que tous ne peuvent prétendre être cet homme. En effet, le premier venu, s'il peut être « homme de la rue », « terrassier » ou « marchand des quatre-saisons » (DA, 478), est opposé à une autre figure qui elle, serait tout sauf ce « premier venu » : celle du savant, détenteur d'un savoir spécialisé qui lui confère son autorité. S'opposant à ceux que Paulhan qualifie d'« aristocrates de l'intelligence », le premier venu, serait « demeuré près de l'essentiel » et « vaut par ce qu'il a de naturel, d'immédiat, de naïf. » (DA, 478)

Ce parti pris pour le « premier venu » ne diffère guère des propos usuels de Paulhan à propos de cette figure. Toutefois, cet essai joue de représentations qui naviguent entre démocratie et autoritarisme et qu'il est malaisé de fixer définitivement en un pôle précis, en raison du mode d'énonciation adopté par l'auteur. Celui-ci n'est pas propre à ce texte, et nous y reviendrons; pour le moment, remarquons que l'invocation même de notions politiques et du sens commun invitent à ce type de lecture, en dégageant des points de friction entre les idées avancées et leur usage réel dans le texte, points qui relancent l'interprétation. La démocratie est décrite par Paulhan comme si elle correspondait à une entité vivante, animée d'intentions qu'il s'agirait de décoder : « la démocratie sait du moins où se place la raison » (DA, 478); « [la démocratie] se donne la personne, et la personne lui suffit » (DA, 478); « la démocratie fait appel contre les aristocrates [...] au premier venu » (DA, 479). La personnification de la démocratie, dans le texte, n'est pas sans l'entourer d'une aura

²²⁰ « Lettre à Marcel Jouhandeau, mars 1937 » dans Jean Paulhan, *Choix de lettres II – Traité des jours sombres*, op. cit., p. 22.

particulière, comme si sa définition, non plus fondée sur l'accord des hommes, restait toujours à découvrir. De plus, Paulhan va jusqu'à parer la démocratie d'un voile de mystère qui justifierait en partie l'aspect déroutant de ses propres propositions, comme s'il avait su mieux que tout autre sonder ses intentions : « La démocratie a son mystère comme une religion; et son secret, comme une poésie. » (DA, 479) Le mystère et la religion préfigurent évidemment les termes employés par Paulhan pour parler de la rhétorique dans « La rhétorique était une société secrète », quelques années plus tard. Ce rapprochement laisse entendre qu'un acte de foi serait exigé de celui qui décide de croire en la démocratie, la compréhension de sa puissance n'advenant jamais que partiellement pour celui qui souhaite en faire l'expérience. La poésie et son secret, quant à eux, ramènent à l'avant-plan l'indicible de cette expérience, et la communauté d'initiés que celle-ci rassemble. Par ce déplacement hors de la rationalité pure et la présence de la croyance et de la foi, Paulhan accorde à cette démocratie ni « sage » ni « raisonnable » une forme de puissance particulière, celle d'être garante, par son hermétisme, de la seule interprétation vraie d'un sens et de règles que nul ne peut prétendre connaître entièrement, et donc de l'autorité pour déterminer qui parle en son nom. En ce sens, la démocratie s'exprime paradoxalement d'une seule voix et ne se déploie pas dans le dissensus des joutes et des débats.

Cette construction textuelle de la démocratie participe des jeux de pouvoir implicites qui forment la trame de « La démocratie fait appel au premier venu ». Qui, au final, détient le véritable pouvoir si l'on se fie aux propositions du texte ? Qui le défendrait le mieux ? Paulhan ne cherche pas à diviser la société en deux classes, celle des ignorants et celle des savants, l'une apte à diriger et l'autre pas. Comme son appel aux différentes professions l'indiquait dans « La rhétorique était une société secrète », le savant, s'il est l'intellectuel dans le cas particulier de cet article, est aussi celui, plus largement, qui détient des connaissances précises; le spécialiste s'en rapproche, et peut être gendarme aussi bien que forgeron ou sociologue. Suivant la logique de Paulhan, il faudrait alors que le savant, lorsqu'il se mêle aux affaires de la nation, agisse *comme* un ignorant, en mettant de côté tout savoir qui n'appartienne pas au monde commun – si une telle chose est possible. L'argumentation de Paulhan, bien qu'elle prétende servir les intérêts démocratiques, repose sur une logique paradoxale, sur une vision de la démocratie inhabituelle qu'il met en place

non sans user de fausse naïveté. Ceci ne signifie pas que sa volonté de faire appel au « premier venu » soit « déraisonnable » ou antidémocratique. Plutôt, les procédés rhétoriques employés par Paulhan s'éloignent du sens commun et de la simplicité auxquels il prétend faire appel, non seulement en suggérant le surprenant tirage au sort – mesure dont Rancière rappelle la valeur démocratique –, mais en évoquant autour de la démocratie tout un faisceau de termes qui ont peu à voir avec elle de prime abord et transforment sa nature même, en la rapprochant de ce qu'ordinaire on lui oppose.

Certes, le mystère de la démocratie, qui s'inscrit dans la droite ligne des réflexions antérieures de Paulhan, n'est pas mentionné sans ce qui paraît être une forme d'ironie, invitant à s'avancer avec prudence dans l'interprétation, comme lorsque l'auteur affirme : « Je ne veux convaincre personne » (DA, 479). Il ne fait pas de doute que cet énoncé est à accueillir avec suspicion vu le propos du texte. Paulhan réfute pourtant toute présence d'ironie dans son essai : « Je n'ai pas de goût pour l'ironie et si j'en avais, je garderais l'ironie pour de meilleures occasions. » (DA, 480) Il est vrai que l'ironie ne rend pas compte avec justesse de ce qui en jeu dans son mode assertif. La posture de Paulhan se comprend comme une construction à double face. Son énonciation est teintée d'ignorance volontaire et de naïveté, comme s'il s'affichait en tant que « premier venu » lui-même, et se trouve pourtant contredite par l'autorité assertive avec laquelle il avance des positions paradoxales.

2.3.2 POLITIQUE DE L'ÉNONCIATION : *LES FLEURS DE TARBES* ET SES LECTURES

Cette posture ambiguë est celle adoptée par Paulhan dans nombre de ses textes, notamment *Les fleurs de Tarbes* et *De la paille et du grain*, où les questionnements qu'elle suscite sont indissociables, pour le lecteur, des propositions de l'auteur sur la portée politique de la littérature. En effet, cette posture repose sur une rhétorique qui ne cherche pas à convaincre son lecteur et à agir sur lui pour l'amener à prendre parti en dévoilant clairement ce qui est en jeu. Michel Meyer, dans *Littérature et langage*, avance qu'« il y a [...] dans l'idée de rhétorique quelque chose que l'on pourrait qualifier de dimension *intersubjective*. La distance entre les sujets est l'objet de la rhétorique, dès lors qu'ils s'efforcent de la

négocier par le discours²²¹. » Si, comme l'indique Meyer, la rhétorique est une manière de négocier la distance entre les individus, il faut admettre que celle que défend Paulhan ne recherche pas la proximité, l'adhésion parfaite du lecteur, puisqu'elle ne précise jamais ses intentions ou le but de son argumentation. En effet, rien de plus louvoyant que le mode d'écriture de Paulhan, ce que ne manquent pas de souligner les commentateurs de l'œuvre. Maurice Blanchot, dans le court chapitre de *Faux Pas* qu'il consacre aux *Fleurs de Tarbes*, « Comment la littérature est-elle possible²²² ? », débute par la description de son expérience de lecteur et par les difficultés d'interprétation que lui a posées le texte, dont le sens, avoue-t-il, lui échappe toujours en partie. Il constate d'entrée de jeu qu'il existe deux manières de lire l'essai sibyllin qu'il tient entre ses mains. La première, celle du lecteur qui se laisse porter par les tours et détours ingénieux de l'argumentaire de Paulhan, récompense celui qui se plonge dans cette réflexion par la lecture « la plus agréable et excitante pour l'esprit » qui soit, un spectacle dont on sort « ravi et assuré²²³ ». Mais cette assurance s'effrite peu à peu. Des doutes persistants ouvrent vers une seconde lecture :

Le livre dont on vient de s'approcher, est-ce bien le véritable ouvrage qu'il faut lire ? [...] Ne serait-il là que pour cacher ironiquement un autre essai, plus difficile, plus dangereux, dont on devine les ombres et l'ambition ? [...] il serait vain de croire que Jean Paulhan livre jamais ses secrets. C'est par le malaise qu'on éprouve, et l'anxiété, qu'on est seulement autorisé à entrer en rapport avec les grands problèmes qu'il étudie et dont il n'accepte de montrer que l'absence²²⁴.

Prenant le parti de creuser cette « absence » que Paulhan laisse apparaître sous la trame de l'essai, Blanchot enchaîne avec son analyse du texte, qui met l'accent sur la contradiction inhérente à tout acte d'écriture, celle pour l'écrivain d'être pris entre la condamnation au silence, s'il désire façonner un langage vierge de toute souillure, ou de se résoudre à ce « que

²²¹ Michel Meyer, *Langage et littérature*, op. cit., p. 100.

²²² Ce chapitre de *Faux pas* est préalablement paru sous forme d'article dans le *Journal des Débats* en 1941.

²²³ Maurice Blanchot, « Comment la littérature est-elle possible ? », *Faux Pas*, Paris, Gallimard, 1971 [1943], p. 92.

²²⁴ *Ibid.*, p. 92.

l'œuvre qu'il croit avoir arrachée au langage commun et vulgaire existe grâce à la vulgarisation du langage vierge²²⁵. » Toute la première partie de son essai, cependant, fait la part belle au lecteur, alors que Blanchot y retrace le chemin de sa propre connaissance du texte et indique, du même coup, la subjectivité de son interprétation et, sans doute, de toute interprétation des *Fleurs de Tarbes*. La première lecture des *Fleurs de Tarbes*, qui laissait « ravi et assuré », indiquait d'ailleurs que le mal qu'est la Terreur « ne se produit pas chez l'auteur, c'est le lecteur qu'il frappe²²⁶ ». Son interprétation « anxieuse » du texte, une interprétation « malaisée » qui rappelle avec clarté l'angoisse du sujet terrifié, ne l'oublie pas.

Cette façon singulière d'avancer des idées n'a toutefois pas eu que des admirateurs. Julien Benda, dans *La France byzantine* (1945), a écorché au passage Paulhan en le rangeant au côté des « Terroristes » décrits dans les *Fleurs de Tarbes*. L'essentiel de l'essai de Benda consiste en effet à condamner des écrivains qu'on pourrait aisément associer à cette faction, celle des tenants de l'« alexandrisme ». Benda s'en prend en effet à Mallarmé, Gide, Proust et aux surréalistes, pour ne nommer que les principaux accusés, en dénonçant leur rejet de l'« idée nette », de la clarté, du lieu commun, ainsi que leur prédilection pour l'unique, le bizarre, l'originalité poussés à l'extrême. Si son attaque peut *a priori* rejoindre, avec une véhémence que ne montrent cependant pas les propos de Paulhan, les réflexions des *Fleurs de Tarbes* sur les conséquences de la logique terroriste, Benda déplore toutefois que Paulhan « paraisse souvent, par son style, atteint de la maladie qu'il dénonce²²⁷ », celle de souhaiter à tout prix échapper à l'écriture courante. Benda en conclut que, en raison de ce manque – déplorable – de clarté, « sa thèse se devine plutôt qu'elle ne se voit²²⁸ ». Benda affirme que le type d'écriture adopté par Paulhan et, surtout par la faction de la littérature pure à laquelle il l'associe, est en partie motivé par une haine de la démocratie et de la collectivité, par une absence générosité antisociale, imposée au nom du raffinement esthétique généralisé dans les

²²⁵ *Ibid.*, p. 99.

²²⁶ *Ibid.*, p. 93.

²²⁷ Julien Benda, *La France byzantine ou le triomphe de la littérature pure. Mallarmé, Gide, Proust, Valéry, Alain, Giraudoux, Suarès, les Surréalistes. Essai d'une psychologie originelle du littéraire*, Paris, Gallimard, 1972 [1945] p. 75.

²²⁸ *Ibid.*, p. 92.

arts. Benda entrevoit un usage politique pervers de cette écriture alexandrine : « Le culte d'une telle littérature pourrait [...] être enforcé par les conditions politiques où va se trouver cette société, lesquelles, si elles doivent être cruelles, la pousseront naturellement vers des écrits qui occuperont uniquement sa sensibilité et ne lui demanderont point de penser²²⁹. » Pour Benda, il appert que l'absence d'idées nettes et le refus de s'inscrire dans la collectivité sont des terrains fertiles pour faciliter l'installation et la perpétuation d'un régime totalitaire. Cette affirmation hautement polémique est, rappelons-le, prononcée au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, après que la « Querelle des mauvais maîtres » eut déjà mis au banc des accusés les défenseurs de la littérature pure et plusieurs écrivains vedettes de la *NRf* quelques années plus tôt²³⁰, alors qu'on leur imputait, par la nature de leurs écrits, la responsabilité de la défaite française.

Paulhan ne se range toutefois pas sans difficulté dans la même catégorie que les représentants de la littérature pure vilipendés par Benda, ce que lui-même indique à demi-mot par la position « intermédiaire » qu'il lui confère dans son essai, celle d'être suspect, mais pas tout à fait coupable des crimes reprochés aux autres écrivains. C'est que l'opacité dénoncée chez l'auteur des *Fleurs de Tarbes* se révèle toute singulière. La critique universitaire a souvent noté et examiné la nature « performative » des écrits de Paulhan, c'est-à-dire, le parallèle qui s'établit entre le propos tenu par la voix énonciative et les accidents, les apories, les fissures du texte, qui forcent éventuellement à comprendre d'une nouvelle manière le discours tenu. Cette performativité ne se comprend et ne se perçoit que par une lecture attentive du texte, en observant les occurrences de ces « accidents ». La résistance offerte au lecteur se trouve autant dans le détail du texte que dans des coups de théâtre argumentatifs. La dernière phrase des *Fleurs de Tarbes*, « Mettons enfin que je n'aie rien dit » (*FT*, 168), constitue certainement la démonstration la plus éclatante de la mobilité du sens qui traverse

²²⁹ *Ibid.*, p. 181.

²³⁰ « “Mauvais maîtres”, “mauvais enchanteurs”, fauteurs de troubles et fauteurs de guerre, les écrivains reconnus de l'entre-deux-guerres, notamment l'équipe de la *NRf*, sont accusés par leurs adversaires des maux qui ont conduit la nation à la défaite, et constitués en “ennemis publics”. Dans les conditions particulières de l'Occupation, ces accusations prennent une tournure dénonciatrice qui va contribuer à souder ceux qui tentent de résister à l'importation de logiques hétéronomes dans une lutte pour la reconquête de l'autonomie du champ littéraire. » (Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains, 1940-1953*, *op. cit.*, p. 103.)

l'œuvre. La déclaration annule tout ce qui a été énoncé préalablement dans l'essai, tout en laissant planer, par le « mettons » qui ouvre l'affirmation, la possibilité que cette réfutation même ne soit pas à prendre au sérieux. Si l'on pousse plus loin l'interprétation, l'énoncé se comprend comme un accord complice entre auteur et lecteur pour relativiser les efforts du premier en admettant l'inachèvement de la réflexion, aussi bien qu'une allusion proche de la boutade au silence imposé par la Terreur dont il est question tout au long de l'ouvrage. La très courte introduction agit de manière similaire. Trois brefs paragraphes sont voués à nier toute affirmation qui explicite le propos du livre, ce « mystère de la poésie et des Lettres convoqué » en première phrase. Paulhan précise en effet par la négative en enchaînant rapidement que « ce n'est rien éclairer qu'évoquer ici la magie ou l'extase », « ce n'est rien dire précisément que parler d'ineffable », « ce n'est rien avouer que parler de secrets » (FT, 23). De même, continue-t-il quelques lignes plus loin, le poète se rend d'autant mieux au mystère « qu'il s'y refuse lui-même » (FT, 23). Le tout culmine par une phrase révélant que rien de ce qui forme l'essence du livre n'était, au fond, d'intérêt pour l'auteur même : « Ce n'est pas de tels problèmes, tant s'en faut, que j'agiais quand j'ai entrepris cette étude. Il m'eût paru prétentieux et vain de m'y attaquer. Au demeurant la littérature pose, de nos jours, mille questions plus urgentes : la misère, la solitude, l'excès. » (FT, 24) Il va sans dire que ce sont pourtant ces « problèmes auxquels il serait vain de s'attaquer » qui forment l'essentiel des *Fleurs de Tarbes*.

C'est donc tout le propos du livre qui est mis entre parenthèses par l'auteur grâce à cette introduction et à cette conclusion qui paraissent volontairement réduire la portée de ce qui a été démontré. Cette forme d'écriture fonde la rhétorique du livre. Une phrase peut avancer « Et qui pourrait tolérer, se demande un jeune homme, de ne pas être écrivain ? » (FT, 29) et trouver son contraire deux pages plus loin : « Et chaque jeune homme s'étonne que l'on puisse être écrivain. » (FT, 31) La logique des *Fleurs de Tarbes* repose sur une structure chiasmatique qui mise sur l'énonciation d'une chose et de son contraire, sur les retournements de propositions en apparence similaires, où l'irrésolution des contradictions laisse une place prépondérante au lecteur. C'est à lui que revient ultimement la décision de déterminer quelle proposition s'avère la plus authentique, la plus juste, et de comprendre quelle différence a pu s'infiltrer entre deux affirmations contradictoires pour justifier la

présence de ce paradoxe. De même, le lecteur se voit confier la tâche de comprendre le sens d'autres contradictions, qui affecte la réception des arguments en les sabotant, en quelque sorte, de l'intérieur. La position ambivalente de Paulhan, prise entre Terroristes et Rhétoriciens, se dévoile dans le rapport à la modestie qu'il entretient. S'il dénonce la « modestie assez suspecte » (FT, 47) des auteurs contemporains, qui recherchent l'innocence et prétendent à une sincérité qui les absoudrait de leur usage des lieux communs, lui-même joue de cette modestie et prétend à cette sincérité. De même que l'écrivain contemporain, pour prouver cette sincérité, prétend ne s'en tenir qu'aux faits sans être responsable de leur interprétation, Paulhan minimise la portée de l'analyse et la présence de ses propres interprétations, avec la même modestie : « Je ne cherche ni à juger l'écrivain, ni le critique. Je m'étonne seulement d'un malentendu entre eux qui semble à ce point régulier, et comme légal. » (FT, 87) Le sens de ces paradoxes n'est pas épuisé au terme de l'essai, et ces contradictions se retrouvent de surcroît dans une personnification de la littérature qui montre leur insolubilité, car la littérature, selon Paulhan, semble les contenir par essence, en cherchant à s'abolir par un surplus de présence : « Et notre littérature non plus n'exigerait pas avec tant de soin le sensationnel, la surenchère et l'audace, si elle ne voulait nous faire oublier qu'elle est littérature, qui use de mots et de phrases. » (FT, 62)

2.2.2 DE LA PAILLE ET DU GRAIN ET L'ÉPURATION

Comme nous l'avons vu avec Benda, les significations politiques de cette forme rhétorique et de cette pensée des lettres demeurent matière à débats. Pour Paulhan, ces enjeux ont pris une grande ampleur en France au moment de l'épuration, surtout autour du polémique *De la paille et du grain* (1948). D'une manière plus surprenante, ce questionnement a aussi trouvé des prolongements aux États-Unis, dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, autour de deux figures phares de la déconstruction, soit Jacques Derrida et Paul de Man, et de leur propre lien au politique. Dans cette section, nous analyserons la politique qui sous-tend cette rhétorique et les lectures qu'elle induit en nous penchant sur cet essai, qui aborde avec plus d'ampleur que tout autre les enjeux politiques de cette époque, et sur les interprétations qui en ont été faites, tout en maintenant un lien avec le mode de lecture analysé dans *Les fleurs de Tarbes*.

Revenons d'abord sur le contexte ayant entouré cette publication, nécessaire à la pleine compréhension de ce qui s'y joue. Paulhan publie *De la paille et du grain* après une année de discussions particulièrement agitées avec les membres du Comité national des écrivains (CNE), groupement littéraire à vocation politique constitué en 1941. Il est, par sa naissance, lié de près au Parti communiste français, tant par l'affiliation de plusieurs de ses membres (Louis Aragon, Jacques Decour) que par les structures organisationnelles dont il dépend, tout en regroupant néanmoins des écrivains de tendances très diversifiées sous la bannière de la Résistance (par exemple François Mauriac et André Rousseaux). Jean Paulhan joue un rôle majeur dans le recrutement de nouveaux membres et dans la circulation d'informations, en mettant le large réseau « Gallimard-NRf » qui est le sien au service du comité clandestin, en plus de se dévouer aux *Lettres françaises*, lieu de diffusion principal du CNE, offrant « aux écrivains les moyens de lutter avec leurs armes²³¹ ».

L'unité du comité sera toutefois mise à mal lors de la Libération, ce qui le mènera rapidement à perdre de son influence dans le champ littéraire. En effet,

lié au parti communiste par les conditions de sa naissance, le CNE verra cette dépendance se confirmer lorsqu'il sortira de l'illégalité. Si le Parti a fourni aux écrivains dissidents les moyens de réaffirmer leur liberté par rapport aux instances de diffusion asservies et aux agents de l'hétéronomie, cette dépendance est désormais perçue comme une menace pour les gardiens de l'autonomie littéraire²³².

En plus des réticences de plusieurs vis-à-vis de l'autorité et du pouvoir décisionnel que revendiquent les écrivains communistes, le sort à réserver aux écrivains accusés de collaboration représente une autre source de division, cette fois entre les partisans de la ligne dure et ceux privilégiant l'indulgence. Cette question sera la principale cause de la rupture entre le CNE et Paulhan – rupture suffisamment violente pour que Paulhan soit effacé en 1948 du bandeau indiquant dans les *Lettres françaises* les noms des fondateurs du journal. Au sortir de la guerre, les membres du CNE, ayant en quelque sorte illustré la valeur de leurs idées en même temps que leur courage grâce à leur engagement, possèdent une légitimité

²³¹ Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains 1940-1953*, op. cit., p. 467.

²³² *Ibid.*, p. 558.

suffisante, sur les plans littéraire et national, pour s'ériger en juges de leurs confrères compromis. Le CNE ne détient pas de pouvoirs réels, en termes judiciaires – la Cour de Justice de la Seine se saisira des cas des collaborateurs notoires, comme ceux des écrivains Suarez, Chack, Béraud et Brasillach, condamnés à mort en 1945. De même, les sanctions professionnelles (interdiction de publication, de réédition des œuvres, etc.) contre les écrivains coupables d'« intelligence avec l'ennemi » relèvent plutôt du ministère de l'Éducation nationale, qui institue en mai 1945 un Comité national d'épuration des gens de lettres, auteurs et compositeurs. Toutefois, des membres du CNE sont appelés à siéger à ce nouveau comité, qui se base en partie sur les travaux antérieurs du CNE : une première liste de douze « traîtres » est mentionnée en assemblée dès septembre 1944²³³, et une semaine plus tard, dans *Les Lettres françaises*, ce sont quatre-vingt-quatorze noms de coupables potentiels qui sont divulgués. On demande alors aux acteurs du milieu littéraire de ne pas publier d'œuvres des écrivains inscrits sur cette liste. Les membres du CNE s'engagent aussi à ne publier aucun article et aucun livre dans un journal ou une maison d'édition compromis durant la guerre. Toutefois, dans les faits, après une première phase de sévérité affichée, peu de sanctions seront imposées, la difficulté à juger les cas – trop nombreux – d'écrivains se situant dans des « zones grises » de la collaboration faisant obstacle à leur condamnation, en plus d'allonger indûment les procédures²³⁴.

Dans un premier temps, Paulhan ne se montre pas opposé à la constitution de la « liste noire » et à des sanctions morales, symboliques, contre les écrivains soupçonnés de collaboration. La position de Paulhan à ce sujet évoluera toutefois rapidement, le directeur de la *NRf* devenant de plus en plus enclin à pardonner aux écrivains collaborateurs à mesure que le travail d'épuration progressera et fera de nouvelles « victimes ». Paulhan est choqué de l'institutionnalisation de la dénonciation d'écrivains par d'autres écrivains. Comme il le répétera à maints interlocuteurs dans sa correspondance, sa position, il l'a énoncée avec

²³³ Cette liste, qui vise les plus connus des écrivains, comprend les noms de Brasillach, Céline, Chateaubriant, Chardonne, Drieu La Rochelle, Giono, Jouhandeau, Maurras, Montherlant, Morand, Petitjean et Thérive.

²³⁴ À ce sujet, voir le chapitre « Gens de lettres », Herbert Lottman, *L'épuration 1943-1953*, Paris, Fayard, 1986, p. 406-419.

d'autres membres du CNE lors d'une soirée chez Édith Thomas²³⁵ plusieurs mois plus tôt : « Ni juges, ni mouchards ». La condamnation à mort de Robert Brasillach, le suicide de Drieu La Rochelle, les accusations portées contre des amis de Paulhan, dont Armand Petitjean et Marcel Jouhandeau, de même que le sentiment d'un acharnement injuste contre les intellectuels²³⁶ contribueront aussi à déterminer sa position parmi les modérés. La liquidation de la *NRf* en 1945, compromise durant la Deuxième Guerre mondiale en raison des positions ouvertement fascistes de son directeur Drieu La Rochelle et de son respect des politiques de censure allemandes (ostracisme des écrivains juifs et des écrivains antinazis) aurait de surcroît contribué à l'amertume de son ancien directeur. Celui-ci réitère le droit à l'erreur qu'a l'écrivain dans une lettre à Marcel Jouhandeau, inclus dans la première liste noire du CNE, dans une lettre datée du 7 septembre 1944 : « J'avais fait remarquer [lors de la réunion du CNE du 4 septembre 1944] que l'erreur, le risque de l'esprit, et voire l'aberration (au sens des théologiens) sont le premier droit de l'écrivain. De tout écrivain – mais à bien plus forte raison de celui qui poursuit des problèmes, auprès desquels la cité, la patrie sont des choses légères²³⁷. » Devant l'ampleur que prennent les sanctions et les condamnations pour les écrivains jugés coupables de trahison, Paulhan démissionne du CNE en 1946 et peu de temps après, quitte sa réserve et fait entendre son opposition publiquement en janvier 1947 dans *Le*

²³⁵ La date exacte de cet événement est inconnue, mais Paulhan reprend dans plusieurs lettres cette déclaration, notamment dans des lettres envoyées à Paul Éluard et à François Mauriac en 1944. Voir Jean Paulhan, *Choix de lettres, tome II – Traité des jours sombres*, op. cit., p. 376 et 378.

²³⁶ Comme le souligne Gisèle Sapiro, « on a souvent opposé les lourdes sanctions qui ont frappé le monde intellectuel à l'indulgence dont a bénéficié le secteur économique, qui avait pourtant fourni les moyens matériels et techniques de la Collaboration. Ce contraste [...] choque les milieux littéraires dès le début de l'année 1945, à la suite des condamnations à mort de Suarez, Chack, Béraud et Brasillach (seul Béraud sera gracié). Ce ne sont pas les chiffres bruts de l'épuration [...], mais la sévérité de la peine à laquelle sont exposés les intellectuels, la mort, qui en est la source. » Ce ne sont pas les démarches du CNE qui auraient amené des sanctions particulièrement sévères pour les intellectuels ; selon Sapiro, le désir de condamner des collaborateurs de renom pour les donner en exemple, la facilité de porter en jugement des écrivains dont les textes témoignent de leur adhésion aux politiques de l'ennemi, de même qu'une volonté de reconstruction nécessitant l'aide des industriels et des institutions expliqueraient en partie la rigueur du traitement réservé aux intellectuels, proportionnellement moins protégés que les collaborateurs d'autres secteurs (Gisèle Sapiro, *La guerre des écrivains 1940-1953*, op. cit., p. 587).

²³⁷ *Ibid.*, p. 374.

*Figaro littéraire*²³⁸, entraînant une série d'échanges et de lettres ouvertes parfois virulentes, qui ne mèneront à aucune réconciliation. En effet, sa position indulgente, dans le contexte fortement polarisé de l'après-guerre où triomphe une nouvelle génération d'écrivains engagés, ne pourra qu'apparaître complaisante aux yeux de ses anciens compagnons de Résistance. Elle paraîtra déresponsabiliser ceux qui prennent la plume, sous couvert de refuser la littérature à visée morale et de croire que les écrits ne constituent pas des actes, ou à tout le moins ne méritent pas d'être jugés comme tels. Cette position reléguera Paulhan à droite, au pôle académique de la vie littéraire, aux côtés d'ainés généralement plus compromis durant la guerre que leurs cadets, qui après avoir affirmé la nécessité d'une littérature morale dans l'entre-deux-guerres, revendiquent désormais le droit à « l'art pour l'art ».

Par opposition à la conception de la littérature alors défendue par Aragon, Éluard ou Sartre, les propos de Paulhan paraissent en effet privilégier le retrait des écrivains de la cité, et désavouer du même souffle la portée de leurs œuvres dans le monde. Nous croyons toutefois que l'idée de la littérature que Paulhan véhicule dans *De la paille et du grain*, en particulier lorsque confrontée à d'autres idées développées antérieurement par l'auteur des *Fleurs de Tarbes*, force à nuancer cette vision limitée de son rôle. *De la paille et du grain*, comme sa *Lettre aux directeurs de la Résistance* (1952) quelques années plus tard, est écrit durant une période agitée, où des proches de Paulhan sont inculpés. Son désir de persuader ses adversaires du bien-fondé de sa position l'amène à certaines erreurs factuelles – il minimise ainsi de beaucoup la gravité des propos tenus par Charles Maurras²³⁹ et, dans *Lettre aux directeurs de la Résistance*, exagère les chiffres des morts liés à l'épuration²⁴⁰ – et à

²³⁸ Claude Duché, « Jean Paulhan et Vercors disputent de l'épuration chez les écrivains », *Le Figaro Littéraire*, 18 janvier 1947.

²³⁹ Au sujet de Maurras, il déclare, en s'adressant aux membres du CNE : « Je sais qu'il vous est arrivé de trouver, dans les dix mille pages qu'il a pu écrire sous Vichy, deux lignes qui ressemblent à une délation. » (PG, 113) Jeannine Verdès-Leroux, dans son article « Jean Paulhan, analyste du politique », après avoir lu toutes les pages écrites par Maurras sous Vichy, constate « qu'on ne trouve guère deux lignes qui soient innocentes, tant la délation, les appels au meurtre, aux exécutions, et l'antisémitisme sont ouverts et permanents. » (Jeannine Verdès-Leroux, « Paulhan, analyste du politique », *op. cit.*, p. 238)

²⁴⁰ En se fiant sur un article du *Figaro* paru le 6 avril 1946, Paulhan avance que soixante mille Français ont été exécutés à la Libération; en tout, quatre cent mille Français « se sont vus par la Libération exécutés, envoyés au bagne, révoqués, ruinés, taxés d'indignité nationale et réduits au rang

quelques raccourcis de pensée, qui contrastent avec des opinions émises naguère. Ces propos lui seront d'ailleurs vivement reprochés et, aux yeux de quelques-uns, feront de ses textes sur l'épuration – et de sa prise de position dans l'après-guerre – une sorte de parenthèse plus ou moins heureuse de son œuvre. Nous pensons toutefois que malgré ces écarts rhétoriques, *De la paille et du grain* ne constitue pas une rupture, mais qu'il s'intègre de manière cohérente au reste de l'œuvre paulhanienne tant par ses idées sur la politique et la littérature que par sa manière tout à fait singulière de déployer son argumentaire.

Résumons d'abord le propos de l'essai. Celui-ci est divisé en trois sections dont les deux premières, si l'on se fie à leur titre, paraissent plutôt éloignées des considérations liées à l'épuration : « Un secret de polichinelle, ou la littérature comme fête publique » et « Des amateurs de bridge aux policiers bénévoles ». Ces deux sections sont suivies de « Sept lettres aux écrivains blancs », qui reprennent les lettres de Paulhan parues en 1947 dans les journaux (*Combat*, *Nouvelles épîtres*) et qui, elles, ont un ton nettement pamphlétaire et traitent directement du sort des écrivains coupables. Le tout est accompagné d'un bref appendice, « Trois notes à propos de la patrie », où Paulhan aborde successivement les cas de Romain Rolland, de Julien Benda et de Claude Morgan. Le premier, comme nous le verrons, lui sert de contre-exemple, alors que les deux autres, aux attaques desquels il répond, sont parmi les opposants les plus féroces à son point de vue sur l'épuration. Il est à noter que, dans son argumentaire, Paulhan traite presque exclusivement de la culpabilité des écrivains sous l'angle du patriotisme, défendant les auteurs ayant été condamnés en raison de leurs écrits – et non de leurs actions – ou de leur complaisance avec l'ennemi. Les cas de collaboration et de délation plus graves ne sont généralement pas traités. Il évacue donc la réalité des camps²⁴¹ et ne développe pas non plus de véritable réflexion sur le fascisme.

L'entrée en matière de Paulhan, dans « Un secret de polichinelle, ou la littérature comme fête publique », a peu à voir avec le conflit en cours avec le CNE : Paulhan commence par

de paria ». Ces chiffres seraient même, à son avis, « au-dessous de la vérité. » Les chiffres procurés par le *Figaro* – et de bien plus élevés seront aussi avancés durant la période, allant jusqu'à 105 000 exécutions sommaires – seraient toutefois grandement exagérés, comme l'affirme Lottman. Les historiens évaluent aujourd'hui qu'il y aurait eu entre 8500 et 9000 exécutions sommaires durant l'épuration (Herbert Lottman, *L'épuration 1943-1953*, *op. cit.*, p. 457-462).

²⁴¹ Il en est fait mention une seule fois : « Somme toute, ni Drieu ni Montherlant ou Thérive ne prévoyaient, eux non plus, l'horreur des camps de concentration et des chambres à gaz. » (*PG*, 107)

traiter de ses thèmes de prédilection, soit la haine du langage qui règne alors et la forme que prennent les rapports entre langage et pensée, en passant par un long détour sur l'emploi de mots de langue étrangère dans la langue courante. Le propos est dense, et les circonvolutions du raisonnement paulhanien ne s'éclairent que progressivement. « Nous avons tendance, dit Paulhan, à considérer les langues (et les patries) comme des sortes de prisons, dont on s'évade comme on peut. » (*PG*, 12) Or, jusqu'à l'époque contemporaine, le langage était considéré comme « une grande réjouissance publique », comme un « bal masqué », puisque « volontiers arbitraire et surprenant, comme les fêtes » (*PG*, 13). Ce bal masqué en est un où tous sont invités et qui n'est donc en rien réservé aux écrivains et aux spécialistes, bien au contraire. Le mystère du langage le plus simple, « où achoppent les intellectuels et les savants [...] – n'embarrass[e] pas le moins du monde l'homme du commun, le premier venu, le Modeste » (*PG*, 30), et même « l'amuse » (*PG*, 31). Dans la deuxième section, Paulhan change d'objet de comparaison. Si le bal masqué correspond à l'aspect jubilatoire d'un langage insaisissable et mobile, le bridge lui sert pour parler de la part d'imperfection intrinsèque à tout langage :

prenez garde qu'un jeu repose d'abord sur une part d'incertitude et d'invention, d'hypothèses; bref de génie. [...] ce qui nous attache à une langue et nous donne envie de la parler, ce n'est pas qu'elle soit parfaite. C'est qu'elle ait ses confusions, ses erreurs, ses baroqueries. (*PG*, 42-43)

Cette imprévisibilité qui donne son piquant au bridge, Paulhan la croit aussi nécessaire au bal masqué : « Et s'il est exact que la littérature soit une fête, personne ne voudrait qu'elle fut une fête sans danger. » (*PG*, 53)

C'est à partir de ce moment qu'apparaissent plus clairement les liens de la fête et du bridge avec le CNE et les écrivains inculpés. Paulhan mentionne une série d'« écrivains coupables » que personne ne songerait plus à condamner et qui sont au contraire devenus les symboles mêmes de la littérature en France :

escrocs, faux-monnayeurs, assassins ou simplement méchants, noirs enfin! ah! non : de Villon à Jean Genêt [*sic*], en passant par Leibnitz [*sic*], Racine, Sade, Verlaine. [...] C'est même à se demander si ça ne réussit pas à un écrivain d'être coupable, si ça ne fait pas partie de la littérature. (*PG*, 53)

L'écrivain, dans la recherche qui est la sienne – la littérature, comme le langage, contenant un mystère –, s'engage dans des voies qui peuvent être trompeuses, et – cela n'est pas exclu – mener à des errements dont les conséquences ne seront pas sans gravité. Si la justice peut alors se mêler de punir leurs crimes, ce n'est pas à d'autres écrivains, qui sont eux aussi engagés dans une quête imprévisible, de jouer aux gendarmes. Ne pas vouloir, pour un individu, avoir des contacts personnels avec les écrivains collaborationnistes est une décision « courageuse et modeste » (*PG*, 57). Toutefois, quand la presse entière, de même que les écrivains et les éditeurs, décident à l'unanimité d'exclure les coupables, la « décision modeste » se transforme, « par la malice des hommes, en verdict prétentieux; [leur] mesure démocratique, en sentence fasciste » (*PG*, 57). Les écrivains-gendarmes que dénonce Paulhan étoufferaient, par leurs visées moralistes, nombre de voix essentielles au maintien d'une démocratie réelle en France, sous couvert de défendre la patrie contre ceux qui l'attaquent. Or, croit Paulhan, « il ne faut pas qu'un peuple s'admire trop béatement. [...] Les mauvais patriotes, c'est parfois le luxe des patries (c'est un luxe dangereux, comme tous les luxes). » (*PG*, 60) La deuxième section s'achève brusquement, Paulhan avertissant que « [i]ci j'ai été violemment interrompu » (*PG*, 61), comme si l'urgence était devenue trop grande pour continuer d'avancer de cette manière louvoyante. La section qui suit est constituée des lettres envoyées aux responsables du CNE. Paulhan y répète grosso modo les mêmes arguments que dans les deux parties précédentes, tout en précisant nommément à qui s'adressent ses attaques et en resserrant son propos autour du rapport au patriotisme des écrivains français. Ainsi, il revient sur le manque de ferveur patriotique qu'aurait montré Romain Rolland au début de la Première Guerre mondiale :

au début de cette guerre de trente ans, il nous a signifié de Suisse qu'entre la France et son agresseur il refusait de choisir. Or, le péril pour nous était d'autant plus grand que l'honnêteté de Rolland était plus évidente, ses disciples plus nombreux. Pourtant, dès l'année vingt, nous lui avons tous pardonné et qui de nous eût refusé d'écrire à ses côtés ? (*PG*, 60)

Paulhan s'arrête aussi longuement, et avec une virulence qui trahit l'animosité qu'il éprouve à son égard durant cette période, sur le cas plus contemporain de Louis Aragon, qui n'a semble-t-il pas toujours montré un attachement très fort à la France avant l'Occupation allemande, bien qu'il s'illustrera en tant que patriote durant la Résistance. En effet, Paulhan brandit des déclarations antérieures d'Aragon, proférées avant la guerre, qui le montrent

autrement plus tiède quant à sa mère patrie qu'en 1947. Aragon aurait donc usé du « droit à l'erreur » que réclame Paulhan pour les écrivains tout en refusant de le reconnaître, ce que dénonce l'auteur des *Fleurs de Tarbes* : « Si j'étais moraliste ou politique, c'est, je crois, la cruauté de l'épuration qui me frapperait d'abord. Mais je ne suis guère qu'un grammairien, et c'est son hypocrisie. » (PG, 108)

« Je ne suis guère qu'un grammairien » : cette déclaration pour le moins modeste, qui cherche volontairement à réduire le champ de compétences de Paulhan et déplace le débat sur le terrain de la langue, mérite qu'on s'y arrête. Que Paulhan se définisse comme grammairien n'est *a priori* pas surprenant : la majorité des travaux et essais de Paulhan, dont ses célèbres *Fleurs de Tarbes*, ont porté sur le langage et la conscience trouble qu'ont les écrivains et les critiques de son pouvoir sur le réel. De plus, dans le contexte de publication de *De la paille et du grain*, cette attention portée au langage n'est évidemment pas innocente : il s'agit après tout, pour ce tribunal des Lettres, de juger des écrivains sur le poids de leurs mots et sur la signification précise que ceux-ci ont revêtu dans le contexte de l'Occupation. Le mot qui intéresse ici Paulhan est celui de « patrie », auquel se rallient désormais Aragon, Éluard, Morgan et Benda, qui le brandissent comme étendard, en partie par sincérité, en partie, selon Paulhan, à cause de la nouvelle « nuance avantageuse » (PG, 107) du terme. Or, à en croire l'auteur des *Fleurs de Tarbes*, s'ils avaient été interrogés quelques années plus tôt sur leurs sentiments vis-à-vis de leur pays, Morgan lui aurait sans doute répondu « qu'un communiste n'a pas de patrie », et Aragon lui aurait probablement affirmé que « la France est la vermine du monde » (PG, 110). Si Paulhan ne les blâme pas d'avoir changé d'avis, il leur reproche d'avoir mésusé du mot « patrie » en faisant varier son sens au gré des circonstances. Dans *De la paille et du grain*, Paulhan affirme ainsi, s'adressant à Benda : « Vous n'êtes pas un patriote et s'il vous arrive, en telle ou telle circonstance, de trouver la patrie de votre côté, vous pouvez loyalement dire que ce n'est pas votre faute. Vous êtes un partisan, c'est tout différent. Les mots ont un sens précis, qu'il vaut mieux respecter. » (PG, 115) Notons que ce n'est pas seulement la valeur du patriotisme qui est en cause selon Paulhan, mais bien son sens : Aragon conçoit différemment la patrie selon les circonstances, d'une manière qui diffère d'une simple transformation des connotations positives et négatives du terme à ses yeux. Paulhan rajoute un peu plus loin : « Il me semble qu'un patriote sincère est plus calme.

Plus modeste. » (PG, 118) Il reprend du même souffle l'essentiel de la définition du patriotisme qu'il a développée dans « Patrie », un texte publié dans l'anthologie *La patrie se fait tous les jours*, constituée de textes de dizaines de résistants et dirigée par Paulhan lui-même et Dominique Aury : « aimer sa patrie telle qu'elle est, mais vouloir à tout prix en faire une autre patrie; exiger qu'elle soit normale et juste, et pourtant la chérir dans ses injustices et ses bizarreries. Bref, adorer sa patrie, mais ne pas la supporter²⁴². »

La modestie qu'il prête au vrai patriote rappelle celle – en partie jouée – de Paulhan lui-même, lorsqu'il affirme n'être rien de plus qu'un grammairien qui s'occupe des questions de langage. Paulhan multiplie en effet les déclarations semblables tout au long de *De la paille et du grain*, en niant toute position de surplomb, tant par le titre qu'il se concède que par le savoir qu'il s'arroge, limité et précis :

« J'ai grand respect pour les hommes de la police. Je suppose qu'ils sont nécessaires, il m'arrive de les admirer (je ne suis pas un de ces anarchistes qui veulent que l'écrivain ne relève d'aucune loi). Mais enfin je n'en suis pas un. Non. Ni même un homme politique » (PG, 54-55); « Je n'ai pas le goût des polémiques. Je n'écris pas de pamphlets » (PG, 82); « Je ne suis pas un moraliste. Je ne sais s'il faut être patriote. » (PG, 89); « Je ne suis pas un Politique. Que la société, et le monde en général, aient besoin d'être changés, c'est ce qui crève les yeux. Quant aux moyens de les changer, je les laisse à plus savant que moi, ce n'est pas mon affaire. » (PG, 97)

La valeur rhétorique de tels procédés est évidente : en prétendant à l'humilité, de même qu'en affirmant ne pas faire de morale, ne pas vouloir causer de polémique, ne s'intéresser qu'obliquement aux moyens de changer la société, Paulhan n'en présente pas moins un essai qui traite de questions bel et bien liées à la morale, au politique, à la société, et dont l'effectivité se veut réelle. Cependant, cette modestie, loin de se résumer à un procédé argumentatif, doit aussi être mise en parallèle avec la figure récurrente du premier venu.

Dans *De la paille et du grain*, le premier venu se confond avec le « vrai patriote » : son amour de la patrie, pour aussi exigeant qu'il soit, demeure en dehors des querelles de parti et peut être associé à une forme de simplicité; une sorte de politique du sens commun le

²⁴² Jean Paulhan, « Patrie », Jean Paulhan et Dominique Aury (dir.), *La patrie se fait tous les jours. Textes français 1939-1945*, Paris, Éditions de Minuit, 1947, p. 21.

gouvernerait. Par sa posture énonciative, c'est la voix de ce premier venu qu'adopte Paulhan dans *De la paille et du grain*, quoiqu'il prétende le contraire en se reléguant lui aussi dans la classe des spécialistes (« cette race d'écrivains plus ou moins professionnels, à laquelle j'appartiens » [PG, p. 52]). Dans *Les fleurs de Tarbes* se trouve à propos du langage la même sorte de contradiction que suppose la démocratie royaliste de Paulhan, la même tension entre le singulier et le pluriel, entre la possibilité pour une chose – qu'il s'agisse d'un mot ou d'un individu – d'être unique tout en restant partie prenante du monde commun. Alors que les Terroristes posent le lieu commun comme signe de paresse et défaut de la pensée critique propice à susciter l'abêtissement et les dérives idéologiques, Paulhan questionne cette « haine du langage » qui, dans sa recherche d'une unicité expressive, conduit à la séparation d'avec le commun. Ainsi, chez l'écrivain avide de fuir les lieux communs, « le dégoût des clichés se poursuit en haine de la société courante et des sentiments communs. Comme si les États et la nature n'étaient pas tout à fait différents d'un grand langage, que chacun silencieusement se parlerait. » (FT, 45) Ses propos sur la Terreur préfigurent ceux qu'il tiendra dans l'après-guerre en mettant aussi l'accent sur la volonté d'une purification, d'un refus de la faute chez les écrivains :

L'on appelle Terreurs ces passages dans l'histoire des nations (qui succèdent souvent à quelque famine) où il semble soudain qu'il faille à la conduite de l'État, non pas l'astuce et la méthode, ni même la science et la technique – de tout cela on n'a plus que faire – mais bien plutôt une extrême pureté de l'âme, et la fraîcheur de l'innocence commune (FT, 45).

Il faut dire que la première moitié du vingtième siècle est fertile en condamnations du langage, comme si celui-ci avait été trop souillé par l'usage commun pour être utilisé librement. Sartre, dans *Qu'est-ce que la littérature?*, parlera ainsi du « cancer des mots » grugeant la littérature moderne, avançant que « notre premier devoir d'écrivain est donc de rétablir le langage dans sa dignité²⁴³. » La volonté purificatrice qui anime les Terroristes ne mènerait toutefois jamais à un véritable renouveau. Comme la folie sanguinaire de 1793 multipliant en vain les guillotins pour éliminer les coupables, la purge langagière ne réussit

²⁴³ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2008 [1948], p. 281-282.

qu'au prix de rompre toute possibilité de communication. Le fantasme d'une société se reconstruisant elle-même après avoir liquidé les éléments néfastes qui en sont partie intégrante n'aboutirait finalement qu'à une négativité stérile, qu'à un vide dévastateur.

Dans le cas des collaborateurs issus du monde des Lettres comme dans celui des écrivains pris de Terreur, l'idée d'une corruption de la langue causée par un mauvais usage prévaut, crime qu'il serait nécessaire de châtier pour réformer le langage – une pensée que Paulhan condamne. Paulhan ne débute pas sans raison *De la paille et du grain* par l'évocation d'une fête publique et d'une partie de bridge, deux événements liés à la sociabilité et au jeu et réunissant – ou touchant – des gens de toute classe et de toute occupation (« [le langage] réunit même les foules » [PG, 13]). La littérature doit être faite « par tout le monde » (PG, 29) et existe dans un moment logé en dehors du rythme normal des jours, du quotidien, tout en n'y étant pas diamétralement opposée : elle forme une bulle temporelle, non une rupture complète. Si le bal masqué et la partie de bridge sont régis par leur propre code, on n'y entre pas sans ramener du monde extérieur ses conflits, ses préoccupations et sans que certaines conséquences ne puissent se prolonger au-delà de l'événement; après tout, « c'est une fête où il arrive qu'un pétard vous saute aux yeux, et qui peut s'achever (comme toutes les véritables fêtes) par des coups de couteau » (PG, 53). Ces comparaisons, de même que les autres exemples qui sont utilisés par Paulhan, insistent sur la place naturelle de la littérature dans le monde, un monde où elle est effective et accessible à tous, même à ceux dont la parole n'apporte aucun bien.

Cette position sera fort peu populaire : l'Occupation et les tortures qui en ont résulté modifient la perception qu'ont nombre d'écrivains du poids des mots. Le « droit à l'erreur » que Paulhan revendique pour les écrivains apparaîtra laxiste, complaisant, et semblera dévaloriser du même coup la littérature en niant sa possibilité d'agir dans le monde. À tout le moins, c'est certainement en ces termes que sa réponse sera interprétée. Paulhan déplore que

l'épuration mène la vie dure aux écrivains. Les ingénieurs, entrepreneurs et maçons qui ont bâti le mur de l'Atlantique se promènent parmi nous bien tranquillement. [...] Ils bâtissent les murs des nouvelles prisons, où l'on enferme les journalistes qui ont eu le tort d'écrire que le mur de l'Atlantique était bien bâti. (PG, 98)

Sartre, dans « Situation de l'écrivain en 1947 » lui rétorquera : « On dit aujourd'hui qu'il valait mieux construire le mur de l'Atlantique qu'en parler. Je n'en suis pas autrement scandalisé. [...] nous devons nous réjouir que notre profession comporte quelques dangers²⁴⁴. » Alors que Paulhan cherche à relativiser la portée des mots des écrivains, leur accordant une force d'impact difficilement mesurable et, de ce fait, les rendant difficilement condamnables, Sartre, au contraire, met de l'avant leur puissance, et la responsabilité que cette puissance confère. La Deuxième Guerre mondiale, en révélant la valeur de la parole, a aussi montré qu'il est possible de changer le monde par le langage : en cette période de reconstruction, il n'en tient qu'à l'écrivain de se montrer à la hauteur de la tâche qui lui incombe, celle de transformer la société par des écrits aussi effectifs que des actions.

2.3.3 LECTURES CONTEMPORAINES DE PAULHAN

Ces lectures des écrits de Paulhan, axées sur l'examen de son rapport au politique et à l'engagement, n'ont pas pris fin après l'épuration des écrivains, mais ont au contraire connu d'autres périodes fastes dans les décennies suivantes, notamment à partir des années 1980, aux États-Unis. En effet, le critique Jeffrey Mehlman a suscité la controverse en 1986 à la suite de la publication d'un article intitulé « Writing and Deference : The Politics of Literary Adulation ». Celui-ci faisait de Derrida l'héritier de Paulhan, qui aurait annoncé, en particulier par les préoccupations de ses écrits plus tardifs, la dissémination derridienne et *De la grammatologie*. L'argumentaire de Mehlman se bâtit sur une série d'éléments très diversifiés, parfois d'une signification toute relative. Il évoque ainsi comme preuve de cette filiation le parallèle existant entre l'admiration des Américains pour Derrida et l'admiration du Nazi Gerhard Heller pour Paulhan, deux admirations fondées sur des rapports de pouvoir inversés. De manière plus concrète, il assimile la manière dont Paulhan a pris position lors de l'épuration et le silence de Derrida sur les positions d'extrême droite défendues par Maurice Blanchot pendant l'entre-deux-guerres dans l'ouvrage qu'il lui a consacré, *Parages* (1986). Le raisonnement ne se bâtit pas uniquement autour de ce qu'on pourrait qualifier de « volonté d'oubli » chez l'un comme l'autre des intellectuels, mais prend racine dans le langage même.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 232-233.

Mehlman fait de l'expérience de la polysémie radicale du langage, polysémie éprouvée lors de la Résistance et de l'épuration par Paulhan, la matrice de la dissémination derridienne. En effet, la Résistance, animée en grande partie par des communistes, a été portée par ceux qui avaient abhorré autrefois le mot « patrie », de même que la France a été perdue par ceux qui avaient brandi les vertus du nationalisme avant la guerre. Surtout, ce sont les Résistants qui, lors de l'épuration, ont accusé les collaborateurs d'avoir trahi cette patrie qu'ils dénigraient autrefois – une réversibilité des termes sur laquelle insiste Paulhan et qui serait déjà perceptible dans la réversibilité des Terroristes et des Rhétoriciens. *De la paille et du grain* mettrait à mal la quête d'une pureté initiale des mots comme de la Résistance, et les travaux subséquents de Paulhan auraient poursuivi dans la même veine. Comme l'explique Melhman :

It is the illicit play of signifiers that grounds the deluded moral and moralizing quest for primal meanings. If philosophers, in Valéry's phrase, were unwitting practitioners of a literary genre (philosophy), etymologists were unwitting punsters [...], Paulhan gave us, in brief, a local instance of what might be called, before the letter, applied grammatology. That in 1953²⁴⁵.

La découverte quelques années plus tard des écrits de guerre collaborationnistes de Paul de Man ne fera que confirmer à Mehlman cette filiation de la pensée déconstructionniste à Paulhan.

Si certains critiques ont trouvé ténus les liens entre la déconstruction et Paulhan mis en avant par Mehlman dans son article controversé²⁴⁶, il n'en reste pas moins que cette parenté a été explorée par la suite par d'autres critiques qui ont aussi trouvé une proximité entre Derrida et Paulhan, et ont dû se mesurer à la question du politique. Anna-Louise Milne, dans sa thèse portant sur la généalogie du concept de lieu commun chez Paulhan, a mis au jour les liens existants entre sa pensée et celle de Paul de Man, qui, mentionne-t-elle, a été un lecteur assidu du premier et qui lui aurait accordé une place importante dans son cours sur la rhétorique. Paul de Man, comme Paulhan, place son attention sur les faits de langage et

²⁴⁵ Jeffrey Mehlman, « Writing and Deference. The Politics of Literary Adulation », *Representations*, n° 15, été 1986, p. 5.

²⁴⁶ Au sujet de la polémique, voir Ann Smock, « More on Writing and Deference », *Representations*, n° 17, 1987, p. 158-164.

insiste sur la manière dont le sens se trouve constamment différé, indéterminé une fois pour toutes. Milne, dans son analyse des positions langagières communes aux deux auteurs, mentionne rapidement – trop rapidement sans doute – le lien évoqué précédemment entre leurs positions lors de la Deuxième Guerre mondiale, sans toutefois déplier ce qui les rapproche et les distingue sur cette question précise²⁴⁷. Comme elle le rappelle, la focalisation sur un langage refermé sur lui-même, étudié en vase clos, sans considération de ses conséquences et impacts sur le monde, aurait, aux yeux de plusieurs critiques défavorables aux théories déconstructionnistes, facilité les errements politiques de Paul de Man²⁴⁸. En parallèle, Milne rappelle la position controversée de Paulhan après la Deuxième Guerre mondiale, alors que son appel à la clémence et sa manière en apparence désinvolte de traiter les écrits collaborationnistes ont aussi été jugés comme une façon de minimiser le poids des mots, des lettres, et de leur dénier une puissance d'action réelle dans le monde.

Ainsi, le jeu des significations sans cesse reconduites, différées, disséminées, aurait des conséquences qui déborderaient du strict cadre littéraire pour perturber le concept de responsabilité politique. Michael Syrotinski, dans « Domesticated Reading : Paulhan, Derrida and the Logic of Ancestry », a repris l'argumentaire de Mehlman en mettant en avant certaines des failles qui minent la possibilité d'un parallèle entre les deux penseurs : la structure chiasmatique adoptée par Paulhan pour parler des Résistants et des Collaborateurs, celle qui indique qu'entre l'un et l'autre, « du point de vue de la patrie », ce serait « *blanc bonnet et bonnet blanc* » (PG, 116), serait trompeuse. Mehlman insiste sur cette phrase de *De la paille et du grain* pour illustrer l'interchangeabilité des positions aux yeux de Paulhan. Mais cette invocation du proverbe « *blanc bonnet et bonnet blanc* » dans son argumentaire

²⁴⁷ « There is, therefore, a strong theoretical parallel between Paulhan and de Man, and it is interesting to note that de Man developed a keen interest in Paulhan's work towards the end of his life, dedicating his last seminar to study of rhetoric in the twentieth century with Paulhan occupying a dominant place in the syllabus. But the significance of the following account of the convergence and divergence between their thought does not lie solely in a relation of potential influence or perhaps just surprising coincidence. De Man – along with Blanchot, has also become the locus for sustained attack on literary theory or deconstruction which alleges the political irresponsibility of critics who assert the indeterminacy of meaning. » Anna-Louise Milne, *Jean Paulhan's Common place : The Genealogy of a Concept*, op. cit., p. 318-319.

²⁴⁸ À ce sujet, voir David Lehman, *Signs of the time : Deconstruction and the Fall of Paul de Man*, New York, Poseidon Press, 1992.

met au contraire, selon Syrotinski, l'accent sur la différence qui doit être perçue à cet endroit – le proverbe, rappelons-le, jouant un rôle crucial dans la pensée de Paulhan. Comme le proverbe ne prend son plein sens qu'en fonction de la situation dans laquelle il est prononcé, chacune des positions en apparence interchangeables doit aussi être appréhendée dans sa spécificité²⁴⁹. Lui-même ancien étudiant de Derrida, Syrotinski avance qu'une lecture attentive des écrits de l'auteur de *De la grammatologie* et de Paulhan doit plutôt conduire à une revalorisation de la singularité de tout énoncé et de tout texte, ainsi que de l'hétérogénéité de chaque situation historique, même si cette revalorisation de la « différence » est justement ce qui rapproche les deux penseurs et justifie la filiation établie par Syrotinski, d'ailleurs reprise par Éric Trudel. Syrotinski insiste ainsi sur une conception de l'histoire qui soit « as a problematic, heterogeneous, nondialectal, nonmetonymic series of singular events of writing and of reading²⁵⁰. »

Ce détour par quelques lectures des écrits de Paulhan proposées par d'autres critiques permet de confronter notre propre interprétation des *Fleurs de Tarbes* et de *De la paille et du grain* aux interrogations politiques et éthiques qui ont été soulevées par le passé. *De la paille et du grain* accorde relativement peu d'importance à la lecture, ce qui peut par ailleurs étonner compte tenu de l'effectivité que le processus d'épuration suppose, en partie au moins, aux écrits incriminants. Les déclarations controversées que Paulhan cite dans *De la paille et du grain* n'engagent pas véritablement l'interprétation du lecteur. Généralement sans ambiguïté par rapport aux positions de leur auteur sur le patriotisme ou la nécessité de la violence, elles engagent la responsabilité directe de l'écrivain et ne font pas appel à des procédés littéraires aptes à déplacer ou à masquer leur signification. Pensons aux paroles de Rimbaud rapportées par Paulhan, affirmant sans ambages : « Je souhaite très fort que l'Ardenne soit occupée et pressurée de plus en plus immodérément » (PG, 85). Avec une netteté et un esprit catégorique qu'on retrouve rarement dans ses écrits sur le langage,

²⁴⁹ Voir à ce sujet Henri Meschonnic, « Les proverbes, actes de discours », *op. cit.*, p. 419-430.

²⁵⁰ Michael Syrotinski, « Domesticated Reading : Paulhan, Derrida, and the Logic of Ancestry », dans Julian Wolfreys, John Brannigan et Ruth Robbins (dir.), *The French Connections of Jacques Derrida*, Albany, State University of New York Press, 1999, p. 98.

Paulhan déclare : « Les mots ont un sens précis, qu'il vaut mieux respecter. » (PG, 115) En comparaison, *Les fleurs de Tarbes* expose davantage les possibles de la langue littéraire et ses effets sur le lecteur. Les deux essais sont toutefois liés par leur préoccupation commune pour les fonctions du langage dans la société, ainsi que par une structure faite de retournements et de détours qui complexifie volontairement le propos de leur auteur. Si le contexte de l'épuration a fait de *De la paille et du grain* l'objet du scandale, la pensée du langage ne diffère pas radicalement d'un essai à l'autre.

Dans *De la paille et du grain*, Paulhan demande « [à] quoi la littérature est-elle bonne dans la vie de tous les jours? » (PG, 33) Fidèle à son style louvoyant, il ne donne pas de réponse claire à ce sujet : « Voilà ce qu'il serait passionnant d'apprendre » (PG, 33), se contente-t-il d'avancer. Il évite ainsi toute formulation qui instaurerait trop clairement un lien de cause à effet entre écrits littéraires et reconfiguration du monde. Pourtant, Paulhan n'avance jamais la possibilité que la littérature soit dénuée d'efficacité. Cependant, son mode d'agir serait imprévisible, échapperait à la linéarité. Une part de mystère entre en jeu dans son effectivité, comme c'est d'ailleurs le cas dans le monde politique. Après tout,

la France a failli être ruinée par des hommes qui priaient chaque matin la déesse France; elle a été sauvée (entre autres) par ceux qui jetaient chaque jour l'armée française au panier. [...] C'est donc qu'il existe un mystère de la patrie, comme il est un des langues, et des Lettres. Qui sait, un mystère voisin sans doute. (PG, 125)

À ce titre, la manière qu'a Paulhan de peser ses affirmations, de les mettre à distance, de jouer de l'ambiguïté dans ses essais, est aussi, somme toute, une manière d'accorder un poids aux mots, de respecter ce mystère qu'il juge commun à toute chose. Les positions politiques de Paulhan ne se distinguent pas par leur concrétude; elles tendent plutôt, en adoptant le point de vue volontiers naïf du premier venu, porteur du sens commun autant que du sens *du* commun, à insister sur la valeur de chaque voix individuelle, sur l'événement singulier qu'elles constituent, et sur leur nécessaire présence pour l'établissement d'une communauté et d'une démocratie réelles, dans les Lettres comme dans la cité. Les interprétations des écrits pointent toutes vers la multiplicité des significations et vers l'indécidabilité du sens auxquels nous confronte le mode d'énonciation de Paulhan. Elles pointent du même coup vers ses conséquences, en mettant aussi en avant la perméabilité des enjeux littéraires et des enjeux

sociaux, tous deux étant reliés par l'attention au langage qu'ils requièrent. Mais *Les fleurs de Tarbes* montre que si la méfiance vis-à-vis de celui-ci peut passer, par contagion, des Lettres à la cité, le remède pourrait, lui aussi passer d'un monde vers l'autre, d'une façon certes humble, mais qui serait transmise par l'attention méticuleuse aux mots que propose Paulhan. En effet, à l'opposé de l'horizon totalitaire évoqué par Benda, il nous semble que l'écriture de Paulhan réfléchit à ce que signifie agir et persuader en régime démocratique. Par la multiplicité des interprétations qu'elle semble volontairement appeler, elle évoque la lettre errante décrite par Jacques Rancière dans *Politique de la littérature*, ce « régime de la lettre en liberté que chacun peut reprendre à son compte, soit pour s'approprier la vie des héros ou des héroïnes de roman, soit pour se faire écrivain soi-même, soit encore pour s'introduire dans la discussion sur les affaires communes²⁵¹ ». Avec cette lettre errante viennent de même ces « mauvais lecteurs », indissociables de la démocratie, dont l'usage des textes n'est pas orthodoxes; car les effets des écrits et des mots en régime démocratique sont imprévisibles, leur sens se transformant et demeurant sujets à des variations incalculables. De même, les intentions de l'auteur demeurent problématiques, sans que la question de la sincérité de l'appel à l'autre puisse être résolue. Comment construire une rhétorique dans un monde sans auditoire fixe, déterminé, et comment contrôler ses effets ? Aucune rhétorique commune n'unifie plus la société, et pour cette raison, rien ne semble plus saugrenu, voire impossible, que la Maintenance proposée par Paulhan, qui suppose un accord global sur le langage qui comprenne tous et chacun, et non quelque « *happy few* ». Or le sens commun de Paulhan présume de l'égalité de tous devant les énigmes posées tant par les Lettres que par la cité. C'est ce qu'annonçait déjà un texte comme « La démocratie fait appel au premier venu ».

Dans *Les fleurs de Tarbes*, Paulhan décrit ce qui représente en apparence un dialogue parfait entre auteur et lecteur, un dialogue dans lequel ce dernier se transforme progressivement en « la réplique et l'image de cet écrivain la plus fidèle qui se puisse » (*FT*, 124). Cette fusion au terme du dialogue découle de la concordance absolue entre leur usage respectif des mots : le lecteur reprend en lui les propos de l'auteur sans qu'aucun accroc ne vienne ralentir l'échange ou détourner son message. En effet, les termes employés par l'auteur correspondent exactement à sa pensée, sans qu'un écart ne s'y glisse entre signifiant

²⁵¹ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, *op. cit.*, p. 21.

et signifié, et possèdent précisément le même sens pour l'auteur et pour le lecteur, rendant les pensées de l'un parfaitement limpides pour l'autre : « tout se pass[ai]t à la fin entre eux deux comme *s'il n'y avait pas eu langage*. » (FT, 124) La rhétorique de Paulhan met pourtant l'accent sur la matérialité des mots, sur leur présence et sur l'opacité qu'ils traînent toujours avec eux, mais que l'usage quotidien oblitère. Paulhan avance que « l'expérience la plus simple nous apprend que là où est le pouvoir, les mots passent invisibles; et là où apparaissent les mots, il n'y a plus de pouvoir. » (FT, 104) Le mode d'énonciation des *Fleurs de Tarbes*, qui multiplie les voix paradoxales, force à s'interroger. Ce qui est énoncé est constamment aboli, déconstruit, contrairement à la limpidité annoncée par Paulhan lorsqu'il évoque la clarté perdue des Rhétoriciens. Non pas que Paulhan ne contrôle pas ses effets, n'use pas de ruse : celui-ci, à n'en point douter, manie les procédés rhétoriques d'une main experte et dirige son lecteur dans le labyrinthe des *Fleurs de Tarbes* avec une maîtrise rare de ses effets. Tout n'est pas qu'opacité. Néanmoins, les difficultés auxquelles se bute le lecteur empêchent les conclusions hâtives. En laissant au « premier venu » le soin de tirer le sens de ce qui s'est produit devant ses yeux, la voix énonciatrice multiplie consciemment les possibilités interprétatives. Le sens final de l'essai, comme la rhétorique de Paulhan, repose sur un mystère qu'il ne sert à rien de chercher à dissiper complètement, un mystère non pas construit autour d'un vide, de cette « absence » évoquée par Blanchot, mais d'une multitude de possibles autour desquels le lecteur est convié à engager sa liberté de pensée.

Parmi les essais publiés autour de la Deuxième Guerre mondiale, fertile en réflexions sur la responsabilité de l'écrivain comme l'ont déjà indiqué *Qu'est-ce que la littérature ?* et *La France byzantine*, ceux publiés par Roger Caillois touchent de très près aux enjeux abordés par Paulhan dans *Les fleurs de Tarbes*. Caillois publie *Vocabulaire esthétique* en 1946, et cet essai sera suivi de *Babel*, en 1948; tous deux traitent, sans employer le terme de Paulhan, de la logique terroriste qui prévaut désormais dans le monde des Lettres. On y trouve une dénonciation similaire des principes surréalistes – auquel Caillois avait adhéré lors de ses débuts littéraires – et de la recherche de l'insolite. Certains passages de *Vocabulaire esthétique* pourraient figurer sans trop jurer dans *Les fleurs de Tarbes* :

On n'en prétendit pas moins que la première fonction de l'œuvre d'art consistait à dérouter le public, auquel on ouvrait ainsi, paraît-il, des horizons. On s'évertua donc à le stupéfier. Toutefois, rien ne s'use si vite que la capacité de s'étonner. La première fois,

on reste bouche bée; la seconde, on s'habitue; à la troisième, on s'ennuie. Une surenchère continue est ici nécessaire²⁵².

Cette dénonciation du spectaculaire et de l'obsession de l'originalité, quête perdue d'avance qui ne mène qu'à un étonnement facile et sans cesse à reconduire, se conjugue à d'autres propos sur l'importance pour l'artiste de maintenir intact son lien à la communauté. Bien qu'ils concernent l'écrivain et non le peintre, ceux-ci rappellent le modèle qu'a constitué Braque pour Paulhan, ainsi que sa manière de le présenter comme un citoyen ne s'arrachant pas à l'existence ordinaire, au réel, mais y participant pleinement : « Tout le mal vient que l'écrivain pense pouvoir impunément séparer la cause de l'art de celle de l'homme. Il refuse de prendre part au labeur commun. Il incline naturellement à imaginer que l'artiste est dispensé des épreuves, des obstacles, des servitudes attachés à la condition humaine²⁵³. » Dans *Les écrivains contre l'écriture (1900-2000)*²⁵⁴, Laurent Nunez regroupe dans un même ensemble Paulhan et Caillois, associés aux côtés de Blanchot à la contre-attaque littéraire contre la Terreur, comme si l'auteur des *Fleurs de Tarbes* et celui de *Babel* avaient fait front commun pour défendre une même cause.

À vrai dire, les différences entre leurs conceptions du langage sont importantes, et permettent de mieux saisir la spécificité de Paulhan, non seulement dans ses propos, mais dans la forme rhétorique de l'essai, et quant à son écriture même. Si *Vocabulaire esthétique* et *Babel* se distinguent entre autres par la préoccupation plus grande qu'ils accordent aux questions stylistiques et aux distinctions entre poésie et roman, *Les fleurs de Tarbes* se démarque surtout des deux essais de Caillois par son incapacité – son refus, même – à trancher entre Terrorisme et Rhétorique. Cette ambivalence, qui est incarnée par la Maintenance appelée des vœux de l'auteur, constitue la clef de voûte de l'œuvre. La conscience d'une rupture fondamentale et l'impossibilité d'un plaidoyer sans ambages pour un retour à la discipline imposée par la rhétorique ont pour résultante de déplacer les enjeux et les visées des essais de Paulhan, les amenant vers une plus grande incertitude. Quel aspect

²⁵² Roger Caillois, *Babel*, Paris, coll. « Folio essais », 1978 [1946], p. 56.

²⁵³ *Ibid.*, p. 361.

²⁵⁴ Laurent Nunez, *Les écrivains contre l'écriture (1900-2000)*, Paris, José Corti, 2006.

programmatische pourrait bien prendre une œuvre qui répugne autant à énoncer ses thèses clairement ? Les jeux de renversement et d'équilibre qui alimentent l'argumentaire de Paulhan minent avec trop de constance les fondations de celui-ci pour que le lecteur y assoie sa pensée une fois pour toutes. La maintenance qui incarne cet équilibre désiré a de prime abord un aspect conservateur et statique. Il va de soi que le temps de la maintenance n'est pas celui des grands bouleversements et des révolutions : les maintenances se veulent surtout des périodes de transition. De même, la sagesse du premier venu, telle que transmise par Paulhan en adoptant pour lui prêter voix un ton simple qui se trouve parfois à la limite de la bonhomie et de la naïveté, n'est pas sans paraître reconduire une vision du peuple trop candide bon enfant, figée dans le temps et cantonnée aux évidences du sens commun. Pourtant, l'écriture de Paulhan met aussi à mal cette simplicité. Les renversements incessants amènent le lecteur à constater que les places, si elles paraissent d'emblée assignées, s'avèrent interchangeables, que le premier venu peut être nommé roi, tout comme le savant contient en lui le premier venu. Un mouvement secret, celui de la pensée qui se transforme au fil des expériences, cause des changements imperceptibles, et pourtant réels : en surface tout est maintenu intact, et pourtant rien n'est plus pareil, et seule l'écriture peut conserver une trace de cet événement.

2.4 DES COMMUNAUTÉS FANTASMÉES AUX COMMUNAUTÉS RÉELLES

Le secret et la dissimulation sont présents dans le rapport même de Paulhan au champ littéraire. Notre lecture de ses textes a globalement laissé de côté la place du directeur de la *NRf* au sein de la vie littéraire française, exception faite de la période de l'épuration des écrivains. Nous n'avons donc pas abordé ce que sa participation active à plusieurs revues, sa correspondance étendue et sa position privilégiée dans les réseaux littéraires français révèlent de son rapport à la communauté et au secret. Il est toutefois clair que les réflexions littéraires de Paulhan trouvent un écho dans la manière dont il agit à titre de conseiller, directeur et ami. Deux articles de Michel Lacroix²⁵⁵ ont mis en lumière tout ce que l'examen des sociabilités

²⁵⁵ Michel Lacroix, « Sociopoétique des revues et l'invention collective des "petits genres" : lieu commun, ironie et saugrenu au *Nigog*, au *Quartanier* et à *La Nouvelle Revue française* »,

de l'auteur des *Fleurs de Tarbes* offre pour nourrir l'interprétation de ses textes. L'analyse faite par Lacroix de l'usage des lieux communs et du saugrenu à la *NRf* donne un premier exemple de l'intérêt de ces sociabilités, en prenant pour point de départ les critiques en trois lignes rédigées sous le pseudonyme de Jean Guérin, sous lequel se dissimule une variété de plumes, dont celle de Paulhan – Jean Guérin est d'ailleurs son pseudonyme de prédilection. Cette signature partagée efface les singularités au profit d'une identité collective et suppose une grande proximité de pensée et de référents au sein des collaborateurs, contribuant à faire naître du commun. Le secret autour des auteurs exacerbe le sens de la communauté, et le style parfois lapidaire qui caractérise les critiques nécessite l'appropriation et l'usage par chacun de mêmes traits discursifs, qui unifient les différentes voix. Certes, les pratiques de cet ordre ne sont pas rares dans les revues²⁵⁶, mais elles s'inscrivent aussi dans les réflexions plus larges de Paulhan sur la nécessité, pour le créateur, de minimiser les mises en avant.

D'autre part, Lacroix, reprenant l'historique de l'étiquette d'« éminence grise » accolée à Paulhan avec une récurrence suffisante pour être devenue un lieu commun de la critique, a déterminé comment sa proximité de « trous structuraux²⁵⁷ », c'est-à-dire son association à des personnes qui ne sont pas liées entre elles, a contribué à faire naître une telle aura de pouvoir et de mystère autour de lui, aura renforcée par les ambiguïtés et esquives qui caractérisent son écriture. Néanmoins, sa « pratique de sociabilité marquée au coin du secret²⁵⁸ » révèle concrètement son pouvoir lors de l'Occupation, alors que Paulhan, « en

Mémoires du livre, vol. 4, n° 1, 2012, ainsi que « Une éclatante discrétion : Jean Paulhan et le pouvoir dans les lettres », *Tangence*, n° 80, 2006, p. 101-123.

²⁵⁶ Michel Lacroix a utilisé ces pratiques pour développer une sociopoétique des revues : « le fait de participer à un réseau, de collaborer à un projet de publication collective, d'écrire régulièrement "avec" ou "à côté" d'un certain nombre d'écrivains et intellectuels, est susceptible d'infléchir l'écriture dans une direction commune, de favoriser la dissémination de topoï, de personnages, d'arguments ou de postures, de mener à l'invention de modalités génériques inédites » Voir Michel Lacroix, « Sociopoétique des revues et l'invention collective des "petits genres" : lieu commun, ironie et saugrenu au *Nigog*, au *Quartanier* et à *La Nouvelle Revue française* », *op. cit.*

²⁵⁷ La notion, tiré de l'analyse des réseaux et développée par Ronald S. Burt, explique comment l'acteur situé près d'un trou structural possède un avantage au sein d'un réseau, puisque de se poser en intermédiaire permet de contrôler les flux d'informations et de coordonner les actions. Voir Michel Lacroix, « Une éclatante discrétion : Jean Paulhan et le pouvoir dans les lettres », *op. cit.*, p. 117.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 104.

contact avec la majorité des cercles littéraires du moment » et « apte à s'y mouvoir avec discrétion²⁵⁹ », maintient l'unité du champ littéraire éclaté et joue le rôle d'intermédiaire et de passeur d'informations entre des secteurs du réseau qui ne sont pas liés. Ceci lui confère un grand pouvoir sur l'ensemble du champ littéraire : il joue de son influence et contrôle la circulation d'informations entre des acteurs qui n'ont pas d'autres intermédiaires que lui pour atteindre d'autres pans du réseau. Paulhan est « l'homme qui fréquente des gens qui ne se fréquentent pas, l'homme de l'entre-deux²⁶⁰. » En cela, Paulhan contribue aussi souterrainement à rapprocher des groupes aux intérêts divergents, à se positionner au centre dans un jeu d'équilibre savant, en digne représentant de la Maintenance.

Le secret et l'opacité caractérisent donc autant la pratique du saugrenu à la *NRf* que le rôle joué par Paulhan au sein de la Résistance et, plus globalement, au sein du champ littéraire français. Les parallèles entre l'autorité énonciative complexe de ses textes et le mythe de l'« éminence grise » sont connus; ceux entre ses liens amicaux et sociaux et la mise en scène qui en est faite dans ses essais sont moins fréquemment mentionnés, bien qu'aussi intéressants. En effet, les essais de Paulhan sont souvent construits autour d'éléments biographiques transposés et transformés : son séjour parmi les Mérinas, son amitié pour Braque ou Fénéon, et même les accusations dont sont victimes ses amis durant l'Épuration. Ces éléments sont recréés pour le lecteur, et en cela les textes ouvrent une porte vers une expérience intime, partagée entre un petit nombre d'individus. Toutefois, ces liens sont aussi mis au profit d'une morale, d'une démonstration, qui cadre avec les théories de Paulhan, quitte à estomper ce qui s'en écarte. Chaque occasion est bonne de rajouter une pierre à l'édifice conceptuel qu'il élabore, de réitérer ou de préciser des idées déjà énoncées sous une forme légèrement différente ailleurs. Notons du même souffle que l'examen de la correspondance de Paulhan montre des répétitions fréquentes d'une lettre à l'autre, lorsqu'il s'adresse à des destinataires différents, comme si le contenu, les propositions énoncées s'adaptaient à tout contexte et à toute discussion préalable. À ce titre, Paulhan rapatrie ces expériences du côté du commun, du déjà-connu pour ceux qui sont familiers de l'auteur, à la

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 114.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 118.

façon de la morale d'un conte, où les variations des caractéristiques du héros d'une version à l'autre ne changent rien à la leçon à en tirer. La nature véritable des liens de Paulhan avec les Mérinas, ou avec les peintres et écrivains admirés et racontés, reste cachée au lecteur, opaque : le registre n'est jamais celui de la confession. La communauté, élargie ou restreinte, reste protégée des regards extérieurs, et son essence est rapatriée au sein de propositions que Paulhan, en multipliant leur présence, cherche à faire basculer du côté du sens commun.

CHAPITRE III

LE « TREMBLEMENT DE CERTITUDE » DE FRANCIS PONGE

3.1 UNE ENTREE EN MATIÈRE ENTRE RHÉTORIQUE ET POLITIQUE

« Forcé souvent de fuir par la parole, que j'aie pu seulement quelquefois retourné d'un coup de style le défigurer un peu ce beau langage, pour bref qu'il renomme Ponge selon Paulhan » (OC, I, DP, 3). Le *Douze petits écrits* (1926) de Ponge, premier recueil qu'il publie, s'ouvre sur ce qui ressemble à un baptême, dans lequel l'auteur des *Fleurs de Tarbes* jouerait le rôle de maître et d'initiateur. La phrase, dont l'interprétation est rendue malaisée par sa syntaxe retorse, indique autant le souci commun du langage qui unira les deux hommes, comme chapelle à laquelle adhérer, que la volonté chez Ponge de se placer sous la filiation de Paulhan. Celui-ci, peut-on avancer, déterminera son nouveau nom, et la direction vers laquelle tendre sa vocation littéraire naissante²⁶¹. La correspondance entre Paulhan et Ponge révèle sans ambages avec quelle dévotion et avec quelle attention le jeune auteur reçoit et médite les conseils et réflexions de son aîné. S'étirant de 1923, année de leur rencontre²⁶², à 1968, année de la mort de Paulhan, elle expose du même coup comment les préoccupations de ce dernier deviennent celles de Ponge, et quelles réponses celui-ci apporte progressivement aux problèmes de langage et de rhétorique qui obséderont Paulhan tout au long de son parcours. Précisons que la circulation des termes d'une œuvre à l'autre laisse croire que Paulhan n'est pas non plus sans être influencé par les textes de l'auteur du *Parti*

²⁶¹ Il est à noter que Michel Collot, dans les *Œuvres complètes* de Ponge, offre une interprétation tout à fait différente de cette phrase sibylline, qui n'est pas sans intérêt bien qu'elle n'ouvre pas vers les mêmes enjeux que nous : « il faut sans doute comprendre : "quelle que soit la réputation de brièveté que ce trait de style confère à Ponge, selon Paulhan". Celui-ci a souvent reproché à son ami "une infaillibilité un peu courte". » (OC, I, Notes, 883)

²⁶² Francis Ponge est reçu à la *NRf* en 1923 par Paulhan à la suite de l'envoi des *Trois satires*. Paulhan lui remet un exemplaire de *Jacob Cow le pirate* ou *Si les mots sont des signes*, paru l'année précédente.

pris des choses, et que leur relation doit être appréhendée d'une manière dynamique, et non comme un transfert unilatéral. De plus, les divergences entre les deux hommes, autant affaire de conflits personnels, souvent liés aux attentes élevées de Ponge vis-à-vis d'un Paulhan placé comme figure tutélaire, que le résultat de l'émergence chez Ponge d'une pensée singulière du langage, deviennent de plus en plus marquées avec les années. L'après-guerre ouvrira une période d'éloignement définitif, quoique sans animosité.

Néanmoins, il est indéniable que les idées de Paulhan ont formé le terreau qui a permis aux créations de Ponge d'émerger sous leur forme connue, avant qu'elles ne s'en éloignent plus radicalement. La présence de Paulhan ne se perçoit pas que dans les écrits intimes de Ponge, telles ses correspondances, mais envahit l'œuvre entière. Ponge consacre à Paulhan une vignette dans la section « Lyres » du *Grand recueil*, « Pour une notice (sur Jean Paulhan) (1946-1947) », comme il le fera indifféremment pour des peintres, des écrivains et des objets, en le présentant comme un « grammairien », un « maître de vie » appelé à quitter l'ombre dans laquelle il opère pour recevoir la pleine reconnaissance qu'il mérite. Surtout, les commentaires de Paulhan sur les écrits de Ponge sont intégrés à même les recueils, puis réfléchis, réverbérés par Ponge, qui y trouve matière à définir sa propre identité. Ainsi, la page liminaire de *Proèmes* (1948) est-elle une sorte de défi désespéré lancé à ce lecteur impitoyable, lecteur qui avait reproché leur « tremblement de certitude » aux écrits de ce recueil, allant jusqu'à conseiller à Ponge de ne pas les publier sous peine de se « rendre ridicule ou odieux » (*OC*, I, *PR*, 165). Or ce « tremblement d'orgueil », qui révèle sa posture altière, est symptomatique de son désir de conférer poids et efficacité à ses mots. Ainsi, les écrits des années vingt, trente et quarante (quoique souvent publiés des décennies plus tard seulement) sont hantés par la nécessité de trouver des formes adéquates pour le combat politique à mener, et multiplient les déclarations assertives et frondeuses sur les avenues à emprunter. En cela, Ponge diffère d'emblée de Paulhan, qui n'a jamais professé d'enthousiasme similaire pour la pensée marxiste, bien au contraire, et n'a jamais employé des formulations aussi catégoriques ni pour commenter la sphère politique ni pour décrire la sphère littéraire. Le Ponge de l'entre-deux-guerres, par son appel répété à la révolution et à la transformation du monde, se rapproche davantage du mouvement surréaliste, auquel il a très brièvement appartenu en 1929 et 1930, sans toutefois s'y impliquer réellement, hormis autour

de la publication du *Surréalisme au service de la révolution*²⁶³. Durant cette période, il développe aussi ce que, dans ses célèbres entretiens avec Philippe Sollers (1967), il appellera la forme de la « bombe », « quelque chose de beaucoup plus clos, de beaucoup plus fermé, de beaucoup plus secret, mais de beaucoup plus efficace, une fois qu'on l'aurait mis en action » (*EPS*, 62). L'écriture s'y trouvait ainsi définie comme une action guerrière à élaborer dans le retrait et le secret. Cette forme sera associée tant par la critique que par Ponge lui-même aux textes courts, précis, clos du *Parti pris des choses* (par opposition aux textes ouverts, faits de commentaires et de ressassements, que contient par exemple *La rage de l'expression*), mais ce sont surtout les *Proèmes*, publiés dans l'après-guerre mais rédigés pour la plupart dans les années trente, qui accumulent les commentaires politiques sur la nécessité de refondation du monde devant laquelle tous, dont le poète, sont placés.

Si l'on ne peut guère parler de la fin d'un Ponge « politique » dans l'après-guerre, il n'en reste pas moins qu'une rupture survient, et que la volonté révolutionnaire change de visage. Ponge quitte le Parti communiste en 1947, après y être entré en 1937; la distanciation est progressive, et les textes de transition nombreux. Tandis que *La Seine* (écrit en 1947 mais publié en 1950) témoigne encore de son intérêt pour le prolétariat et le marxisme grâce à la présence des travailleurs et des questions matérialistes dans le poème, *Pour un Malherbe* (1965), dont la rédaction s'étend de 1952 à 1957, refuse de prendre parti pour le bloc communiste et montre un détachement nouveau et durable à l'égard de ceux qui le défendent. On sait quelle admiration pour le général de Gaulle Ponge montrera dans les années soixante-dix, période où le respect de Ponge pour le dirigeant politique s'exprime sans ambages. Les interprétations du Ponge politique seront marquées par cette lecture téléologiquement orientée de son parcours :

certains se sont acharnés, longtemps après que Ponge eut abandonné ses convictions communistes, à voir en lui, de toute façon, un écrivain subversif (le Francis Ponge de *Tel Quel* était forcément un révolutionnaire, ce qu'il se gardait bien de démentir, du reste). Et puis chemin faisant, ce révolutionnaire s'était révélé (?) « réactionnaire »,

²⁶³ Il y fera paraître « Plus-que-raisons », un texte polémique constitué d'une succession d'affirmations combatives faisant flèches de tout bois, dans lequel il affiche sa croyance en « une Révolution sans mémoire » et invite au « déluge (contre Marx, Hegel et Cie) » (*OC*, II, *NR*, 312) tout en vilipendant l'ordre bourgeois.

(et peut-être même réactionnaire depuis longtemps – depuis toujours ? – sans qu'on s'en soit clairement aperçu²⁶⁴)...

Cette ambivalence entre un versant traditionnel, conservateur, et un autre révolutionnaire et voué à la construction de formes nouvelles, est exprimée avec une force particulière dans *Pour un Malherbe*. Elle se trouve aussi dans des textes antérieurs, comme l'indique le commentaire de Gleize sur les lectures faites du Ponge révolutionnaire. Elle forme même le nœud qui permet l'existence des rhétoriques paradoxales de Ponge – une rhétorique par objet –, liant une méthode reproductible, jugée vieillotte et artificielle pour traiter du monde, à une unicité et à un désir d'innovation bouleversant le rapport au monde institué par le passé.

L'ambivalence démocratique et les ambitions paradoxales de Ponge sont exposées avec une force qui ne se trouve pas dans les œuvres de Paulhan. Contrairement à son maître à penser, dont l'énonciation prête toujours à suspicion, Ponge annonce clairement ses intentions et les commente avec assurance dans de nombreux passages autoréflexifs. Les apories et les doutes qui minent cette certitude surgissent dans le détail du texte, vers lequel nous nous tournerons pour nos analyses. Notre chapitre consacré à Ponge prendra pour point de départ les concepts de rhétorique, de proverbes et de formules, que les relations avec Paulhan auront d'abord amenés à la conscience de Ponge. Nous analyserons ensuite comment Ponge se distancie de cet héritage pour le transformer. L'aspect oraculaire de la poésie de Ponge, tournée vers l'avenir à construire et la recreation du monde, investie de multiples espoirs et questionnements politiques, distingue la rhétorique des deux hommes; elle transforme du même coup le rôle de l'artiste et la fonction des formulations proverbiales, comme nous l'exposerons à travers les textes sur des peintres (Fautrier, Braque) et des extraits de *Proèmes*. Nous nous concentrerons donc sur des textes rédigés pour la plupart dans une période allant de l'entre-deux-guerres à l'immédiat après-guerre – ces écrits ayant toutefois été publiés ultérieurement dans plusieurs cas, dates de rédaction et dates de publication coïncidant rarement. *La Seine* et *Pour un Malherbe*, dont nous avons déjà évoqué l'ambivalence et la valeur transitoire dans l'œuvre de Ponge, marqueront la clôture de nos analyses, leur point d'aboutissement. À travers ce parcours, il nous sera possible de mettre au

²⁶⁴ Jean-Marie Gleize, *Francis Ponge*, Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 1988, p. 150-151.

jour la transformation des stratégies d'écriture de Ponge, ainsi que les modulations distinctes de sa voix à travers le temps, celle-ci variant en même temps que sa place et sa conception de la communauté qu'il est appelé à servir.

3.2 DE LA RHÉTORIQUE DE PAULHAN AUX RHÉTORIQUES DE PONGE

Plusieurs des phrases les plus célèbres de Ponge, commentées et reprises par l'ensemble de la critique, ont trait à son « dégoût des autres » qui parlent en lui, au sentiment que les mots ont trop servi, ont perdu tout sens et toute valeur et érodent sa capacité à exprimer toute une part de son être étouffée par les paroles d'autrui. « Les Écuries d'Augias », dans *Proèmes*, est à cet égard exemplaire :

Hélas, pour comble d'horreur, à l'intérieur de nous-mêmes, le même ordre sordide parle, parce que nous n'avons pas à notre disposition d'autres mots ni d'autres grands mots (ou phrases, c'est-à-dire d'autres idées) que ceux qu'un usage journalier dans ce monde grossier depuis l'éternité prostitue. Tout se passe pour nous comme pour des peintres qui n'auraient à leur disposition pour y tremper leurs pinceaux qu'un même immense pot où depuis la nuit des temps tous auraient eu à délayer leurs couleurs. (OC, I, PR, 192)

Ce drame de l'expression constitue la clé de sa poétique de l'inachèvement et du recommencement, qui fait de son œuvre une véritable « fabrique » exposant les tentatives et variantes de ses productions, en leur accordant autant de valeur, sinon plus, qu'au résultat final. L'atelier poétique est exposé au regard de tous, et le discours sur l'acte créateur contamine le poème. Si, chronologiquement, l'atelier est exposé surtout après la publication du *Parti pris des choses* (1942) et prendra de plus en plus d'espace avec les décennies, la fonction métapoétique du texte est perceptible dans des textes rédigés avant cette période. Cette solution apportée à un mal qui aurait pu amener le poète vers l'aphasie et le silence se comprend aussi en examinant la force affirmative et la fonction oraculaire de ses écrits. En effet, à l'opposé du dégoût maintes fois réitéré, se trouvent aussi les appels à la refondation d'une rhétorique, sorte d'écho du « Oui » triomphant du « Soleil mis en abîme ». Dans *Proèmes*, il avance la possibilité, sinon la nécessité, malgré tout, de réinvestir le langage et de maintenir une confiance dans les pouvoirs du Verbe : « Je ne voudrais pas en rester là, – et je

préconiserai plutôt l'abrutissement dans un abus de technique, n'importe laquelle; bien entendu de préférence celle du langage, ou RHÉTORIQUE. » (OC, I, PR, 172)

Le rapport de Ponge au langage commun est ancré dans une période, qui, comme le déplorait les *Fleurs de Tarbes*, a été particulièrement fertile en condamnation des possibles de l'expression. Pour discerner les spécificités de l'écriture pongienne quant aux proverbes et à la rhétorique, nous circulerons dans des textes de différentes époques en mettant l'accent sur leurs constantes, puisque des analyses ultérieures nous permettront de saisir avec plus de finesse les mouvements de cette écriture au fil des décennies. Comme l'ont souligné de nombreux commentateurs de Ponge, la présence récurrente d'un discours critique tenu par Ponge lui-même au sein de ses œuvres sabote d'emblée l'analyse. Pour dépasser cette difficulté, nous souhaitons, pour reprendre les mots de Bernard Beugnot, examiner là où se trouve « divorce du désir et des moyens », car aux questions que se pose le poète, « il n'y a [...] de réponse que médiatisée, c'est-à-dire incarnée dans l'exercice même de leur formulation à l'intérieur d'un objet, hors des voies de la seule prescription²⁶⁵. » Nous exposerons ainsi comment la simplicité des formules de Ponge, qui se voulaient proverbiales dans leur esprit comme dans leur lettre, est complexifiée par la scène énonciative et les contradictions dans la posture de l'auteur d'un poème à l'autre, en nous concentrant plus spécifiquement sur des textes de *Proèmes*, de *Méthodes* et du *Parti pris des choses*.

3.2.1 DEPUIS RIMBAUD ET LAUTRÉAMONT : UNE REFONDATION DU MONDE

« Nouvelle rhétorique²⁶⁶ », « rhétorique négative²⁶⁷ » ou bien « contre-rhétorique²⁶⁸ », l'entreprise de rénovation de la rhétorique qu'entreprend Ponge dans le sillon de Paulhan se

²⁶⁵ Bernard Beugnot, *Poétique de Francis Ponge. Le palais diaphane*, Paris, PUF, coll. « Écrivains », 1992, p. 82.

²⁶⁶ Selon l'appellation de Dominique Combe, « La "nouvelle rhétorique" de Francis Ponge », *Mesures*, n° 3, Corti, 1990, p. 154.

²⁶⁷ Yves Bonnefoy, *Rome 1630, horizon au premier baroque*, Skira, 1970, p. 39, cité dans Dominique Combe, « La "nouvelle rhétorique" de Francis Ponge », *op. cit.*, p. 153.

construit à la fois sur une répudiation des règles anciennes et sur une valorisation de l'art de l'éloquence, posture paradoxale et souvent contradictoire qui reprend les ambiguïtés de l'opposition entre Terroristes et Rhétoriciens sans chercher à les effacer. Bien qu'il puisse, dans « Prologues aux questions rhétoriques » (1949), affirmer que la rhétorique « n'est plus qu'un mot à colonnes, nom d'un palais que je déteste, d'où mon sang à jamais s'est exclu » (OC, I, *MT*, 620), Ponge n'en multipliera pas moins dans d'autres poèmes les commentaires positifs qui insistent sur sa valeur et sa nécessité. Surtout, la rhétorique est, selon les termes de Dominique Combe, à la fois « la finalité du texte et son moyen²⁶⁹ », c'est-à-dire que la « nouvelle » rhétorique est appelée des vœux de l'auteur par des formules assertives, en particulier dans des textes orientés vers un discours métapoétique et critique (« *Natare Piscem Doces* », « *Des raisons d'écrire* »), tandis que les procédés de l'ancienne rhétorique sont employés et détournés pour susciter et exemplifier la rhétorique à venir dans des textes qui eux, relèvent plus particulièrement du domaine poétique, et qui ne sont pas traversés par les mêmes considérations réflexives (« *Le cageot* », « *La crevette* »). La distinction entre les deux catégories demande bien entendu à être nuancée, car les deux aspects sont présents dans de nombreux poèmes, mais elle montre les différences entre ses affirmations programmatiques sur la rhétorique, et les applications qui en sont faites lorsque le commentaire passe au second plan.

Tandis que Paulhan faisait des romantiques les instigateurs de la pensée terroriste, en nommant 1817 comme année-charnière de cette irruption, Ponge a en tête une autre date pour identifier les transformations qui ont amené la modernité littéraire : 1870. Les descriptions les plus élaborées de la rupture qui survient alors se trouvent dans des propos tardifs de Ponge, notamment dans ses *Entretiens* avec Philippe Sollers et dans *L'atelier contemporain* (1977). Dans les *Entretiens*, Ponge intègre cette mutation de l'écriture à toute une série de bouleversements en peinture comme en géométrie et en physique, mutation « signifiée également par des événements sociaux et politiques (les révolutions du XIX^e siècle, la

²⁶⁸ Guy Lavelle, *Francis Ponge*, Lyon, La Manufacture, coll. « Qui suis-je ? », 1986, p. 107.

²⁶⁹ Dominique Combe, « La "nouvelle rhétorique" de Francis Ponge », *op. cit.*, p. 156.

Commune de Paris). » (EPS, 88) Dans *L'atelier contemporain*, un long passage raconte le rôle joué par les réformes en éducation dans ces bouleversements, qui sont donc présentés distinctement des événements sociopolitiques majeurs de l'époque et des changements dans d'autres domaines artistiques ou scientifiques :

Il se trouve que, vers l'époque dont je parle, disons vers les années 70 du siècle dernier, on a commencé à ne plus enseigner, dans les écoles, – et jusque dans la classe qu'on appelait encore, il y a très peu de temps, la rhétorique –, à ne plus enseigner quoi ? Eh bien, justement, la rhétorique, c'est-à-dire l'art de convaincre ou d'émouvoir. Mon père, déjà, né en 1870, n'avait plus à composer de discours latins, ni rien d'autre de ce genre. Eh bien ! Il se trouve que, très peu avant, les écrivains qui font maintenant figures de Pères (comme on dit Pères de l'Église) de la littérature vivante, furent de très jeunes et très brillants élèves de rhétorique, et, cependant, contre elle, dès leurs classes, contestataires à tel point, que d'eux, de leurs premières dissertations, ou poèmes (poésie, disait-on alors), peut être daté son renversement, et les préceptes à mettre en œuvre pour aboutir à une « nouvelle raison » (Rimbaud), à une nouvelle « science » (Lautréamont) [...] Sans doute avait-on compris (enfin, c'était comme si on l'avait confusément compris) que la rhétorique ancienne ne fonctionnait plus. (OC, II, AC, p. 710-711)

Cette conclusion est importante, car elle précise le lien de causalité entre abandon de la rhétorique et transformation des pratiques d'écriture. La rhétorique a été délaissée d'une manière toute naturelle, et non par méconnaissance de ses vertus, puisque les anciennes manières de plaire et d'émouvoir, après des siècles d'usage, n'étaient plus adéquates. Rimbaud et Lautréamont l'ont démontré en parvenant à cette époque à ouvrir de nouvelles voies²⁷⁰; ils reflètent donc la transition d'une phase à l'autre, d'une époque à une autre, contribuant à la faire advenir par leur singularité, mais héritant aussi des effets de transformations sociales plus vastes.

²⁷⁰ Bien que nous n'aborderons pas cet aspect, il est intéressant de noter que dans ses *Entretiens avec Philippe Sollers*, Ponge présente les liens de cette ancienne rhétorique avec la géométrie euclidienne : « Il n'était plus, évidemment, possible d'émouvoir ou de convaincre selon les modes de la rhétorique ancienne, selon ses figures. Quelles étaient ces figures ? Eh bien, par exemple, l'ellipse, l'hyperbole, la parabole, etc. Or, il se trouve que ces figures ont le même nom et sont pratiquement la même chose que les figures de la géométrie d'Euclide; ces figures, ellipses, paraboles, hyperboles, sont des figures de la géométrie euclidienne. » (EPS, p. 88-89)

Rimbaud et Lautréamont ont donc pu dépasser la rhétorique en travaillant *contre* elle, mais aussi *à partir* d'elle. La tension suscitée par l'élaboration poétique contre des règles et un cadre commun est centrale dans le modèle de Ponge, les deux pôles, celui de l'universel des règles et de la singularité d'une œuvre, étant nécessaire pour échapper au « scepticisme, au nihilisme total » (*OC*, II, *PM*, 65) dans lequel la littérature se trouve plongée depuis qu'elle a répudié l'ancienne rhétorique. Pour Ponge, il s'avère que la révolution, si elle est déjà amorcée grâce aux « Pères » que sont Lautréamont et Rimbaud, n'a pas été achevée. Il lui faut donc travailler à l'élaboration de cette rhétorique future, ce que nombre de ses premiers textes, inspirés des préoccupations de Paulhan, révélaient déjà. Le Ponge de l'entre-deux-guerres aspire, comme l'indique l'une de ses citations les plus célèbres, inscrite dans un texte daté de 1929-1930, à ne rebondir jamais « que dans la pose du *révolutionnaire* ou du *poète* » (*OC*, I, *PR*, 194). La rhétorique permet la conciliation des deux poses, en conjuguant une visée pratique et une efficacité qui dépassent le cadre strictement littéraire, à un souci du langage et des formes.

Si la notion de rhétorique n'est pas historicisée dans *Proèmes* comme elle le sera ultérieurement dans les *Entretiens* et *L'atelier contemporain*, elle y est invoquée fréquemment comme une nécessité sociale qu'il incombe à Ponge – comme à chacun – de mettre au jour. L'art de l'éloquence devient une arme comme un moyen de défense : « C'est alors qu'enseigner l'art de résister aux paroles devient utile, l'art de ne dire que ce que l'on veut dire, l'art de les violenter et de les soumettre. Somme toute, fonder une rhétorique, ou plutôt apprendre à chacun l'art de fonder sa propre rhétorique, est une œuvre de salut public. » (*OC*, I, *PR*, 194) Mais quels maux la rhétorique vient-elle traiter, pour que Ponge la mette au centre de son « œuvre de salut public » ? Les apports de la rhétorique, et les carences qu'elle résorbe se comprennent d'une première façon lorsqu'éclairés par l'histoire littéraire. Bien que, contrairement à Paulhan, le poète évoque 1870 plutôt que le début du XIX^e siècle comme moment décisif de l'histoire littéraire, il ne fait pas de doute que les romantiques, et toute conception de la poésie comme effusion lyrique, sert à Ponge de repoussoir. S'il mentionne dans *Méthodes* qu'il ne souhaite pas être affublé du titre de poète – bien qu'il s'avoue plus loin résolu à voir qualifier ses écrits de « poésies » –, c'est d'abord parce que le modèle de la poésie lyrique lui apparaît dominant, au point de définir

l'essence de la poésie contemporaine, à laquelle Ponge ne s'identifie pas. Il ne consacra pratiquement aucun texte-hommage à ses contemporains poètes (à l'exception de Gabriel Audisio et, tardivement, à Denis Roche), tandis que ceux réservés aux peintres seront nombreux. Dominique Combe a examiné dans une étude importante sur la « nouvelle rhétorique » de Ponge comment, pour celui-ci, le retour à une conception de la poésie comme éloquence endiguerait « les flots de la sentimentalité²⁷¹ ». Cette conception fait de l'art poétique une *technè*, et non le fruit d'une création inspirée, sorte d'acte démiurgique distinct des autres sphères d'activité de la vie courante et retourné sur lui-même : « une telle activité [...] vise d'abord à une efficacité pragmatique sur son public. Le modèle de l'éloquence repris par Ponge rompt par conséquent avec l'idée d'une autonomie du langage poétique, et avec lui de la littérature, qui s'était imposée au siècle dernier²⁷². » À ce titre, la rhétorique fournit un idéal de rigueur, de *méthode* et d'efficacité qui met un frein au lyrisme et à son retournement solipsiste vers l'expression subjective d'une intériorité, pour l'ouvrir vers le monde. Comme nous l'avons souligné ultérieurement, le seul retour aux formes anciennes, reprises telles quelles, n'est pas la solution préconisée par Ponge, qui ne saurait se plier à l'universalisme des règles de la rhétorique traditionnelle. Si Ponge constate que les anciennes méthodes ne peuvent plus jouer le rôle qui était le leur autrefois, ce rôle doit néanmoins être rempli par *autre chose*.

La rhétorique n'a pas comme seule utilité de sauver la poésie des dommages causés par plus d'un siècle de lyrisme. Le penchant pour le classicisme de Ponge reflète aussi son souhait de réintégrer la question morale aux préoccupations littéraires, en particulier durant et après la Deuxième Guerre mondiale. Les déclarations liant rhétorique et morale sont sans ambiguïtés et rappellent la portée éthique du projet de Ponge, énoncée dès *Le parti pris des choses* : « Perfectionne-toi moralement et tu feras de beaux vers. La morale et la rhétorique se rejoignent dans l'ambition et le désir du sage » (OC, I, PPC, 27). La phrase a valeur de souhait; le sage, ici, correspond à un idéal fort éloigné de celui des poètes romantiques et représente un modèle de mesure et de contrôle auquel Ponge, avec sa « rage de l'expression »

²⁷¹ Dominique Combe, « La “nouvelle rhétorique” de Francis Ponge », *op cit.*, p. 149.

²⁷² *Ibid.*, p. 152.

guerrière et ses « tentatives orales » faites de reprises laborieuses et bégayantes, ne correspond pas non plus tout à fait. On y trouve davantage un écho des rhétoriciens mystiques mis en scène par Paulhan dans des essais comme « La rhétorique était une société secrète ». Elle forme néanmoins un rappel des vertus de la rhétorique, considérée positivement, selon la tradition antique, comme un instrument de perfection morale. Pour définir la teneur de la morale appelée des vœux de l'auteur, les critiques n'ont d'ailleurs pas manqué de chercher à lier Ponge à une école philosophique particulière : les études sont nombreuses pour déterminer la part d'influence de Nietzsche²⁷³ ou encore de la tradition latine et grecque (Lucrèce, Épicure, Horace, stoïciens²⁷⁴), deux pôles qui amènent sa morale dans des dimensions opposées, et dont l'influence n'est de surcroît pas constante selon les époques; ce n'est pas dans cette voie que nous conduirons nos analyses.

Pour un Malherbe est un texte clé en ce qui a trait à l'usage du classicisme comme palliatif à l'absence de valeurs dans le contexte contemporain. Le retour à Malherbe donne l'occasion à Ponge de retrouver des exemples de projets similaires dans la lignée desquels il peut s'inscrire pour déterminer comment articuler esthétique et éthique, après la *tabula rasa* de la modernité :

C'est précisément parce que nous avons été jetés dans un scepticisme, un nihilisme total concernant la Littérature, sa valeur morale, sa compatibilité avec la dignité individuelle, sa *possibilité*, que nous prenons acte (avec quelle joie) de certaines œuvres du passé, ou plutôt de certaines attitudes d'esprit, de certaines positions logiques et morales qu'elles révèlent (ou projets existentiels), comme d'antécédents que nous pouvons invoquer, ou plutôt que nous nous en réjouissons fraternellement, qu'elles nous réjouissent quasi comme autant de triomphes personnels. (*OC*, II, *PM*, 65)

²⁷³ Voir notamment Serge Gavronsky, « Nietzsche ou l'arrière-texte pongien », dans Philippe Bonnefis et Pierre Oster, *Ponge inventeur et classique*, Paris, Union générale d'éditeurs, coll. « 10/18 », 1977, p. 305-330, et Lionel Cullé, « Fautrier ou le Palladium anti-nietzschéen », dans Jean-Marie Gleize (dir.), *Ponge résolument*, Lyon, ENS éditions, 2004, p. 179-191.

²⁷⁴ Voir notamment Bernard Veck, « Horace, un socle d'attributs virtuel ? », dans Jean-Marie Gleize, *Ponge résolument*, *op. cit.*, p. 125-144, dans Didier Alexandre, « Francis Ponge, un peu comme un savant à sa recherche particulière », *ibid.*, p. 219-232, et Bénédicte Gorrillot, « Francis Ponge, un auctor ? », dans Benoit Auclerc et Sophie Coste, *Ponge et ses lecteurs*, Paris, Éditions Kimé, 2014, p. 61-78.

Ce retour vers le passé pour refonder une littérature et un ordre moral positif et créateur paraît *a priori* s'opposer à la « contre-rhétorique », faite de refus et de négativité, qu'on décèle aussi chez Ponge, ou à tout le moins en diverger fortement. Le vœu de reprendre le fil perdu de la tradition s'exprime parallèlement à une attitude généralisée de dégoût, la rhétorique devenant paradoxalement une manière de ne pas s'exprimer ou plutôt de s'exprimer en retournant le langage contre lui-même. Il faut « parler contre les paroles » (*OC*, I, *PR*, 196), les défigurer, apprendre aux jeunes gens « l'art de résister aux paroles » (*OC*, I, *PR*, 193) par cette nouvelle rhétorique et forger de nouveaux lieux communs pour sortir de l'insupportable « manège » (*OC*, I, *PR*, 201) dans lequel est cantonné le langage depuis des siècles. De même, l'allusion aux écuries d'Augias dans *Proèmes* rappelle sa volonté de nettoyer la langue des souillures qu'ont causées les usages antérieurs.

Malgré son caractère radical, cette épuration ne se fonde pas sur un refus complet de s'inscrire dans une lignée ou une tradition. En effet, comme Ponge l'avance dans *Pour un Malherbe*, le dépassement naturel de l'ancienne rhétorique, devenue obsolète, a un avantage. Il permet désormais à l'avant-garde de prendre en charge les classiques, d'y puiser des instruments d'élaboration poétique, en ayant toute la distance nécessaire avec elle pour saisir ce qui en fait la force – ce rapport à la tradition éclairée par la modernité évite aussi de le classer dans les rangs des néo-académismes malgré ce recours au classicisme. On peut mieux lire Malherbe grâce à Lautréamont (*OC*, II, *PM*, 67) et s'approprier sans crainte d'en voir son œuvre contaminée cette veine classique, celle de La Fontaine ou Boileau, après le travail de nettoyage du langage et de la parole auquel Ponge s'est livré. Notons, comme le constate Dominique Combe, que « le fantasme de pureté, omniprésent chez Ponge, [...] paraît justifier le retour à la rhétorique, alors que c'est au nom de l'esprit pur que les Terroristes, dont les surréalistes, précisément qualifiés par Paulhan de puritains, la récuse²⁷⁵. » Ce renversement du rapport rhétorique/pureté manifeste la divergence fondamentale entre, d'une part la volonté de faire « œuvre de salut public » chez Ponge, volonté fondée sur des préoccupations éthiques et politiques, qui exigent de s'éloigner des usages inconsidérés du langage qui ont contribué à le dégrader, et, d'autre part, une conception du terrorisme comme haine pure des

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 165.

lieux communs et du langage courant, axée sur le solipsisme d'un écrivain prisonnier de son vœu de singularité, sans volonté de construire une communauté. Mais cette opposition doit être nuancée : les avant-gardes essayaient elles aussi de susciter l'avènement d'une communauté par des pratiques littéraires collectives²⁷⁶, bien que *Les fleurs de Tarbes* de Paulhan insiste peu sur cette dimension. À cet égard, le projet rhétorique de Ponge, qui vise à épurer le langage commun, n'apparaît pas contradictoire avec l'impulsion politique des avant-gardes.

L'attitude de refus opiniâtre qui caractérise nombre de textes de Ponge, et qui le mènerait aux yeux de certains critiques vers l'élaboration d'une « contre-rhétorique », est en outre contrebalancée par son intérêt pour un volet précis de la rhétorique ancienne, celui de la rhétorique épидictique, soit la rhétorique de l'éloge. Nous ne souhaitons pas nous engager dans une analyse des figures de rhétorique présentes ou dominantes chez Ponge – analyse déjà omniprésente dans la critique pongienne, ni, comme le fait Jean-Michel Adam dans « Ponge rhétoriquement », examiner comment ses poèmes se mesurent, dans leur composition, au modèle d'élaboration rhétorique en cinq parties (*memoria*, *dispositio*, *elocutio*, *inventio*, *actio*²⁷⁷). Parmi tous les aspects de la rhétorique ancienne repris dans l'œuvre de Ponge, il nous semble toutefois important de souligner l'éloge, car celui-ci s'inscrit dans la droite lignée de la refondation du langage, de l'entreprise positive de création que son « Oui » martelé dans ses textes ultérieurs accentuera, et que son intérêt pour les proverbes indiquait dès ses premiers écrits. Dans la tradition rhétorique, l'éloge a la fonction de renforcer ou de propager des valeurs en soulignant ce qui est digne d'être célébré et en créant un consensus autour d'elles par effet de persuasion; il peut de surcroît contribuer à en instituer de nouvelles. Selon les catégories traditionnelles, l'éloge de Ponge, qui se concentre sur des sujets communs tels la mouche ou l'escargot, peut être dit « paradoxal²⁷⁸ », en ce qu'il

²⁷⁶ Voir Vincent Kaufmann, « L'album de famille », *Poétique des groupes littéraires. Avant-gardes (1920-1970)*, *op. cit.*, p. 3-8.

²⁷⁷ Jean-Michel Adam, « Ponge rhétoriquement », dans Jean-Marie-Gleize, *Ponge résolument*, *op. cit.*, p. 19-38.

²⁷⁸ Sur l'éloge paradoxal dans les écrits de Ponge, voir Paul J. Smith, « Ponge épидictique et paradoxal », *CRI*, n° 32, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1996, p. 35-46, et Barbara Cassin, « Consensus

s'évertue à louer l'ordinaire plutôt que l'exceptionnel²⁷⁹. Cet aspect paradoxal est nécessaire à son entreprise de refondation du langage, qui passe par l'attention au « monde muet », auquel il convient désormais de donner voix et qu'il faut élever au rang de sujet digne d'intérêt. À ce titre, Ponge porte initialement la rhétorique vers des objets qui l'amènent à soutenir le pouvoir des plus humbles (ceux qui n'ont pas voix) et non des plus puissants (ceux qui maîtrisent l'art de la parole), un parti pris que *Pour un Malherbe* viendra toutefois infirmer, autre signe de la coupure qui survient dans l'entre-deux-guerres.

3.2.2 LA FORMULE ET LE PROVERBE

La rhétorique faite par tous, qui s'inscrit dans la lignée de la rhétorique adaptée à chaque objet exigée dans *Méthodes*, met à l'avant-plan la question de la spécificité de l'action langagière du poète dans les affaires de la Cité. En effet, la description faite par Ponge de la fin de l'enseignement de la rhétorique vers 1870 est pertinente pour caractériser non seulement la fin d'une période littéraire, mais bien la conclusion d'une période sociale plus large, comme en témoigne l'inclusion de la figure du père de Ponge dans ce récit : tous faisaient l'apprentissage de la rhétorique, qui ne servait pas qu'aux seuls poètes et écrivains, mais constituait une référence commune et un outil partagé. Pourtant, la rupture est contenue dans deux noms relevant du domaine poétique, Rimbaud et Lautréamont – Mallarmé est aussi souvent évoqué comme jalon capital dans l'histoire des formes et comme modèle poétique, mais revient moins fréquemment autour des questions d'histoire de la rhétorique²⁸⁰.

et création de valeurs. Qu'est-ce qu'un éloge ? », dans Roger-Paul Droit (dir.), *Les Grecs, les Romains et nous. L'antiquité est-elle moderne ?* Paris, Le Monde éditions, 1991, p. 282-315.

²⁷⁹ Il serait naturel à la rhétorique de tendre vers cette voie, empruntée dès l'Antiquité. Voir Barbara Cassin, « Consensus et création de valeurs. Qu'est-ce qu'un éloge ? », *op. cit.*, p. 286.

²⁸⁰ Ces noms sont aussi ceux de deux auteurs-phares pour les surréalistes et, à ce titre, « il n'est pas interdit de penser que le positionnement de Ponge, pour être feutré, n'en est pas moins concerté et participe d'une tentative délibérée de (re)captation ou, tout au moins, de relecture "postsurréaliste" de cet héritage moderniste incontournable. » (Philippe Met, *Formules de la poésie. Études sur Ponge, Leiris, Char et Du Bouchet*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écritures », 1999, p. 54.) Évidemment, l'importance que Ponge accorde à la rhétorique distingue

Pour fonder cette filiation, Lautréamont, encore davantage que Rimbaud, est utilisé par Ponge comme point de référence, et cette mise en avant relève justement de la valorisation de l'idéal d'une « poésie faite par tous. Non par un²⁸¹ », selon la très célèbre formule ducassienne. Parmi les exemples de cette insistance sur l'œuvre et la personne de Lautréamont, on peut penser au « Dispositif Maldoror-Poésie » dans lequel Ponge, qui y lie la littérature et le sort de la nation autour de l'humiliation française de 1870, conseille de munir toute bibliothèque de cet assemblage, le seul qui permette « son sabotage et son renflouement à volonté » (OC, I, *ME*, 634). Le but de ce dispositif se comprend plus aisément par rapport à l'histoire littéraire et à la critique faite par Ponge des transformations survenues depuis la période classique. Lautréamont désaffuble la poésie du lyrisme romantique, qui sert de repoussoir à Ponge, et donne à chacun, en suivant son exemple, les outils pour faire de même. Il retourne la littérature « comme un parapluie » (T1, *ME*, 634) en transformant les formes établies, mais ce retournement n'est pas non plus une rupture radicale qui prétend écarter tout héritage passé, puisque les œuvres héritées s'y trouvent reprises et détournées. De plus, comme le souligne Philippe Met dans une étude comparative des poétiques des deux auteurs, la volonté partagée d'atteindre une poésie impersonnelle qui échappe à la subjectivité lyrique explique aussi plusieurs de leurs affinités esthétiques, notamment autour de la formule. Celle-ci incarne un idéal poétique, celui de « la *brevitas* latine ou classique [...] faites de formules claires, et impersonnelles, (l'auteur-signataire étant manquant ou tombé au lieu commun de l'anonymat), ou les maximes du Grand Siècle qui, mises sens dessus dessous, n'appartiennent au bout du compte pas plus à leurs auteurs classiques qu'à Ducasse²⁸². » Il est vrai que la période classique fournit des modèles précieux pour Ponge,

d'emblée ses préoccupations de celles des surréalistes, et l'éloigne du même coup des lectures que ceux-ci offrent de l'apport des deux poètes. Ponge cherche à fonder une autre filiation, bien qu'il ne nie pas l'importance du mouvement surréaliste, et lui reconnaisse même une position de jalon essentiel dans certains textes.

²⁸¹ Lautréamont, *Poésies. Œuvres complètes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969 [1870], p. 291.

²⁸² Philippe Met, *Formules de la poésie*, op. cit., p. 58.

non seulement celui de Malherbe, dont Lautréamont serait un des rares égaux²⁸³, mais aussi celui des maximes et des axiomes moraux tels ceux inventés par Boileau, La Bruyère ou de La Rochefoucauld, formules qu'il cherche à créer à son tour, en plus de les citer à maintes reprises dans ses propres écrits²⁸⁴. Parmi tous les auteurs de la période classique, tous ne sont pas valorisés également, et ses œuvres de prédilection illuminent ce que lui-même cherche pour construire sa propre poétique. Ainsi, l'affection marquée de Ponge pour Jean de La Fontaine²⁸⁵, qui se reflète par des allusions fréquentes et admiratives à son œuvre, provient non seulement de son intérêt pour les créatures ordinaires, y compris les plus petites, que La Fontaine transforme en héros de ses écrits comme Ponge le fait depuis *Le parti pris des choses*, mais surtout du contenu moral de ses fables, concentré dans ses conclusions lapidaires. Répétant une des célèbres leçons qui clôt une fable de La Fontaine, Ponge expose son projet : « On a souvent besoin d'un plus petit que soi. – C'est à de pareils proverbes que j'aimerais aboutir. » (OC, I, PR, 426)

Outre les auteurs classiques et Lautréamont, Mallarmé avait aussi désigné la voie proverbiale à suivre : « À ceux qui ne veulent plus d'arguments, qui ne se contentent plus des proverbes en fonte, des armes d'enfermement mutuel, Mallarmé offre une massue cloutée

²⁸³ Dans *Pour un Malherbe*, il écrit : « Pour répondre à son œuvre [celle de Malherbe] – et parler dignement de lui – il faudrait remonter la lyre au point où il l'a tendue. Mais personne après lui qui ne l'ait tendue sans la détendre (sauf peut-être Lautréamont, pour en faire sauter les cordes). » (OC, II, PM, 34)

²⁸⁴ Les citations sont souvent détournées ou reprises partiellement, sur un mode allusif, sans nécessairement que l'auteur soit mentionné. Une référence à la phrase célèbre de Boileau, « Ce qui se conçoit bien s'énonce clairement », dans « Tentative orale » se lit ainsi : « Pas d'idées préconçues, de celles qui s'énoncent clairement » (OC, I, ME, 667).

²⁸⁵ Parmi les quelques références à La Fontaine, on trouve cette justification dans *Proèmes* : « Si je préfère La Fontaine – la moindre fable – à Schopenhauer ou Hegel, je sais bien pourquoi. Ça me paraît 1- moins fatigant, plus plaisant 2 – plus propre, moins dégoûtant ; 3 – pas inférieur intellectuellement et supérieur esthétiquement. » (OC, I, PR, 214) *La rage de l'expression* contient aussi une analyse de la figure du lion dans plusieurs phrases de La Fontaine, suivie de ce constat sur leurs divergences poétiques : « Ma chimère serait plutôt de n'avoir pas d'autre sujet que le lion lui-même. Comme si La Fontaine, au lieu de faire successivement *Le lion et le rat*, *Le lion vieilli*, *Les animaux malades de la peste*, etc., n'avait fait qu'une fable sur Le Lion. Ça aurait été bien plus difficile. Une fable qui donnât la qualité du lion. » (OC, I, RE, 426)

d'expressions-fixes, pour servir au coup-par-supériorité. » (*OC*, I, *PR*, 183). Ce qui lie Mallarmé aux ambitions proverbiales de Ponge n'est pas aussi clair que ce qui y associe Jean de La Fontaine, notamment en ce qui a trait à la dimension morale, exemplaire de ces fables, qui n'est pas présente chez Mallarmé et ses « proverbes du gratuit » (*OC*, I, *PR*, 182). Ponge lui-même convient initialement que les proverbes de l'auteur d'*Igitur* n'ont obtenu qu'une fortune confidentielle, et qu'ils n'ont pas dépassé le cercle restreint des initiés : « Plus tard on en viendra à faire servir Mallarmé comme proverbes. En 1926 il n'a pas encore beaucoup servi. Sinon beaucoup aux poètes, pour se parler à eux-mêmes. » (*OC*, I, *PR*, 183) Cette faible diffusion, qui n'empêche paradoxalement pas l'existence du proverbe, pourtant forme populaire et traditionnelle dont l'origine se perd, se comprend par la nature même du proverbe selon Ponge, qui est détourné de ses fonctions usuelles. Plutôt que d'être une forme condensée de sagesse accumulée et livrée en une seule formulation marquante, le proverbe de Mallarmé se définit avant tout par son autorité, celle qui transforme ses mots en une fracassante « massue cloutée ». Cette autorité naît de la perfection de l'expression mallarméenne, que Ponge décrit dans des termes liés à la volonté et à l'absolu, comme si le proverbe naissait de la rencontre parfaite, de l'adéquation sans failles d'un désir et du langage qui lui donnait corps : « nécessité purement cristalline », « désir d'expression poussé à maximité », « désir [...] fait maxime », « hasard élevé au caractère de la fixité ». (*TI*, *PR*, 182) Or l'intensité et les propriétés de cet « outil métalogue » demeurent difficilement perceptibles, et seuls les poètes auraient jusqu'à cette date subi le joug de cette autorité, l'auraient comprise et reconnu sa valeur.

À cet égard, la lecture des œuvres de Ponge montre l'écart entre les leçons morales des fables de La Fontaine, les proverbes traditionnels, ceux auxquels Paulhan faisait référence en traitant des hain-tenys et que Ponge a aussi appris à connaître, le projet mallarméen et les créations de l'auteur du *Parti pris des choses*. Ce fossé force à réinterroger le concept même de proverbe et son rapport à la collectivité, à la sagesse populaire, à la tradition et à l'anonymat : peut-on créer un proverbe sans qu'il soit lié, au moins en partie, à ces éléments ? Le terme d'« aphorisme », forme fragmentaire qui vise aussi à transmettre une connaissance, paraît *a priori* plus apte à rendre compte de la création de formules percutantes par un auteur déterminé. En régime de modernité, l'aphorisme, ainsi que son proche parent la

maxime, connaissent une fortune beaucoup plus grande que le proverbe, associé au folklore populaire. L'usage du proverbe décline, ne subsistant plus que chez des personnages issus des couches populaires dans les romans de Dickens ou de Hugo. En traitant des différences entre proverbes et aphorismes, Meschonnic insiste de surcroît sur l'adhésion à la langue commune que suppose le proverbe, issu de l'oralité, par opposition à la défiance envers le langage et le sentiment d'incapacité à communiquer derrière l'aphorisme, formulation exclusivement vouée à l'écrit, et qui tend à considérer la langue commune comme un instrument avili. Suivant cette définition, l'aphorisme paraît de prime abord rejoindre la posture de Ponge, dont le sentiment de dégoût quant à la langue commune est connu, ainsi que son rapport trouble à l'oralité, vécu comme un échec et une série de tentatives laborieuses d'expression. Meschonnic précise que « le fragment aphoristique (plus ou moins long) est une écriture subjective et critique qui vise l'impersonnel, un discours solipsiste écrit, le seul échange de livre à lecteur. Il explicite ses trouvailles. Il les systématise. Il fait la brièveté pour la brièveté²⁸⁶. » De surcroît, l'auteur d'aphorisme que Ponge convoque en exemple est Nietzsche, influence déterminante, qui lui permet de considérer l'usage de cette forme comme le signe d'un talent supérieur²⁸⁷. Si l'aphorisme, qui décrit souvent la nature humaine, contient bien une forme de morale ou de sagesse, il s'inscrit cependant dans une démarche individuelle, celle d'un penseur qui, en s'accordant une autorité suffisante pour livrer cette vérité et y apposer sa signature, conçoit une pensée retournée sur elle-même, close et autosuffisante, sans souci de s'inscrire dans une situation d'énonciation précise. À l'opposé, le proverbe est conçu pour prendre forme en fonction d'une situation déterminée, dont les listes de proverbes compilées dans les dictionnaires ne peuvent pas rendre compte. Surtout, Meschonnic insiste sur le caractère dialogique du proverbe, qui fait toujours référence à du déjà-dit, du déjà-connu, et qui peut être évoqué par fragment, sur un mode allusif, tout en étant reconnu par la majorité. Si Ponge n'insiste pas sur la différence entre « proverbe » et « maxime », pas plus qu'il n'évoque les aphorismes, il emploie tout de même plus fréquemment le premier terme que le second. Car il ne fait pas de doutes que les formules

²⁸⁶ Henri Meschonnic, « Les proverbes, actes de discours », *op. cit.*, p. 429-430.

²⁸⁷ Meschonnic cite cette phrase de Nietzsche : « Mon ambition est de dire en dix phrases ce que n'importe quel autre dit en un livre – ce que n'importe quel autre ne dit pas en un livre ». *Ibid.*, p. 430.

percutantes auxquelles il aspire sont conçues « en situation », c'est-à-dire qu'il les inscrit à travers des descriptions, des tableaux, des scènes, et non comme une série d'énoncés distincts les uns des autres.

Les proverbes qu'admire Ponge diffèrent cependant, dans leur forme et leur portée morale, des proverbes inventés que la critique a identifiés dans ses écrits, c'est-à-dire des formules qui adoptent quelques-unes des caractéristiques proverbiales. On ne peut d'ailleurs manquer de constater que, comme pour la rhétorique, une ambivalence fondamentale caractérise le rapport de Ponge aux proverbes. Ceux-ci sont tantôt décriés pour leur inertie, leur généralité, leur incapacité à saisir l'objet *tel qu'il est*, c'est-à-dire sa « qualité différentielle », pour employer une expression récurrente chez Ponge, tantôt exigés et revendiqués comme instrument nécessaire à son projet poétique. Ian Higgins a, dans une étude canonique sur le rapport de Ponge aux proverbes, travaillé la signification de cette ambivalence, en insistant sur la peur et l'angoisse qu'éprouve l'auteur en maniant cette forme :

it is necessary to realize that Ponge also sees dangers in the proverb. [...] The very fixity and authority of the proverb is a threat to the creativeness of the individual mind. The proverb so easily replaces original thought, and, like the objects it resembles, can, if not questioned, annihilate individuality²⁸⁸.

Lorsque Ponge affirme que « c'est toujours au proverbe que tout langage tend » (*OC*, I, *ME*, 534), le constat peut s'entendre autant comme une dénonciation du lent processus de pétrification du langage que comme une valorisation des « monuments » de sagesse qui s'y créent (le terme de monument désignant dans *Pour un Malherbe* les œuvres fondatrices). Dans *Proèmes*, l'« Introduction au galet » contient une demande aux pierres, galets et poussières, de servir les hommes en le servant d'abord lui, le poète, pour qu'il les emploie au profit de son entreprise de refondation du langage :

tu me serviras, et tu serviras dès lors aux hommes à bien d'autres expressions, tu leur fourniras pour leurs discussions entre eux ou avec eux-mêmes bien d'autres

²⁸⁸ Ian Higgins, « Proverbial Ponge », *The Modern Language Review*, vol. 72, n° 2, avril 1979, p. 311-312.

arguments; même, si j'ai assez de talent, tu les armeras de quelques nouveaux proverbes ou lieux communs : voilà toute mon ambition (*OC*, I, *PR*, 205)

Cet amalgame des proverbes et des lieux communs, ici mis au service de la discussion, est fréquent chez Ponge, les deux formes de locutions s'avérant capables de susciter une communauté d'accord. Dans « Tentative orale » (1947), Ponge précise :

on veut que cela [le proverbe] serve plusieurs fois, et, à la limite, pour tous les publics, en toutes circonstances, que cela gagne le coup quand ce sera bien placé dans une discussion. Même dans un marché, celui qui sort un proverbe (quand deux personnes discutent), celui qui sort un proverbe au bon moment, il a gagné. (*OC*, I, *ME*, 655)

Le lien avec les joutes oratoires décrites par Paulhan dans ses écrits sur Madagascar est clair : le proverbe fait figure d'argument par excellence, dont la vérité est irréfutable et dont l'autorité est reconnue par tous, à tout le moins, nuance Ponge, quand il est prononcé au moment opportun. Le fantasme d'une parole qui serve « pour tous les publics, en toutes circonstances » révèle que même cette dernière condition est de trop, en comparaison du rêve d'une formulation parfaite et parfaitement universelle, qui affecte chacun et n'exclut personne ni aucune application : véritablement, une parole qui fasse loi.

3.2.3 UN ORACLE POUR QUI ?

Aux proverbes et maximes, Ponge associe aussi les oracles, d'une manière qui estompe les singularités entre ces termes. Il évoque d'abord l'oracle pour parler de sa satisfaction devant certaines expressions qu'il crée et qui lui semblent « infaillibl[es], définitiv[es], irrécusabl[es] comme une sorte d'oracle », « une lapalissade et [...] une énigme » (*OC*, I, *ME*, 646). Il répète plus loin que de telles expressions sont des sortes « d'oracle, de maxime ou de proverbe ». (*OC*, I, *ME*, 646) Cet amalgame se comprend en mettant en avant la fonction persuasive de ces éléments, et le pouvoir transformateur qu'ils contiennent en germe et qui les poussent du côté de la performativité. Le proverbe peut en effet se transformer en oracle si sa force persuasive s'avère assez grande pour que la réalité prophétisée s'accomplisse réellement et que le futur s'en trouve ainsi modifié. Plus avant dans *Méthodes*, Ponge fait d'ailleurs de la formulation « le Verbe » incarné, comme parole

autoritaire d'où « sortent la Loi et les Prophètes » (OC, I, *ME*, 524-525), qui posséderait le pouvoir créateur d'un démiurge capable de fonder un ordre social en même temps qu'un ordre de fidèles. De surcroît, l'oracle, tel celui de la Pythie, est lié à une parole divine invisible, et à ce titre, initialement sans lieu précis, parole qui s'approprie le corps d'un individu particulier pour exister dans une situation donnée par effet de ventriloquie. Le proverbe est, de même, une formule dont l'origine est inconnue mais qui se trouve incarnée et revitalisée dans le particulier d'une situation et d'un locuteur.

Toutefois, dans le passage de *Méthodes* qui relate cet enthousiasme devant la réussite d'un langage parfait et actif qui touche au divin, la honte surgit rapidement. Elle met fin à ce « langage absolu, parfaitement stupéfiant, imposant, détestable » (OC, I, *ME*, 646). L'érosion de la confiance initiale se produit d'un coup, comme en un éclair, et conduit le poète à répudier immédiatement sa force oraculaire :

On est très content, certes, de s'être prouvé à soi-même qu'on était donc capable de tels oracles. Peut-être quelque volonté de puissance s'y trouve-t-elle satisfaite. Mais il suffit de quelques instants pour déchanter, et pour désirer violemment changer de peau, changer de chambre, quitter cette chambre trop sonore – et repartir dans la vie, dans le risque, dans la maladresse, dans la forêt épaisse des expressions maladroites. (OC, I, *ME*, 646)

Au stade où le langage, devenu objet, paraît poussé à son maximum de solidité, figé dans une expression parfaite et irréfutable, la certitude et la puissance sont volontairement délaissées, au profit du mouvement, du changement et, du même coup, du tâtonnement. *Méthodes* est particulièrement fertile en textes qui épousent cette double voie, celle qui expose à la fois la tentation et la récusation de la force proverbiale. « Tentative orale » jongle avec ces termes sans résoudre le conflit : le sujet de la conférence retranscrite au bénéfice du lecteur est, comme il le répète à deux reprises « la prétention [...] et la non-prétention » (OC, I, *ME*, 660); la modestie et, paradoxalement, « l'héroïsme de la modestie » (OC, I, *ME*, 666). Le poète y joue avec désinvolture de la force proverbiale, capable de créer des maximes sur commande tout comme de les démolir (« Vous voulez une maxime ? La voici : il s'agit de ne prétendre qu'à ce qui se trouve objectivement réalisé. » [OC, I, *ME*, 663]), et se montrant blasé de leur monotonie : « si cela vous ennuie de rouler toujours dans la même rainure (vous

pouvez aller en Chine, à Madagascar, vous verrez que ce sont toujours les mêmes proverbes). » (OC, I, ME, 664)

« Tentative orale » résume bien les enjeux de l'écriture pongienne quant à la nécessité de créer de nouveaux lieux communs. Le discours fait la part belle aux choses, qu'elles soient mégôt, serviette-éponge ou table, puisque ce sont elles qui aident l'esprit à « sort[ir] du manège » et d'échapper au « ronron de l'esprit d'hier » (OC, I, ME, 665). Elles permettent de les observer l'esprit libre d'idées préconçues, n'ayant jamais été traitées et n'ayant jamais vu leurs qualités mises en mots avec une réelle attention :

Quels sont ces oracles (également à la limite) qu'on peut toujours interpréter de toutes les façons, qui demeurent éternellement disponibles pour l'interprétation. Ne seraient-ils pas justement autre chose que les énigmes, si parfaites soient-elles ? Ne seraient-ce pas les *objets* ? Les *choses*, qu'on peut toujours interpréter de toute façon ? (OC, I, ME, 655)

L'objet banal facilite l'investissement créatif et empêche la pétrification des idées et des mots. À ce titre, la singularité s'obtient en s'enfonçant dans le commun, comme Ponge l'avance lui-même²⁸⁹, et cette décision implique de « couper les ailes à la grandeur, à la beauté » pour « revenir à la modestie » (OC, I, ME, 668). Pourtant, l'autorité proverbiale n'a en elle-même rien de modeste; c'est en la tournant vers des objets et des conseils eux-mêmes modestes que Ponge peut espérer conserver cette absence de grandeur. Ian Higgins a utilisé l'exemple de « L'escargot » (1936), dans le *Parti pris des choses*, pour éclairer l'usage que Ponge fait des proverbes lorsqu'il les convoque au profit des objets négligés autrefois. Nous examinerons aussi cet exemple, en partant des constats de Higgins mais en les tirant dans une direction quelque peu différente. Higgins définit les proverbes comme « a series of memorable generalizations, or new proverbs, upsets conventional attitudes to a thing (which may itself figure in a conventional proverb), the result being to question traditional wisdom and to reaffirm the creative capacity of the mind²⁹⁰. » L'escargot, comme le lièvre et la tortue,

²⁸⁹ Dans *Le peintre à l'étude* : « la meilleure façon pour la personne de retrouver le commun est de s'enfoncer dans sa singularité. » (OC, I, PE, 131)

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 317.

sont en effet typiques des créatures qui sont mises au cœur des proverbes et des leçons qu'ils véhiculent, souvent axées sur les parallèles entre des comportements prêtés aux animaux (lenteur, force, paresse, etc.) et ceux que les hommes adoptent à leur tour. La description de l'escargot, qui présente soigneusement son milieu de vie, sa coquille, sa démarche, sa vie solitaire, se termine par une leçon dont peuvent tirer profit les hommes.

Toutefois, cette leçon, comme le souligne Higgins, n'adopte pas tout à fait la structure propre aux formulations proverbiales, qui se repèrent à leur brièveté et contiennent généralement des assonances, des allitérations et des analogies pour augmenter leur efficacité et leur mémorabilité²⁹¹. *A priori*, la leçon de l'escargot se résume à ce qu'on peut tirer du legs de sa coquille, « œuvre d'art de [son] perfectionnement » (*OC*, I, *PPC*, 27), qui reste tel un monument derrière lui et lui survit, bien que cette coquille elle-même ait été façonnée à même son être, par ses sécrétions et forme donc, en quelque sorte, une part de l'escargot lui-même. « Rien d'extérieur à eux, à leur nécessité, à leur besoin n'est leur œuvre » (*OC*, I, *PPC*, 27). Cette qualité doit servir d'exemple, car, précise Ponge, les escargots sont des héros, « c'est-à-dire, des êtres dont l'existence elle-même est œuvre d'art » (et non pas des artistes, « c'est-à-dire des fabricants d'œuvre d'art » [*OC*, I, *PPC*, 27]). Plus, même, ces escargots sont des saints, car « ils font œuvre d'art de leur vie » (*OC*, I, *PPC*, 27). Sans s'arrêter à ces éloges, l'auteur poursuit sur les leçons à tirer de ce rapport au monde, pourtant difficilement transposables à la situation de l'homme. Elles sont énoncées en une série d'affirmations impératives qui s'adressent au premier venu tout comme, plus spécifiquement, au créateur :

Les grandes pensées viennent du cœur. Perfectionne-toi moralement et tu feras de beaux vers. La morale et la rhétorique se rejoignent dans l'ambition et le désir du sage. Mais saints en quoi : en obéissant précisément à leur nature. Connais-toi donc d'abord toi-même. Et accepte-toi tel que tu es. En accord avec tes vices. En proportion avec ta mesure. (*OC*, I, *PPC*, 27)

Ce passage, comme le rapporte Bernard Beugnot²⁹², est une variation sur la définition de l'orateur par Caton. L'injonction « Connais-toi donc d'abord toi-même » rappelle la célèbre

²⁹¹ Idem.

²⁹² Dans les notes des *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 907.

formule de Delphes, incluse parmi d'autres préceptes dont l'origine n'est pas davantage spécifiée. Si le travail du poète sur l'objet choisi, soit l'escargot, sert en effet à mettre en avant ses qualités propres, la leçon morale qui en est tirée, pour sa part, rejoint le connu, le déjà-dit, celui d'une sagesse antique qui a su traverser les siècles et qui livre des conseils généraux sur la condition humaine, et qui s'éloigne des caractéristiques de l'escargot.

Ponge ne tire donc pas une nouveauté radicale de son sujet; il augmente de surcroît ses propres paroles du poids de penseurs dont l'autorité et l'influence sont reconnus. S'il s'agit d'un hommage à ces penseurs et d'une manière de s'exhorter à trouver, lui aussi, des leçons dans toute chose en étant attentif à ses particularités, ce que souligne le « connais-toi d'abord toi-même », il n'en reste pas moins que Ponge se tourne en conclusion vers une forme de morale canonique et conventionnelle. La modestie de la posture de Ponge s'en trouve diminuée. La formulation impérative des phrases, brèves et sans ambiguïté, contraire à la forme énigmatique qu'il disait souhaiter voir ses proverbes adopter, ainsi que l'utilisation de la deuxième personne du singulier pour s'adresser au lecteur, confèrent l'autorité du patriarche à l'auteur qui s'exprime. De plus, les louanges adressées aux escargots penchent vers une valorisation de la docilité et de la sérénité qui invite à une acceptation de son sort. Les escargots tracent aux hommes « leur devoir », ils « obéiss[ent] précisément à leur nature » et tout leur est « nécessaire, obligatoire » (*OC*, I, *PPC*, 27), sans que rien de superflu, d'audacieux ou d'inusité n'influence leur parcours. La soumission à l'ordre établi, comme à l'autorité de la sagesse antique, traverse le portrait de l'escargot comme un idéal digne d'être imité par l'homme.

L'ambivalence est toutefois plus grande que ne le laisse croire cette dernière interprétation : il est aussi possible de voir dans cette conclusion une manière de revitaliser la sagesse antique à laquelle s'abreuve Ponge, en juxtaposant le savoir qu'elle contient à un mode de création rarement rangé dans cette catégorie, celui d'un acte aussi naturel, aussi peu lié à une inspiration rare et précieuse, que celui de l'escargot qui construit sa coquille et qui ne fait par cet acte créateur que répondre aux exigences de sa nature. Cette valorisation de l'acte créateur le plus simple amène à reconsidérer « les beaux vers » que la perfection

morale doit apporter, car Ponge ne semble pas, dans le reste du passage, diriger ses propos spécifiquement vers les poètes, mais vers tout être humain. Les « beaux vers » seraient autant un rappel de l'art poétique à constituer, dont l'importance dans ce passage n'est pas à minimiser compte tenu de l'accent placé sur la durabilité du travail de l'escargot, qu'une façon d'introduire l'idée que « la notion propre de l'homme » est « la parole et la morale » (*OC*, I, *PPC*, 27) : la parole est indissociablement liée à l'homme, condamné à s'exprimer, et c'est par ce moyen, cette « sécrétion » qui lui est propre qu'il doit construire sa demeure, son expression²⁹³. Rappelons de surcroît les allusions dans le texte au discours sur l'orateur de Caton, qui insistent sur l'expression individuelle comme art de la parole publique : l'exemple de l'escargot rappelle l'importance de prendre la parole malgré tout.

De plus, ce retour vers la morale conventionnelle est aussi un aveu d'humilité. Ce que l'escargot fait naturellement est digne de l'ambition la plus grande chez les hommes, et reprendre des poncifs moraux est aussi signe que les conseils les plus connus, présentés dans ce cadre comme des voix impersonnelles, restent une meilleure école de morale vers laquelle se tourner que la nouveauté radicale que lui, poète, pourrait énoncer. Soulignons d'ailleurs que les proverbes de Ponge possèdent le caractère dialogique que Meschonnic associait à ces formules, l'auteur jouant de l'intertextualité et des effets d'échos pour les fonder. Néanmoins, la conclusion insiste aussi sur la place de la subjectivité et des particularités individuelles, opposée à l'universalité de prescriptions morales valables pour tous. L'escargot est héroïque notamment parce qu'il s'exprime « d'une façon entièrement subjective sans repentir, et par traces seulement, sans souci de construire et de former [son] expression comme une demeure solide » (*OC*, I, *PPC*, 27) Cette vertu de l'escargot, insouciant de s'enfoncer dans sa subjectivité parce que son œuvre ne peut, de toute façon, qu'émaner de lui, de son corps, sans autre avenue possible, paraît valider le parallèle qui est élaboré en conclusion entre les qualités du mollusque et les qualités à développer pour le perfectionnement moral de l'homme. Le « connais-toi d'abord toi-même » de Delphes affirme en effet qu'il y a

²⁹³ Les « Notes pour un coquillage » sont claires à cet égard : « De ce point de vue j'admire surtout certains écrivains ou musiciens mesurés, Bach, Rameau, Malherbe, Horace, Mallarmé –, les écrivains par-dessus tous les autres parce que leur monument est fait de la véritable sécrétion commune du mollusque homme, de la chose la plus proportionnée et conditionnée à son corps, et cependant la plus différente de sa forme que l'on puisse concevoir : je veux dire la PAROLE. » (*OC*, I, *PPC*, 40)

davantage de profit à se concentrer sur soi-même pour cultiver ses valeurs morales qu'à se tourner en premier lieu vers l'extériorité et les autres. L'injonction est suivie de conseil qui invitent à accorder son ambition à son être : « Et accepte-toi tel que tu es. En accord avec tes vices. En proportion avec ta mesure. » (*OC*, I, *PPC*, 27) Ce qui pourrait avoir des airs de repli sur soi prend alors la forme d'une éthique à cultiver pour le bien de la cité.

Pourtant, dans *Méthodes*, immédiatement après avoir parlé de sa volonté de s'enfoncer dans la « forêt épaisse des expressions maladroites » plutôt que de rester dans la certitude proverbiale, Ponge s'exclame : « J'ai peur que tout cela soit bien subjectif ! » (*OC*, I, *ME*, 646). Cette exclamation dépitée expose les limites du projet poétique que présente Ponge à ses interlocuteurs lors de la conférence. Si Ponge décrit à l'auditoire le mouvement de balancier dans lequel il évolue, entre la création du proverbe et sa nécessaire abolition, entre l'autorité naturelle des proverbes et les objets humbles sur lesquels il décide de les faire porter, il avoue du même coup les limites de cette solution, qui ne peut être que la sienne. Rappelons l'importance du goût et de la sensibilité chez Ponge, qui sont pour lui une manière d'équilibrer l'effet de la règle, sa dureté. Dans une lettre célèbre à Bernard Groethuysen, il précise que ses textes, comme le « Galet » ou comme « Escargot », ne sont pas qu'une longue métaphore continuée. L'escargot et sa coquille ne servent pas uniquement à esquisser un parallèle rigide entre ces éléments et le perfectionnement moral de l'homme, mais l'usage de métaphores grâce à l'escargot ou au galet lui permet d'exprimer *quelques-unes* des « idées qui [lui] sont venues par la perception sensible. [...] d'autres esprits, différents du mien, auraient eu recours à d'autres figures, par exemple l'Ironie. » (*OC*, I, *PP*, 68) Mais le goût et la sensibilité ne sont pas répartis également chez chacun, comme l'indique aussi l'élitisme qui clôt « Rhétorique », où il est projeté de sauver « les seules, les rares personnes qu'il importe de sauver : celles qui ont la conscience et le souci et le dégoût des autres en eux-mêmes. Celles qui peuvent faire avancer l'esprit, et à proprement parler changer la face des choses. » (*OC*, I, *PR*, 193) Non seulement tous ne peuvent adopter sa solution, mais la majorité ne comprend pas même l'urgence de réparer le langage.

Ce rapport au proverbe, qui passe par la subjectivité et le regard sensible porté sur le monde muet, entraîne Ponge dans une direction fort lointaine de celle prise par Paulhan alors qu'il traite des mêmes objets langagiers. Il est évident qu'entre celui qui tâche de comprendre

des proverbes traditionnels déjà établis, plutôt sur le point de disparaître que de naître, et celui qui s'acharne à en concevoir de nouveaux, la perspective ne saurait être tout à fait la même, mais leurs différences ne se limitent pas à une position d'intériorité et d'extériorité par rapport au proverbe. Paulhan ne prétend pas instituer des proverbes pour la société littéraire française, même s'il valorise cette pratique dans ses essais. À ses yeux, le proverbe demeure lié à une forme langagière dénuée de créateurs ou de lieux d'origine particuliers, tout comme la rhétorique, qui ne lui apparaît non plus liée à des codes particuliers, précis, qu'il faudrait réintroduire dans la littérature. Le proverbe comme la rhétorique sont valorisés entre autres pour le lien communautaire qu'ils contribuent à maintenir, un lien essentiel à la prise en charge ultérieure de la singularité (d'une situation comme d'une pratique artistique), sans que l'idéal moral qu'ils contiennent ne doive être mis en pratique dans la société contemporaine.

Leur intérêt pour les proverbes ne naît pas non plus tout à fait des mêmes motifs. Si Ponge souhaite conférer une dimension oraculaire à ses proverbes, ceux-ci doivent s'avérer capable d'agir et, peut-on inférer, d'agir sur d'autres que lui, pour atteindre une forme de puissance objective. Cette avenue même est à quelques reprises jugée périlleuse par l'auteur, qui hésite fortement, du moins à l'époque de « Tentative orale », à user de cette autorité et du langage absolu qu'elle requiert. La réticence à conférer une telle autorité à ces formules va toutefois de pair avec le sentiment de la nécessité d'une telle puissance, au cœur de l'établissement d'une nouvelle rhétorique. En effet, si l'on se fie au modèle que représentent les communautés malgaches de Paulhan, que Ponge n'ignorait pas, le lien communautaire et le partage de valeurs communes sont nécessaires à l'efficace du proverbe pour que son autorité soit reconnue. À l'inverse, s'il n'y a pas de communauté clairement définie autour de la parole du poète – et Ponge se dépeint dans un relatif isolement –, l'autorité proverbiale doit être suffisamment grande pour susciter l'adhésion de tout ceux qui, même formant une communauté désincarnée, reconnaissent néanmoins la valeur et la force de la formule – ainsi des « expressions-fixes » de Mallarmé qui ont été reconnues par d'autres poètes, à défaut de l'être par l'ensemble de la société. Ce sont donc les proverbes qui doivent fonder la communauté chez Ponge, et non la communauté qui transfère au proverbe une part de ses pouvoirs sur ses sujets, comme chez Paulhan. Une autre question surgit devant les propositions de Ponge, question à laquelle Paulhan, de son côté, n'a jamais cherché à

répondre : comment peut-on, individuellement, construire un proverbe ? Ponge ne se livre pas à une simple entreprise de pastiche ou de parodie de proverbes déjà connus, à la manière des surréalistes; il veut reconstruire une rhétorique et purifier le langage, en reprenant tout au plus certains éléments de la tradition, et surtout des traditions antique et classique, qui servent de piliers à sa pensée. L'efficace de tels proverbes est difficilement mesurable et ne se résume pas à des questions de structure (rythme, rime, allitération, assonance) ou encore à la vérité morale qu'ils contiennent, bien que de tels éléments jouent *aussi* un rôle. C'est la postérité d'une phrase, sa circulation, qui lui accorde éventuellement ce statut et qui la tire hors du simple registre des formulations brèves.

3.3 LA RHÉTORIQUE DES PEINTRES

Il est clair que Ponge n'est pas aveugle aux contradictions de son projet et à l'aspect insolite de certaines de ses propositions. Ainsi, la fondation d'une nouvelle rhétorique soulève des enjeux similaires à la création de proverbes, mais en exprimant son vœu d'élaborer ce code neuf, Ponge se montre d'emblée conscient, dans ses commentaires métapoétiques, de la tension irrésoluble entre le singulier et le commun qu'un tel projet comporte, et insiste sur le jeu des contraires qu'il estime nécessaire. « Apprendre à chacun l'art de fonder sa propre rhétorique » (*OC*, I, *PR*, 193) ou encore affirmer l'intérêt d'une rhétorique, non par auteur, mais par poème (*OC*, I, *PR*, 198) sont des propositions qui tirent leur force mobilisatrice de leur impossibilité apparente, comme si le poète s'estimait assez fort pour déjouer la logique ordinaire.

Ponge réitère la nécessité de refonder une rhétorique et de créer de nouveaux proverbes comme si ce projet ne devait pas être uniquement le sien, mais celui de tous ceux qui aspirent au titre d'artistes et qui ont conscience des enjeux de leur époque. Ce ne sont pourtant pas les écrivains contemporains qui lui fournissent des modèles et des compagnons d'armes, mais les peintres, à qui il offrira un nombre considérable d'hommages pour des revues et des catalogues d'exposition, textes qui seront repris en volume dans *Le Peintre à l'étude* (1948), *Le Grand recueil* (1961) et *L'atelier contemporain* (1977). Le terme d'« hommage » n'est pas exagéré, puisque la critique d'art que pratique Ponge, plutôt que de

se livrer à la dissection de tableaux et à l'analyse de mouvements esthétiques, se concentre sur le peintre lui-même, et sur ce que sa vie et sa personne, toujours dignes d'admiration, révèlent de son projet. Parmi tous les peintres présentés, les deux figures héroïques pour Ponge sont celles de Georges Braque et de Jean Fautrier, aussi admirées par Paulhan, à qui Ponge doit d'ailleurs la découverte et la rencontre de ces artistes, sur lesquels il reviendra et écrira avec constance de la Deuxième Guerre mondiale jusqu'aux années soixante-dix. Rappelons aussi que Braque a dessiné la couverture de *Proèmes* et du *Peintre à l'étude* et a fourni des illustrations pour les *Cinq Sapates*. Nous nous concentrerons ici sur les textes du *Peintre à l'étude*, et plus particulièrement sur les textes qui traitent de Braque et de Fautrier, puisque ceux-ci illuminent chacun un volet différent du rapport de Ponge aux peintres et à la peinture, en plus de traiter explicitement du rapport de l'art à la politique, le contexte de la guerre et de l'immédiat après-guerre mettant ces questions à l'avant-plan. Tandis que « Braque le réconciliateur » et « Braque ou l'Art moderne comme événement et plaisir » s'arrêtent sur la figure de l'artiste en amalgamant de façon indifférenciée les modes d'expression du peintre et de l'écrivain pour en tirer des prescriptions générales, « Notes sur "Les Otages". Peintures de Fautrier » est consacré aux enjeux éthiques de la création en prenant appui sur une œuvre engendrée dans le contexte spécifique de la guerre. L'analyse de ces trois textes permet donc d'observer autant comment Ponge conçoit le rôle de l'artiste – sans qu'il s'appuie spécifiquement sur sa propre poétique pour le définir –, que de voir une application concrète de ces principes dans une œuvre qu'il juge d'une importance capitale, celle des *Otages* de Fautrier.

3.3.1 BRAQUE LE « MAÎTRE DE VIE »

Les deux textes du *Peintre à l'étude* consacrés à Braque, « Braque le réconciliateur » et « Braque ou l'art moderne comme événement et plaisir », commencent par une sorte de mise en garde. L'auteur ne sait pas trop comment aborder son sujet, et ne le fait qu'à reculons, résolu d'avance à échouer dans l'exposition l'importance de Braque et de son œuvre. Du texte d'octobre 1946 à celui de mai 1947, il passe de la confession d'une gêne (« ayant accepté d'écrire ici sur Braque [...] me voilà bien embarrassé » [OC, I, PE, 127]) à l'aveu d'un ennui (« ce n'est pas de gaité de cœur, certes non, que j'échangerais par exemple

le plaisir que me donne l'œuvre de Braque, contre celui, mêlé d'embêtement et d'ennui, d'échafauder à son propos quelque théorie » [OC, I, PE, 136]). Cette posture s'explique en partie par les raisons financières qui l'ont emmené à accepter des commandes de textes sur la peinture malgré son peu d'enthousiasme pour le rôle de critique, en partie aussi par la mise en scène récurrente de la difficulté d'énonciation qu'il ressent et qui forme paradoxalement le moteur de son œuvre. Toutefois, un autre facteur est aussi présent : l'impossibilité pour lui de dire d'une autre façon ce qui a déjà été exprimé d'une manière parfaite par le peintre et qui a donc déjà trouvé sa forme idéale. Ne lui reste plus, alors, qu'à faire de Braque un objet comme un autre, en livrant « [s]on idée globale intime de Braque » et « une sorte de poème à [s]a façon » (OC, I, PE, 127), n'aspirant plus qu'à exposer sa vision de l'artiste, aussi incomplète et partielle soit-elle.

Cette méthode, conjuguée à l'admiration évidente que Ponge ressent pour Braque, fait en sorte que les deux artistes et leurs préoccupations respectives deviennent pratiquement indiscernables dans l'essai, tant les propositions énoncées sont valables pour l'un comme pour l'autre. La volonté d'expression, partagée et centrée sur les mêmes objets, prime sur les moyens d'expression – peinture ou écriture – qui sont employés. On a souligné que Ponge a cherché à imiter Braque, qu'il a d'ailleurs nommé un « grand maître de vie » dans un autre texte hommage rédigé à sa mort²⁹⁴, et dont il a lu avec attention les pensées regroupées dans le *Cahier de George Braque* publié en 1947 aux éditions Maeght. Le sentiment d'identification de l'auteur à son sujet est certes très fort dans les deux essais, mais il est difficile à la lecture de discerner si Ponge cherche à se rapprocher de Braque ou s'il rapproche au contraire Braque de lui, le portrait s'avérant autoportrait²⁹⁵ et une définition générale de l'artiste. Cet amalgame est d'autant plus facilité que la technique de Braque

²⁹⁴ Le texte, « Feuillet votif » (1964), se trouve dans *L'atelier contemporain* : « la rencontre de ce maître a été l'une des plus importantes de ma vie [...] chacun de ses chefs-d'œuvre, dans chacune de ses périodes, a été comme un palier dans mon éthique [...] il fut pour moi un grand Maître de vie. » (OC, II, AC, 672)

²⁹⁵ Au sujet de leur rapport, Robert Melançon écrit dans ses notes au *Peintre à l'étude* dans les *Œuvres complètes* : « [...] dans les textes qu'il lui a consacrés, lira-t-on, autant que l'hommage passionné à un artiste admiré, un autoportrait magnifié : en Georges Braque, Ponge se reconnaît, tel qu'il aspire à devenir. » (OC, I, Notes, 945)

n'occupe pas une grande place dans les essais, exception faite d'un paragraphe sur ses couleurs de prédilection en conclusion de « Braque le réconciliateur » et d'une brève allusion à son choix d'employer la peinture à l'huile. On ne trouve pas davantage de descriptions de toiles particulières. Tandis que Paulhan tirait de la vie de Braque des anecdotes précises et des paroles sages à mettre en avant pour prouver l'exemplarité de l'homme comme de l'œuvre, Ponge s'en tient à des propos généraux qui s'appliquent autant à lui qu'au héros de son texte. À ce titre, il ne fait pas de doute que le sujet des toiles de Braque, c'est-à-dire les objets les plus humbles et les plus courants, a joué un rôle important dans les rapprochements effectués entre les deux œuvres. Ponge parle en son nom comme en celui de Braque lorsqu'il affirme :

Il est bien sûr que nos sujets de dilection seront alors les objets les plus proches, ceux dont nous sommes le plus sérieusement imprégnés [...] c'est notre personne entière qui s'exprimera à propos de ces objets les plus communs, et [puisqu']ils ne sont pas communs qu'à nous-mêmes, ils deviendront aisément mythologiques (*OC*, I, *PE*, 131).

On trouve de surcroît une allusion au plus célèbre recueil de Ponge dans une injonction généralisée à « en venir au monde extérieur, au parti pris des choses » (*OC*, I, *PE*, 130). Braque participe comme lui à la rénovation des formes anciennes, bousculées elles aussi en peinture depuis 1870, dans une révolution picturale qui cette fois n'est plus amenée par Lautréamont et Rimbaud mais par Cézanne. « À chaque minute tout change » (*OC*, I, *PE*, 129), affirme-t-il, et l'artiste doit rendre compte de ces différences qui surgissent partout.

L'emploi du « nous », fréquent mais inconstant à travers les deux essais, permet à Ponge de revendiquer le même esprit que son maître en fusionnant leur pensée et leur identité. Il l'inclut aussi dans une communauté humaine beaucoup plus diffuse et surtout, beaucoup plus large, celle des hommes de son époque, qui sont « de nouveau jetés nus, comme l'homme primitif, devant la nature » (*OC*, I, *PE*, 139) :

Les canons de la beauté grecque, les charmes de la perspective, l'historiographie, les fêtes galantes, il n'en est vraiment plus question. Ni même de décoration. Qu'aurions-nous à décorer ? Notre demeure est détruite, et nos palais, nos temples : dans notre esprit du moins; ils nous dégoûtent. Et certes, cela ne veut pas dire que nous fassions fi des civilisations englouties. Comment pourrions-nous ne pas en tenir compte ? (*OC*, I, *PE*, 139-140)

L'artiste doit œuvrer à l'avenir de cette communauté en refondant ce qui n'existe plus que comme vestiges. Le « nous » est d'ailleurs omniprésent et peut désigner aussi bien Ponge seul que Ponge et son lecteur, ou encore Ponge et Braque en tant qu'artistes, bien que ce dernier usage ne domine pas. Il ne fait pas de doute que si Ponge s'adresse à une communauté humaine plus large, présentée dans les essais sous les titres génériques de « l'Homme » ou de la « Société » (*OC*, I, *PE*, 135), Ponge n'en conçoit pas moins des frontières plus concrètes pour définir son public immédiat : celles de la France. À tout le moins, c'est de la communauté française que le salut viendra, peut-être pour tous. « [C]e qui exprimera authentiquement non seulement nous-mêmes mais notre époque » est une « spécialité française » (*OC*, I, *PE*, 133). La France est vraisemblablement seule apte à fournir l'art dont la civilisation – occidentale, peut-on inférer – a besoin : « Ainsi se trouve-t-il que les totems, les objets magiques de certaines civilisations (Grèce autrefois, France peut-être maintenant) sont tranquillissants. » (*OC*, I, *PE*, 134). Cette qualité n'est toutefois pas récente : le « génie français » a des représentants depuis La Fontaine, Boileau et Rameau.

Dans « Braque le réconciliateur », le génie français n'est pas véritablement considéré en lien avec les politiques concrètes de cette période. Il implique des rapports flous à l'espace sur lequel il pourrait exercer son empire, Ponge laissant poindre la croyance en une mission spécifique de l'art français en dehors des frontières du territoire national propre. Toutefois, dans « Braque ou l'Art moderne comme événement et plaisir », les propos sur le rôle de la France se font plus affirmatifs, et la question du public à qui sont destinées ces œuvres se fait plus présente et plus pressante. Paris est « origine et centre » des bouleversements par une sorte d'autorité naturelle et irréfutable, et « les peuples de ce monde, les guides des peuples de ce monde auraient intérêt à y venir voir » (*OC*, I, *PE*, 136). Si Ponge nuance plus loin ses propos en précisant qu'il ne prétend pas « qu'il s'agisse là d'une supériorité (ni d'une infériorité) : seulement d'une particularité, d'une différence » (*OC*, I, *PE*, 139), il n'en reste pas moins que toute sa logique traduit une hiérarchisation des pouvoirs et des capacités d'expression, une distribution inégale des sensibilités qui n'est pas non plus sans conséquences sur les capacités de réception des œuvres – même quand il s'agit d'un public français. Le texte sur Braque a en effet une fonction, celle de publiciser l'œuvre de Braque et

de montrer sa valeur. Or comme nous l'avons souligné, Ponge répugne à cette commande, et le laisse entrevoir en début de texte en cherchant à justifier la raison d'être de cet hommage :

Peut-être un jour viendra-t-il où le public n'aura plus besoin qu'on attire son attention sur de tels événements, où il en éprouvera spontanément l'importance, parce qu'il ne sera plus réactionnaire en peinture (pour me limiter à cet art). [...] Le fait est que beaucoup se trompent, et que le public est plutôt réactionnaire en art. (*OC*, I, *PE*, 137)

Le public actuel n'est donc pas prêt à accueillir l'art révolutionnaire quand il émerge. Si Ponge l'excuse aisément et passe outre (« quel découragement en concevrais-je ? cela n'empêche rien »), il n'en reste pas moins que ce point de vue contrarie l'égalitarisme supposé par la démarche de l'artiste tel que le conçoit Ponge. En effet, si l'artiste se tourne vers les objets courants pour « ouvrir un atelier, et y prendre en réparation le monde, par fragments » (*OC*, I, *ME*, 627), comme il le dira dans l'essai « Murmure. Destin et condition de l'artiste » (1950), c'est entre autres pour donner voix à ce qui n'en a pas, regarder ce qui n'a jamais été regardé, et bousculer de ce fait le rapport à un monde commun jamais attentivement considéré. On retrouve là des échos de la « politique littéraire » selon Jacques Rancière, dont le philosophe explique les tenants dans *Politique de la littérature* :

la littérature intervient en tant que littérature dans ce découpage des espaces et des temps, du visible et de l'invisible, de la parole et du bruit. Elle intervient dans ce rapport entre des pratiques, des formes de visibilité et des modes du dire qui découpe un ou des mondes communs²⁹⁶.

Une forme de démocratie littéraire est à l'œuvre dans le désir de Ponge de donner une existence « au monde muet » dont chacun est le témoin et le participant, sans pourtant y porter une attention suffisante, faute de l'avoir jugé digne d'intérêt. En effet, trouver « des modes du dire » qui incarnent collectivement ce nouveau « partage du sensible », pour reprendre le syntagme célèbre de Rancière, est un projet ancré dans une extension des sujets dignes d'être traités par la représentation et des manières de le faire, qui déhiérarchise tant les genres que les objets.

²⁹⁶ Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, op. cit., p. 12.

Dans « Braque le réconciliateur », Ponge insiste sur l'imprégnation par le monde qui se produit en chacun, et sur les sensations résultantes que tous ont donc le loisir d'éprouver :

nous sommes gorgés d'éléments naturels, d'impressions sensorielles, gorgés dès l'enfance. [...] Étant donné le plus simple objet, l'on peut tenir que chaque personne possède de lui une idée naïve et complexe, simple et nourrie (épaisse, colorée), puérile et pratique; qui plus est, arbitraire et commune. (OC, I, PE, 131)

Cette description d'un ressenti commun, celui qui forge l'expérience partagée des hommes, est suivie de l'injonction à le rendre le plus honnêtement possible par une démarche artistique. Toutefois, cette injonction ne s'adresse qu'à quelques-uns, car Ponge enchaîne : « Si chacun y parvenait, quelle poésie (faite par tous) ! » (OC, I, PE, 131). Or il est clair pour lui que tel n'est pas le cas et qu'il est nécessaire de posséder une sensibilité particulière, dont la nature exacte est difficilement qualifiable, pour y réussir. Les termes que Ponge emploie pour décrire le processus à l'œuvre chez l'artiste ne sont d'ailleurs pas sans rappeler le pouvoir mystérieux de la rhétorique chez Paulhan, par leur recours à des forces occultes qui échappent à l'explication rationnelle – le poète lui-même n'essaie pas d'expliquer en détail ce qui survient. Si un tableau parvient à atteindre une autorité incontestable, c'est par une qualité empirique, une « réussite magique, son côté plus-que-raison » (OC, I PE, 132), et cette réussite s'avère du même coup un événement, et non pas la norme.

Si la singularité de l'artiste naît de la rareté de ses dons et de sa sensibilité, il n'en reste pas moins que son parti pris pour le monde commun, pour des imprégnations partagées, devrait *a priori* exprimer des expériences ressenties par lui comme par ses semblables. Toutefois, les propos sur le public dans « Braque ou l'Art moderne comme événement et plaisir » indiquent bien que Ponge admet la difficulté ressentie par l'écrasante majorité des spectateurs devant cet art. L'artiste, dans ce cas, veille à construire l'homme futur, qui lui, le comprendra un jour, davantage qu'il n'aspire à parler à ses contemporains, même s'il utilise comme matière le monde de ces mêmes contemporains. Plus encore, les objets et l'art qui les exprime révèlent de manière prophétique, « l'Homme, l'ordre à venir » (OC, I, PE, 140) et montrent le chemin à suivre. On reconnaît là à la fois la vocation de l'art, appelé à transformer le monde, selon les avant-gardes comme selon le Parti communiste. À ce sujet, Ponge n'est pas constant dans le degré révolutionnaire de l'œuvre. S'il écrit dans « Murmure » que l'artiste doit prendre en réparation le monde, ce qui signale une volonté de

préservation et de conservation, et dans « Braque le réconciliateur » que l'art a pour fonction de « rassurer » (*OC, I PE*, 133) et exprimer « authentiquement non seulement nous-mêmes mais notre époque », il donne à la création un tour plus agressif dans « Braque et l'art moderne comme événement et plaisir », en présentant les créateurs comme ceux qui « font [...] grincer l'assemblage de façon qu'ils attirent l'attention sur eux, provoquent d'abord de l'agacement et de la colère, enfin déforment le tout de manière irrémédiable, si bien que dès lors le monde sera conformé selon eux. » (*OC, I, PE*, 138).

Nous avons déjà évoqué le faible ancrage dans la politique concrète de la France que manifestait l'éloge de sa patrie. De même, le rapport au communisme qu'entretient l'œuvre révolutionnaire selon Ponge n'a que peu à voir avec des préceptes esthétiques rigides liés aux demandes du parti, ni avec l'adhésion de l'œuvre à une idéologie précise, même en endossant la vision marxiste. Au contraire, c'est la fidélité au marxisme qui, comme l'explique Gleize, justifie son éloignement des instances communistes et de leurs demandes en art. Ponge se range du côté des « réalistes » en politique, c'est-à-dire de ceux qui prônent une approche pragmatique et efficace. Or, résume Gleize en reprenant des propos de Ponge, cette manière de faire se projette malaisément dans le domaine artistique :

Ceux-là mêmes qui se targuent d'être réalistes en politique, et qui le sont sans doute, sont également ceux qui, au nom d'un certain « réalisme » en art, au nom de ce qu'ils croient être le réalisme, vont condamner comme « bourgeois » l'art de Georges Braque. Tout l'effort de Ponge consiste ici à suggérer qu'on peut très bien être ou se vouloir politiquement progressiste et prôner des valeurs réactionnaires en art. Valeurs réactionnaires celles qui répètent des formes, des réalités déjà là, données, vraisemblables. L'art, par définition, ne cherche pas à me conforter, mais à me changer, donc à me déranger. [...] Le nouveau est invraisemblable. C'est Marx qui est appelé ici à la rescousse contre les marxistes, ou soi-disant tels²⁹⁷.

Les coupables sont associés au Parti communiste, mais ils ne sont pas les seuls à être incapables de saisir la valeur de l'art de Braque. Ce pouvoir transformateur de l'art éclaire aussi son échec potentiel : en prophétisant le monde à venir, il est voué à rester quasi sans public au moment de sa création, et peut-être, pour de nombreuses années encore, voire – Ponge ne le dit pas, mais on peut l'inférer – à tout jamais, si l'œuvre sombre dans l'oubli

²⁹⁷ Jean-Marie Gleize, *Francis Ponge, op. cit.*, p. 163.

entretiens. Ceci révèle l'un des paradoxes de la pensée de Ponge sur le pouvoir de l'art. Le décalage ne paraît jamais complètement résorbé; les œuvres du passé ne seront comprises que dans le futur qu'elles annoncent et qu'elles ont contribué à créer. Or ces œuvres sont aussi, selon Ponge, faites des perceptions communes d'une époque, de ses objets et de ses expériences; l'aspect « scientifique », exact et méthodique du travail de l'artiste, sur lequel insiste Ponge à travers son champ lexical, indique bien qu'il s'agit de créer en veillant à restituer adéquatement ce monde. L'artiste devrait donc allier la présentation du monde et des objets communs à un nouveau langage, à une nouvelle capacité de dire, qui montre du même coup la voie du futur. C'est dans cette tension entre l'adéquation au présent et la création de l'homme de l'avenir que survient le divorce d'avec le public, comme si celui-ci ne s'avérait pas prêt, ou trop aliéné, pour reconnaître autant son propre univers que la révolution à venir. Paradoxalement, le monde muet, celui des objets les plus communs, n'est pas immédiatement accessible à tous, ni reconnu comme tel par tous. Le cas de Braque l'exemplifie bien pour Ponge : « Braque maintenant a passé soixante ans et le monde a commencé d'entrer dans sa rainure. » (*OC*, I, *PE*, 139) La reconnaissance tardive obtenue par Ponge le confirmera sans doute dans ses convictions à ce sujet.

Le paradoxe entre l'avenir que l'œuvre doit contribuer à susciter et son ancrage dans le monde commun révélé par l'analyse des textes de Ponge ne lui est pas tout à fait propre. Dans *L'expérience esthétique*, Jean-Marie Schaeffer explique comment les avant-gardes, dans leur volonté de réconcilier l'art et la vie, ont montré un écart similaire entre leurs pratiques et leurs déclarations concernant la réception de leurs productions :

ces conceptions dotaient l'art d'une fonction d'avant-garde, ou lui donnaient un rôle d'engagement politique, ou lui accordaient une capacité de révélation des vérités ultimes. [...] Au-delà de leurs différences, ces missions visaient toutes à redonner une importance humaine à l'art, à le remettre en relation avec la vie. Comment pouvaient-elles être incompatibles avec une compréhension immédiate de l'expérience esthétique ?

En fait, le paradoxe n'est qu'apparent. La vie qu'avaient en vue ces conceptions n'était pas celle de l'expérience vécue des récepteurs. Elle en était l'exact opposé : la vie vécue réelle était « aliénée », « inauthentique », « fausse », soumise au diktat du « on »; la vie de l'art était la révélation de cette « vraie vie » que la vie inauthentique trahissait, et en ce sens l'art annonçait une vie autre, la venue de l'« homme nouveau », du « paradis sur terre » [...] l'art était destiné à une autre vie que la vie

réelle, et plus précisément il s'adressait à une vie qu'il était censé lui-même produire. L'art devait donc être crédité de la capacité de créer lui-même ses propres récepteurs, de produire ses propres conditions de réception, tel le baron de Münchhausen qui avait saisi ses propres cheveux et, tirant sur eux, s'était extirpé tout seul du fossé dans lequel il était tombé²⁹⁸.

Toutefois, malgré la croyance en un avenir neuf façonné par l'art que partagent Ponge et les avant-gardes, les différences entre ce que soulève Schaeffer et la logique de Ponge ne sont pas négligeables. Bien qu'il mentionne le labeur éreintant qui prive les ouvriers de la capacité de se plonger dans des œuvres d'art, Ponge ne laisse pas exactement entendre que leur expérience vécue est fausse. Les sensations éprouvées par ce public sont surtout mal appréhendées, mal comprises et reconnues lorsque transposées dans la sphère artistique. Les descriptions de Ponge montrent le souci de restituer les expériences sensibles qui sont partagées par tous, par l'attention au « monde muet » au cœur de sa poétique. Cette lecture est certes plus proche de celle faisant de l'artiste le « réparateur du monde » que de celle, qui transparaît pourtant, par moments, de transformateur révolutionnaire. Le vacillement entre les deux termes, qui indique un rapport différent au monde, est toutefois ce qui distingue Ponge des avant-gardes et de leur posture quant à la réconciliation de l'art et de la vie. Ponge ne pouvait pas compter sur une communauté solidaire comme celles entourant les avant-gardes pour servir de récepteurs premiers de son œuvre. Il devait compter sur quelques lecteurs choisis, et cette position solitaire, ainsi que, a-t-on avancé, son travail parmi la classe ouvrière²⁹⁹ explique aussi pourquoi il ne tourne pas non plus complètement le dos à l'expérience vécue par ses contemporains incapables de saisir le langage de l'œuvre d'art.

²⁹⁸ Jean-Marie Schaeffer, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2015, p. 23-24.

²⁹⁹ C'est à tout le moins vers cette lecture que tend René Étiemble dans « Francis Ponge et le parti pris de l'homme », *Francis Ponge, op. cit.*, p. 337-341.

3.3.2 FAUTRIER ET LES VICTIMES DE LA DEUXIÈME GUERRE MONDIALE

Rédigé entre octobre 1944 et janvier 1945 à la suggestion de Paulhan, qui cherchait une préface pour l'exposition des *Otages*³⁰⁰, la « Note sur les Otages. Peintures de Fautrier » est une sorte de journal des réflexions suscitées par l'œuvre, fragments et brefs chapitres qui exposent sans suivre un fil précis les enjeux éthiques et esthétiques qu'elle soulève. Encore une fois, Ponge insiste dans les premières pages sur la futilité de l'entreprise critique qu'il entreprend en se livrant à ce commentaire, qui ne peut qu'être insuffisant et faire honte à l'écrivain : « c'est répondre à une tentation assez grossière, tendue par malice et pour se faire valoir par les peintres et leurs marchands, c'est se jeter tête baissée dans le panneau qu'ils vous tendent pour vous faire servir de repoussoir à l'œuvre peinte elle-même, que d'accepter de parler ou d'écrire à propos de la peinture. » (*OC*, I, *PE*, 97). La préoccupation n'est pas que lancée au passage, comme sorte de précaution oratoire pour justifier les limites du texte : Ponge y réfléchit pendant plusieurs pages. S'il se décide finalement à l'exercice par amour pour les toiles de Fautrier, il présente le tout comme un défi, un jeu, une sorte de mise à l'épreuve. Rappelons que si nous avons déjà examiné des propos de Ponge sur Braque, ceux-ci ne s'arrêtaient pas sur des œuvres précises, mais formulaient des propositions générales sur l'artiste. À ce titre, ils ne présentaient pas la même difficulté pour Ponge, qui doit trouver sa rhétorique pour faire des *Otages* un objet sur lequel il peut écrire, tout en respectant aussi la rhétorique de l'autre, ainsi que la gravité des circonstances qui ont amené Fautrier à créer ces œuvres. Celles-ci, une série de quarante-six peintures et de trois sculptures représentant des têtes et des corps mutilés, ont été faites par Fautrier vers la toute fin de la Deuxième Guerre mondiale, à partir de photographies de fusillés et d'images de corps tirés des charniers. Elles ont été exposées en 1945, non sans susciter une forte controverse quant à l'alliance d'esthétisme et d'horreur qui les caractérise. Ponge, tout comme Paulhan, adhèrera fermement au projet de l'artiste, et plusieurs passages des « Notes » défendent ses choix.

D'une façon quelque peu curieuse, l'analyse des tableaux s'ouvre par une sorte de débat sur la nature, commune ou extraordinaire, du sort des otages, débat qui reprend la tension

³⁰⁰ Celle-ci sera toutefois écrite par André Malraux.

entre singularité et commun qui traverse l'œuvre de Ponge dans un contexte autrement plus dramatique que d'ordinaire. La dégradation des otages est présentée par rapport à toute une série d'« aventures » du corps : le vieillissement, la mort par accident, l'assassinat, la mort pour les idées et, finalement, les chirurgies et la mutilation. Or, spécifie Ponge, ce qui est survenu durant la Deuxième Guerre mondiale est d'un nouvel ordre. Ce qu'il nomme, à la suite des Russes, le « cannibalisme bourgeois » des nazis, a été la résultante d'une sauvagerie collective inédite, dont l'ampleur implique aussi, pour la rendre perceptible, de nouveaux moyens d'expression. Ponge, faisant retour sur le choix par Fautrier de traiter un tel sujet et de le mettre au cœur d'une œuvre d'art, spéculait rapidement sur les intentions de l'artiste, sans aller au fond de la question. Il réfute toute allégation de complaisance devant la douleur d'autrui de la part de Fautrier, et nie que l'artiste se soit laissé aller à une jouissance sadomasochiste; il attribue plutôt le désir de telles toiles à une volonté de livrer témoignage, alliée à une fascination pour la dimension en même temps parfaitement exceptionnelle et cruellement ordinaire du sujet :

À quels mobiles obéissent ceux qui décrivent ou peignent des scènes ou des objets horribles, épouvantables ou simplement effrayants, attristants ?

Certains peuvent être tentés par le côté exceptionnel, rare, et par là même facile, de ces sujets.

D'autres, qu'une telle facilité repousserait plutôt, par le souci de témoigner véridiquement, de rendre compte d'événements humains extraordinaires et presque incroyables, et cela malgré et contre la facilité apparente de ces sujets.

Chez d'autres, ce qui les amène à peindre cela, c'est au contraire le fait que de tels événements aient été ordinaires, habituels à une époque, et prennent leur importance de ce fait. Ils peignent ainsi l'horreur de la condition humaine. Et là a pu jouer une certaine obsession, avec le besoin de s'en délivrer. (*OC*, I, *PE*, 95)

En effet, explique Ponge, durant la période de guerre, l'ordinaire est devenu de constater et d'éprouver de telles horreurs, pouvant advenir au premier venu, représenté par cette multitude de têtes anonymes qui forment la série de tableaux.

Ponge n'hésite pas à mettre en avant la valeur collective de cet art. Fautrier « transforme en beauté l'horreur humaine actuelle » (OC, I, *PE*, 96), et de cette transformation naissent des œuvres que Ponge pose comme de véritables images religieuses pour une nouvelle ère. Ponge part du sentiment que doit susciter, que devrait susciter l'idée d'une torture similaire à celle qu'ont vécu les otages : non pas seulement une honte, une colère, un désir de vengeance, mais, chez les plus intelligents ou les plus ambitieux, « la résolution de tout faire pour supprimer à sa racine ou à sa source la cause profonde d'une telle horreur, de changer le monde et de changer l'homme pour qu'il ne soit plus susceptible de tels crimes. Elle peut enfin inciter à peindre cela en termes éternels » (OC, I, *PE*, 103). L'œuvre d'art joue donc un rôle commémoratif, l'horreur des images faisant office de mise en garde pour les générations futures. Toutefois, même en tenant compte de la gravité du sujet des *Otages*, l'aspect définitif, immuable de ces « termes éternels » n'est pas sans surprendre compte tenu du rapport plus mobile entretenu par Ponge vis-à-vis des œuvres du passé et de la création, toujours infléchi par les circonstances qui ouvrent de nouveaux possibles pour l'artiste comme pour son public. Pour cette raison sans doute, Ponge insère les *Otages* dans une série d'œuvres qui ont, à des moments divers, occupé la même fonction : « les masques nègres, les *Esclaves* de Michel-Ange, le *Guernica* de Picasso, les crucifixions, les descentes de croix, les saintes faces. » (OC, I, *PE*, 107) D'ailleurs, Ponge revient à quelques reprises sur l'importance de Picasso et de son *Guernica*, qui forment des modèles et des points de comparaison pour déplier son analyse des *Otages*, Picasso étant « le peintre le plus révolutionnaire du monde » – Fautrier est deuxième –, et *Guernica* ayant exprimé et préservé « le hurlement de l'Espagne martyrisée » (OC, I, *PE*, 115). Ces œuvres ou formes d'art distinctes, ancrées dans les caractéristiques d'une société et d'une période historique données, mais jouant néanmoins un rôle similaire dans leur communauté de réception, permettent à chaque fois de fonder une forme de cohésion autour d'un événement dont la mémoire doit être gardée vivante. Dans cette énumération, la présence de sujets sacrés ou religieux, parmi les œuvres mentionnées, est renforcée par d'autres propos qui confèrent aussi une fonction religieuse à des tableaux qui n'en ont pas *a priori*, notamment par son insistance sur le symbole de la croix et sur la crucifixion, que rappelle le « T » des *Otages*, ou encore le parallèle effectué entre le suaire de Sainte Véronique, où les traits du Christ se sont imprimés, et les visages torturés dépeints par Fautrier.

Il n'est pas directement question de rhétorique dans ce texte, mais les valeurs communes, les techniques et modes de représentation appropriés pour les incarner, y occupent une place centrale, et jouent un rôle structurant similaire. À cet égard, les références religieuses mettent la table pour la croyance à venir, dont Ponge se fait le prophète. Ponge affirme d'emblée que les tableaux de Fautrier n'ont pas uniquement une valeur artistique : « Il s'agit de tableaux religieux, d'une exposition d'art religieux. » (*OC*, I, *PE*, 106) L'« âme commune » (*OC*, I, *PE*, 107), perdue depuis le Moyen-Âge selon Ponge, peut renaître grâce à l'opposition humaniste contre la barbarie nazie qui est apparue durant la Deuxième Guerre mondiale; cette religion de l'humanité, précise-t-il, sera faite de discipline et d'intransigeance devant les bourreaux. Si cette nouvelle religion n'existe pas encore avec force et clarté, les prodromes en sont perceptibles à travers les œuvres de Fautrier, qui sont aptes à faire naître ce que Ponge qualifie d'« émotion religieuse (générale) ou métaphysique » (*OC*, I, *PE*, 105). De ces œuvres, Ponge dira qu'« il peut en résulter une nouvelle mythologie, une nouvelle religion, une nouvelle résolution humaine ». (*OC*, I, *PE*, 107) Cette religion, précise Ponge, est celle de l'humanité, et les visages anonymes peints par Fautrier y remplacent le Christ des tableaux : « le fusillé remplace le crucifié. L'homme anonyme remplace le Christ des tableaux » (*OC*, I, *PE*, 106).

Le remplacement de la figure christique est central, car il indique le déplacement d'une figure sacrificielle, exemplaire et unique, à une multitude de victimes anonymes, dont la peinture vient rappeler le souvenir. Ponge insiste sur cette masse anonyme et souffrante qui caractérise particulièrement les atrocités commises au XX^e siècle, et dont Fautrier rend l'individualité en représentant une série de cas uniques, seuls dans le cadre du tableau, et formant néanmoins une communauté souffrante. Si ces sacrifiés forment un ensemble large, et si leur histoire personnelle disparaît devant leurs seules douleurs, qui sont immortalisées sur leur visage, il semble que cette transformation soit nécessaire pour rendre compte des formes de pouvoir qui s'exercent désormais et dont peuvent être victimes tous et chacun. Les souffrances du Christ, qu'ont représentées avec ferveur les artistes des siècles précédents, ne rendent plus compte de l'anonymat de la souffrance, de sa terrible banalité, sur laquelle insiste Ponge. Fautrier, affirme-t-il, est inspiré par « la passion d'autres hommes, de l'humanité anonyme » (*OC*, I, *PE*, 111). Toutefois, les incarnations de cette humanité

anonyme sont assez nombreuses pour que, raconte Ponge, chacun puisse avoir chez lui, comme une mauvaise conscience, une de ces figures hantant son observateur à la façon d'un spectre :

Ces faces, ce sont aussi des lunes et je suppose que chaque amateur qui en possèdera une accrochée dans son intérieur la considérera ainsi, aura une tête martyrisée ainsi tournant à jamais comme un satellite-à-face tournant autour de sa propre tête et à jamais inséparable de lui.

Moralement il est bon qu'il en soit ainsi. Chacun voudra avoir ainsi son satellite. Il en est qui en auront plusieurs. Les miens s'appellent R.L. et M.P. (*OC*, I, *PE*, 105)

La mention des initiales de ces « satellites³⁰¹ », qui les sort de l'anonymat pour remettre de l'avant l'identité que leur a dérobée la torture, est le fait de Ponge : les têtes d'otages sont désignées par Fautrier à l'aide de numéros. Le choix de ne pas nommément les identifier mais de simplement dévoiler leurs initiales révèle aussi que si ces têtes incarnent pour lui des individus précis, cette incarnation n'existe que pour lui, relève du domaine privé. La décision de « baptiser » ces têtes, de leur attribuer une identité, fait de ces tableaux la conscience de ceux qui les possèdent et qui projettent dans les visages défigurés leur propre expérience de la guerre, et s'imposent la remémoration du nouveau seuil de souffrances infligées à l'être humain. Le contact décrit par Ponge est intime, en ce qu'il possède deux œuvres uniques et développe un lien étroit avec elles, rapport à l'art que permettrait la peinture davantage que la littérature. Cette appropriation des œuvres est d'autant plus grande qu'elle se produit, compte tenu du sujet des toiles, en un véritable tête-à-tête, lien étroit, individuel, le visage défiguré représenté par Fautrier devenant le double de celui de son observateur.

Éric Trudel, dans son analyse combinée du Fautrier de Paulhan et de celui de Ponge, a insisté sur la place que cette « hantise » créée par l'observation du tableau occupe : « c'est précisément cet aspect spectral du travail de Fautrier, son exigence et ce qui revient avec elle (ce qui est reconnu par elle) qui constituent la chance, le retour, la "revenance", pour Paulhan, comme pour Ponge, d'un sens commun à travers l'expérience sensible du

³⁰¹ Ces noms seraient ceux de René Leynaud (dont le nom apparaissait dans une version antérieure du texte) et Michel Pontremoli, deux amis résistants tués en 1944.

tableau³⁰² ». Bien que peu de gens possèdent des œuvres d'art, l'effet serait le même pour tous ceux qui croisent leur chemin, même lorsque le lien se noue dans une intimité moindre : « Rien de plus saisissant que ces faces réduites à leur plus simple expression » (OC, I, *PE*, 114). Ponge rappelle d'ailleurs au passage le premier lieu de diffusion des dessins des *Otages*, soit le recueil de poèmes d'Éluard *Dignes de vivre* (1944); il ne commente toutefois pas l'effet combiné de ces poèmes et de ces images, ni ce que ces poèmes avaient, eux, à dire de la mort et de la guerre. De cette absence, il est possible d'inférer une valorisation particulière des arts visuels pour parler de l'horreur de la guerre et de ses conséquences, perceptible dans le choix des œuvres qui servent de point de comparaison à Ponge pour parler de Fautrier, de même que dans son propre traitement détourné de la guerre dans ses écrits de Résistance³⁰³. C'est une évidence que de souligner que les peintres n'ont pas été pris dans les mêmes questionnements idéologiques que les écrivains dans l'après-guerre³⁰⁴, et que la question de l'engagement ne s'est pas posée pour eux de manière aussi étroite, comme Sartre le rappellera dans *Qu'est-ce que la littérature*³⁰⁵ ? Rappelons de surcroît que la découverte du travail de peintres comme Dubuffet, Fautrier ou Braque, pendant la Deuxième Guerre mondiale, a contribué à éloigner Ponge des communistes, peu réceptifs à la peinture abstraite³⁰⁶. À travers son appui du travail des peintres et ses propres textes, Ponge montre sa

³⁰² Éric Trudel, *La Terreur à l'œuvre. Théorie, poétique et éthique chez Jean Paulhan*, op. cit., p. 130.

³⁰³ Au sujet du rapport diffus aux événements politiques présents dans ses écrits de Résistance, voir Ian Higgins, « Crevette, platane et France », dans Jean-Marie Gleize, *Francis Ponge*. Paris, L'Herne/Fayard, 1999 [1981], p. 343-357.

³⁰⁴ Il se désolidarise en 1947 de la motion du CNE établissant une liste noire des écrivains collaborateurs, après y avoir initialement souscrit.

³⁰⁵ Voir Jean-Paul Sartre, « Qu'est-ce qu'écrire ? », *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 13-44.

³⁰⁶ Collot avance à ce sujet : « Contre la langue de bois, Ponge revendique l'autonomie du geste créateur, dont il avait pris une conscience plus aiguë au contact de peintres comme Fautrier, Braque, ou Dubuffet, que Paulhan lui avait fait rencontrer depuis la Libération. Ponge avait été frappé par le caractère révolutionnaire de leur peinture, et il n'admettait pas l'indifférence, la méfiance, voire l'hostilité qu'ils rencontraient auprès des intellectuels communistes. » Michel Collot, *Francis Ponge. Entre mots et choses*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. « Champ poétique », 1991, p. 79.

nette préférence pour une forme d'expression dont le rapport au politique est beaucoup plus oblique que celui qui prévalait dans le contexte de l'après-guerre.

La mention de la foi qui prévalait au Moyen-Âge et qui unissait la population ramène à l'avant-plan la fonction sociale de l'art, que Fautrier incarne de manière exemplaire aux yeux de Ponge en armant d'images la nouvelle religion que Ponge anticipe. L'assurance de l'auteur à ce sujet doit être mentionnée. En effet, le texte présente de manière assertive et déterminée cette « nouvelle mythologie » et la création d'une nouvelle âme commune, sans que des doutes soient exprimés, ce qui, dans un texte pourtant consacré à une œuvre extrêmement sombre, laisse traverser une forme d'optimisme surprenant. Pour expliquer l'action qu'accomplira l'œuvre, Ponge revient sur l'alliance d'horreur et de beauté qui caractérise les tableaux de Fautrier, et que l'auteur du *Parti pris des choses* défend comme procédé rhétorique : « l'homme ne conserve, même de l'horreur, que les images qui lui plaisent ». (*OC*, I, *PE*, 108) Paradoxalement, cette beauté n'a rien d'évident; comme les toiles de Braque ne trouvaient pas leur public immédiatement, les œuvres de Fautrier sont difficilement recevables pour ses contemporains. Ponge insiste longuement sur l'expérience de réception qui est la sienne. Si Ponge ressent une difficulté dans l'appréhension des tableaux de Fautrier, il semble aussi chercher à rassurer le public, à l'aider à dépasser le malaise initialement ressenti, en le comparant à celui suscité par d'autres formes d'art qui provoquent les mêmes impressions par leur nouveauté radicale :

Comme les musiques exotiques (nègres, arabes, chinoises, hindoues, etc.) nous paraissent à peine différentes du bruit, les arts en général nous paraissent s'élever à peine au-dessus du matériau. [...] Ainsi les peintures de Fautrier, comme toutes celles qui rompent avec les charmes confirmés et habituels, nous paraissent extraordinairement maladroites, proches de la laideur congénitale au matériau employé.

Il accorde un nouvel instrument. (*OC*, I, *PE*, 111-112)

Ponge insiste sur la matérialité et la technique de Fautrier, où s'inscrit sa différence, où l'œuvre résiste à son appréhension initiale. Entre autres, l'application des couleurs, l'épaisseur de la peinture recouvrant la toile sont décrites longuement par Ponge, comme si la

méthode de Fautrier indiquait une mémoire de la saleté première de l'image, d'excréments cachés par l'application de couches de peinture. En effet, Ponge décrit la technique comme motivée par « la nécessité de recouvrir, de cacher, de bénir ces excréments de quelques traits rapides de cendre ou de poussière. » (*OC*, I, *PE*, 113) Mais l'utilisation des déjections et le sentiment d'une souillure latente paraissent proches « de la laideur congénitale » à celui qui observe ces tableaux. Le sentiment de laideur se double d'une difficulté à saisir ce qui est masqué par les différentes couches de peinture, qui agissent en palimpseste et invitent à regarder avec une attention plus grande l'image présentée.

C'est en se fondant sur cette résistance à la saisie immédiate qu'Éric Trudel développe une réflexion sur la spectralité et le sentiment de hantise au cœur de l'expérience esthétique apportée par Fautrier, résistance qui lie justement esthétique et éthique. Cette hantise des tableaux, causée par la présence spectrale, fait de la beauté un phénomène qui, comme l'annonce Ponge, « *revient* » : « à la fois événement et répétition, elle revient hanter après le dégoût et la surprise, elle ne risque pas de plaire du premier coup puisqu'elle est déjà seconde, présente mais déjà pleine (ou informée) de son absence (d'avoir été une première fois conjurée³⁰⁷). » On trouve effectivement dans cette « revenance » une manière d'articuler le rapport complexe à la temporalité qu'implique les *Otages* pour Ponge : hantise des événements passés, ressentie et exprimée dans le présent de l'écriture par Ponge qui voit dans la résistance que lui pose le tableau le signe de sa capacité à agir dans le futur, et donc à alimenter la mémoire de la communauté à venir. Les problèmes de réception que vivait Fautrier au moment de l'écriture de la *Note* par Ponge illustrent sans aucun doute pour l'auteur du *Parti pris des choses* le décalage temporel entre la création d'une œuvre et sa compréhension par le public, inapte à saisir du premier coup l'intérêt des techniques déstabilisantes et novatrices employées. Toutefois, la résistance de l'œuvre ne paraît pas ici vouée à disparaître au fil du temps; elle se révèle capable de se prolonger pour chaque spectateur, provoquée par la fascination pour ce qui est tapi derrière les couches de peinture, comme une résurgence d'un passé toujours effectif.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 137.

La position de Ponge et son rapport au lectorat, qu'il cherche à persuader de la valeur des tableaux, sont à cet égard particulièrement intéressants. En relatant sa propre expérience avec deux tableaux qui le hantent et qui témoignent du sort de deux amis décédés, Ponge expose comment l'expérience collective de la guerre, qui fait en sorte que la singularité du peintre et celle de l'observateur se rencontrent autour d'une même œuvre, peut contribuer, si l'on saisit l'importance de ce qui est en jeu et de ce qui s'est produit, à créer du commun. L'accent placé sur la valeur religieuse de l'art de Fautrier le rappelle, avec la substitution des populations anonymes aux figures de la divinité; le lien religieux, est, après tout, souvent pensé comme modèle du lien social, comme ce qui donne aux hommes la possibilité de faire corps³⁰⁸. L'exposition de la série de tableaux fait office de rituel de commémoration où le traumatisme de la guerre amène une prise de conscience des liens qui ont été suscités par la violence, imprimée sur des visages dont le sacrifice aura été fondateur. Non que Ponge minimise la barbarie de ce qui s'est produit. Celle-ci peut toutefois être transfigurée par l'art, et mise au profit de l'énonciation d'une éthique de l'homme où, devant le résultat de telles horreurs, chacun mesure sa responsabilité. La foi qui justifie le vocabulaire religieux n'est plus celle de la résurrection, mais celle de la possibilité terrible de l'anéantissement de l'homme par l'homme.

Cependant, si l'épreuve est passée, si la nouvelle religion peut être annoncée, Ponge écrit pour un lectorat qui ne semble pas apte à reconnaître les représentations de sa propre expérience faites par Fautrier, qui doivent pourtant assurer un futur à la mémoire des terribles événements. Le problème du public, soulevé autour des textes de Braque, prend une nouvelle urgence. Ponge laisse une très grande place dans le texte aux événements qui ont mené à cette œuvre, et à tout ce que ces événements signifient dans le cours de l'histoire. La résistance de l'œuvre, sa spectralité, qui font sa richesse et son pouvoir en lui donnant une capacité unique de rendre le sort tragique de otages, se doit donc d'être investie. Le texte de Ponge cherche à convaincre le plus grand nombre de la valeur de ces œuvres. Ponge exhibe les symboles religieux ou le *Guernica* de Picasso comme un rappel de l'urgence de leur prêter un futur. En

³⁰⁸ Voir Alain Caillé, « Présentation. Qu'est-ce que le religieux ? », *Revue du MAUSS*, n° 22, 2003, p. 5-23.

cela, l'évocation du futur joue un rôle rhétorique; la prophétie formulée doit convaincre de l'importance, au présent, de se mesurer au visage des *Otages*.

3.4 LA CIRCULATION DE LA SEINE

Nous avons déjà évoqué la place fondamentale que Ponge accorde à la France dans la révolution sociale et artistique qu'il entrevoit, à travers ses propos sur l'œuvre de Braque. Le génie français permet à ce titre de rendre compte de phénomènes dépassant le territoire de la nation, même si les expériences décrites relèvent bel et bien d'une réalité française. Il n'est donc guère surprenant que Ponge, en se penchant sur le plus célèbre cours d'eau de France, l'institue en lieu commun où le passé lointain comme le devenir de l'humanité sont perceptible, à travers une dialectique qui, comme dans la peinture de Fautrier, fait la part belle à l'anonymat pour appréhender les transformations et événements collectifs. L'écriture de *La Seine* (1950), ouvrage rédigé entre 1947 et 1948, survient lors d'une période de transition poétique et politique pour l'auteur du *Parti pris des choses*. Il en était de même pour ses textes sur Braque et Fautrier, mais les effets de ces changements se font sentir plus directement dans la forme de cet ouvrage que dans celle de ses critiques d'art. Sa présentation est rédigée, comme l'auteur le dit lui-même, dans « une forme intermédiaire entre le poème en prose et le discours. » (*OC*, I, *SE*, 252) La présence du discours dans le poème, deux éléments que la critique, surtout lors de la réception initiale des œuvres de Ponge, a distingué et observé en tentant de les classer en phases et en périodes déterminées, montre encore une fois leur caractère pratiquement indissociable dans la poétique générale de l'auteur. *La rage de l'expression*, publié en 1952, sera vu comme le début d'une tension entre « expliquer » ou « décrire » que *La Seine*, comme plusieurs autres textes, montre à l'œuvre antérieurement. Ce qui est nettement plus neuf, c'est l'attrait marqué de Ponge pour la forme liquide, après avoir cru en l'élaboration de formes solides, durables, qu'incarnent les proverbes ou la clôture du livre, tout comme la beauté minérale³⁰⁹. Cette transformation est bien sûr exemplifiée par le

³⁰⁹ Bernard Beugnot a développé plus longuement cette question dans *Poétique de Francis Ponge. Le palais diaphane*, en approfondissant les valeurs historiquement associées à la minéralité : « De Pliny l'Ancien à Isidore de Séville, et plus près de nous Claudel ou Roger Callois, l'imaginaire humain a cédé de longue date à la fascination des minéraux, modèles d'une perfection secrète et spontanée qui dissimule aussi bien les moments de son surgissement que les lois de sa régularité. [...] »

sujet du texte, soit le cours d'eau le plus connu de France, mais Ponge prend aussi quelques lignes pour expliquer la nouvelle direction de son œuvre :

Et c'est ainsi qu'il est naturel peut-être de concevoir un proverbe, voire n'importe quelle formule verbale et enfin n'importe quel livre comme une stèle, un monument, un roc, dans la mesure où il s'oppose aux pensées et à l'esprit, où il est conçu pour s'y opposer, pour y résister, pour leur servir de parapet, de voile, de pantagnère, enfin de point d'appui. [...] Mais il me semble maintenant plus raisonnable (ou moins utopique) de prétendre réaliser l'adéquation des écrits aux liquides plutôt qu'aux solides. Enfin, le succès de cette tentative me paraît moins improbable. (*OC*, I, *SE*, 248)

Ponge exprime sans ambages le désir de s'éloigner (mais pas de la répudier définitivement) de la monumentalité et de l'immutabilité qui avaient été instituées en valeur dans de nombreux textes de *Proèmes*, pour préconiser l'ouverture et le mouvement, décision qui transparaîtra aussi dans la place de plus en plus importante prise par les brouillons et essais dans ses recueils. Il faut mentionner que *Le parti pris des choses* et sa réception avaient consacré l'association entre Ponge et la solidité, en particulier celle relevant du domaine minéral; comme il le rappelle dans les *Entretiens*, « c'est un des *leitmotive* de l'interprétation de Sartre et aussi de celle de Camus, que je suis l'écrivain, un écrivain pour les objets du solide. » (*EPS*, 123) La célèbre lecture de Ponge faite par Sartre en 1947 déterminera pour de nombreuses années les lignes interprétatives dominantes de son œuvre³¹⁰, et l'attention particulière obtenue par le texte « Le galet », dans *Le parti pris des choses*, accentuera cette

Le privilège de la beauté minérale est de paraître échapper aux lenteurs de la gestation comme aux dégradations du temps; un rêve pour le poète. [...] À la pierre est associée la double idée de monumentalité et de durabilité; épave parvenue jusqu'à nous d'une histoire cosmologique ("Qu'on ne me reproche pas en cette matière de remonter plus loin que le déluge", *Le Galet*), elle raconte les origines, elle est aussi symbole fondateur : "Tu es Pierre." » (*op. cit.*, p. 68-69)

³¹⁰ Sartre, dans « L'homme et les choses », insiste sur la pétrification vers laquelle travaille l'œuvre de Ponge : « Il [Ponge] paraît même, à première vue, aimer les fleurs, les bêtes et même les hommes. Et sans doute les aime-t-il. Beaucoup. Mais c'est à condition de les pétrifier. Il a la passion, le vice de la chose inanimée, matérielle. Du solide. Tout est solide chez lui : depuis sa phrase jusqu'aux assises profondes de son univers. S'il prête aux minéraux des conduites humaines, c'est afin de minéraliser les hommes. S'il emprunte des manières d'être aux choses, c'est afin de se minéraliser. » Jean-Paul Sartre, « L'homme et les choses », *Critiques littéraires. Situations I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1947, p. 264-265.

valorisation du minéral et de la solidité chez Ponge, valorisation dont cherchera à se distancier l'auteur lui-même, comme le montre *La Seine*.

Un retour en arrière révèle que l'élément liquide ne commence pas à faire acte de présence dans les écrits de Ponge avec *La Seine*. Dans *Francis Ponge ou le refus de l'absolu littéraire*, Bernard Veck a consacré plusieurs pages à la présence de l'eau dans les écrits de Ponge et à l'écho intertextuel que celle-ci crée avec les œuvres de Paul Valéry. Si nous ne nous penchons pas sur les liens entre Ponge et Valéry, les propos de Veck sur l'eau permettent de saisir l'évolution dans la pensée de Ponge qui survient en une décennie. En effet, ses analyses montrent comment, du poème « De l'eau » (rédigé en 1937-1939, publié dans *Le parti pris des choses*), à *La Seine* et finalement au « Verre d'eau » (rédigé en 1948; publié dans *Méthodes*), les connotations prêtées à l'élément liquide changent dramatiquement, passant d'une lecture très négative à une interprétation beaucoup plus positive, qui transforme du même souffle l'interprétation politique faite de l'eau. Dans « De l'eau », l'élément liquide est associé à la bassesse, à la passivité et à l'oppression subie sans résistance : « elle [l'eau] s'effondre sans cesse, renonce à chaque instant à toute forme, ne tend qu'à s'humilier, se couche à plat ventre sur le sol, quasi cadavre, comme les moines de certains ordres. Toujours plus bas : telle semble être sa devise ». (*OC*, I, *PPC*, 31) Le reste du poème insiste aussi sur l'obéissance démesurée de l'eau malgré son caractère fuyant, sur sa sensibilité au moindre changement de dénivellation et de forme, étant de surcroît traitée par le soleil « comme un écureuil dans sa roue » (*OC*, I, *PPC*, 32). *A priori*, rien d'ouvertement politique n'a été glissé dans le poème. Or Veck, en mettant en parallèle « De l'eau » avec « R. C. Seine N° », écrit au même moment et aussi publié dans *Le parti pris des choses*, dégage du texte, de manière tout à fait convaincante, une forte présence du politique. « R.C. Seine N° » raconte la sortie de bureau de petits employés, et la majorité des qualificatifs apposés aux employés correspondent aux termes utilisés pour décrire l'eau³¹¹. La mise en parallèle des deux textes fait en sorte

³¹¹ Sans reproduire tous les termes de l'analyse, soulignons ici quelques éléments. Veck prend notamment appui sur une citation de « RC Seine N° », qui aurait pu être partie intégrante de « De l'eau » : « Chacun croit qu'il se meut à l'état libre, parce qu'une oppression extrêmement simple l'oblige, qui ne diffère pas beaucoup de la pesanteur : du fond des cieux la main de la misère tourne le moulin. » (*OC*, I, *PP*, 34). Veck mentionne aussi le lien entre la mesquinerie du peloton de petits

d'attribuer à l'eau (comme aux employés) les caractéristiques de ce que Ponge, militant très actif de la CGT et du PCF à l'époque [...], aurait pu qualifier comme individualisme petit-bourgeois, l'illusion d'autonomie, de liberté faisant passer la loi d'airain du marché du travail capitaliste, tout se dressant comme un obstacle à la conscience de classe et à la lutte collective³¹².

Le tableau est suffisamment affligeant pour que Veck parle d'un véritable « désespoir politique³¹³ » au sujet des deux textes.

Son état d'esprit au moment de l'écriture de *La Seine*, dix ans plus tard, sera fort différent, après l'expérience de la guerre et l'éloignement subséquent du Parti communiste à partir de 1947. Il ne s'agit pas d'un simple renversement des positions initiales de l'auteur, la *Seine* comportant tout de même un éloge à Marx et un récit enthousiaste de la révolution communiste (si ni Marx ni la Révolution de 1917 ne sont nommément identifiés, ils n'en demeurent pas moins aisément reconnaissables, comme nous le verrons plus loin). De même, la Seine et l'élément liquide qu'elle représente, tout en étant chargés de significations beaucoup plus positives que dans « De l'eau », sont néanmoins le lieu de réflexions ambiguës sur sa valeur et sa place tant dans la société que dans l'histoire. Dans cette analyse, nous souhaitons exposer comment le traitement de la Seine par Ponge construit le célèbre fleuve comme lieu commun démocratique, capable de donner corps aux voix du lecteur ainsi qu'à celle de l'auteur, par les descriptions du cours d'eau de même que par les modes d'adresse au lecteur et la voix énonciatrice. Or la fusion des différentes voix au sein de ce lieu commun, celles du lecteur et de l'auteur, ainsi que la variété de savoirs que Ponge mobilise, contribuent autant à les unifier qu'à exposer les limites de leur singularité.

Commençons d'abord par présenter la structure du texte, qui a donné lieu, dans la critique, à maintes analyses. Affirmant encore une fois son désir de trouver une forme

employés et la férocité de l'eau, ainsi que la correspondance entre le jaillissement de l'eau et la sortie du bureau des employés. Bernard Veck, *Francis Ponge ou le refus de l'absolu littéraire*, Paris, Éditions Mardaga, 1993, p. 74.

³¹² Idem.

³¹³ *Ibid.*, p. 75.

rhétorique correspondant à son objet, Ponge entend d'entrer de jeu donner à son discours la forme de la Seine; celle-ci étant un fleuve « tranquille et constant » (*OC*, I, *SE*, 253), lui-même devra « surveiller sans relâche la contention de [son] flux. » (*OC*, I, *SE*, 252) On a souligné dès sa réception immédiate la lenteur du rythme adopté par Ponge et les circonvolutions de ce texte, qui épousent le volume du fleuve et surtout, son mouvement, par la multiplication des digressions et des retours³¹⁴, grâce à la variété des disciplines convoquées. Impossible, en lisant *La Seine*, de ne pas constater l'aspect encyclopédique du texte, qui accumule les savoirs tant scientifiques qu'historiques ou littéraires, savoirs dont Sydney Lévy a exposé l'étendue tout comme la fonction symbolique au sein du texte :

Il s'agira de prendre son temps, de multiplier les digressions, et les digressions à l'intérieur des digressions, remonter aux sources et aux sources de ces sources. Toutes sortes de sources : archéologiques, paléontologiques, culturelles, poétiques, typographiques, historiques, politiques, sociologiques, géographiques, climatologiques, chimiques, physiques, cosmologiques, épistémologiques, mythiques, biographiques, et même existentielles puisqu'il y a toute une partie sur les suicidés de la Seine. [...] Le texte comme le fleuve n'est constitué que de ses affluents, il n'est constitué précisément que de son devenir³¹⁵.

Cette dernière phrase nous apparaît particulièrement importante pour saisir ce que Ponge tente d'accomplir à travers *La Seine*, et qui porte à la fois sur le devenir du texte et sur celui, de manière très ambitieuse, de l'humanité. Dans la première partie du texte, Ponge met longuement en scène son geste d'écriture, en inscrivant celui-ci dans une histoire planétaire où planent catastrophes et désastres capables d'abolir toute civilisation, et la Seine avec elle, mais où le texte de Ponge en préservera modestement la trace, si jamais cet écrit n'est pas détruit à son tour. S'éloignant par la suite des considérations sur l'univers et le temps, il situe sa pratique par rapport aux événements de son siècle, et par rapport à l'évolution politique

³¹⁴ Voir à ce sujet la présentation de *La Seine* faite par Bernard Beugnot dans les *Œuvres complètes*, Tome I, qui présente brièvement les textes critiques de Philippe Jaccottet et Pierre Fauchery publié à la sortie du livre, ainsi que l'étude de Bernard Veck, la seule étude importante sur cette œuvre ayant été réalisée dans les premières décennies après sa publication. (*OC*, I, *Notes*, p. 995)

³¹⁵ Sydney Lévy, *Francis Ponge. De la connaissance en poésie*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 1999, p. 118.

qui y est survenue et que lui-même pourrait contribuer à favoriser, même si la voie qu'il choisit ne correspond pas tout à fait à celle préconisée par le Parti communiste.

En effet, Ponge commence par mettre cartes sur table : après « toutes sortes d'engagements de la personne entière auxquels nous forcèrent les batailles de ce temps (et quel homme [...] aurait pu au mépris de lui-même s'en dispenser ?), je ne fais plus depuis quelques temps, tu le sais, cher ami, profession que de penser et d'écrire » (*OC, I SE, 246*). Les batailles font évidemment référence à la Deuxième Guerre mondiale et aux engagements communistes de Ponge, avec lesquels il marque une rupture; une longue section, quelques pages plus loin, cherche à penser les termes d'une implication politique qui ne compromette pas le projet poétique de Ponge. Celui-ci serait restreint par la conception de l'humanité mise en avant par le marxisme. Des modes d'agir différents sont réclamés et revendiqués par Ponge pour faciliter l'inclusion d'une plus grande diversité d'individus dans les rangs de ceux qui veulent agir pour la société :

Or ces hommes, comment les considère-t-on ? Uniquement comme personnes politiques. Que leur propose-t-on ? La seule action politique. Eh bien, je dis que cela n'est pas intelligent, parce que cela ne tient pas compte de la réalité des individus qu'il s'agit d'atteindre, et que l'on risque alors de ne pas atteindre, de manquer; qui plus est, de rejeter dans la réaction, de transformer en renégats puis en transfuges, – et les meilleurs en désespérés. (*OC, I, SE, 261*)

Non pas que Ponge nie les bienfaits du communisme; comme nous l'avons mentionné, plusieurs paragraphes sont consacrés à relater l'exploitation des « cirons³¹⁶ », substitut du prolétariat dans le discours, réduits à la misère par développement des industries et asservis par la religion que brandissent comme épouvantail les classes dominantes. Mais ce portrait très sombre, celui de siècles d'asservissement, a été transformé dans les dernières décennies; un espoir est apparu grâce à « un homme du plus grand mérite » (*OC, I, SE, 258*) : Marx. Depuis « une grande nation se libéra [...], entraînant à sa suite un continent presque entier. [...] nous l'avons vu récemment résister aux assauts des plus cruels assassins que notre espèce ait enfanté » (*OC, I, SE, 259*). Ainsi, la révolution russe et la victoire des forces soviétiques contre les forces nazies illustrent la valeur et la force potentielle du communisme.

³¹⁶ Sorte d'acarien trouvé dans la farine.

Toutefois, ces succès ont aussi conduit plusieurs de ses défenseurs à répudier tout ce qui n'est pas une action aux effets quantifiables, et à privilégier le domaine rationnel au détriment des facultés intuitives. Celles-ci sont incarnées par la littérature et les beaux-arts, mais aussi par les réflexions confuses et intimes de chaque individu devant la mort, le temps, la nature. À ce stade du texte, Ponge paraît résigné à voir se restreindre le champ des possibles littéraires. La science échappant selon lui à « cette condamnation plénière » (OC, I, SE, 261), il décide alors, comme par ruse, de « tenter d'appuyer sur elle le levier de [son] argumentation » (OC, I, SE, 261) : les explications sur les molécules ou les propriétés de l'eau occupent une place non négligeable dans *La Seine*.

Il serait naïf d'attribuer ces propos au seul désir de se conformer, même par dérision, à la vision de l'action prônée par les autorités du parti. La volonté de s'appuyer sur la science ou sur une démarche scientifique est présente dans de nombreux textes de Ponge³¹⁷, et surtout, elle lui permet, dans un texte comme *La Seine*, de se distancier du regard romantique généralement posé sur le fleuve par ses prédécesseurs, des « générations qui se pressent dans sa ruelle ou qui enjambent son lit pour lui recouler de stupides romances. » (OC, I, SE, 275) Néanmoins, Ponge n'emprunte que partiellement la voie traditionnelle de la science et révèle très rapidement le chemin singulier qu'il entend emprunter. Si l'une des tâches de la science est d'arriver à formuler des définitions, lui aussi se lancera dans une telle entreprise, mais sans renier cette part de l'homme « où jouent le mystère, le risque, l'imagination, la fantaisie, le caprice, l'hypothèse », pour conserver « un droit à l'existence, et qui plus est un rôle dans l'action. » (OC, I, SE, 262) La méthode qu'il annonce et les résultats promis s'avèrent particulièrement intéressants pour notre analyse; il entend bâtir ses définitions en rassemblant, dans un premier temps, les connaissances déjà élaborées, mais dans un deuxième temps, prédit qu'il parviendra au terme de son texte à retrouver « une part du futur de nos connaissances » (OC, I, SE, 262). Cette intention est suffisamment importante pour qu'il l'ait inscrite dans le plan initial de son texte, en conclusion; on y retrouve comme tout

³¹⁷ Voir Chris Andrews, *Poetry and Cosmogony: Science in the Writing of Queneau and Ponge*, Amsterdam, Rodopi, 1999.

dernier point à traiter « Avenir de la Seine³¹⁸ ». Une telle forme de projection dans le futur, et la croyance en la portée prophétique de la littérature qui la sous-tend, est loin d'être inhabituelle dans le discours pongien, comme plusieurs exemples précédents l'ont montré. S'il n'est pas rare non plus de voir Ponge parier sur des transformations futures qu'il annonce sans véritablement préciser ce qu'il anticipe, les derniers paragraphes de *La Seine* ressemblent plutôt à un bilan du parcours accompli depuis les premières pages qu'à une prophétie ou à un exposé d'un savoir neuf. La seule ouverture vers le futur est celle de la fusion prochaine avec la mer, évoquée au passage, qui clôt ce que Ponge lui-même a à dire du fleuve : « pourquoi coulerais-je encore, sinon pour m'étendre et me relâcher enfin ? Comme en la mer... Mais là commence un autre livre » (*OC*, I, *SE*, 297). On peine donc à trouver des traces des nouvelles connaissances annoncées par Ponge initialement.

Cet abandon apparent de la projection vers le futur, ainsi que de la mise en valeur du savoir neuf qui devait être tiré du travail définitionnel de Ponge, n'est pas sans soulever quelques questions sur ce qui se produit concrètement dans le texte, et surtout, sur ce qui était en jeu depuis le début. Dans les dernières lignes du texte, la fusion de la Seine avec la mer est en effet précédée d'une autre fusion, cette fois entre l'auteur et le lecteur, qui assurera la pérennité de l'œuvre : « Parvenu à ce point, pourquoi coulerais-je encore, puisque je suis assuré de couler en toi, cher ami ? » (*OC*, I, *SE*, 297) La familiarité du « cher ami » n'est pas une exception. De nombreuses adresses au lecteur adoptent le même ton et créent une proximité que renforce l'emploi du tutoiement : « Ainsi ne devras-tu pas m'en vouloir, cher lecteur » (*OC*, I, *SE*, 245), « cher ami » (*OC*, I, *SE*, 246), « tu le sais aussi » (*OC*, I, *SE*, 246). De même, notons le mode assertif avec lequel Ponge annonce l'assimilation du texte par le lecteur, qui s'accomplira sans même que celui-ci y mette du sien ou consente à cette transmission. Ponge se dit « assuré » de continuer à couler dans le lecteur, sans que rien ne vienne de prime abord justifier cette certitude. Une place pour le doute existe pourtant, suivant d'autres propos tenus dans le texte qui nierait les effets du temps. Vincent Kaufmann, dans *Le livre et ses adresses*, affirme en effet que dans le poème de Ponge,

³¹⁸ Plan reproduit dans la section « L'atelier de *La Seine* » du tome I des *Œuvres complètes*, p. 300-301.

la Seine est la figure d'un discours qui cherche à empêcher sa mémorisation, qui multiplie à cet effet les digressions et, à un autre niveau, les phrases complexes [...], difficiles à retenir, ou simplement à comprendre. Le passé ne cesse de s'effacer (de passer) et le futur reste imprévisible, vide³¹⁹.

Kaufmann cite pour appuyer cette interprétation l'énoncé « le fleuve est l'image de ce temps vide d'événements » (*OC*, I, *SE*, 278), la Seine immobilisant son spectateur dans une sorte d'« éternel présent » (*OC*, I, *SE*, 278), celui d'une eau qui continue son chemin en un flot ininterrompu, coulant en emportant toute trace du passé et ne révélant rien de l'avenir.

Pourtant, cette vision du fleuve comme lieu anhistorique est mise à mal par le récit de tout ce qui s'accomplit autour du fleuve et dans les eaux mêmes de la Seine, deux éléments qui occupent une place prépondérante et ramènent le cours d'eau dans le temps historique que son flot continu et toujours identique abolirait. En effet, la Seine est présentée, non pas uniquement dans la longue durée qu'évoquaient les récits cosmologiques et la disparition éventuelle des civilisations mis en scène dans les premières pages, mais au cœur d'activités usuelles et à travers une histoire littéraire qui contribuent à « gonfler » ses eaux de toute une masse d'informations diverses, qui l'inscrivent dans la durée. Précisons que le temps de la Seine, celui que représentent les descriptions de Ponge, n'apparaît pas comme un temps téléologiquement orienté, ni déterminé par le règne des puissants (rois, aristocrates, présidents, industriels, etc.), mais un temps où passé, présent et futur sont brièvement esquissés, devinés, à travers les sédiments et les strates du paysage. Cette mention du temps est d'intérêt non pas simplement pour nuancer l'affirmation de Kaufmann, mais aussi parce que l'histoire de la Seine qui se dessine est celle du plus grand nombre : la Seine est véritablement un « lieu commun », à la fois en tant que sujet littéraire très souvent remâché, mais aussi en tant que lieu de la communauté, faite d'une masse aux contours flous qui vivent autour de ses berges, et utilisent et transforment ses eaux. Bien que la Seine coule de manière ininterrompue, elle charrie des eaux qui se teintent de tout ce que les hommes y mettent, et son lit est plein « des objets de toute sorte, fort hétéroclites, fort singuliers, qui ont pu, par volonté, négligence de l'homme, ou par quelque accident y être précipités. » (*OC*, I, *SE*, 269)

³¹⁹ Vincent Kaufmann, *Le livre et ses adresses. Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986, p. 145.

Ponge avance que l'étude de ce fond, comparé à celui d'autres fleuves célèbres, permettrait peut-être de mieux saisir la singularité de la Seine. De même, il se livre à une défense de la boue de la Seine, injustement négligée, sans doute, avance-t-il, parce que le langage commun a affecté celle-ci « du pire coefficient de désapprobation » (OC, I, SE, 270); or « on pourrait s'attendre à en voir des échantillons dans tous les musées et dans tous les laboratoires du monde [...] et [il] serait légitime qu'on veuille en faire boire une tasse à tous ceux que l'on nomme, sans aucune épreuve préalable [...] citoyens d'honneur de Paris. » (OC, I, SE, 270) Une telle valorisation de la boue, comme s'il s'agissait de l'essence même de la Seine et, partant, de Paris, fait du plus sale, et du plus commun, l'élément clé pour indiquer l'appartenance et prouver la filiation. C'est, suivant l'épreuve imaginée par Ponge, en acceptant de prendre en soi cette boue basement connotée que l'on indique la force de son lien à la communauté.

Ponge, qui déplore le manque de dévotion populaire, de culte, autour de la boue, donne l'exemple d'un autre « objet » tiré de la Seine qui lui, inspire ce type de sentiments : *l'Inconnue de la Seine*. Une légende rapporte que le corps d'une jeune femme aurait été retiré de la Seine, et son visage, « d'une beauté merveilleuse », n'aurait pas été affecté par ce séjour dans les eaux. Surtout, « l'on ne put recueillir aucune indication sur la personne de la mystérieuse noyée, sur les circonstances de son drame. » (OC, I, SE, 271). L'anonymat de la jeune femme et l'absence complète de renseignements sur sa personne ont paradoxalement augmenté sa célébrité, comme en témoignent les multiples représentations qui ont été faites de son visage à partir, dit-on, d'un masque moulé avant son inhumation. Bien que la jeune femme se trouve hors de l'histoire, à l'image de son visage mystérieusement préservé des outrages du temps, elle incarne paradoxalement le passé des masses anonymes, absent des grands récits et pourtant inscrit à même le paysage, présence-absence capable de resurgir de manière inattendue au grand jour. La dévotion populaire dont est l'objet le visage miraculeux de la jeune femme reflète l'identification du plus grand nombre avec ce vestige d'une histoire perdue, dont la réapparition et la célébrité inattendue peuvent être lus comme le fruit d'une espérance en une existence posthume. L'anonymat de la noyée doit être mis en parallèle avec un passage, quelques pages plus tôt, voué à « évoquer le souvenir anonyme de tous ceux, innombrables, qui s'étant un jour décidés à plonger dans les eaux du fleuve, ne voulurent ou

ne purent en resurgir. » (*OC*, I, *SE*, 267). Les motifs que Ponge donne pour justifier ces suicides tendent à appuyer l'interprétation de Kaufmann faisant de la Seine un lieu sans passé ni futur. Ponge explique que, dans le cas de certains, « le sempiternel passage sous leurs yeux d'un phénomène de ce genre [le passage des eaux du fleuve] leur avait donné de l'indicible et de l'insaisissable une idée susceptible de les désespérer » (*OC*, I, *SE*, 267). La Seine se présente alors comme une sorte de vide aspirant dans son flot les identités et les singularités. Or le contrepoint insolite de l'*Inconnue de la Seine*, même légendaire, ainsi que l'idée d'un résidu de ces identités présent dans la boue, indique que tout ne disparaît pas dans ces eaux.

De plus, une grande attention est portée aux berges et aux ponts du fleuve, et donc à tout ce qui a été construit grâce à lui et autour de lui. Parmi les nombreuses informations et nombreux microrécits inclus par Ponge dans *La Seine*, l'importance accordée aux usines et industries qui longent la Seine, et aux débris et substances qui y sont traitées, est digne de mention. Autant Ponge insiste-t-il sur la Seine qui est, au cœur de Paris, « un égout à ciel ouvert » – et précise-t-il, « je ne parle pas au figuré » (*OC*, I, *SE*, 280), autant il s'intéresse aux usages faits de ces eaux usées par des individus « qui n'ont pas craint [...] d'occuper leur temps et leur esprit à la récupération des matières collectées par la Seine » (*OC*, I, *SE*, 281). Ils y ont trouvé de quoi fonder leur richesse : bouchons réutilisés, animaux crevés servant à la composition de poudres pharmaceutiques, amas flottant d'huile et de graisse pour former des savonnettes. Tous les éléments mentionnés, de la boue digne de dévotion aux savons créés par les eaux de la Seine, concourent à faire du fleuve non pas le lieu d'une absence d'histoire, faite de la répétition infinie du même, mais celui d'une histoire saisissable par bribes et morceaux, parcellaire, et sans signification claire, qui fuit partout et se construit par effets inattendus. Elle est, surtout, le relais du passage de tous et de tout.

Si, en conclusion du texte, l'auteur fusionne avec le lecteur, dans un énoncé qui affirme de manière quelque peu inattendue les pouvoirs de l'influence littéraire et la pérennité des textes, cette fusion n'est pas la seule qui s'accomplit autour de la voix énonciatrice. En effet, celle-ci s'avère non pas uniquement celle de Ponge lui-même, ou encore de la figure de l'écrivain, présente à travers les nombreux commentaires portant sur la forme à donner au texte, mais celle de la Seine. C'est en son nom que Ponge adopte le « je » à quelques reprises dans le texte, sans expliquer ce changement. Il s'adresse aussi à la Seine en adoptant le même

ton que celui pris pour convoquer le lecteur (« Au revoir, donc, à demain, chère Seine » [*OC*, I, *SE*, 245]). La confusion devient encore plus grande quand, s'adressant en apparence à la Seine pour décrire les périodes de crues, il adopte lui-même le féminin réservé à la voix du fleuve : « Grossis, grossis donc, ma chère. Il s'en trouvera quelques lignes dans les journaux. Ce seront tes jours impurs, comme ils disent. J'en serai bien contente pour toi. Contente, sans la moindre inquiétude. » (*OC*, I, *SE*, 245) Ces divers procédés d'amalgame contribuent à dissoudre les identités singulières et à les cacher derrière celle, plus large et plus forte de la Seine, comme tous les objets qui jonchent son fond, dérobés aux regards. En cela, la Seine, telle que présentée par Ponge, est construite comme le lieu de tous, forte de toutes ces voix, espace incontournable auprès duquel se joue le destin des gens habitant ses berges, mais aussi le lieu où se perdent les différences.

Nous avons déjà exposé quelles connotations négatives Ponge attribuait à l'eau quelques années plus tôt, dans « De l'eau ». Il va de soi qu'en revendiquant une écriture liquide et non plus solide, Ponge montre du même coup une appréciation nouvelle de cet élément et de ses propriétés. Toutefois, la Seine elle-même est présentée d'une manière ambivalente par Ponge qui, tout en soulignant la richesse des phénomènes qui l'entourent et des discours qui peuvent être tenus sur elle, insiste aussi sur ses aspects moins nobles et moins puissants. Plusieurs des termes sont attribuables aux qualités du cours d'eau lui-même, ce qui explique pourquoi « c'est dans le continu, dans le lent, le fade et le froid » (*OC*, I, *SE*, 245) que l'auteur plonge le lecteur. De même, il le décrit comme le fleuve « qui ne présente du point de vue géographique aucune monstrueuse anecdote, n'est bordé par aucune montagne, ne montre aucune gorge, aucun canon, aucune cataracte, enfin aucun accident grandiose ni pittoresque qui exige de nous de sentiments violents ou difficiles. » (*OC*, I, *SE*, 253) Ponge rappelle à quelques reprises l'impression de banalité qu'il ressent devant la Seine, « perfide et froide horizontale » (*OC*, I, *SE*, 275), banalité qui mine son inspiration : « Chaque fois que j'avais l'occasion de traverser la Seine ou de la longer, j'étais surpris de n'en recevoir qu'une impression assez peu vive, assez peu nette, assez peu profonde – comme un effleurement superficiel. » (*OC*, I, *SE*, 276) Il poursuit plus loin en renchérissant : « Non, la Seine, je le regrette, ne m'inspire pas. Pas autre chose qu'une aversion. [...] J'ai horreur de cette eau qui se prétend pure et transparente, mais dont je ne vois pas le fond. De

ces eaux surtout, qui par leur paresse et leur négligence, par leur veulerie à s'écouler, souillent et pourrissent leurs fonds. » (*OC*, I, *SE*, 277) De l'horizontalité plate de la Seine, à la saleté qu'elle dissimule, le texte dresse le portrait d'une entité d'un intérêt tout relatif. Si l'auteur n'en a pas moins fait le sujet d'un de ses textes, et si, malgré ses prétentions au manque d'inspiration, Ponge est parvenu à s'approprier son objet et à lui donner « sa » forme rhétorique, ses propos mettent d'abord en avant la négativité de cette banalité, et son pouvoir d'avalement : la Seine attire les noyés comme un aimant en raison de cette capacité.

La noyade éventuelle, celle qui masquera les identités, est au cœur des jeux d'adresse avec le lecteur et de la mise en scène des différentes fusions qui se produisent au sein de l'énonciation. Lecteur-auteur, auteur-fleuve et fleuve-mer se confondent tour à tour. Ponge fait volontairement de la Seine le lieu d'existence d'une masse indistincte, en ne privilégiant pas les récits des vies des princes et des grands bouleversements, préférant explicitement les laisser à d'autres, et il donne une existence à des réalités occultées par les écrivains avant lui. Toutefois, il semble peu enclin à exalter cette dimension du texte, en multipliant les signes de réticence devant la fusion anticipée, comme s'il pressentait le risque de l'affaiblissement de sa voix individuelle dans une totalité indifférenciée. Néanmoins, son insistance sur une histoire floue, loin de l'avenir meilleur que devaient susciter les politiques communistes, a aussi un visage plus souriant, qui explique son élan initial vers l'élément liquide. Sa capacité à « couler » dans ses lecteurs, le seul futur qu'il entrevoit au terme de son texte, indique bel et bien une résurgence potentielle de sa voix en dehors de l'anonymat, tout comme l'inconnue de la Seine resurgie après des années de disparition. Ainsi, *La Seine* traduit aussi une croyance tenace en une présence souterraine des mots, des actes et des êtres, qui teinte discrètement le réel et ouvre l'espace d'une différenciation, à la façon dont la boue négligée de la Seine atteste la singularité du cours d'eau.

3.5 LE DÉBUT DE « L'ÂGE DE LA RÉPRESSION » ?

La rupture avec les conceptions marxistes que laissaient entrevoir des textes comme « Braque le réconciliateur » ou *La Seine* ne fait plus de doute à partir des années 1950. La période qui suit ouvre une phase de la vie de Ponge durant laquelle celui-ci paraîtra, aux yeux

des commentateurs de son œuvre, pencher de plus en plus vers une conception autoritaire et élitiste du langage et de l'acte créateur, conception qui le mènera jusqu'aux textes « Nous, mots français » et « L'écrit Beaubourg » et qui expliquera aussi ses enthousiasmes gaullistes³²⁰. *Pour un Malherbe*, œuvre-phare de cette période de transition, rédigée de 1951 à 1957, subsistera comme le journal de la mise à distance des positions d'antan, en formulant et reformulant les croyances nouvelles et anciennes de l'auteur, et en multipliant de surcroît les retours en arrière et les projections vers le futur. L'ouvrage est fait de répétitions multiples, les six années de rédaction constituant autant d'années vouées à tenter de venir à bout d'un ouvrage qui devait initialement être tout autre, soit un livre-hommage publié dans la collection « Écrivains de toujours » aux Éditions du Seuil, *Malherbe par lui-même*. Le produit de ces années de rédaction sera finalement publié en 1965 chez Gallimard. Aucun résultat achevé n'attend le lecteur au fil des très nombreuses entrées du journal, ce qui n'a pas été sans susciter des réactions défavorables lors de la parution. Si Jean-Marie Gleize et Bernard Veck, dans *Francis Ponge. Actes ou Textes* défendent l'ouvrage en le qualifiant de « réussite dans l'échec, absolument exemplaire³²¹ », ils laissent aussi savoir qu'il a été considéré par certains comme l'« expression délirante d'un narcissisme exacerbé³²² ». Les changements politiques de Ponge, qui ont une place importante dans *Pour un Malherbe*, ont aussi appelé de nombreux commentaires, la plupart cherchant à nuancer les positions de l'auteur en minimisant la teneur réactionnaire et autoritaire de son écriture, ou encore en l'expliquant par des faits biographiques. Tandis que Gleize, qui consacre plusieurs pages à cette question, estime qu'« il faudrait être naïf pour conclure [...] que le Ponge de 1951 est

³²⁰ Par exemple, Bernard Beugnot, dans l'avant-propos du *Tome II des Œuvres complètes*, fait de *Pour un Malherbe* un moment-clé de cette transition : « *Pour un Malherbe* vient aussi sanctionner un glissement politique qui s'amorce autour des thèmes de la francité et de la langue, défense et illustration qui se prolongeront jusqu'à *L'écrit Beaubourg* (1977) et "Nous, mots français". À compter des années 1950, Ponge s'éloigne de la mythologie marxiste, encore présente dans *La Seine*, et de Gaulle devient un pôle de référence [...]. » (*OC*, II, *Avant-propos*, XI)

³²¹ Jean-Marie Gleize et Bernard Veck, *Francis Ponge. Actes ou textes*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1984, p. 32.

³²² *Ibid.*, p. 33.

désormais de droite³²³ » et le présente plutôt comme anarchiste, Bénédicte Gorillot et Sophie Coste travaillent à exposer comment Ponge mine de l'intérieur l'autorité de ses écrits en partant du rapport au lecteur³²⁴. Michel Collot s'est quant à lui appuyé sur des transformations dans le statut de Ponge, de plus en plus reconnu dans le champ littéraire et libéré des contraintes du Parti, pour expliquer ce qu'il voit comme l'adoption de la voix du Père par l'auteur : « Après avoir reconnu sa filiation, Ponge, en prenant à son tour et à sa façon la parole, assume désormais le rôle paternel [...]. À partir de 1952, il donne des cours à l'Alliance française; l'importance de son œuvre étant reconnue, il songe à “créer son école”³²⁵ ». Il faut dire que les ambivalences exprimées sont partie intégrante du texte, et que le vacillement entre autorité et modestie est plus prononcé qu'ailleurs. C'est ce jeu de balancier que nous souhaitons travailler, en nous concentrant encore une fois sur le mode énonciatif du texte et les jeux d'adresse au lecteur qui le compose, ce texte faisant le pont entre des positions passées, sur lesquelles Ponge revient, et la direction future que prendra son œuvre, annoncée par le lien de subordination de l'écrivain à sa patrie et à ses dirigeants.

Pour un Malherbe est un texte hybride, composé de segments de textes de longueur variable et organisé par ordre chronologique d'écriture. Bien que centrées sur la figure de Malherbe, les réflexions sur son art poétique, son rapport aux figures artistiques et politiques de son temps et sa biographie permettent aussi – et peut-être surtout – d'obtenir un portrait diffracté de l'auteur du *Parti pris des choses*, à la façon dont ses écrits sur Braque lui donnaient aussi l'occasion d'affirmer sa poétique. Au fil des six années couvertes par les entrées du texte, Ponge multiplie les parallèles entre les deux poètes, en se fondant autant sur des jeux de coïncidences peu significatives (leurs déplacements similaires entre la Normandie et la Provence; la ressemblance entre la barbe de son père et celle de Coligny) que sur des affinités de caractère plus profondes, qui se révèlent autant de voies d'accès vers les principes

³²³ Jean-Marie Gleize, *Francis Ponge*, op. cit., p. 172.

³²⁴ Sophie Coste, « Face au lecteur : de quelques figurations successives », p. 27-45, et Bénédicte Gorillot, « Francis Ponge : Un Auctor ? », p. 61-80, dans Benoit Auclerc et Sophie Coste (dir.), *Ponge et ses lecteurs*, Paris, Éditions Kimé, 2014.

³²⁵ Michel Collot, *Francis Ponge : entre mots et choses*, op. cit., p. 90.

constamment en mouvement, perpétuellement à affirmer ou réaffirmer, qui orientent l'écriture de Ponge. Les liens tissés forment un ensemble touffu, que Jean-Marie Gleize a décrit comme « une autobiographie intellectuelle, un plaidoyer pour Malherbe, une fiction critique, un énorme poème à la fois lyrique et didactique, philosophique et historique », mais surtout comme constituant « *un art poétique fondé en raison politique*³²⁶ ».

Cette ambition et cette volonté de puissance se traduisent par un retour vers la solidité qu'avait mise de côté *La Seine*. En effet, Ponge associe dès l'incipit *Malherbe* à la durabilité de la pierre, en rappelant l'inscription qu'enfant, il apercevait tous les jours sur un mur de Caen : « ICI NÂQUIT MALHERBE EN 1555 » (*OC*, II, *PM*, 5). L'association entre Malherbe et la pierre sera prolongée tout au long de l'ouvrage. Celle-ci apparaît d'abord parce que la langue de Malherbe possède, aux yeux de Ponge, les vertus de la pierre : « Malherbe, d'une belle pierre grise, a pavé notre cour, établi les fondements et bâti la demeure où chaque mot a sa dimension juste. Il a tout ordonné, a coupé ce qu'il fallait des mots, les a assurés, ajustés et polis, juste comme il faut. » (*OC*, II, *PM*, 10) Aussi, la rigidité du Parti communiste, associée à la pierre dans *La Seine*, n'est plus véritablement un danger pour Ponge qui s'est définitivement dégagé de ce type d'engagement politique et artistique. Surtout, Ponge souhaite faire de son livre un « monument solide et pérenne », armé de la croyance que cela seul confèrera de la valeur à son travail, en prenant comme modèle l'inscription vue durant son enfance, qui s'est rendue jusqu'à lui : « à tort ou à raison, et je ne sais pourquoi, j'ai toujours considéré, depuis mon enfance, que les seuls textes valables étaient ceux qui pourraient être inscrits dans la pierre » (*OC*, II, *PM*, 160). Sa défense antérieure de l'élément liquide, liée à la nature insaisissable d'un fleuve dans lequel rien ne s'inscrit, semble s'évanouir devant l'œuvre de Malherbe, qui le ramène autant aux raisons de son amour pour le poète, qu'à ce qui doit assurer sa propre pérennité. Quelque chose de plus aisément perceptible, de plus concret est requis à ses yeux.

Ponge revient d'ailleurs sur la formulation proverbiale, en mettant en avant certains des modes d'action qui la caractérise et en l'associant paradoxalement aux objets sans voix :

³²⁶ Jean-Marie Gleize, *Francis Ponge, op. cit.*, p. 177.

Le monde muet est notre seule patrie. Seule patrie, d'ailleurs, à ne proscrire jamais personne, sinon le poète qui l'abandonne pour briguer d'autres dignités. Mais peut-être est-ce s'en proscrire soi-même, que de signer seulement de son nom ? Quelques esprits absolus le pensent, qui tendent aux proverbes, c'est-à-dire à des formules si frappantes (autoritaires) et évidentes, qu'elles puissent se passer d'être signées. Un poète de cette espèce ne donne la parole à rien du monde muet qu'aussitôt (non pas aussitôt ! à grand-peine, et à force !) il ne produise œuvre-objet qui y rentre, je veux dire dans le monde muet; qui, objectivement, s'y re-insère. Voilà qui justifie l'indifférence de l'ambiguïté et de l'évidence dans les textes poétiques, leur caractère oraculaire, disons. (*OC*, II, *PM*, 33)

Le proverbe possède donc la force suffisante pour subsister par lui-même, et il est intéressant que Ponge fasse explicitement de l'interchangeabilité de l'ambiguïté et de l'évidence l'une des caractéristiques qui assurent aux proverbes leur force, comme si l'énigme qu'ils posaient assurait qu'on y revienne toujours et qu'ils demeurent appropriés pour les situations à venir. Leur caractère oraculaire ne vient donc pas de la connaissance qu'ils possèdent, mais du savoir particulier qu'on leur prête lors de chaque situation. Ponge semble toutefois plus indécis quant à l'abandon de la signature que le proverbe amène. Si le poète annonce la capacité de l'œuvre-objet la plus réussie et la plus achevée à retourner dans le monde d'où elle vient, le monde muet, l'accès à celui-ci serait réservé au poète qui ne recherche pas d'autres « dignités » que celle de créer et qui se passe de signature. Il semble bien que Ponge s'identifie, au moins en partie aux « esprits absolus » qui énoncent de tels critères, si l'on se réfère à ses déclarations antérieures sur les proverbes. L'abandon du nom du poète apparaît comme le sacrifice nécessaire à l'incorporation de son œuvre dans le monde muet, présenté dans ce passage comme la destination supérieure pour toute création. Pourtant, son *Pour un Malherbe*, qui traite de la personnalité et de la biographie de Malherbe au moins autant que de ses œuvres, démontre paradoxalement que Ponge accorde au génie individuel une place non négligeable. En cela, son rapport au proverbe ne correspond pas à celui de Paulhan, attaché à l'anonymat de ses phrases; Ponge célèbre cet anonymat tout en montrant des signes de résistance et de réticence à ce sujet.

La « raison politique » qu'évoque Gleize en décrivant l'ouvrage est aussi faite de contradictions et de déclarations polémiques, qui montrent les difficultés de l'auteur à prendre place, comme il le souhaite, dans un champ littéraire fortement polarisé après la Deuxième Guerre mondiale. Dans les premières pages de son ambitieux ouvrage, Ponge

annonce ses intentions en affirmant que « la meilleure façon de servir la république est de redonner force et tenue au langage » (*OC*, II, *PM*, 15), ce qu'il compte faire. Il décrit quelques lignes plus loin sa désaffection actuelle des partis et son désabusement quant aux choix proposés, qui ont miné ses élans militants et sa ferveur démocratique :

Mais je m'en rendis compte un jour (un jour tardif, il faut bien que je l'avoue), il n'y a plus de parti démocratique, ni de parti aristocratique (au sens où, par exemple, Cicéron pouvait passer de l'un à l'autre). Il y a une coalition de conservatismes (de privilèges) et une religion révolutionnaire (d'ailleurs prétentieuse et barbare) (*OC*, II, *PM*, 15)

Cette entrée en matière installe d'emblée la position particulière de Ponge qui, tout en réitérant son désir de poser des gestes dont la portée serait politique, demeure méfiant à l'égard de l'association de l'artiste et de la collectivité, représentée autant par les contraintes et limites des partis politiques que par la « foule de plus en plus dense et grouillante » (*OC*, II, *PM*, 19) qu'il évoque avec ressentiment le 30 septembre de la même année. Cette foule grouillante, « c'est la Chine », précise-t-il, et la référence sera reprise telle quelle six ans plus tard (*OC*, II, *PM*, 275). Rappelons que la Chine vient d'être bouleversée par les forces communistes, grâce à la révolution de 1949. Ce portrait négatif de la masse populaire, et de surcroît d'une masse révolutionnaire qui met à mal l'ordre établi pour imposer sa force, transparaît aussi dans son rapport incertain au lectorat.

Par ailleurs, Ponge n'insiste pas sur son appartenance à une classe privilégiée ou supérieure. Les difficultés financières qu'éprouve l'auteur, de même que le peu de reconnaissance qu'il obtient sont évoqués à maintes reprises, bien que ces problèmes ne minent pas sa détermination, du moins en paroles : « Cette tâche nous revient, à nous, perdu dans la foule, à nous qui voyageons en troisième, à nous qui ne savons comment vivre, et qui n'avons pas le goût de la bohème. » (*OC*, II, *PM*, 21) Ponge œuvre du « trente-sixième dessous », comme il aime à le dire, mais cette précarité n'implique pas une solidarité avec le prolétariat – terme qu'il n'emploie d'ailleurs pas, même dans sa période communiste –, ni un désir marqué de s'adresser au plus grand nombre. Il s'avoue conscient de ne parler qu'à un public restreint, ce qui ne surprend guère compte tenu des positions émises quelques années plus tôt sur la réception difficile des œuvres de Braque et de Fautrier; son point de vue « peut n'intéresser que les spécialistes, je veux dire les écrivains, et quelques-uns de leurs lecteurs et

critiques » (*OC*, II, *PM*, 137). Le plus malheureux paraît être que le peuple dicte les politiques éditoriales qui déterminent le sort des écrivains et nuisent à la pureté de leur démarche. Les éditeurs ne sont que les « bas serviteurs » des « instincts ignobles de la foule » (*OC*, II, *PM*, 17). Le véritable lecteur demeure, comme l'écrit Gleize, « à venir, à construire, à dégager du fantôme d'homme qu'il est encore aujourd'hui³²⁷. »

La méfiance qu'il éprouve vis-à-vis des partis – particulièrement du Parti communiste – comme du peuple n'entraîne toutefois pas le poète à se retirer définitivement des affaires de la cité, ou à s'éloigner de jeux politiques jugés trop médiocres. Au contraire, la figure de Malherbe permet à Ponge de penser autrement les liens entre poésie et pouvoir, réflexion perceptible autant dans ses propos que dans leur mise en forme. Le portrait de Malherbe mise sur ses attributs guerriers, lui qui « avait assez de vigueur et de supériorité pour braver les attaques de ses adversaires » et « était assez intelligent pour mener sa barque parmi les intrigues de cour ou de salons » (*OC*, II, *PM*, 16). Malherbe ne répugne pas à plaire aux puissants, en mettant ses talents à leur service. Ceci pour assurer sa subsistance, mais aussi parce qu'il est ainsi possible au poète de se lier à l'élite de la société d'alors, réunie à la cour, là « où la supériorité intellectuelle trouvait dignement asile » (*OC*, II, *PM*, 159), pour contribuer à la « constitution de la Nation et de la langue nationale » (*OC*, II, *PM*, 159) grâce à ses œuvres et à son travail sur les formes du langage. La description teintée de nostalgie que Ponge fait de cette alliance harmonieuse entre le poète et les puissants de son temps peut surprendre, par la dépendance désirable du premier à l'égard du second qu'elle suppose, dépendance opposée à la valorisation moderne d'une littérature autonome et critique. L'idée que cette dépendance soit finalement partagée, en raison de la nécessité qu'éprouvent ces figures puissantes de voir leur gloire mise en mots, est évidemment présente en arrière-plan. Mais surtout, un principe guide la vision de Ponge, définie dans *Pour un Malherbe* par la mise en place de rapports de force hiérarchisés et par un orgueil conquérant et mâle : il n'y a rien de honteux à reconnaître la puissance de ceux qui sont véritablement supérieurs, et à s'allier à eux, à servir « les bons maîtres », ainsi qu'il les nomme lui-même. Cependant, la politique de la France, en 1951, n'autorise pas à servir le gouvernement avec cette confiance :

³²⁷ Jean-Marie Gleize, *Francis Ponge, op. cit.*, p. 170.

Nous ne trouvons plus ni maîtres, ni princes, ni mécènes, mais des partis qui exigent d'abord de nous que nous mourions à nous-mêmes, qui prétendent nous imposer la justification de la basse démagogie qui les inspire, qui se moquent de la langue et ne cherchent qu'à l'utiliser au plus mal, pour en faire un instrument de corruption afin de pêcher ensuite en eau trouble. (*OC*, II, *PM*, 19)

Il est à noter que les « partis », collectivités quelque peu indistinctes, sont opposés à des figures individuelles fortes, cimentant l'opposition déjà énoncée entre une volonté individuelle et une masse informe et médiocre, avide d'exercer son emprise sur la première.

Politique et littérature ne constituent pas des champs véritablement autonomes, mais comme au temps de Malherbe, participent ensemble à la « création de valeurs nouvelles » (*OC*, II, *PM*, 18). C'est donc sans surprise que nous voyons Ponge porter une grande attention à des poètes contemporains qui, comme lui, pensent ce nouage, et qu'il se positionne par rapport à eux, en soulignant à la fois ce qui les rassemble (eux aussi comprennent que « la révolution spirituelle doit se faire actuellement, dans une certaine mesure, contre Rimbaud, Baudelaire et le surréalisme » [*OC*, II, *PM*, 123]) et ce qui fait de Ponge le seul d'entre eux capable de réaliser avec succès une transformation politique par le renouvellement des formes du langage. Toutefois, Aragon, Éluard et Ponge lui-même ne jouent pas sans risques avec les formes :

Dans la mesure où Aragon et sa séquelle triompheraient de même façon, je veux dire où l'évolution politique de l'Europe et du monde dans quelques décades les ferait apparaître comme les conformateurs d'un nouvel humanisme (totalitaire), ils sont intéressants à étudier. Comment m'exprimer mieux ? Je veux dire que peut-être, si l'on n'y prend garde, si je n'y prends garde et les laisse faire, ils peuvent contribuer à conformer les têtes (les esprits) vers un nouveau totalitarisme, un nouveau dogmatisme [...]

Il faut donc que je fasse très attention à mes propres formules, si je ne veux pas, dis-je, pouvoir ensuite être considéré comme responsable d'un dogmatisme, qui triompherait.

Bien plus, il m'est peut-être possible, il m'est peut-être réservé ou imparti d'empêcher ce totalitarisme de triompher, si ma façon de révolutionner les esprits triomphe de la leur. (*OC*, II, *PM*, 122-123)

Un élément vient compliquer l'opposition entre Ponge et les autres poètes : Malherbe, selon Ponge, se serait rendu coupable de ce « crime » quelques siècles plus tôt, en ayant été « dans

une certaine mesure responsable de l'Ordre, du Totalitarisme Louis-Quatorzien » (*OC*, II, *PM*, 122). En cette date du 31 décembre 1954, Ponge n'explique que de manière allusive la corrélation du totalitarisme Louis-Quatorzien et de Malherbe, fondant sa brève explication sur l'autorité des formules de l'écrivain. Il prend toutefois note du danger existant pour lui-même, autant que du rôle qu'il peut jouer dans la société en empêchant le triomphe du dogmatisme d'Aragon et de ses pairs.

Néanmoins, comme la fin du passage cité l'indique, la tentation de s'imposer par *sa* parole, par *sa* « manière de révolutionner les esprits », contre d'autres formes de totalitarisme jugées, elles, inacceptables, subsiste, tout en étant mise en échec par d'autres procédés d'écriture. Cette tentation inscrit dans le corps du texte une tension entre sa volonté autoritaire et un désir démocratique, perceptible à travers les mouvements d'échange avec le lecteur et le mode d'énonciation changeant. Nous avons souligné que Ponge, dans ses propos, ne considérerait pas véritablement le visage de son lectorat, spéculant plutôt sur l'existence d'un « lecteur à venir », même si, paradoxalement, bien des références de *Pour un Malherbe* ne se comprennent qu'à la lumière des débats traversant le champ littéraire au moment de la rédaction de l'ouvrage. Néanmoins, Ponge n'en considère pas moins ses effets rhétoriques et travaille ouvertement ses méthodes pour atteindre une plus grande efficacité :

Le grand art est de prendre le lecteur de plain-pied (sans qu'il s'en aperçoive et s'effraye), et de l'enlever aussitôt.

L'attaque a donc une grande importance. Le saisissement doit être immédiat et l'enlèvement réel : il ne faut pas que le lecteur bute, bronche, s'effraye, hésite, ait l'impression non peut-être de ne pas comprendre, mais de n'être pas compris, concerné. » (*OC*, II, *PM*, 288-289)

L'effet de tels procédés est incertain en raison même de leur dévoilement. Comme l'écrit Sophie Coste à ce sujet, « en prenant le risque de donner à lire de telles déclarations [...] Ponge ne mine-t-il pas aussi, d'avance, leur impact³²⁸ » ?

La réponse ne peut être qu'affirmative, et les traces de ce sabotage dans le texte sont aussi nombreuses que la volonté de prouver la puissance et la valeur de la voix qui s'exprime.

³²⁸ Sophie Coste, « Face au lecteur : de quelques figurations successives », *Ponge et ses lecteurs*, *op. cit.*, p. 42.

Ainsi, tout au long de *Pour un Malherbe*, le « nous » dispute la place au « je ». La technique est loin d'être réservée à cet ouvrage, mais sa signification n'est pas constante d'un recueil à l'autre. Dans « Le soleil placé en abîme », texte contemporain du *Pour un Malherbe*, il est précisé par Ponge que « ce *nous*, l'a-t-on compris, prononcé sans emphase, figure simplement la collection des phases et positions successives du je. » (*OC*, I, *PI*, 776) Or dans le contexte particulier de *Pour un Malherbe*, la tactique vise ouvertement, entre autres fonctions, à augmenter la puissance de la voix qui s'exprime, son emprise sur le lecteur, tout en la dissociant de la personne propre de Ponge. L'auteur lui-même avoue ce « stratagème » après quelques années de rédaction, le 6 mars 1955, en dévoilant qu'il a opté pour la première personne du pluriel parce qu'« être une (une seule) personne [lui] semble insuffisant pour maintenir de l'autorité à [s]es proférations » (*OC*, II, *PM*, 179). Cette mention n'est pas unique, même si celle-là, développée sur tout un paragraphe, est la plus extensive de l'ouvrage. Ainsi, au tout début de son projet, comme s'il chuchotait au lecteur quelque vérité gênante, Ponge avait fait suivre l'un de ces « nous » d'une petite parenthèse, aussitôt refermée, mais qui venait d'un coup rappeler d'où émanent les affirmations péremptoires qui traversent *Pour un Malherbe* : « Nous (je parle de moi seul) [...] ». (*OC*, II, *PM*, 17) La volonté de l'auteur de rappeler qui se cache derrière le plus vague et imprécis « nous », de sortir du nombre que celui-ci suppose pour se révéler dans sa singularité est à prendre dans un double sens : se produisant sur un mode confessionnel, elle agit en contrepoids du « tremblement d'orgueil » (*OC*, II, *PM*, 120) qui vibre dans la voix pongienne; elle permet aussi à l'auteur d'affirmer son individualité et son unicité.

L'alternance entre le « je » et le « nous » mine elle-même la force des affirmations lancées par cette voix supposément plurielle. Par exemple, lors de l'entrée du 25 septembre 1951, une première partie rappelle sur le mode pluriel la nécessité de défendre haut et fort les meilleurs des classiques, dont Malherbe fait bien sûr partie (Ponge s'associe de son côté à l'avant-garde). L'alliance est revendiquée : « Nous ne sommes pas hommes à nous gêner de cela ». (*OC*, II, *PM*, 15) Pourtant, à peine deux paragraphes plus loin, dans une seconde partie du texte, le ton se modifie. Le retour du « je » vient fragiliser l'impact du « nous » en rappelant constamment qui parle, rendant l'emploi de la première personne du pluriel d'autant plus factice, et les fonctions autoritaires qu'on souhaite lui conférer pour agir sur le

lecteur encore plus évidentes, comme si l'astuce était dévoilée par les scrupules mêmes de l'auteur. Celui-ci, parlant cette fois à la première personne du singulier, révèle quelques bribes d'information sur ses origines modestes et son parcours politique. Il multiplie alors les parenthèses pour préciser une pensée qui a perdu sa rigidité :

Longtemps j'ai pensé (et non seulement pensé mais pratiqué) qu'entre les deux grands partis qui s'affrontent mondialement à notre époque, je devais choisir, et après avoir choisi, militer. J'étais, de par mon origine modeste et si je puis dire cléricale (sans aucun don pour les « affaires » au sens où l'on entend actuellement ce terme), de par mon caractère aussi, généreux et absolu, naturellement porté vers le parti démocratique. (OC, II, PM, 15)

La narration se relâche au point de ne plus devenir qu'une série de faits à retenir et d'actions à accomplir, dont certaines ne le seront jamais, comme « (Rapporter mon amusante conversation avec Camus au sujet de sa dédicace de *L'Homme révolté*) » (OC, II, PM, 16). La troisième partie, quant à elle, est une description en apparence objective de la réception et de la postérité de Malherbe, sans qu'intervienne de façon évidente la voix – singulière ou multiple – de l'auteur. Ponge aime à employer des formes impersonnelles qui traduisent toutefois la présence d'une volonté concrète en arrière-plan : « Il faut » (OC, II, PM, 15), « Il est légitime » (OC, II, PM, 15), « Il suffit de » (OC, II, PM, 16), etc. Les quatrième et cinquième parties, cependant, montrent un retour au « nous » qui offre à l'auteur l'occasion de réitérer ses intentions et de lancer des formules qui interpellent le lecteur et l'amènent à endosser son projet : « Il nous faut former à la fois notre œuvre et le public qui la lira. Nous sollicitons quelques jeunes gens et l'avenir. » (OC, II, PM, 17)

Cette structure relâchée faite d'alternances et de variations sur un même thème est constitutive du *Pour un Malherbe*, qui se veut un « laboratoire verbal » favorisant les expérimentations formelles. En cela, la division d'une même entrée en plusieurs sections distinctes au ton fluctuant s'inscrit tout à fait dans la logique du projet de Ponge. Il faut néanmoins souligner que, même au cœur des passages qui nouent le plus fortement littérature et politique, et qui se veulent les plus impératifs dans leur désir d'imposer la « manière Malherbe » comme modèle de cette alliance, la voix énonciatrice résiste tant bien que mal à la tentation de se faire trop écrasante, comme si elle entreprenait de défaire son autorité et de déconstruire sa rhétorique. La tentation totalitaire que Ponge dénonce est montrée à l'œuvre

dans sa pensée, et désamorcée d'un même mouvement. Les précautions dans l'usage du mode assertif ne signifient toutefois pas non plus, d'un autre côté, que les quelques aveux de Ponge sur la fragilité que lui fait ressentir l'usage du « je » soient à lire comme un *mea culpa*. Ils s'inscrivent aussi dans la logique persuasive de l'auteur qui, en se dévoilant et en révélant d'un même souffle les aléas de son parcours politique, crée une relation de proximité avec le lecteur et humanise le pouvoir rendu diffus par l'usage du « nous ».

Après les textes sur Braque, Fautrier ou la Seine qui marquent une distance par rapport à une sphère politique prête à diriger le poète dans une voie trop étroite, Ponge accorde une place importante à la politique dans un essai qui, par son sujet, aurait été propice à l'évacuation complète des enjeux contemporains. Nulle part l'attachement du poète aux dirigeants de la cité n'a-t-il été pensé de manière aussi concrète et pragmatique auparavant que lorsque Ponge s'interroge sur la transposition du modèle malherbien à son époque. Les difficultés de sa condition matérielle l'empêchent de se réfugier dans la postérité à venir en songeant aux effets de son œuvre et à son rapport à ses contemporains. Ponge montre une forte conscience des manières dont les formes de la littérature, ou tout au moins les formes du langage, conditionnent elles-mêmes les formes du politique. Toutefois, malgré son volontarisme et malgré son pessimisme quant à ses contemporains, Ponge cherche à mobiliser le lecteur, convoque une communauté et des disciples qui sont aussi ceux retrouvés et réunis dans le « nous » employé par l'auteur. La démesure de l'ouvrage et son inachèvement, qui rendent visibles les failles et les faiblesses de l'écrivain, défont en quelque sorte la monumentalité de ce projet à la fois littéraire et politique. Ainsi, l'appel à Malherbe comme modèle d'alliance politico-littéraire pour la deuxième moitié du vingtième siècle est à la fois maintenu et contredit par son mode d'assertion. Rappelons que cet appel s'inscrit après le choc de la Seconde Guerre mondiale et le début de la guerre d'Algérie en 1954. Il n'est plus possible d'adhérer au fantasme de formules toutes puissantes sans avoir à l'esprit leurs conséquences potentiellement désastreuses pour la cité. Néanmoins, la grandeur de Malherbe lui rappelle aussi la valeur, non pas pour le poète, mais pour toute la collectivité, d'une langue aussi assertive, de ce « *surcroît* d'orgueil qui rend simple, [...] un redoublement de ténacité ET DE RESSOURCES qui permet de faire d'obscurité, clarté. » (OC, II, *PM*, 251).

Ponge, avec les notes éparées et parfois contradictoires que constitue *Pour un Malherbe*, renonce à une telle clarté de propos pour lui-même.

3.6 POUR LE LECTEUR À VENIR

Le destinataire idéal de Ponge paraît, comme nous l'avons vu, situé dans un avenir incertain, son lectorat promis à surgir des années après la publication des œuvres de l'écrivain. Ponge est guidé par le sentiment que ses œuvres agissent souterrainement : même la formulation la plus assertive et la plus éclatante ne rencontrera peut-être son destinataire que dans un futur distant et ne prendra son plein sens qu'à ce moment. De même, dans *Méthodes*, il se projette en taupe dont les efforts, invisibles à la surface, n'en sont pas moins réels, bien que destinés à n'apparaître que plus tard dans toute leur ampleur³²⁹. Ce travail à l'abri des regards exige toutefois des passeurs capables de garder vivante la mémoire de l'œuvre. L'histoire de la réception trouble des œuvres de Ponge, de sa reconnaissance tardive à ses relations complexes avec *Tel Quel*, est connue et a été souvent commentée³³⁰, puisqu'elle est demeurée du vivant de Ponge indissociable des postures de l'auteur et des appropriations possibles de son œuvre. Nous avons arrêté nos analyses au seuil de ce que Christian Prigent a nommé dans *Ceux qui me Rdrent* « l'âge de répression », soit le moment où, à partir de la publication de *Pour un Malherbe*, Ponge endosse volontiers la position du magistrat, suscitant des interrogations de plus en plus fortes parmi la jeune génération qui avait découvert son œuvre avec enthousiasme dans les années 60. Mais les ambiguïtés de

³²⁹ « Fort souvent il m'arrive, écrivant, d'avoir l'impression que chacune des expressions que je profère n'est qu'une tentative, une approximation, une ébauche; ou encore que je travaille parmi ou à travers le dictionnaire un peu à la façon d'une taupe, rejetant à droite ou à gauche les mots, les expressions, me frayant mon chemin à travers eux, malgré eux. » (*OC*, *TI*, *ME*, 645) Le texte date de 1953. Rappelons aussi l'association faite entre Mallarmé et la « vieille taupe du texte » autour de *Tel Quel*, voir Jean-François Hamel, « La vieille taupe du texte », *Camarade Mallarmé. Une politique de la lecture*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2014, p. 107-147.

³³⁰ Une première synthèse de la réception de Ponge jusqu'en 1980 a été faite par Bernard Beugnot et Robert Mélançon : « Fortunes de Ponge (1924-1980) », *Études françaises*, vol. XVII, n° 1-2, p. 143-169. Une thèse de doctorat a récemment été consacrée à la question par Benoit Auclerc : « Lecture, réception et déstabilisation générique chez Francis Ponge et Nathalie Sarraute (1919-1958) », thèse de doctorat, Université Lumière Lyon, 2006, 490 f.

lecture n'ont pas été limitées à cette question, comme le souligne Benoit Auclerc en rappelant que, durant le débat des années 1980 et 1990 entre tenants du renouveau lyrique (Jean-Claude Pinson, Jean-Michel Maulpoix) et partisans de l'anti-lyrisme (Jean-Marie Gleize), le nom de Ponge est apparu et a été utilisé comme exemple dans des essais des deux camps, même si les défenseurs du renouveau lyrique en ont aussi proposé des lectures critiques³³¹.

D'autres exemples de ces lectures à venir sont plus récents. Benoit Auclerc et Sophie Coste ont souligné au passage, dans leur introduction à l'ouvrage collectif *Ponge et ses lecteurs* (2014), que deux essais sur la théorie de la lecture littéraire ayant récemment connu une grande fortune critique ont aussi donné des textes de Ponge en exemple, tout en tirant l'interprétation dans des voies quelque peu différentes : *Lire, Interpréter, Actualiser. Pourquoi les études littéraires* (2007) d'Yves Citton et *Façons de lire, manières d'être* (2011) de Marielle Macé. Comme Auclerc et Coste l'évoquent rapidement, la lecture « apparaît dans un cas comme processus de stylisation individuelle – la lecture arrive à des individus selon Macé – tandis qu'elle est décrite chez Citton comme l'occasion de constituer des communautés interprétatives³³² ». Aucune des deux interprétations n'est tout à fait incompatible avec l'œuvre de Ponge, mais aucune ne rend compte avec justesse de l'ensemble des réflexions et tensions en jeu dans celle-ci au sujet de l'individuel et du collectif. Les quelques pages que Citton consacre à Ponge présentent l'auteur du *Parti pris des choses* comme celui qui articule la nécessité d'épurer les mots de la tribu, à la suite de Mallarmé. Le texte qu'il convoque le plus longuement, « Des Raisons d'écrire », énonce avec clarté le dégoût de l'expression du poète et sa perception négative du langage commun : « N'en déplaise aux paroles elles-mêmes, étant donné les habitudes que dans tant de bouches infectes elles ont contractées, il faut un certain courage pour se décider non seulement à écrire, mais même à parler. » (OC, I, PR, 196) Citton voit un parallèle entre ces propos de Ponge et le « politiquement correct », en particulier tel qu'il est développé dans l'éthique

³³¹ Parmi les ouvrages où le nom de Ponge est apparu, mentionnons Jean-Marie Gleize, *À Noir. Poésie et littéralité*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et cie », 1992, et Jean-Claude Pinson, *Habiter en poète*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Recueil », 1995. Voir Benoit Auclerc, « Lecture, réception et déstabilisation générique chez Francis Ponge et Nathalie Sarraute (1919-1958) », *op. cit.*, p. 461.

³³² Benoit Auclerc et Sophie Coste, « Introduction », *Ponge et ses lecteurs*, *op. cit.*, p. 16.

ironiste du philosophe pragmatiste Richard Rorty. Aux yeux de Citton, Ponge est celui qui rappelle qu'il existe des choix négatifs de vocabulaire, des mots dont on constate, dans les termes de Citton, « l'impossibilité de se servir "proprement" – c'est-à-dire, d'un point de vue éthique, innocemment [...]. Les mots ne communiquent pas proprement : leur usage les revêt d'une suie collante qui favorise la coagulation de certains affects et de certaines pratiques³³³. » Au passage, Yves Citton fait aussi de *Pour un Malherbe* une « entreprise (individuelle) d'épuration de la langue³³⁴ ». Le « politiquement correct », dont Ponge aurait eu l'intuition, préserverait une forme de civilité en « refoulant » les termes qui « mettent en péril la collaboration des tribus au sein d'une société multiculturelle³³⁵ ». Le travail littéraire éveillerait une inquiétude salutaire, bloquant l'usage de termes qui se révèlent au service des logiques oppressives.

De son côté, Marielle Macé se réfère à Ponge dès les premières pages de *Façons de lire, manières d'être* en citant « Dans le style des hirondelles », texte rédigé de 1951 à 1956 et publié dans *Pièces* (1961). Le mouvement des hirondelles s'exerçant « à la signature » par leurs élans et retournements est reproduit par l'écriture : « cette signature n'est pas un chiffre mystérieux [...] mais l'allure dynamique de l'oiseau, sa façon de s'élancer, la modalité propre de son être, le style de ce mouvement singulier que les phrases du poème poursuivent, éclairent, qualifient³³⁶ ». C'est en suivant le fil de ce mouvement que le lecteur peut à son tour trouver des « forces d'attraction qui nourrissent en continu son propre effort de stylisation³³⁷. » Elle enchaîne un peu plus loin avec l'exemple de Pierre Bourdieu, qui a livré

³³³ Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?* Paris, Éditions Amsterdam, 2007 [1989], p. 171-172.

³³⁴ Idem.

³³⁵ *Ibid.*, p. 174.

³³⁶ Marielle Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 2011, p. 11.

³³⁷ *Ibid.*, p. 13.

un texte-hommage, « Nécessiter », pour exprimer sa gratitude au poète qui lui aurait appris, selon la paraphrase de Macé, « à se réapproprier, comme une disposition émotionnelle positive, l'*amor fati* que sa sociologie le conduisait à haïr; cette émotion s'est muée en acte d'individuation guidé par des formes³³⁸ ». Toutefois, la réconciliation que décrit Macé entre le sociologue et son destin se fait au prix d'une mise à l'écart de la lutte et de la violence qu'il identifie aussi, et qui advient de pair avec la connaissance de l'objet. En cela, Citton et Macé pêchent tous deux par le même mal : proposer une version étonnamment univoque de Ponge, en lui prêtant des pouvoirs précis mais en lui en retirant d'autres du même coup, seule condition peut-être pour en faire un modèle. En effet, les propos de Citton sur Ponge et le « politiquement correct », dont l'audace s'inscrit certes dans la lignée des lectures actualisantes au cœur de son essai, mettent de côté le versant patriotique et autoritaire de son œuvre, que manifestent ses textes sur Braque et *Pour un Malherbe* et qui mènent loin de la société multiculturelle que Citton cherche à défendre. Par ailleurs, Citton assigne un visage précis aux mots souillés de la tribu, celui de termes péjoratifs et discriminatoires (nègre, beur, etc.), alors que, pour Ponge, les mots de la tribu peuvent être souillés par la littérature aussi bien que par la politique. L'interprétation qu'avance Citton fait de Ponge un poète qui comprend la violence du langage, mais qui essaie de la minimiser pour le bien de la société. Or, comme nous l'avons vu, Ponge prend à bras le corps cette violence et ne la refuse pas, cherchant plutôt à la mobiliser pour ses fins. Elle est aussi présente dans « Des raisons d'écrire », dans le ton assertif et la description haineuse de la société qui l'entoure. Épurer les mots de la tribu ne peut se faire que dans un acte de violence à l'égard des membres de la tribu qui les emploient eux-mêmes, représentés par la foule ignoble de *Pour un Malherbe*. De même, Macé, en insistant sur le processus de stylisation individuelle qui survient grâce au mouvement de l'hirondelle, ou la réconciliation avec le monde qu'elle lit dans l'hommage de Bourdieu, fait de Ponge celui qui permet à chacun de trouver sa place au sein de la collectivité – dans le groupe d'hirondelles comme dans la société de Bourdieu –, et d'accepter, en développant sa signature, sa marque individuelle. Toutefois, Ponge montre aussi une volonté féroce de dépasser l'ordre des choses et de gagner en puissance, quitte à se placer au-dessus de la collectivité. L'ambivalence de Ponge est donc écartée de ces deux

³³⁸ *Ibid.*, p. 172.

ouvrages qui cherchent à montrer les bienfaits de la lecture, comme si elle avait introduit une négativité et une volonté de puissance et de violence incompatible avec l'optimisme des deux théoriciens, l'un qui chante les bienfaits de la construction stylistique de soi (Macé), l'autre qui célèbre la constitution langagière de la communauté (Citton).

Ces raccourcis dans l'utilisation d'exemples sont loin d'être étrangers à la forme de ces deux essais, dont les limites et apories ont été démontrées par Jean-François Hamel dans un article qui met dos à dos ces deux ouvrages symptomatiques du « tournant pragmatiste des études littéraires » :

Les arts de la lecture et de l'interprétation, pour accomplir leur destin éthique et politique, exigeraient que la littérature soit expérimentée à distance de la production sociale et de la conflictualité historique. Autrement dit, l'expérience littéraire n'exercerait d'effets existentiels qu'à rompre avec les conditions communes de l'existence³³⁹.

Toutefois, ces raccourcis ne sont pas non plus sans liens avec la difficulté même du projet de Ponge, c'est-à-dire avec son appel à réparer le monde et à refonder une rhétorique tout en maintenant la conscience, autant fière que malheureuse, de ne s'adresser qu'aux « rares personnes qu'il importe de sauver : celles qui ont la conscience et le dégoût des autres en eux-mêmes » (*OC*, II, *PR*, 193). Le rapport à la connaissance et à sa transmission apparaît comme le lieu où peuvent se réconcilier les contraires, peut-être justement parce qu'elle n'est pas tournée vers un usage précis au sein de la communauté. Sydney Lévy exprime avec justesse le partage d'expériences que, par son attention au monde muet et au langage, Ponge cherche à recréer :

entre l'article de dictionnaire ou d'encyclopédie et un texte de Ponge, il y a tout un monde : le premier, comme toute description, puise dans notre savoir et nous permet de faire reconnaître l'objet. Tandis que le second veut le recréer, en donner l'expérience, le faire connaître comme si c'était pour la première fois³⁴⁰.

³³⁹ Jean-François Hamel, « Émanciper la lecture. Formes de vie et gestes critiques d'après Marielle Macé et Yves Citton », *Tangence*, n° 107, 2015, p. 93.

³⁴⁰ Sydney Lévy, « Ponge vingt-six fois », *Action Poétique*, n° 153, 1999, p. 51.

Ainsi, la connaissance du monde et du langage filtrée par une subjectivité est offerte à un lecteur sans visage, tout comme les proverbes et les formulations sont créés comme des oracles, sans que Ponge puisse lui-même prophétiser quels usages le futur en fera.

CHAPITRE IV

MICHEL LEIRIS – LE NOM COMMUN DU MYTHE

4.1 LA CROYANCE JAMAIS ÉTEINTE EN UN LANGAGE UNIFIÉ

Dans *Langage tangage ou Ce que les mots me disent* (1985), Michel Leiris revient sur une lecture de jeunesse, celle de *Jacob Cow ou si les mots sont des signes* (1921) de Jean Paulhan, qui l'avait fasciné au moment de sa découverte. Il confesse, avec la distance apportée par les années, que cette fascination est née d'une méprise, qui l'avait conduit à mal saisir la morale à tirer du texte, au profit d'une interprétation plus proche de sa propre compréhension du langage : « alors qu'il [l'essai] met en évidence les mauvais tours que peut nous jouer ce fréquent fauteur de malentendus, voire truqueur, le langage, et nous invite à nous défier de son emprise, j'aimais à y découvrir une démonstration de la suprématie de cette éminence grise, qui mène notre intelligence par le bout du nez » (*LT*, 105-106). S'il n'est guère difficile de comprendre comment la leçon de *Jacob Cow* a pu prêter à confusion, compte tenu des stratégies discursives retorses de son auteur, les vertus que Leiris perçoit dans le langage, ainsi que la puissance quasi magique qu'il lui confère, resteront présentes tout au long de ses six décennies d'écriture. Ceci ne signifie toutefois pas que la croyance et la confiance demeureront intactes, de sa jeunesse où il se décrit comme un « lecteur ébloui d'Hermès Trismégiste et de Raymond Lulle » (*LT*, 104) jusqu'à la fin du cycle de *La règle du jeu*. Au contraire, les incessantes remises en question à ce sujet constituent un des fils conducteurs de son œuvre. Le retour sur ses premières convictions dans *Langage tangage*, plusieurs décennies après la lecture initiale de *Jacob Cow*, rappelle que si la clarté s'est faite sur le sens du récit de Paulhan, l'interrogation demeure vive quant à la présence et au rôle de la « merveille dans les mots » (*LT*, 101), expression qui désigne la potentialité du langage et sa capacité à rompre avec les usages ordinaires.

Michel Leiris a fait des retours critiques sur des œuvres déjà publiées une composante centrale de ses écrits, en montrant du même coup la cohérence de son parcours littéraire, de sa participation au surréalisme et à la revue *Documents* jusqu'aux récits de ses voyages en Chine ou à Cuba. Un champ lexical revient avec insistance dans l'ensemble de ses essais et ses écrits autobiographiques, celui de la communication. Le lien entre l'auteur et le lecteur fait en effet de l'acte d'écrire autre chose que ce que Leiris présente, dans ses moments les plus pessimistes, comme une pratique narcissique et vaine, et surtout, de transformer l'écriture en un véritable engagement, comme l'indique l'essai « De la littérature considérée comme une tauromachie ». Il force à considérer le poids des mots, à prendre la mesure de « ce que parler veut dire », selon le titre de l'article que Leiris écrit à la Libération. Si le contexte de publication de ces deux textes étroitement liés à l'Occupation en explique la teneur, « le souhait irrépressible d'une communication (établissement d'un courant) et, mieux encore, d'un partage » (*LT*, 167) perdurera après les années de guerre, dans un rapport tendu avec une sphère politique qui suscite tant adhésion que répulsion, de même qu'avec la poésie, refuge idéalisé mais qui implique un retrait de la cité que Leiris peine à accepter tout à fait.

Ce souci pour la communication avec le lecteur l'amène à réfléchir à son rapport au langage commun, qu'il ne peut complètement répudier sous peine de rompre tout lien entre lui et le monde. Leiris ne l'embrasse pourtant pas sans user de stratagèmes et sans éprouver de doutes. Dans un texte rédigé en 1925 pour servir d'introduction au *Glossaire*, il expose avec une véhémence proche de celle de Ponge ce qui l'a amené à se lancer dans son entreprise de réécriture subjective du dictionnaire :

Une monstrueuse aberration fait croire aux hommes que le langage est né pour faciliter leurs relations mutuelles. [...] Le sens usuel et le sens étymologique d'un mot ne peuvent rien nous apprendre sur nous-mêmes, puisqu'ils représentent la fraction collective du langage, celle qui a été faite pour tous et non pour chacun de nous. (*BR*, 11-12)

Dans *Langage tangage*, soixante ans plus tard, il révélera plutôt l'impossibilité de refuser ce langage commun, quitte à travailler à l'opacifier et à le complexifier : « m'exprimerais-je dans une langue parfois difficile mais toujours pénétrable si, obscurément, je ne m'ouvrais à autrui, seul motif d'employer sans trop d'écart ce langage qui nous est commun ». (*LT*, 167) Entre ces deux pôles temporels, les stratégies de communication varient, des images d'Épinal

qui structurent *L'âge d'homme* aux slogans révolutionnaires qui traversent *Frêle Bruit*, en passant par l'emploi généralisé de son style tortueux, fait de phrases aux multiples incises et parenthèses, qui exigent une attention soutenue de la part de celui qui s'y plonge. Leiris insiste toujours sur ce qui peut lier l'individu au collectif en se raccrochant aux forces culturelles qui forment l'individu (les mythes, les événements historiques, les milieux sociaux), ce dont témoigne son travail d'ethnographe. Toutefois, il montre aussi ce qui, de ces forces, contient le risque d'oblitérer la singularité. Le lecteur est « son semblable, son frère », celui qui comme lui peut s'être attaché aux mêmes mythes et aux mêmes espoirs de changement, ou à tout le moins comprendre leur nature, mais l'abondance de détails et la multiplicité des souvenirs rapportés rappelle néanmoins l'unicité de l'expérience leirisienne.

Ces stratégies de communication et les effets attendus de celles-ci ne sont pas masqués. Leiris les dévoile et les commente, utilisant pour ce dévoilement une rhétorique de la sincérité absolue. Il insiste sur l'importance du lien avec le lecteur, mais la fonction de ce lien demande à être approfondie et varie suivant le contexte et l'ouvrage. Il est clair que Leiris ne cherche pas à persuader son lecteur d'adhérer à une vision du monde aussi précise que celles de Paulhan et Ponge, en ce sens que Leiris ne pose jamais d'une manière aussi assertive que ceux-ci la voie à emprunter, en littérature comme pour les affaires de la cité. Si Paulhan fait de l'équilibre des forces de changement et de transformation un point nodal de ses écrits, et si Ponge se tourne vers l'avenir pour donner sens à son projet de refondation du langage, Leiris livre un récit au passé de ses espoirs et de ses visions du futur. Cette perspective temporelle est créée par ses retours sur des textes antérieurs et sur les espoirs qu'ils contenaient, mais pas uniquement. Leiris s'adresse au lecteur avec une distance temporelle qui relativise, d'une manière parfois dévastatrice, la valeur de ses positions antérieures, ce qui jette le même soupçon sur le présent de l'écriture. L'écriture sert ainsi à creuser et à comprendre l'écart entre ses croyances d'antan et ce qui est survenu depuis, et la communauté de lecteurs, témoin et en quelque sorte participante à ces événements, est convoquée pour prendre la mesure de cette différence, et constater la difficulté de toute projection vers le futur.

Les tensions qui irriguent l'œuvre, entre invention et communication, communauté et individualité, ou encore action et retrait, seront abordées à travers différentes facettes du

travail de Leiris, de son œuvre autobiographique à ses écrits sur l'art, en passant par sa pratique ethnographique. Ce chapitre débutera par un retour sur les expérimentations langagières dont témoignent des livres comme *Glossaire j'y serre mes gloses* et *Souple mantique et simples tics de glotte*, qui mettent à l'avant-plan l'intérêt de Leiris pour les règles d'écriture. Nous reviendrons sur le rapport du surréalisme à l'invention langagière, avant d'investiguer le rôle de Roussel dans l'élaboration de l'esthétique et de la rhétorique de Leiris. Nous ne désirons pas opposer l'héritage surréaliste à l'héritage roussellien, tous deux cohabitant vraisemblablement sans conflits chez Leiris, mais plutôt comprendre ce qui, tant du côté de Breton que de Roussel, a pu l'amener à définir son rapport à la rhétorique, en intégrant à notre analyse la lecture de l'autoportrait proposée par Michel Beaujour. Dans la deuxième partie, nous nous pencherons sur la fonction des référents littéraires dans *L'Afrique fantôme*, le journal de Leiris relatant son séjour en Afrique, référents qui lui permettent de restituer une part de son expérience au sein de la communauté, en même temps qu'ils illustrent la difficulté de rendre compte de la rhétorique et des modes d'agir d'une collectivité dont les codes lui échappent. Dans une troisième partie, nous nous tournerons vers d'autres lieux communs, ceux-là issus des mouvements révolutionnaires qui traversent *La règle du jeu*, de la Chine maoïste à Mai 68 : les slogans et les symboles politiques. Leur présence dans le cycle autobiographique témoigne de la fascination constante qu'exercent sur Leiris les formules figées et leur potentiel d'action, malgré les déceptions politiques qui s'accumulent au fil des décennies, en même temps que les réticences qu'éprouve l'auteur à y adhérer pleinement. Finalement, nous terminerons avec les écrits de Leiris consacrés aux arts visuels, qui éclairent d'un autre angle la volonté de communication de l'auteur. En effet, la peinture et la sculpture, exemptés des déchirements entre politique et esthétique qui affectent sa propre écriture, sont l'objet d'une réflexion plus sereine sur la capacité d'agir de l'art et sur son pouvoir de remodeler notre perception du monde commun.

4.2 LES PREMIÈRES RÉFLEXIONS SUR LA RHÉTORIQUE, DE ROUSSEL À L'ÂGE D'HOMME

À première vue, la rhétorique n'occupe pas le même espace dans les préoccupations de Leiris que dans celles de Paulhan et de Ponge. Il est par ailleurs indéniable que les occurrences du terme sont beaucoup moins nombreuses dans ses écrits. Néanmoins, son

intérêt marqué pour un travail langagier articulé autour de règles, de même que pour la forme du dictionnaire et des livres illustrés à caractère encyclopédique, indiquent sa présence souterraine dans une large part de son œuvre, allant de *Glossaire j'y serre mes gloses* à *L'âge d'homme* et à *La règle du jeu*, pour ne nommer que les textes les plus clairement orientés par des préoccupations rhétoriques. D'autres pièces à conviction lient Leiris aux questions langagières exposées par Paulhan, notamment sa fascination constante pour Raymond Roussel, connaissance familiale – le père de Leiris était responsable de ses affaires financières – et figure admirée à distance. Le projet d'une biographie de Roussel par Leiris, révélée par la découverte d'un cahier de notes tenu de 1934 à 1987 à cet effet³⁴¹, ainsi que les textes qu'il lui consacre tout au long de sa vie et qui seront regroupés dans *Roussel l'ingénu*³⁴² (1987), témoignent de cet attrait. La correspondance entre Leiris et Roussel, débutée dès l'adolescence du premier, montre l'accueil réservé par Roussel aux œuvres du jeune homme – *Glossaire j'y serre mes gloses* aurait été particulièrement apprécié –, et la ferveur de Leiris, qui n'hésite pas à qualifier son aîné de « génie ». Leiris sera aussi l'un des principaux artisans de la diffusion et de la redécouverte des œuvres de Roussel, qui sombreront dans un certain oubli après les années 1930 jusqu'à leur redécouverte dans les années 1950 et 1960. Si le Nouveau Roman s'en empare alors, les surréalistes, desquels Leiris faisait partie pendant l'entre-deux-guerres, avaient initialement réclamé Roussel comme un des leurs, bien qu'il ne leur ait pas tout à fait rendu la pareille³⁴³.

Ceci nous amène à évoquer une autre influence durable de Leiris, celle du groupe de Breton. L'héritage surréaliste est manifeste dans de nombreux textes de Leiris même après son départ du groupe en 1929. En effet, tant le travail sur le rêve que celui sur le lexique, les

³⁴¹ L'histoire de cette découverte et des relations entre Leiris et Roussel est exposée avec une retranscription du cahier dans Michel Leiris, *Roussel & Co.*, éditions établie par Jean Jamin, présentée et annotée par Annie LeBrun, Paris, Fayard/Fata Morgana, 1998.

³⁴² Michel Leiris, *Roussel l'ingénu*, Font-froide-le-Haut, Fata Morgana, 1987.

³⁴³ Roussel apparaît dans le *Manifeste du surréalisme* de 1924 comme un des précurseurs du mouvement en tant que « surréaliste dans l'anecdote ». André Breton, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1979 [1924], p. 38.

deux volets principaux des écrits ayant résulté de la période surréaliste, se poursuivent bien après que Leiris eut répudié le projet de Breton. Dans la monographie qu'il consacre « à l'homme et à l'œuvre », suivant la formule consacrée, Pierre Chappuis lit dans l'éloignement de Leiris d'avec Breton « le glissement d'une écriture surréaliste à une écriture héritière de Raymond Roussel », sous la double volonté d'« écrire en vue d'un affranchissement total » et « d'écrire en se pliant à une règle³⁴⁴ ». Or Annie Le Brun, dans sa « Présentation » pour le *Roussel de Co* de Leiris, ne décrit pas un changement de sphères d'influence durant cette période, mais la présence constante d'une même inspiration, en affirmant que « si un homme a jamais compté pour Leiris, c'est Raymond Roussel et personne d'autre³⁴⁵. » Dans *Frêle bruit*, en 1976, Leiris affirme être toujours proche du surréalisme par son goût pour le merveilleux et la rêverie, mais Le Brun considère ces éléments comme le prolongement de la filiation qui le lie à Roussel. L'admiration de Breton pour Roussel³⁴⁶ indique aussi qu'il n'est pas aisé de séparer les influences des deux hommes, en particulier autour de leur rapport au langage et à l'invention, qui ne doit pas être trop schématisé, bien qu'il soit facile d'opposer la « dictée de la pensée » de Breton aux « procédés » de Roussel.

4.2.1 LE LEGS DE L'AUTOMATISME SUR L'INVENTIVITÉ LANGAGIÈRE

Commençons par revenir brièvement sur le rapport au langage des surréalistes et de Breton, et plus particulièrement sur le lien entre le fantasme d'une langue universelle qui donne corps à la communauté et le recours à l'écriture automatique. Rappelons que celle-ci est partie intégrante de la définition du surréalisme offerte dans le *Manifeste* : « Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de

³⁴⁴ Pierre Chappuis, *Michel Leiris*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1973, p. 60.

³⁴⁵ Annie Le Brun, « Présentation », dans Michel Leiris, *Roussel & Co*, *op. cit.*, p. 22.

³⁴⁶ Voir à ce sujet Derek Schilling, « Les retours du procédé : Breton lecteur de Raymond Roussel », *L'Esprit Créateur*, vol. XXXVI, n° 4, hiver 1998, p. 2-53.

tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale³⁴⁷. » Pour Kaufmann, l'« automatisme est avant tout un projet de libération et de mise en commun des ressources du langage, un rêve de langue virtuellement universelle, un rêve de “langage sans réserve”, avec lequel il serait possible à tous de tout dire³⁴⁸. » L'automatisme permettrait l'énonciation immédiate d'une vérité, d'une manière efficace et sans détour, comme une forme de communication dépouillée de barrières, rendant aussi, dans la filiation de Lautréamont, la poésie accessible à tous. Le projet communautaire plus vaste derrière l'automatisme demeure toutefois utopique, comme le rappelle Kaufmann, puisqu'en promouvant une communication transparente et sans arrière-pensées, cette pratique devient aussi le lieu de la dissolution du sujet, advenant « en l'absence de toute relation subjective et donc, pourrait-on dire, en l'absence de toute parole³⁴⁹. » Il n'y a plus de « je » propre pour répondre d'une telle parole, et pas davantage de subjectivités pour incarner la communauté qu'elle esquisse. La pratique collective de l'automatisme implique dès lors la fusion de toutes les identités au sein du groupe. Et l'écriture qui en résulte atteste l'existence de cette communauté et valide la poétique du partage total qui la constitue.

Les textes de Michel Leiris ne visent pas une telle abolition de la subjectivité, même si ses premières gloses paraissent dans *La Révolution surréaliste*; lui-même ne pratiquera pas l'automatisme. Chappuis associe son passage dans le groupe et son rapport au langage à l'esprit de révolte qui l'anime alors et qui ressemble à celui de ce groupe prêt à se moquer de la sagesse des nations et des conventions à travers, notamment, ses pastiches de proverbes³⁵⁰. En effet, la rébellion de Leiris transparaît dans son mépris initial de la langue commune et des

³⁴⁷ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, op. cit., p. 36.

³⁴⁸ Vincent Kaufmann, *Poétique des groupes littéraires*, op. cit., p. 29.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 30.

³⁵⁰ « À l'instar des surréalistes auxquels il est alors lié [...] Michel Leiris entre en révolte contre la société, les tabous, les impératifs moraux ou intellectuels. Le calembour n'est jamais innocent. Il a un contenu, sa puissance corrosive s'exerce sur un objet. » Pierre Chappuis, *Michel Leiris*, op. cit., p. 21.

conventions sociales, comme le montre son récit surréaliste *Le point cardinal* (1927), qui débute par un portrait acerbe de spectateurs applaudissant le dénouement d'une pièce de théâtre qui sauvegarde « ingénieusement les principes sacrés de la Religion, de la Famille, de la Patrie, du Capital et du Travail³⁵¹. » D'autre part, d'une manière plus positive, le surréalisme porte en lui l'espoir, grâce à l'automatisme, « d'une productivité infinie³⁵² », d'une parole sans limites. Même si Leiris ne le pratique pas, il s'inscrit plus généralement dans une énergie et une démarche qui donnent corps au désir de l'auteur d'une fusion entre la poésie et la vie, désir qui restera vif jusque dans ses derniers écrits, illustrant l'étendue de la zone d'influence surréaliste dans son parcours.

Malgré tout, il est clair que ses calembours sont, dès le début, délibérément ancrés dans une intimité plus grande. Son travail sur le lexique autour du *Glossaire*, qui se place, comme l'écrit Joëlle de Sermet, à la jonction entre « subjectivité et a-subjectivité, se ménage un entre-deux à peine tenable, dans lequel, pourtant, il faut bien se résoudre à parler³⁵³ ». Leiris présente lui-même ses expérimentations langagières dans *Langage tangage* comme un moyen de fonder son « propre dictionnaire, où sur chacun des mots catalogués se grefferait une combinaison aventureuse, apparemment déduite des caractères sensibles du mot quoique néanmoins bien à moi et indiquant clairement quel est mon ton – ou mon timbre de voix » (LT, 119). Il n'est pas aisé de cibler un exemple particulier du *Glossaire* pour exprimer cette poétique, dont l'intérêt naît de l'effet d'ensemble. À « cahier » correspond « caillé³⁵⁴ » à « grammaire » répond « la mère-grand³⁵⁵ » : l'invention naît principalement des assonances et allitérations. Néanmoins, comme l'évoquait Leiris, le choix des mots inclus dans le

³⁵¹ Michel Leiris, « Le point cardinal » (1927) dans *Mots sans mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1969, p. 27.

³⁵² Laurent Jenny, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 149.

³⁵³ Joëlle de Sermet, *Michel Leiris, poète surréaliste*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écrivains », 1997, p. 16.

³⁵⁴ Michel Leiris, « Glossaire j'y serre mes gloses » (1939), dans *Mots sans mémoire*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1969, p. 77.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 91.

dictionnaire demeure le sien, et ses « définitions », quoique structurées par des effets de ressemblance visuelle et sonore, n'en sont pas moins uniques, et construites par ses préférences personnelles.

4.2.2 LE TRAVAIL SOUTERRAIN DES LIEUX COMMUNS

Le travail sur les ressemblances lexicales forme le lien le plus clair, de prime abord, entre les intérêts de Leiris et ceux de Roussel. Annie Le Brun a souligné, dans sa « Présentation » de *Roussel & Co*, les parallèles frappants entre la vie et les intérêts des auteurs³⁵⁶; nous nous limiterons ici aux ressemblances dans leur rapport à l'invention et aux règles, et à ce qu'elles font advenir dans l'écriture. Pour Leiris comme pour Roussel, les jeux avec le langage ne sont pas une fin en elle-même, plutôt un point de départ. La perspective de Leiris sur Roussel, développée dans son cahier de notes ainsi que dans quelques articles dont « Conception et réalité chez Raymond Roussel », est révélatrice de ce qui le fascine dans la méthode qu'il emploie pour construire ses récits. Celle-ci a été dévoilée dans *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, et son point de départ est un jeu sur le vocabulaire : « Je choisisais deux mots presque semblables [...] Puis j'y ajoutais des mots pareils mais pris dans deux sens différents, et j'obtenais ainsi deux phrases presque identiques. Les deux phrases étant trouvées, il s'agissait d'écrire un conte pouvant commencer par la première et finir par la seconde³⁵⁷. » En plus de revenir sur ces explications, Leiris se livre aussi à des analyses du rapport de Roussel aux procédés et à l'invention, qui ramènent à l'avant-plan des idées plus proches de la rhétorique telle que nous l'avons présentée, autant par le rapport à l'inspiration que par celui aux lieux communs. En effet, Leiris voit dans les contraintes et

³⁵⁶ Tandis que Raymond Roussel dépeint une Afrique entièrement fantasmé dans *Impressions d'Afrique*, Leiris s'y rend pour reproduire cet environnement avec le plus d'exactitude possible ; Leiris fait sa tentative de suicide à l'âge où Roussel a fait la sienne. Voir Annie Le Brun, « Présentation », dans Michel Leiris, *Roussel & Co*, *op. cit.*, p. 15-61.

³⁵⁷ Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Union Générale d'écrivains, 1963 [1935], p. 12.

règles multiples que s'imposait Roussel une façon de favoriser la création, comme il l'écrit vers 1934 dans son cahier :

Chez Roussel la technique apparaît ce qu'elle est au vrai, c'est-à-dire un moyen d'inspiration (ainsi qu'il le fait très justement observer pour la rime) et non un canon esthétique. Cela se passe aux antipodes de l'écriture automatique puisque ce n'est pas par l'abolition de toutes règles qu'on prétend amener l'inconscient à jaillir mais, bien au contraire, par la multiplication même de ces règles, d'autant plus efficaces à ce point de vue qu'elles exercent une contrainte plus forte et que les possibilités sont plus limitées. On peut objecter évidemment que le jeu de mots s'offre spontanément à l'esprit de Roussel et que c'est à ce moment-là surtout que parle véritablement l'inconscient; il n'en reste pas moins que l'œuvre ne commence qu'au-delà de ce jeu de mots et tient tout entière dans la résolution logique du problème que ce jeu de mots a posé³⁵⁸.

Ces propos recourent ceux que Paulhan tient dans *Les fleurs de Tarbes* à propos des Rhétoriciens et de leur rapport aux règles : la nouveauté peut être suscitée par la contrainte, qui donne un cadre à l'imagination et une force d'inventivité. L'inverse a d'ailleurs été dit de l'automatisme, dont la pratique assidue, paradoxalement, ne favorise pas une multiplication des possibilités, mais la répétition du même.

La rhétorique est d'ailleurs nommément convoquée au sujet de l'organisation du texte dans les *Nouvelles impressions d'Afrique*, en même temps que les lieux communs. Leiris revient sur la présence de ces derniers à quelques reprises : « Poésie en lieux communs, proverbes, combles, énigmes, rébus, charades, – ce que d'autres ont cherché à faire par esthétisme, Roussel l'a fait en toute naïveté. Série d'exemples, comme des séries d'exemples de grammaire ou essais successifs pour savoir laquelle fera proverbe³⁵⁹. » Des formules proverbiales trouvées dans l'œuvre de Roussel sont données en bloc : « “Extraire à tout propos est naturel à l'homme” », « “Lire souvent égale être leurré” », « “Une chose, en son genre, est rarement unique³⁶⁰” ». Leiris parle un peu plus loin d'une « Rhétorique mise en

³⁵⁸ Michel Leiris, « Cahier Raymond Roussel », *Roussel & Co, op. cit.*, p. 106-107.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 153.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 150.

œuvre sans honte, – plus : avec une sorte d'enfantine fierté de si bien connaître les règles³⁶¹ ». Il évoque la manière dont Roussel traite ses sujets comme des sujets de concours, de dissertation³⁶², pour lesquels il doit amener preuves et arguments. Leiris constate dans « Conception et réalité chez Raymond Roussel » que « Roussel procède toujours comme s'il fallait qu'il y eût le maximum d'écrans entre la nature et lui, [...] de l'art ne devait être retenu que l'invention, soit la part de conception pure par laquelle l'art décolle de la réalité³⁶³. » Pourtant, malgré cette répudiation du réel et du réalisme, Leiris insiste sur le fait que Roussel n'en utilise pas moins un fonds commun, par son usage de modes enfantins et populaires qui font en sorte que « les mythes personnels qu'il a élaborés [sont] susceptibles de converger [...] avec certaines grandes séquences occultes de la pensée occidentale³⁶⁴. » Si le monde fantaisiste qu'il crée s'oppose à la vie quotidienne, Roussel se base néanmoins sur des lieux communs pour lui donner forme, selon l'hypothèse de Leiris. Ces lieux communs, ceux de la mythologie et des contes de fées, sont cependant travestis à un tel point qu'ils deviennent méconnaissables pour ceux qui les partagent, malgré l'usage de procédés (calembours, récits à tiroirs, formules suivant le récit) eux aussi proches des récits pour enfants ou des récits populaires. Dans son journal, Leiris écrit en mai 1929 que

le principal but que poursuive Roussel dans ses derniers écrits, c'est de créer un folklore. En plus du récit de la légende elle-même, il y a indication des circonstances qui ont donné lieu à cette légende. Le merveilleux se trouve ainsi transporté dans la vie : ce qui est merveilleux en effet, ce n'est pas tel ou tel événement relaté dans la légende, mais la formation même de cette légende. (*JML*, 144)

Les lecteurs identifieraient la présence du merveilleux chez Roussel – et le merveilleux reviendra de manière récurrente dans les préoccupations de Leiris, comme nous le verrons –, mais ne saisiraient pas la véritable nature de ce merveilleux, ou à tout le moins son intérêt.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 166.

³⁶² *Ibid.*, p. 152.

³⁶³ Michel Leiris, « Conception et réalité chez Raymond Roussel », *Roussel & Co*, *op. cit.*, p. 251.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 257.

Tout se passe, aux yeux de Leiris, comme si l'invention langagière opacifiait une structure beaucoup plus simple, « faisait écran », pour reprendre ses termes, au lien qui aurait pu être noué entre Roussel et ses lecteurs, entre la réalité qu'il crée et la leur. Non pas que le public ait complètement manqué au rendez-vous – l'exemple des surréalistes le montre bien. Mais la note finale sur laquelle Leiris clôt son article est néanmoins pessimiste, et pointe vers une sorte d'échec : Roussel serait mort « sur le seuil même de cette *communication* qu'il avait reconnue impossible³⁶⁵ ».

Dans ses notes personnelles et ses articles sur Roussel, Leiris n'approfondit toutefois pas la fonction que joue un tel usage de la rhétorique et des lieux communs, et ne spéculé pas sur ce que la communication entre Roussel et son public aurait pu transmettre : la volonté suffit en elle-même. De même, il ne revient pas sur la nature de la morale que les proverbes créés par Roussel cherchent à véhiculer, tout en mentionnant la présence d'un Roussel moraliste. L'absence de réponse ne peut être simplement attribuée à un désintérêt pour la question rhétorique, celle-ci occupant un espace suffisant dans ses écrits sur Roussel pour prouver l'inverse. Ses intuitions ne sont pas développées faute de temps, peut-être, mais aussi, sans doute, parce que la découverte d'une telle structure chez Roussel va déjà à rebours de la lecture initiale des textes, de leur aspect déconcertant qui s'éloigne *a priori* de tout savoir du commun. Michel Leiris se sera contenté de cette révélation déjà surprenante. Il est possible qu'il n'ait pas su voir plus loin, ou encore pas vu l'utilité de pousser l'analyse plus avant. L'intérêt de ces mentions pour nos propres analyses est toutefois clair. Elles révèlent d'abord chez Leiris, dès les années trente, une attention particulière aux procédés rhétoriques de construction d'un texte, en même temps qu'elles indiquent sa connaissance de ceux-ci. La rhétorique réfère à la construction par topiques et à l'usage de lieux communs culturels, autant qu'elle indique la nostalgie d'une morale, d'un savoir à tirer de l'art. De plus, ces mentions annoncent la valorisation des règles au cœur de *La règle du jeu*. Tandis que Roussel, aux yeux de Leiris, emploie les procédés de *Comment j'ai écrit certains de mes livres* comme une façon de susciter l'invention et de mettre ce pouvoir d'invention entre les mains du langage, plutôt que de faire de celui-ci un simple instrument dont l'auteur se sert

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 263.

comme il l'entend, Leiris met les règles au service d'une éthique qui l'astreint à la plus grande fidélité au réel, en le forçant à ne pas mésuser du langage, sous peine de corrompre sa puissance. Bien que ses œuvres feront de ces règles un usage opposé, leur nécessité indique chaque fois que le langage possède une force qui doit être tant soutenue que domptée.

4.2.3 LA CONSTRUCTION PAR TOPIQUE : AUTOPOTRAIT ET RHÉTORIQUE

La question des lieux communs et de l'invention chez Leiris n'a pas été négligée par la critique. Michel Beaujour fait partie des commentateurs incontournables de son œuvre, grâce notamment à *Miroirs d'encre*, où il explore comment l'autoportrait – à distinguer de l'autobiographie³⁶⁶ –, s'est constitué à partir du lieu commun, malgré une méconnaissance généralisée des propriétés et des fonctions de celui-ci en régime de modernité. L'autoportrait possède ainsi une origine rhétorique qui a été oubliée, mais qui subsiste toujours dans sa structure globale malgré l'ignorance rhétorique des auteurs (Rousseau, Barrès, Leiris, Barthes) se prêtant à l'exercice : « l'autoportraitiste ne sait jamais clairement où il va, ce qu'il fait. Mais sa tradition culturelle le sait bien pour lui : et c'est elle qui lui fournit les catégories toutes faites qui lui permettent de ventiler les miettes de son discours, de souvenirs et de fantasmes³⁶⁷. » L'utilisation de topiques implique une structure qui fonctionne comme un espace topographique à parcourir, une suite de « lieux » qui en viennent à rassembler un savoir aux dimensions encyclopédiques. Il se construit autour d'images emblématiques, de mythes, de figures allégoriques et de thèmes sur lesquels il est attendu de discourir dans un genre donné, comme, dans le cas de l'autoportrait, l'enfance, la rencontre amoureuse ou la mort. Il est indéniable que *L'âge d'homme* est bel et bien structuré de cette façon, ce

³⁶⁶ Selon Beaujour, « l'autoportrait se distingue de l'autobiographie par l'absence d'un récit suivi. Et par la subordination de la narration à un déploiement logique, assemblage ou bricolage d'éléments sous des rubriques » (*Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 8). Ainsi, l'organisation thématique prend le pas sur l'organisation chronologique. Les thématiques étant organisées, dans la mémoire rhétorique, de façon spatiale, comme une série de lieux à parcourir, on retrouve entre autoportrait et autobiographie une opposition entre espace et temps.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 10.

qu'illustre avec limpidité la découpe des différents chapitres, organisés autour d'un thème ou d'une figure marquante pour Leiris : Judith, Lucrèce, Don Juan, « l'infini » ou « l'âme ». Chaque fois, Leiris s'approprie un pan de la mémoire culturelle, en la rapatriant dans ses propres souvenirs et en la filtrant à travers sa connaissance de la littérature et des discours préexistants sur le sujet. Les lieux communs ne sont pas employés naïvement; l'auteur commente longuement son rapport à un ouvrage édité à Épinal – d'où viennent les célèbres images d'Épinal, devenues synonymes de clichés –, en expliquant comment les illustrations contemplées durant son enfance en sont venues à déployer pour lui toute une conception de la vie, dont il parvient malaisément à se défaire :

Mais ainsi les choses se font et se défont : je demeure encastré dans ces Âges de la Vie et j'ai de moins en moins l'espoir d'échapper à leur cadre (au moins de par ma volonté), enchâssé que je suis dans leur boiserie rectangulaire, telle une mauvaise daguerréotypie couverte çà et là de taches de moisissure irisées sur les bords et pareilles aux teintes d'arc-en-ciel que la décomposition peint aux visages des noyés³⁶⁸.

La règle du jeu opère de manière similaire, bien que les catégories soient plus mouvantes. Beaujour se livre à un minutieux travail de repérage des traces des méthodes de mémoire et d'invention rhétoriques dans ces ouvrages. À ce titre, il nous semble essentiel de revenir sur ses propos, à la fois parce qu'ils éclairent la structure de l'autoportrait et son lien avec la mémoire collective, mais aussi parce que Beaujour laisse certaines questions en plan, sur lesquelles nous souhaitons nous arrêter.

D'entrée de jeu, une nuance s'impose : Beaujour avance que Leiris « ne sait plus rien de la rhétorique », et voit son usage du fichier, pour l'organisation de *L'âge d'homme* et de *La règle du jeu*, comme un « retour du refoulé culturel à travers l'idéologie moderne du spontané et de l'ordre fortuit³⁶⁹ ». Or les propos de Leiris sur Roussel et sur son usage de la rhétorique et des lieux communs, tenus alors même qu'il rédige *L'âge d'homme* (de 1930 à 1935, période durant laquelle Leiris écrit l'essentiel de ses notes sur Roussel), montrent que

³⁶⁸ Michel Leiris, *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973 [1939], p. 33.

³⁶⁹ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, *op. cit.*, p. 106.

Leiris n'ignore pas tout de la rhétorique, même s'il est vraisemblablement très loin de saisir l'ampleur et l'importance qu'elle a eues jadis, ainsi que la complexité de son mode de fonctionnement. Néanmoins, cette conscience des lieux communs, omniprésents dans la construction de *L'âge d'homme*, indique que Leiris n'a pas été aveugle à la dialectique entre singulier et commun que cet usage impliquait. Si Beaujour décrit lui-même cette dynamique entre les deux pôles, il en fait d'abord et avant tout un passage obligé de l'autoportrait, qu'exemplifie particulièrement bien Leiris, par son « utilisation de lieux qui appartiennent tour à tour à sa topographie imaginaire et à l'imaginaire de la communauté : le mythe, l'histoire de France et l'histoire sainte enseignées aux enfants, les dénominateurs communs d'une culture³⁷⁰. » En cela, Leiris userait de stratégies caractéristiques de la majorité des autoportraitistes, de Montaigne et ses *Essais* au *Roland Barthes par Roland Barthes*.

Ce passage du microcosme personnel au macrocosme culturel, du soi à la société, justifie une entreprise toujours passible d'être condamnée pour futilité, en tant qu'« écrivainerie », inutile et oisive. L'écriture permet de représenter une culture et une communauté à travers la traversée des lieux communs qui la constituent et, du même souffle, de donner corps à un malaise individuel que chacun partage devant le macrocosme social, ses violences et son caractère étouffant, comme l'écrit bellement Beaujour au sujet de l'effet de lecture que provoque Leiris : « Il force le lecteur, pour peu que celui-ci accepte de franchir la rampe et de pénétrer dans les coulisses du jeu pour son propre compte, à se situer dans le théâtre imaginaire de sa culture, ou plutôt à constater combien il y est mal situé, et mal à l'aise sur cette scène dont le régisseur lui cède le plateau³⁷¹. » Elle médiatise de surcroît le rapport entre l'auteur et le lecteur, en favorisant une communication, mais surtout une identification, qui est le plus souvent au cœur de l'autoportrait³⁷², que l'auteur en soit conscient ou non. Opérant d'une manière similaire sur le lien auteur-lecteur, l'aveu sert aussi

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 109.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 292.

³⁷² Michel Butor et Philippe Lejeune, tous deux convoqués par Beaujour, fournissent des exemples de cette lecture de Leiris qui passe par une très forte identification, au point d'aboutir à une sorte de réécriture dans le *Lire Leiris* de Lejeune.

d'alibi aux autoportraitistes pour expliquer les vertus de leur entreprise. En racontant leurs fautes et en évitant peut-être qu'elles ne soient reproduites chez autrui, ils confèrent une dimension exemplaire – et donc utilitaire – au récit de leur existence. Ces deux volets rachètent une pratique qui doit pallier, depuis la mise à l'écart de la rhétorique, la disparition de ce qui lui donnait autrefois une signification :

Il n'y a pas d'autoportrait qui ne soit celui d'un écrivain en tant qu'écrivain, et sa culpabilité est celle de l'écriture au sein d'une culture où la rhétorique ne tourne pas rond, où l'écriture utilitaire ou intransitive confère tour à tour pouvoir et impuissance, où le sujet se cherche des semblables tout en affirmant sa différence absolue. Voilà pourquoi l'autoportrait n'a pour vrais lecteurs que des écrivains en mal d'autoportrait. C'est là encore un trait que l'autoportrait tient de l'ancienne rhétorique, dont les traités s'adressaient uniquement à ceux qui désiraient à leur tour devenir éloquents³⁷³.

La rhétorique ancienne réapparaît aussi, selon Beaujour, à travers le rapport du sujet à la vérité. La vérité de l'autoportraitiste est subjective, certes, mais elle est aussi fondée sur le *probable* et le *possible*, tout comme la rhétorique. Les constats de l'individu, insérés dans des bribes d'une vie, ne prétendent pas atteindre une vérité universelle, sans non plus relever de la pure fiction, pas plus que du mensonge. Il y aurait donc une vertu civique à l'autoportrait, qui nous présente une vie potentielle, celle d'un individu dans une société donnée. Tout tend à la généralisation dans le récit, au passage du « je » vers la société : le système topique et les figures mises en scène font en sorte que le contenu particulier apparaît comme « anecdotique » en regard du fond général qui l'organise.

Beaujour fait de cet usage de la rhétorique, constitutif de l'autoportrait, un élément persistant et relativement stable, de la Renaissance à l'époque contemporaine. La manière qu'a le critique de passer de Montaigne à Leiris le démontre, ses analyses étant faites explicitement comme si leur usage des procédés demeurerait suffisamment similaire pour qu'il commente leurs démarches d'un même souffle. Les questionnements de l'autoportraitiste, son rapport coupable à l'écriture et à l'engagement au sein de la société civique, sont présentés comme des constantes du genre. À ce titre, Beaujour n'accorde pas d'importance au contexte spécifique des autoportraits qu'il analyse, et ne les réintroduit que partiellement au

³⁷³ *Ibid.*, p. 15.

sein de la démarche plus large d'un écrivain qui, dans plusieurs des cas, ne s'est pas uniquement consacré à ce genre. Sans diminuer l'importance des analyses de Beaujour, nous croyons qu'il est nécessaire de réintroduire ce contexte immédiat, à la fois biographique et littéraire, pour mieux saisir comment, dans le cas de Leiris, ce retour de la rhétorique – non seulement dans ses autoportraits, mais dans aussi dans *L'Afrique fantôme* et ses écrits sur l'art –, participe d'une véritable obsession pour ces questions, qui se manifeste bien au-delà des seules écritures de soi, comme nous l'avons vu avec Paulhan et Ponge, mais aussi avec Roussel.

Si la volonté d'engagement dans la société est, aux yeux de Beaujour, présente depuis la Renaissance pour les autoportraitistes, il n'en reste pas moins que cette notion prend une importance nouvelle lorsque la figure de l'intellectuel apparaît dans le champ littéraire à l'occasion de l'Affaire Dreyfus et lorsque Sartre, quarante ans plus tard, théorise l'engagement de l'écrivain avec le retentissement qu'on lui connaît. De même, il est indéniable que l'apport des sciences humaines naissantes, que Beaujour évoque rapidement, ainsi que les travaux d'ethnographie qui occuperont Leiris, modulent aussi, bien que de manière différente, le rapport à la subjectivité que cherchera à déployer l'auteur de *L'âge d'homme* dans ses écrits. Son usage des lieux communs varie et ne prend pas toujours le même sens selon le contexte considéré et selon les discours pratiqués. Tout en utilisant les analyses de Beaujour sur le fonctionnement rhétorique global des autoportraits, nous souhaitons, dans les sections suivantes, mettre l'accent sur la spécificité de Leiris, en le replaçant dans le champ littéraire de son époque et en observant comment la rhétorique est employée en dehors de ses autoportraits.

4.3 LA TRANSMISSION D'UNE EXPÉRIENCE, DE L'AFRIQUE À LA FRANCE

En février 1929, Leiris rompt officiellement avec le surréalisme et avec André Breton, tout comme Robert Desnos, Georges Bataille et Raymond Queneau. Il entre le 3 juin comme secrétaire de rédaction à la revue *Documents*, fondée la même année par Georges-Henri Rivière, Carl Einstein et George Bataille, et il y rencontre quelques semaines plus tard l'ethnologue Marcel Griaule, avec qui il partagera la tâche de secrétaire. En 1933, avec

l'appui du Musée d'Ethnographie du Trocadéro, Marcel Griaule recrute Michel Leiris comme secrétaire-archiviste et enquêteur, dédié à la sociologie religieuse et à l'ethnologie des sociétés secrètes, pour la mission ethnographique et linguistique Dakar-Djibouti, qui durera deux ans. La contribution la plus célèbre de Leiris à cette mission, le journal de voyage *L'Afrique fantôme* (1934), s'éloigne par sa forme et son fond des méthodes scientifiques traditionnelles. Ce carnet de notes du voyage en Afrique noire, tenu du 19 mai 1931 au 16 février 1933, mêle indifféremment observations anthropologiques et anecdotes personnelles, en plus de contenir des commentaires extrêmement critiques sur les méthodes et le rôle des membres de l'expédition. Son amitié avec Marcel Griaule, à qui est dédiée la première édition du livre, n'en sortira d'ailleurs pas intacte, Griaule l'accusant de desservir la pratique des ethnographes par ces révélations.

La transition du surréalisme à l'ethnographie, et aux sciences sociales en général, n'est pas propre à Leiris ou à Bataille. Dans son article « On Ethnographic Surrealism³⁷⁴ », James Clifford a reconstitué les éléments qui ont permis un passage aussi naturel d'un groupe à l'autre pour quelques auteurs, à une époque où l'ethnologie et la sociologie sont encore des disciplines sans structures institutionnelles assez fortes pour imposer un cadre précis aux investigations scientifiques. Parmi les recoupements dans leurs modes de pensée, on trouve notamment l'instauration d'un certain relativisme culturel critique, issu d'un intérêt pour les cultures étrangères, de même qu'un travail de sabotage des hiérarchies établies, qui tend dans les deux cas vers l'emploi du collage. Le sous-titre de la revue *Documents*, née dans cette mouvance, révèle les juxtapositions insolites qui sont permises en son sein : Doctrines, Archéologie, Beaux-arts, Ethnographie. On connaît de surcroît l'importance de la découverte de l'art « primitif », plus particulièrement africain, sur la modernité artistique, comme le cas de Picasso et du cubisme le montre. Le terme de *Documents* choisi pour le titre accentue la rupture avec le monde des arts et montre la prédilection pour le réalisme plutôt que pour l'imagination, qui s'ancre dans une relativisation des valeurs esthétiques – occidentales, mais pas uniquement : « Un document est, dans sa définition même, un objet dénué de valeur

³⁷⁴ James Clifford, « On Ethnographic Surrealism », *Comparative Studies in Society and History*, vol. XXIII, n° 4, octobre 1981, p. 539-564.

artistique. Dénudé de ou dépouillé de, selon qu'il en a ou n'en a jamais eu une³⁷⁵. » Le document ne s'invente pas, il ne fait que restituer le réel. L'écriture de Leiris, après les essais surréalistes, adoptera le même rapport distancié à l'imagination et à l'invention.

Pour Clifford, *L'Afrique fantôme* reste le seul exemple d'une ethnographie surréaliste³⁷⁶. Rédigé au début des années 1930, lors d'une période où la rigueur en sciences sociales reste encore à définir, l'ouvrage, où les sentiments et les pensées de l'auteur occupent une place centrale, constitue une sorte d'exception dans le parcours professionnel d'ethnologue de Leiris. Ses écrits ethnologiques ultérieurs ont été rédigés dans une perspective beaucoup plus traditionnelle, et non sans qu'un grand laps de temps ne se soit écoulé, du moins pour ce qui est des monographies, bien qu'elles aient été rédigées à partir de notes prises au cours de ce voyage. Ainsi, l'ouvrage *La langue secrète des Dogons de Sanga*, compte rendu des faits connus sur cette langue, ne laisse pas de place à la subjectivité de l'auteur et n'est publié qu'en 1948 par Leiris à l'Institut d'ethnologie de Paris. De même, *La Possession et ses aspects théâtraux chez les Éthiopiens de Gondar* est publié en 1958 seulement. Au moment d'écrire et de publier *L'Afrique fantôme*, Leiris ne cherche pas à faire abstraction de sa personne. Il expose le principe sous-jacent à son projet dans une entrée datée du 4 avril 1932 : « Thèse : c'est par la subjectivité (portée à son paroxysme) qu'on touche à l'objectivité. » (AF, 263) Il se lance dans cette voie en étant confiant, à tout le moins initialement, de la valeur littéraire de son entreprise, s'appuyant sur le modèle établi par André Gide : « Discussion littéraire avec Schaeffer au sujet de l'intérêt des journaux intimes en général et du présent journal. Lui, le conteste; bien entendu, je le défends. » (AF, 187). Il ne répudie donc pas tout à fait la littérature en se tournant vers l'ethnographie. Mais la nature littéraire du journal demeure sujette à questionnements, puisque le projet de Leiris déplace la littérature, la situe dans un tout autre cadre discursif, extérieur aux préoccupations esthétiques traditionnelles, pour l'investir dans l'espace du réel, immisçant dans la sécheresse des observations sociologiques et des descriptions prosaïques des aléas du voyage comme dans

³⁷⁵ Denis Hollier, « La valeur d'usage de l'impossible », *Documents I*, Paris Éditions Jean-Michel Place, 1991, p. VIII.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 560.

les réflexions introspectives. Comme le souligne Catherine Maubon, le parcours éditorial de *L'Afrique fantôme* montre à lui seul le caractère inclassable de ce livre qui paraîtra d'abord dans la collection d'actualité « Les documents bleus », dirigée par André Malraux (1934), puis dans la « Collection blanche », à vocation littéraire en 1951, pour ensuite être admis dans la « Bibliothèque des Sciences humaines » en 1981, avant de finalement être repris dans la collection de poche « Tel » en 1988³⁷⁷, elle aussi vouée aux sciences humaines.

L'Afrique fantôme a été largement étudié quant à son rapport aux questions coloniales et à la position de l'observateur scientifique, qui ne saurait être neutre dans un tel contexte; la critique anglo-saxonne a été particulièrement prolifique à ce sujet. Nous aborderons par la bande la problématique coloniale, parce qu'elle est indissociable des rapports de pouvoir et de leur impact sur le fonctionnement des communautés décrites, mais nous chercherons surtout à exposer le rapport au langage et au savoir littéraire qui se dégage du journal autour de quelques scènes précises. Nous nous arrêterons brièvement sur le séjour de Leiris chez les Dogons à Sanga, du 29 septembre au 17 novembre 1931. Durant ce séjour d'un mois et demi, Leiris note quotidiennement et avec une grande minutie les cérémonies et rituels dogons auxquels il assiste, ses efforts auprès de la population pour comprendre le fonctionnement de la langue secrète – qui est au cœur de ses recherches –, de même que les détails qui l'intéressent au sujet des statuettes et des masques sacrés. Ceux-ci sont bien souvent obtenus de manière peu orthodoxe, ce qui n'est pas sans mettre en avant sa position inconfortable de colonisateur, qui peut s'appropriier les biens d'autrui en toute impunité³⁷⁸. Leiris essaie de ne pas être aveugle à cette réalité, et les effets pervers du colonialisme sur ces villages sont rapportés et dénoncés, sans toutefois que Leiris ne parvienne à se défaire des privilèges et de la culpabilité qui accompagnent son identité d'Occidental. Soulignons tout de même que la dénonciation du colonialisme sera suffisamment importante pour que le livre

³⁷⁷ Catherine Maubon, *Michel Leiris en marge de l'autobiographie*, Paris, José Corti, 1994, p. 109.

³⁷⁸ L'article de Ruth Larson, « Ethnography, Thievery and Cultural Identity : A Rereading of Michel Leiris' *L'Afrique fantôme* », résume très bien les enjeux autour de l'appropriation des objets de culte au profit des musées français par Griaule et son équipe, ainsi que le rapport malaisé de Leiris à ces vols. (*PMLA*, vol. 112, n° 2, mars 1997, p. 229-242.)

soit frappé d'interdit par le gouvernement de Vichy en 1941; Leiris n'est en rien complaisant dans son portrait de la situation en Afrique et des conséquences dévastatrices de la présence européenne sur le continent.

Ne mesurant pas encore l'ampleur des dommages coloniaux lorsqu'il entame son périple en Afrique, Leiris cherche, de manière utopique, à retrouver les coutumes et les rituels traditionnels de la communauté, une version d'antan non encore affectée par les colonisateurs européens, sans que le résultat ne soit bien concluant – le titre viendra attester cet échec. Leiris adoptera d'ailleurs une perspective tout autre par la suite en prenant conscience que les *évolués* – cette étiquette donnée par les colonisateurs désignant ceux qui, dans la société africaine, ont été transformés par le contact avec les Occidentaux – sont essentiels à la compréhension des enjeux de la colonisation et à l'amoindrissement de leurs conséquences³⁷⁹. Il affirmera la nécessité de se distancier de toute attitude nostalgique face aux coutumes des sociétés étudiées. Toutefois, même si son désir de rigueur scientifique et d'authenticité est déjà fort à l'époque de *L'Afrique fantôme*, Leiris n'arrive pas à obtenir un savoir clair sur les sociétés qu'il observe et qu'il transforme à son corps défendant par sa présence. Le journal trahit ses difficultés : au milieu des déceptions affichées par l'auteur, il est ardu pour le lecteur de démêler quels rituels observés sont effectifs et lesquels ne sont que simulacres; ce que Leiris est parvenu à savoir de la langue secrète et ce qui n'était que mauvaise interprétation; quels objets ont une valeur sacrée et lesquels ne sont qu'objets de commerce vendus à des Européens mal avisés. Leiris manque de certitudes quant à son environnement, et le lecteur pâtit des mêmes doutes. Ce qui se dessine au fil des entrées est ainsi le récit d'une quête à demi ratée pour atteindre une vérité qui n'existerait plus.

³⁷⁹ Leiris écrit dans « L'œil de l'ethnologue », version remaniée d'une conférence donnée en 1950 : « Mais il faut réagir et mettre les étudiants en garde – contre une tendance trop fréquente chez les ethnographes, du moins pour ce qui concerne la France : celle qui consiste à s'attacher de préférence aux peuples qu'on peut qualifier, relativement, d'intacts, par goût d'un certain "primitivisme" ou parce que de tels peuples présentent par rapport aux autres l'attrait d'un plus grand exotisme. À procéder ainsi, l'on risque – il faut y insister – de se détourner des problèmes brûlants, un peu comme ces administrateurs coloniaux (tels qu'on peut en entendre en Afrique noire) qui font l'éloge du brave type de la brousse en l'opposant avec l'évolué des villes et jugent ce dernier avec une sévérité d'autant plus grande qu'il est, par rapport au représentant moderne du bon sauvage des auteurs du XVIII^e siècle, plus difficile à administrer. » (Michel Leiris, *Brisées*, op. cit., p. 156-157.)

Nous nous intéressons à ce passage autour des Dogons en raison du rôle que la communauté est amenée à jouer dans l'appréhension du monde et la création d'une puissance reconnue par tous; or la communauté est ici à la fois réelle et fantasmée, le regard de Leiris transformant toutes les informations parvenant au lecteur, leur ajoutant un surplus interprétatif et subjectif. Ce surplus fait l'intérêt de ce segment. L'entrée en matière donne le ton : en arrivant à Sanga, Leiris, optimiste, affirme qu'en cet endroit « le sacré nage dans tous les coins » (AF, 122). Toutefois, il réfrène tout aussitôt son élan en précisant que c'est là une « image classique de l'Asie » (AF, 122); une image, donc, qui ne peut qu'être mise à mal par l'expérience réelle, laisse entendre Leiris. Cette tension entre la recherche de l'authenticité et le constat de son caractère fuyant traverse toute l'œuvre de Leiris et n'est donc nullement limitée à ses écrits sur la communauté des Dogons, comme le montrent les nombreuses publications portant sur la théâtralité dans son œuvre³⁸⁰. La différence principale est toutefois celle du point de vue qui est imposé à l'auteur lors de son séjour à Sanga, celui d'être prisonnier d'une mise en scène sur laquelle il n'a pas de contrôle et qu'il interprète selon des paramètres tout autres que ceux des Dogons. Une image en particulier représente pour Leiris la manière dont le rapport au sacré s'est transformé depuis l'arrivée des Européens :

À Bamba, on raconte que depuis l'occupation française le serpent du hogon ne vient plus lécher ce dernier, car il n'y a plus de vrai hogon. Le mythe a survécu. Quelle admirable fin pour un serpent mythologique : il n'est pas mort, il ne s'est dilué dans aucun scepticisme, mais seulement il s'est caché, car les temps ne sont plus propices. Nous sommes au cœur de cette éclipse. (AF, 147)

Il s'agirait donc de retrouver, derrière la fausseté des rituels travestis et des formules vides, le « véritable » sacré, celui qui est dérobé aux regards étrangers, lesquels n'ont droit qu'à une version parodique; celui dont la présence de l'observateur provoque l'éclipse. Leiris, suspicieux des villageois, croit – avec raison sans doute – qu'on ne l'informe pas de tout, voire qu'on lui ment pour l'éloigner des informations ou des sacrifices importants. Ces reproches reviennent de manière récurrente sous sa plume tout au long de son passage à Sanga : « il semble que rien n'avance et que les gens, s'ils lâchent quelques petits secrets,

³⁸⁰ Voir notamment Catherine Masson, *L'autobiographie et ses aspects théâtraux chez Michel Leiris*, Paris, L'Harmattan, 1995, et Annie Maïllis, *Michel Leiris, l'écrivain matador*, Paris, L'Harmattan, 1998.

cachent soigneusement le principal » (AF, 129); « On m'a dupé : la véritable mère du masque n'est pas le bull-roarer, mais un gigantesque *sirigué* » (AF, 145); « le vieil Ambibè, d'un bout à l'autre de mon travail avec lui, m'a menti, me donnant une foule de détails, certes, mais omettant à dessein les choses essentielles » (AF, 146); « Hypocrite Européen tout sucre et miel, hypocrite Dogon si plat parce que le plus faible [...] le seul lien qu'il y ait entre nous, c'est une commune fausseté » (AF, 131). La communauté des Dogons, habituée aux visites d'Européens, leur offrirait ainsi une version édulcorée de ce qu'ils cherchent. Rien n'est toutefois dérobé très loin, ce qui transforme le travail de Leiris en une enquête pour atteindre la vérité³⁸¹ et fait de lui un herméneute qui doit interpréter les signes dissimulés dans le paysage. Le savoir à tirer de la visite chez les Dogons est en effet toujours là; il est présent dans les gestes de la communauté et dans la proximité quasi quotidienne du langage secret.

Les frustrations de Leiris devant l'hypocrisie qui l'éloigne des codes authentiques des Dogons ne l'empêchent pas d'être déçu lorsqu'il parvient finalement à étudier d'un peu plus près leurs rituels. Les Dogons montrent en effet une certaine désinvolture quant au pouvoir des mots et des actes qu'ils posent pour plaire aux esprits : « personne qui ne soit ici un prodigieux acteur » (AF, 141). Si Leiris n'avait sans doute pas une grande foi en leur efficacité réelle et se posait d'emblée en observateur de la croyance des « primitifs », les Dogons déjouent ses attentes. Ils montrent eux-mêmes une conscience inattendue des limites de ces rites et de leur caractère théâtral, comme une entente tacite liant les membres de la communauté. En réfléchissant à une scène familiale entr'aperçue, Leiris observe ainsi cette

curieuse comédie que [qu'il] rapprocher[a] sans doute de maints autres faits qui, sans doute, ne dupent eux non plus personne : telle l'ignorance dans laquelle chacun est censé être, durant la danse des masques, quant à l'identité des déguisés; tel aussi le rite de sacrifice pour faire tomber la pluie, à un moment où le ciel est suffisamment couvert pour que sa venue ne puisse faire de doute pour personne. (AF, 130)

³⁸¹ Cette position d'enquêteur, loin d'être réservée à Leiris, est aussi liée aux pratiques ethnographiques en contexte colonial et aurait été celle de Marcel Griaule, comme Ruth Larson l'avance, à la suite de James Clifford : « Griaule's writing depicts the ethnographer as a prosecuting attorney, the informants as criminals (protecting a secret crime), and the other members of the society under study as accomplices. [...] Griaule's juridical approach to the ethnographic interview was thus a technique for extracting from the Dogon an object – their secret knowledge – to which, the ethnographer, as an outsider, was not entitled. » Ruth Larson, « Ethnography, Thievery and Cultural Identity : A Rereading of Michel Leiris' *L'Afrique fantôme* », *op. cit.*, p. 231.

Lorsque Leiris et ses collègues veulent acheter des masques à des danseurs, masques qui ne peuvent pas être vendus, les deux parties sont complices pour trouver un subterfuge maintenant les apparences et prétendre qu'aucun acte commercial n'a eu lieu, même si les masques, au final, sont bel et bien remis à Leiris contre une somme d'argent.

De même, sans que la fausseté des Dogons soit là en jeu, l'apprentissage par Leiris du fonctionnement de la langue secrète est laborieux. Son rapport à la langue n'est pas le même que celui des Dogons, comme il le constate après une journée difficile à rechercher une traduction d'un texte qui puisse lui restituer la signification littérale de chacun des mots. Or la tâche s'avère impossible devant une « double stupidité » qui expose les conceptions très différentes du langage en jeu, « celle d'Ambibè, incapable d'avoir une claire notion du langage en tant que tel; la [s]ienne, capable d'avoir traité les mots d'une phrase comme des entités séparées » (AF, 144). Une séance d'enseignement antérieure ne s'était pas mieux déroulée, l'apprentissage et la découverte du texte se révélant indissociables d'une initiation qui passe par l'intégration de rôles dont Leiris ne peut faire abstraction :

Le vieux, qui s'imagine que je désire être initié réellement, applique ses principes habituels d'enseignement. Dès que je demande la traduction d'un mot ou d'un membre de phrase isolé il perd le fil, doit reprendre tout son texte d'un bout à l'autre, mais s'embrouille et, naturellement, me donne chaque fois un texte différent. Jouant tout à fait son rôle de professeur, dès que je l'interromps, il se met en colère et crie « Makou ! » (Silence).

Tous ces éléments, autant le sentiment d'hypocrisie des Dogons qui doivent l'initier à leur culture que l'incompréhension des codes qui régissent les rites de la communauté, renvoient Leiris à son statut d'étranger : non seulement la clé des mystères lui échappe-t-elle, mais il ne comprend pas quelle forme elle prend. Son récit est celui d'un Européen qui ne parvient pas à agir par la parole, à mouvoir par sa rhétorique les Africains aux côtés desquels il vit. La singularité de son être est subsumée par l'étiquette d'« Occidental » qui l'inclut dans un ensemble plus large définissant tous ses rapports.

En cela, on retrouve dans *L'Afrique fantôme* des échos des textes de Paulhan portant sur les sociétés malgaches, malgré les différences importantes de ton entre les deux auteurs, et les propos beaucoup plus cinglants de Leiris sur les effets du colonialisme. Néanmoins, tous deux se rejoignent autour des difficultés de compréhension posées par des rites menacés

par la colonisation et de la question de la puissance de ces rites. Tous deux s'intéressent aussi à une langue qui s'additionne à la langue courante et fonctionne par codes stricts, en laissant la créativité de l'interprète s'exprimer à travers des variations sur des formules établies. Un point fait toutefois diverger leurs récits : la possibilité d'être partie prenante de cette communauté langagière. Tandis que dans son récit Paulhan en vient à maîtriser le langage proverbial, même sans comprendre exactement comment il est arrivé à ce résultat, Leiris ne peut prétendre à une telle connaissance du langage secret des Dogons. S'il parviendra bel et bien à en tirer un savoir scientifique, rassemblé des années plus tard en une monographie (*La langue secrète des Dogons de Sanga* [1948]), la lecture de *L'Afrique fantôme* ne montre pas chez Leiris la traversée du miroir qui s'accomplit pour Paulhan et qui lui permet d'intégrer la communauté observée. Leiris reste sur le seuil de la compréhension, mais cherche néanmoins à rendre compte, comme Paulhan, de la nature de l'expérience dont il est partie prenante, à titre de témoin. Pour cela, il se tournera vers des références connues.

Bien que Rimbaud ne soit pas mentionné dans *L'Afrique fantôme*, il n'est plus besoin de prouver la très grande importance du personnage pour Leiris, qui lui a consacré plusieurs pages au fil des décennies et qui, surtout, marche dans ses pas en partant pour l'Afrique, laissant comme lui « tomber la poésie parce que l'exercice de celle-ci l'avait amené à toucher du doigt, si l'on peut dire, le fait qu'elle n'est pas une magie » (ACC, 134). En effet, dans *Fibrilles*, Leiris revient sur son premier voyage en Afrique, en 1927, et sur l'importance que prend alors la figure de Rimbaud dans ce périple, accompli pour être fidèle à sa prescription de « changer la vie » (FIB, 65), dont son existence bourgeoise à Paris l'éloignait. Cette prescription n'est toutefois plus centrale lors du deuxième voyage en Afrique, d'où le silence de Leiris au sujet du poète. Le regard de Leiris sur le voyage a changé, comme en témoigne aussi sa rupture avec les surréalistes et son passage à *Documents*. Michel Beaujour a bien situé ce déplacement de la poésie vers la science dans le rapport de Leiris à l'Afrique, qui découle d'abord d'une désillusion quant au pouvoir transformateur de la poésie. Considérant, comme il l'écrit dans « La monade hiéroglyphique » (1927) que « la Science règne en Maître » dans ce siècle, et se détachant de sa fascination ancienne pour la philosophie occulte, porteuse d'une croyance en une poésie efficace, Leiris se réfugie dans les mythes de l'Afrique pour observer les enchantements d'autres sociétés que la sienne :

l'Afrique devint provisoirement le lieu où Leiris espéra rencontrer des conditions favorables à la restauration de l'efficacité poétique, à la participation avec des gens dont la culture échappait encore au pouvoir réducteur et démystificateur de la Science. Toute la poignante ironie du récit initiatique que constitue *L'Afrique fantôme* tient à ce que Leiris n'y parvient pas à communier avec l'Afrique, précisément parce qu'à étudier des initiés et des possédés, il se transforme lui-même en ethnographe. S'il est bientôt possédé, et jusqu'au fond de ses rêves, c'est par la méthode scientifique, qui exclut tout à fait la participation³⁸².

Leiris, en partant pour l'Afrique, n'en a donc pas fini pas avec la recherche de cette « magie » : il est plutôt venu observer avec un détachement scientifique comment, ailleurs, dans une communauté « primitive », la croyance en cette magie subsiste et se montre en action dans des rituels et des codes qu'exemplifie la langue secrète des Dogons.

Ce que Leiris raconte dans *L'Afrique fantôme* – notamment dans le passage sur lequel nous nous sommes arrêtés – c'est toutefois l'incapacité dans laquelle il se trouve de comprendre les formes de cette « magie » et la foi particulière des habitants de Sanga en son effectivité. En Afrique, Leiris se trouve coincé entre deux communautés culturelles et langagières. La première est la communauté occidentale, dont il cherche en vain à fuir les limites, celles imposées par sa culture et ses références, qui le cantonnent, à ses yeux, à des modes de pensée figés, comme de nombreux commentaires déçus le montrent. Il écrit par exemple le 15 février 1932 :

Autrefois je reprochais à Gide de parler fréquemment, dans le récit de son voyage en Afrique, de ses lectures, par exemple Milton ou Bossuet. Je m'aperçois maintenant que c'est très naturel. Le voyage ne nous change que par moments. La plupart du temps vous restez tristement pareil à ce que vous aviez toujours été. Je m'en rends compte en constatant que très souvent Schaeffer et moi avons des conversations sur des sujets littéraires ou esthétiques. (AF, 225)

L'autre communauté est celle des Africains – des Dogons plus particulièrement –, dont il est exclu, et dont il ne parvient qu'à apercevoir l'aspect le plus caricatural, le plus artificiel, le seul que lui permettent de saisir sa mauvaise maîtrise de la langue secrète et son statut d'Européen lorsqu'il veut s'approcher de ce qui est sacré à leurs yeux. Pour transmettre

³⁸² Michel Beaujour, « Poétique et ethnopoétique », *Terreur et rhétorique. Breton, Bataille, Leiris, Paulhan, Barthes & Cie. Autour du surréalisme*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1999, p. 145.

l'expérience vécue chez les Dogons à un auditoire français dont il garde en tête la présence³⁸³, malgré une franchise qui pourrait laisser croire le contraire, il doit se rabattre sur le langage et les références qu'il partage avec lui. En confrontant le récit que Gide a livré de ses voyages au Congo avec son propre projet, il constate, en parlant des carnets de voyage : « toutes les descriptions, si brèves soient-elles, sont décidément bien vaines. On ne peut retracer un paysage, mais tout au plus le recréer; à condition, alors, de n'essayer aucunement de décrire. » (AF, 248) Leiris se livrera donc de façon parcellaire à cette entreprise de recreation subjective de son environnement, tout en tâchant de la conjuguer avec l'esprit scientifique de la mission.

Les cérémonies auxquelles Leiris assiste sont le plus souvent rapportées d'un ton objectif, neutre, présentées dans leurs détails sans commentaires personnels de l'auteur, qui cherche surtout à sauvegarder et à transmettre le maximum de renseignements possible. Toutefois, des références et des figures de style s'infiltrant dans les descriptions de son environnement, qui ramènent le tout à un univers fantasmagique, mythologique. Elles forment un faisceau de références si proprement littéraires qu'il est impossible que Leiris, les écrivant, ne sente sur lui le poids de ces images d'Épinal auxquelles il dit tenter d'échapper, et la présence en elles de toute une tradition littéraire qui constitue son filtre d'interprétation du monde. Ainsi, chez les Dogons de Sanga, la danse des masques filles est un « brutal tournoiement d'Antée » (AF, 127); un vieux chef « ressemble à Ésope » (AF, 129), l'ivrogne Ambara est tenu par Leiris « pour un sylphe » (AF, 131); des colliers Dogons sont « tentants comme les bijoux de Marguerite de *Faust* » (AF, 150) ; un paysage est « très Niebelung, mais sans dragon » (AF, 152) et les femmes à des funérailles sont des « Sylvie noires pour une Île de France dure comme un diamant et pour un Gérard de Nerval pendu dans une soute à charbon » (AF, 143). Ailleurs dans *L'Afrique fantôme*, *Paul et Virginie*, Goethe, Robinson Crusoe, Joseph Conrad, les sagas arthuriennes et la Bible sont aussi mentionnés, en plus de références à des contemporains de Leiris appartenant au milieu littéraire (Gide, Bataille, Aragon, Breton). Ces références sont toutefois d'un autre ordre puisqu'elles ne relèvent pas toutes d'un imaginaire culturel français (et européen); si Gide est un écrivain consacré,

³⁸³ La volonté d'une publication ultérieure est énoncée dès le 4 avril 1932 : « Travaillé, depuis hier, à rédiger un projet de "Préface" pour la publication éventuelle de ces notes. » (AF, 232)

Bataille est à peu près inconnu. Dans tous les cas, les références sont brèves, peu élaborées; elles surgissent et remplacent la description qui aurait pu justifier la comparaison.

Plutôt que de voir uniquement cette transposition de figures européennes comme un double aveu d'échec de la part de Leiris, qui ne peut comprendre ces communautés dans leur singularité, qui plaque sur elles ses propres mythes occidentaux, et qui, de surcroît, en voulant échapper à la littérature, n'a de cesse de la retrouver, nous préférons voir dans ces comparaisons une manière d'investir les rituels d'une forme de puissance, quitte à puiser dans un imaginaire archétypal aux allures factices. L'échec est certes présent, et les références littéraires traduisent sans aucun doute la difficulté qu'éprouve l'observateur à se détacher du double fantomatique qu'il plaque sur l'Afrique. Toutefois, le paysage n'est lisible pour autrui que si sa description s'appuie sur des codes partagés. Si la communauté des Dogons dérobe en partie le secret de ses rites, Leiris peut espérer transmettre une partie de son expérience subjective à une communauté de lecteurs par l'emploi de ces références, qui forment ici un intertexte touffu. Celui-ci joue un rôle de médiateur, malgré sa relative opacité. Les références culturelles représentent, en quelque sorte, une expérience collective léguée par la littérature dont les lecteurs de Leiris sont pour une large part familiers. Dans le cadre de cérémonies qui, tout en étant chacune singulière et unique, s'inscrivent dans une logique communautaire où le rite se construit sur la répétition de gestes immémoriaux, ces références à la tradition littéraire possèdent la capacité de transmettre la substance de ces événements, qui obéissent à la logique du « Particulier » au cœur de la démarche de *Documents* selon Denis Hollier :

Les arts primitifs (dont le jazz fait partie) sont en effet soumis, ou plutôt ils soumettent, à ce que Proust appelait la tyrannie du Particulier. Ils n'obéissent pas aux lois du marché, ne reconnaissent que la valeur d'usage, mais c'est aussi ce qui leur permet d'avoir leurs exigences. Elles sont toutes liées au fait qu'ils ne se déplacent pas. Il ne faut pas compter sur eux pour faire le premier pas. Ces objets intransportables, insérés dans le tissu social d'une manière si étroite qu'ils ne survivraient pas à leur extraction, imposent la loi du sur place, *on the spot*³⁸⁴.

³⁸⁴ Denis Hollier, « La valeur d'usage de l'impossible », *op. cit.*, p. XII.

L'œuvre d'art rituelle ne se laisse pas consommer ailleurs que sur place, et possède une unicité qui fait en sorte que le combat pour la reproduire et la restituer pour un public étranger est perdu d'avance – c'est aussi ce qui rend sa valeur incalculable. Les références données par Leiris forment un succédané des rites qui permet d'entrevoir cette valeur. De plus, un parallèle peut être tracé avec les Dogons, performant des rites tout en saisissant d'une manière plus rationnelle leurs limites – ce qu'il décrit comme une forme d'hypocrisie superstitieuse –, et le rapport de Leiris à la théâtralité. La communauté des Dogons est créée par ce « comme si » commun auquel tous se plient, par les rites performés malgré une conscience de leurs limites. En cela, les Dogons ne diffèrent pas aussi diamétralement qu'on pourrait le croire de Leiris retournant à des images théâtrales dont il dénonçait la fausseté et l'usure.

Ceci, bien entendu, ne se produit pas sans que la distance critique, à laquelle Leiris ne cesse de s'accrocher, ne sabote la possibilité de plonger librement dans le mythe. Si Leiris retourne vers ces références malgré son désir de se libérer des clichés et d'affirmer l'unicité de son expérience, c'est que quelque chose en reste, une puissance d'évocation à laquelle il ne peut s'empêcher de faire appel. L'écart entre l'image et le réel apporte une plus-value, créée par le mouvement qui force à considérer avec une distance critique ce qui sépare l'une de l'autre. Le comparatif, ici, ne sert pas qu'à pointer du doigt une similitude ou, lorsque l'écart est trop grand, un manque; il sert aussi à prendre la mesure du monde, devient mode de connaissance et instrument de partage de ce savoir. Cet écart rappelle aussi la description du glissement du profane au sacré développée ultérieurement dans « Le sacré dans la vie quotidienne ». Dans l'écart entre deux prononciations ou deux lectures d'un mot, « l'on eût dit que le langage se trouvait là comme tordu et que dans le minime écart qui séparait les deux vocables – devenus tous deux pleins d'étrangeté [...] s'ouvrait une brèche apte à laisser passer un monde de révélations³⁸⁵. » L'écart rapporté dans ce texte se produit autour de faits de langage, comme l'exemple célèbre du « Reusement ! », aussi raconté au tout début de *La règle du jeu*, le terme fautif prenant pour Leiris la place d'« heureusement » jusqu'à ce que sa famille le corrige et lui apprenne le mot juste. Il ouvre du même coup une brèche dans le

³⁸⁵ Michel Leiris, « Le sacré dans la vie quotidienne [1938] » dans Denis Hollier (dir.), *Le collège de sociologie 1937-1939*, Paris, Gallimard, 1995 [1979] p. 115.

langage, entre le langage intime et le langage social. Les références littéraires de *L'Afrique fantôme*, si elles n'épousent pas le même modèle que ce souvenir d'enfance, lui ressemblent néanmoins par la dualité des mondes sur lesquels elles s'appuient et sur la facilité du passage de l'un à l'autre. L'effet individuel de chacune de ces références peut paraître faible; c'est par leur nombre et leur fréquence qu'elles gagnent en force. Elles ne sont pas approfondies comme les figures de *L'âge d'homme*, ces Judith et Lucrèce qui contiennent en elles-mêmes toute une conception de l'amour et de la sexualité. Les références de *L'Afrique fantôme* adoptent plutôt la logique du lieu commun et de l'efficacité proverbiale, qui permet de résumer succinctement une morale, un micro-récit, pour les transmettre et les faire revivre dans différents contextes.

4.4 DES « TENACES VELLÉTÉS RÉVOLUTIONNAIRES » DE LA CHINE MAOÏSTE À MAI 68

La conscience des effets du colonialisme en Afrique, acquise lors de la mission Dakar-Djibouti, ne fera que croître chez Leiris dans les années suivantes, et transformera sa vision de l'ethnographie et des luttes politiques. « Aucun homme vivant dans le monde inique, mais, indiscutablement modifiable [...] qu'est le monde où nous vivons ne saurait se tenir pour quitte moyennant une fuite et une confession. » (AF, 15) Cette déclaration conclut la première préface de *L'Afrique fantôme* de Michel Leiris, qui sera suivie d'un préambule trente ans plus tard. Ils constituent deux mea culpa renouvelés, reformulés, dans lesquels Leiris affirme les limites de son expérience et son incapacité à rendre compte adéquatement des sociétés africaines qu'il était venu étudier durant la mission. Dans cette préface, qui date de 1950, Leiris revient sur la vision de l'Afrique qui se dégage du journal, une Afrique qui ne correspond pas à l'idéal exotique qu'il s'en faisait avant d'y mettre les pieds. Leiris n'y a fait aucune plongée libératrice dans la « mentalité primitive » (AF, 13) et n'a ressemblé en rien à un personnage de Conrad perdu « au cœur des ténèbres » (AF, 12), comme il le fantasmaient avant son départ. Le journal d'alors reflète sa déception. Leiris, dans cette même préface, condamne cette déception, en s'accusant d'avoir, par ignorance, méconnu les enjeux politiques liés à l'exploitation coloniale des peuples africains. Avec le recul que lui ont donné les presque vingt années qui se sont écoulées, il juge avec sévérité sa « comédie d'enfant gâté » (AF, 14) et la « suffisance de l'Occidental cultivé » (AF, 14) qu'il était. Depuis, un

changement de perspective a eu lieu, amené par de nouveaux voyages aux Antilles et en Afrique, ainsi que par les mouvements de libération au sein des colonies, qui lui ont fait comprendre « qu'il n'y a pas d'ethnographie ni d'exotisme qui tiennent devant la gravité des questions posées [...] par l'aménagement du monde moderne » (AF, 13). Cette préface très critique ne cherche d'ailleurs pas qu'à confesser les torts personnels de Leiris; elle espère susciter une réflexion éthique sur les pratiques ethnographiques et sur les responsabilités de ceux qui se consacrent à cette science³⁸⁶.

Le préambule a été ajouté en 1981. Leiris revient alors non seulement sur le voyage original, mais aussi sur la préface de 1950, avec laquelle, à son tour, il prend ses distances. « L'Afrique n'a pas besoin de moi », écrit-il. Si les peuples visités dans les années 1930 ont commencé à se libérer, cela s'est fait « sur un mode assez Charybde en Scylla pour que soit tristement justifié l'emploi du terme néo-colonialisme ». (AF, 9) Une double désillusion est survenue : politique, puisque les espoirs de 1950 pour l'Afrique et les Antilles n'ont pas débouché sur de grands triomphes, et littéraire, puisque Leiris semble plus dubitatif que jamais quant au pouvoir que ses mots et sa subjectivité ont comme instruments de transformations sociales. Les désillusions sont exhibées au lecteur d'entrée de jeu : celui qui s'avance dans *L'Afrique fantôme* est averti de l'intérêt limité qu'y porte désormais son auteur.

Ce regard rétrospectif sur la foi apportée naguère à la possibilité de changements politiques comme à la possibilité d'une efficacité réelle de la littérature se trouve dans les différents tomes de *La règle du jeu*, œuvre à laquelle Leiris a travaillé de la Deuxième Guerre mondiale jusqu'au milieu des années 1970. Le doute est le même : peut-on se livrer à une œuvre autobiographique consacrée à une subjectivité, exposée à travers certains paramètres esthétiques et stylistiques, tout en ne négligeant pas de participer aux affaires du monde et à sa transformation, les ambitions littéraire et politique idéalement réalisées à travers un même acte ? Pour analyser les réponses – semblables mais pas identiques – que Leiris apporte à

³⁸⁶ La préface a été rédigée dans le prolongement d'un exposé tenu devant la section des sciences humaines de l'Association des Travailleurs Scientifiques et publié dans les *Temps Modernes* sous le titre « L'ethnographie et le colonialisme ». Catherine Maubon, *Michel Leiris en marge de l'autobiographie*, op. cit., p. 121.

cette question selon les époques, nous nous pencherons plus particulièrement sur deux tomes de *La règle du jeu*, *Fibrilles* (1966) et *Frêle Bruit* (1976) en nous arrêtant sur les voyages de Leiris en Chine et à Cuba, ainsi que sur les fragments consacrés à Mai 68. Tandis que *L'Afrique fantôme* apparaît comme le journal d'une déception, qui ne sera que brièvement éclairée d'un espoir de transformation, les récits sur la Chine maoïste ou Cuba sont ceux d'un optimisme réel, à tout le moins initialement. Toutefois, le montage des différentes scènes, dans *La règle du jeu*, remplit une fonction cruciale et invite à relire des passages proprement politiques dans le contexte de réflexions sur la capacité d'action de la littérature, ainsi que sur la possibilité de rendre compte avec authenticité, non seulement d'une individualité, mais de dynamiques sociales et politiques complexes.

Bien que la politique n'occupe pas la première place dans *La règle du jeu*, tout se passe comme si Leiris ne pouvait s'empêcher d'y revenir et de réactiver un espoir révolutionnaire (« la tache rouge de l'espoir », selon le mot qu'il attribue à Aimé Césaire) que des déceptions précédentes avaient éteint. La notion de lieu commun cristallise à la fois les hésitations et les enthousiasmes de Leiris autour de la tension entre collectivité et individualité. En effet, les slogans, les assertions pour galvaniser les foules et les noms de héros reviennent avec régularité. Ils permettent à Leiris de mesurer la force potentielle du langage, soudainement tout entier voué à aider une cause en martelant un argument, un exemple, un micro-récit, auxquels tous, dans une même communauté, peuvent se référer. D'autre part, ils servent à Leiris d'espaces d'investigation pour déployer sa subjectivité et son ambivalence quant aux conditions d'existence d'une pensée politique claire et capable de rendre compte de l'ambiguïté d'une situation. Ils jouent en cela un rôle similaire aux référents littéraires et religieux, omniprésents dans toute son œuvre. Cette récurrence des « lieux communs » issus de la vie politique, variables selon les circonstances, mais similaires dans leur fonction, nous servira de fil conducteur à travers les époques.

4.4.1 DE LA CHINE À L'ITALIE : DE NOUVEAUX LIEUX COMMUNS

Leiris a été associé tour à tour aux surréalistes, au Collège de Sociologie et à l'existentialisme, sans pourtant être au cœur d'aucun de ces groupes. En raison de cette

position périphérique, Vincent Kaufmann, dans *Poétique des groupes littéraires*, en fait le héros insoupçonné de l'avant-garde, ou à tout le moins le meilleur représentant des apories de leurs projets. Kaufmann le présente comme souffrant « d'un accès aigu d'avant-gardisme³⁸⁷ », car la subjectivité de Leiris, toujours à l'avant-plan, vient faire entrave au rêve utopique, et voué à l'échec, d'une « idéale communauté, appelée à advenir dans l'équivoque limite entre la littérature et l'"action" politique³⁸⁸. » Son « je » n'arrive pas à céder à un « nous » fusionnel, ce que trahit autant son parti pris autobiographique que son rapport réticent, prudent, aux événements politiques qui se succèdent tout au long du siècle. Pourtant, les révolutions communistes réactivent le fantasme communautaire en lui donnant une réelle possibilité d'advenir.

Le voyage en Chine de Michel Leiris se déroule de septembre à novembre 1955, six ans après la Révolution de Mao Tsé-Toung. Ce n'est pas encore la Chine de la Révolution culturelle, que visiteront les membres de *Tel Quel* dans les années 1970, mais plutôt celle qui, à la suite de la conférence de Bandung en 1955, annonce sa volonté d'accueillir des visiteurs qui constateront les progrès accomplis. Michel Leiris participe à une expédition de cinq semaines et s'y trouve entouré de Jean-Paul Sartre, de Simone de Beauvoir et du cinéaste Chris Marker. Cette période de pèlerinage en terre chinoise marque le début de l'idylle des intellectuels français avec ce pays, qui se traduira par la publication d'une pléthore de livres sur le sujet dans les décennies suivantes³⁸⁹. Dans son journal, qui ne sera publié qu'en 1994, Leiris cherche à conjuguer ses impressions personnelles avec des observations scientifiques sur le pays visité, fidèle en cela à sa pratique ethnographique. Même dans un espace aussi intime que le journal, il donne la priorité à ce volet. Cette posture impassible cadre avec sa

³⁸⁷ Vincent Kaufmann, *Poétique des groupes littéraires*, op. cit. p. 19.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 13.

³⁸⁹ Mentionnons, pour n'en nommer que quelques-uns, *Alors, la Chine ?* (1975) de Roland Barthes, *La longue marche* (1957) de Simone de Beauvoir, *Des Chinoises* (1974) de Julia Kristeva, *Ombres chinoises* (1974) de Simon Leys, *Vingt snobs chez Mao* (1973) de Colette Modiano, *Quand la Chine s'éveillera, le monde tremblera* (1973) d'Alain Peyrefitte, ainsi que les numéro 59 de *Tel Quel*, « En Chine », à l'automne 1974.

mission, celle typique des intellectuels invités en URSS, en Chine ou à Cuba au XX^e siècle : il est là comme témoin, et sa subjectivité a moins d'importance que son objectivité pour valider la réalité des promesses de la Révolution. On trouve donc peu d'entrées de journal où une réflexion de fond est développée, mais une tonne de statistiques sur le système de santé, et d'informations (fournies par des guides chinois) sur la criminalité, l'éducation, les pratiques culturelles. Le résumé d'une visite dans une école maternelle contient par exemple des informations précises sur le nombre d'écoles dans la région, le nombre d'enfants et leur âge, la durée de l'enseignement, ses objectifs, ainsi que sur les valeurs qu'on cherche à transmettre. (JC, 74-75) Leiris ne s'efface pas entièrement du portrait, mais se confine le plus souvent dans des anecdotes sur les visites guidées, sur les villes qu'il découvre et sur les comportements de ses hôtes. Le ton est enthousiaste, optimiste (« Jamais, sans doute, on a poussé aussi loin l'art de vivre » [JC, 141]) et les critiques sont rares, limitées à des éléments secondaires et relativement anodins. Leiris appuie la révolution qui a eu lieu et qui rejoue, avec de nouveaux espoirs de réussite après Staline, la Révolution initiale, celle de 1917, qu'il considère comme l'événement majeur de son époque, celui qui « aura représenté l'ultime espoir de voir l'humanité s'atteler à une tâche, certes, grosse de périls et de difficultés mais défendable dans ses visées. » (FIB, 37)

Toutefois, à son retour, Leiris ne livrera pas de récit de voyage comme on pouvait s'y attendre, seulement un article scientifique sur l'éducation des illettrés³⁹⁰. C'est plutôt dans la première partie de *Fibrilles*, dix ans plus tard, que Leiris reviendra sur son expérience, en l'insérant dans le reste de son projet autobiographique. Le chapitre inaugural s'ouvre en 1955, quelques semaines après le retour de Leiris, alors qu'il peine toujours à mettre en mots ce que son séjour lui a révélé : « Comment ces cinq semaines de plénitude [...] se sont-elles vidées de leur substance à tel point que je me demanderais pour un peu si je les ai rêvées ? » (FIB, 8) Cette difficulté tient autant à ce qu'il appelle son sentiment d'« envoûtement » qu'à l'impression de se livrer à une forme de trahison politique. Son récit de voyage, dans *Fibrilles*, est inséré au cœur d'une entreprise axée sur l'examen d'une subjectivité, la subjectivité, de surcroît, d'un « bourgeois », comme il se qualifie lui-même. Certes, la

³⁹⁰ Michel Leiris, « L'éducation des illettrés en Chine nouvelle », *Le Patriote du Sud-Ouest*, Toulouse, n° 3105, 18 janvier 1956, p. 9.

culpabilité est intrinsèque au genre de l'autoportrait, comme Michel Beaujour l'a écrit dans *Miroirs d'encre*. Néanmoins, le contexte dans lequel se trouve Leiris n'est pas anodin. La responsabilité de l'écrivain, même dans le cadre de l'autoportrait, est accrue par la rareté du privilège qui a été accordé à ceux témoignant des effets de la révolution. Aux yeux de Leiris, l'écriture de ses souvenirs personnels, mis en mots avec le style et les thèmes qui sont les siens, va à l'encontre des désirs de ceux qui l'ont reçu avec bonne volonté. Ils l'ont pris à témoin des transformations majeures en cours, pour qu'il rapporte au monde occidental les réussites du communisme³⁹¹. Avec la tendance au ressassement qui lui est habituelle, il expose son dilemme :

je vois mal comment une activité du genre de celle qui m'absorbe pourrait y être classée ailleurs que parmi ces reliquats bourgeois [...] qui appellent une rééducation. [...] Mauvaise conscience mise à part, le rigorisme des faiseurs de plans est cependant pour moi une cause de malaise et m'oblige à me poser personnellement cette question : est-ce agir dans un sens correct (pour soi comme pour ceux qui viendront après) que travailler à quelque chose dont on sait aussi que chacun doit s'y consacrer pleinement (la demi-mesure étant exclue en matière de révolution) mais dont on sait aussi qu'y adhérer sans réserve peut amener à se nier en ce qu'on a de plus intime et tuer ainsi dans l'œuf ce qui serait notre véritable apport à l'œuvre collective. (*FIB*, 34-35)

Pris entre ces deux feux, Leiris annonce que la tâche de recréer ce séjour est vouée à l'échec. Or cet échec anticipé ne met pas frein à l'écriture, ni au dévoilement de ses impressions subjectives. Cela se traduit, comme dans toute son œuvre, par la mise en scène du geste d'écriture et des réticences qui l'accompagnent, mais pas uniquement. Si Leiris mentionne ne rien avoir à rapporter de politiquement utile de son séjour, il ne se lance pas moins dans des descriptions de moments vécus là-bas, en particulier des manifestations artistiques auxquelles il a été convié, l'art devenant le fil conducteur pour donner forme à son expérience. Chants, pièces de théâtre, opéras, danses folkloriques, visites au temple ou au musée : ces spectacles et visites organisées, offerts aux visiteurs, sont ceux dont il parvient le plus aisément à rendre compte lorsqu'il commence le récit de son voyage dans *Fibrilles*, en les reliant, selon l'idée

³⁹¹ Sur l'importance de la vision et de la position de témoin dans le récit de Chine de Leiris, voir Alex Hughes, « The Seer (Un)Seen : Michel Leiris's China », *French Forum*, vol. XVIII, n° 3, 2003, p. 85-100.

et le principe qui structure *La règle du jeu*, à d'autres expériences passées. Elles exposent le rapport à l'Asie qu'il entretient depuis l'enfance, que ce soit à travers une représentation de *Madame Butterfly* à Paris ou la fascination exercée par le *Tao te king* de Lao Tseu. Le défilé de la fête nationale chinoise occupe plusieurs pages de descriptions minutieuses en début de chapitre, même s'il avoue en traitant de manifestations artistiques que là n'est pas l'essentiel, puisque « le pivot de tout cela reste l'édification du socialisme en Chine » (*FIB*, 34).

Une scène fait culminer ce jeu d'associations et de correspondances. Leiris visite un centre pour les enfants et se promène de salle en salle avec une petite fille. Il est incapable de lui parler faute d'un langage commun. La petite fille dirige leur promenade et l'amène devant un tableau reproduisant un épisode révolutionnaire. Là, l'enfant prononce finalement un mot que Leiris sait reconnaître : « Lénine ». L'intimité instituée par ce nom ouvre un espace de réflexion sur les nouveaux lieux communs qu'a apporté le communisme :

De même que le latin fut pour la chrétienté une sorte d'espéranto et que le symbole du poisson servit de signe de reconnaissance aux tenants de la foi nouvelle, un nom tel que celui de Lénine et des symboles comme la faucille et le marteau [...] peuvent aujourd'hui constituer un vivant trait d'union entre des êtres que séparent la race, la langue, voire l'âge par surcroît. Ce qui, à mon sens, est la vertu inappréciable du communisme c'est qu'il relie effectivement par quelque chose de commun des individus qui, sans cela, resteraient tout à fait étrangers les uns aux autres, dispersés comme ils le sont aux quatre coins de la terre. (*FIB*, 40)

Le vocabulaire religieux n'est pas anodin et cette « communion permise » par un imaginaire partagé transparaît dans l'écriture même de Leiris. D'un côté, le nom magique de Lénine, par ses vertus symboliques et le lien qu'il tisse entre des hommes de diverses conditions, rachète, au moins brièvement, la mièvrerie du tableau réaliste socialiste que lui a montré la fillette. En cela, le symbole en vient à dépasser les limites esthétiques de l'œuvre, devenues secondaires par rapport à ce qu'elle représente. D'autre part, Leiris intercale dans ce passage le souvenir d'un voyage à Palerme, au cours duquel il assiste à une fête organisée par la section locale du Parti communiste. Il constate du même coup la pauvreté ambiante. Une phrase en particulier, inscrite sur un panneau de propagande, est répétée à quelques reprises par Leiris comme pour justifier l'importance du combat communiste : « Un crime tous les cinq jours et les prix les plus hauts de l'Italie. » (*FIB*, 40-41) Lénine, la faucille et le marteau, ces symboles, autant de bannières au service des luttes politiques, coupent court à la nécessité du discours. Leur force

d'attraction est assez grande pour lier l'Italie à la Chine, pour trouver un écho d'un centre d'enfants chinois à une fête locale italienne. Le tableau de Lénine est peut-être sentimental, sa valeur esthétique peut-être nulle, mais pour Leiris, toujours inquiet de l'inutilité de son œuvre, il peut agir, tout comme le panneau de propagande, avec sa phrase-choc sur la situation locale, « un crime tous les cinq jours et les prix les plus hauts de l'Italie », fournit à lui seul l'argument qui justifie l'importance de Lénine et de ses idées.

Mais le portrait émerveillé de la Chine des premières pages prend fin sur une note qui explique pourquoi Leiris n'ose plus commenter davantage ce qui s'est produit là-bas. La Chine a, depuis le début de l'écriture de *Fibrilles*, appuyé l'URSS dans sa décision d'écraser brutalement la rébellion de Budapest (1956). Leiris s'interroge : « Après avoir désespéré de tant de choses, le temps serait venu de désespérer aussi du communisme ? » (*FIB*, 45) La réponse n'est pas claire, comme le séjour de Leiris à Cuba le montrera, mais le stade de l'idylle semble terminé. Hormis quelques allusions succinctes dans le reste du chapitre, le séjour en Chine sera mis de côté. Comment, en effet, conjuguer son envoûtement et le témoignage qu'il en a fait avec la possibilité d'avoir été trompé par les détails de la réalité immédiate, sans comprendre leur contexte ? Leiris précise que « rien, certes, ne m'a été demandé » et que « c'est en toute liberté que je puis témoigner » (*FIB*, 34), mais ses hésitations trahissent ses craintes. Si celles-ci peuvent être ramenées à son incompréhension initiale de l'Afrique, on se rappellera aussi tous les témoignages de visiteurs enthousiastes en URSS dans les années 1930, témoignages dont les failles ont été révélées par la connaissance ultérieure des horreurs staliniennes se déroulant en parallèle. L'écriture rétrospective sur ce séjour apparaît donc comme une forme de compromis. Leiris ne renie pas l'espoir et l'enthousiasme qu'il a ressenti là-bas, admettant par les souvenirs qu'il choisit de relater son émotion devant la bienveillance des gens et leur croyance sincère en la révolution. Toutefois, l'autobiographie reste prudente dans son investigation des enjeux politiques liés à la situation chinoise, malgré les espérances du début. La révolution et ses potentialités s'expriment avant tout dans des rapports individuels, comme celui avec la petite fille devant un portrait de Lénine, sans qu'ils soient accompagnés d'analyse politique en bonne et due forme. Les doutes que cette absence révèle ne se manifestent pas seulement dans la mise à l'écart de la Chine, mais aussi dans l'enchaînement des scènes qui suivent le récit de voyage, dans le

même chapitre de *Fibrilles*. Ces scènes ramènent Leiris vers d'autres liens et d'autres voyages, qui rejouent son soupçon initial, selon lequel ses engagements littéraires et politiques seraient le lieu d'une gigantesque mise en scène de lui-même.

Il revient ainsi sur les années vingt et son engagement à la fois surréaliste et communiste, les deux allant de pair dans les cercles qu'il fréquente. Se présentant comme « l'ombre d'un militant » (*FIB*, 67) participant aux réunions syndicales et communistes sans que celles-ci parviennent à être autre chose qu'« une raison de mauvaise conscience » (*FIB*, 66) compte tenu de l'imprécision de ses opinions politiques, Leiris décide à vingt-sept ans de tout laisser pour partir en Égypte, puis en Grèce, son mariage et son existence bourgeoise justifiant de surcroît la rupture. Il suit le modèle de Rimbaud, dont la figure est alors étroitement imbriquée pour lui avec la révolution, suivant l'association déjà faite par les surréalistes. Dans « La vie aventureuse de Jean-Arthur Rimbaud », publié en 1926 dans *Clarté*, il présente un nouage du poétique et du politique sur lequel il reviendra à de multiples reprises, dont, sur un ton nettement plus désabusé, dans *Fibrilles*. Mais « La vie aventureuse de Jean-Arthur Rimbaud » appartient encore au temps de la foi :

Renonçant à la révolte individuelle lorsqu'il se sera rendu compte qu'elle ne peut l'amener qu'à se détruire lui-même sans avoir rien modifié, c'est-à-dire détruit, dans l'univers, cet homme s'orientera vers la révolution sociale, seule voie efficace pour exercer sa révolte, unique moyen de transmuier les valeurs. Il comprendra quel bouleversement de l'univers il peut contribuer à effectuer, dans sa sphère du moins, en s'alliant à la majorité opprimée dans sa lutte implacable contre une minorité d'opresseurs. [...]

Il n'y a que la Révolution qui puisse nous délivrer de l'ignoble poids mort des survivances. Une rénovation totale des rapports d'homme à homme en jaillira. Toute la vieille armature pourrie de la pensée contemporaine, grâce à elle, s'écroulera. Motifs plus que suffisants, je pense, pour que tout poète véritable s'y dévoue corps et âme.

Tout ceci n'a peut-être pas grand rapport avec le livre de Jean-Marie Carré, sur la vie de Rimbaud.

Arthur Rimbaud, « poète et voyageur français », dit le Dictionnaire Larousse. J'ajoute : et révolutionnaire...

Toute poésie vraie est inséparable de la Révolution³⁹².

Il est à noter que Rimbaud, dans ce portrait, est révolutionnaire *parce que* poète, et surtout, poète ayant été capable de transformer sa révolte initiale en quelque chose de plus grand. Aucun geste n'est convoqué à l'appui : si la rupture radicale que marque son départ vers l'Afrique et son rejet de la poésie est révolutionnaire en elle-même, il n'est pas interdit non plus de croire que la révolution peut naître de la poésie de Rimbaud, de sa capacité à inventer un langage neuf, et non pas uniquement du destin mythique de son auteur. Les ambiguïtés interprétatives montrent que Leiris lui-même ne sait pas exactement comment comprendre la source du pouvoir de la figure rimbalienne, ni comment articuler les rapports entre politique et littérature d'une manière concrète. La puissance évocatrice est plus importante que les stratégies d'action pour galvaniser un lecteur comme Leiris.

Cette fascination assez commune pour Rimbaud pourrait être reléguée au catalogue des enthousiasmes de jeunesse, et mise de côté comme telle, si Leiris lui-même ne revenait sur cette période pour expliquer des enthousiasmes plus récents. Dans *Fibrilles*, la fuite de Leiris vers l'Égypte et la Grèce en 1927 n'annonce pas que le rejet d'une existence bourgeoise, marquée par des tentatives trop timides de vivre tant pour la littérature que pour la révolution. Grâce aux rapprochements temporels qu'effectue Leiris, elle annonce le lâchez-tout ultime, qui clôt cette section du livre, celui de la mort. En effet, quelque temps après son voyage en Chine, en 1957, Leiris fait une tentative de suicide en avalant une provision de médicaments, mais confesse à sa femme son geste. Sa femme lui rappellera plusieurs jours après la phrase prononcée avant de sombrer dans le coma, « tout ça, c'est de la littérature ». (*FIB*, 106) Ainsi, par l'effet du montage de faits autobiographiques relevant *a priori* de moments distincts de la vie de Leiris, cette section, qui débute par les espoirs de la Chine et se termine par une volonté morbide, concentre son impuissance à conjuguer les pôles du littéraire et du politique, comme si le spectacle offert en Chine pour convaincre Leiris, lui aussi, ne s'était avéré « que de la littérature », et une littérature qui indique ici un désengagement. Ce n'est pas sans raisons qu'en Chine, Leiris s'attarde le plus souvent sur des descriptions de manifestations culturelles. Les arts de la mise en scène et leurs artifices, détachés des préoccupations politiques, lui permettent d'échapper au soupçon de l'insincérité

³⁹² Michel Leiris, *Brisées*, op. cit., p. 15-16.

et de l'incompréhension en y prenant part : ils sont déjà des représentations et ne portent pas la même exigence de vérité. Ils lui évitent, à ce titre, de se salir les mains au jeu de la politique.

4.4.2 À CUBA SOUS LE REGARD DE JOSÉ MARTÍ

Un nouveau voyage en terre communiste, raconté dans *Frêle Bruit*, se déroule du 15 juillet au 7 août 1967, avant un second séjour du 27 décembre 1967 au 22 janvier 1968, tous deux à Cuba. Leiris montre la même volonté de s'approcher concrètement des lieux où se produisent les bouleversements politiques, d'y prendre part à sa manière. Il a initialement été invité à Cuba pour participer aux célébrations du 26 juillet, date de l'assaut, quatorze ans plus tôt, de la Caserne Moncada par Fidel Castro. À son retour, Leiris réfléchit dans son journal à la valeur révolutionnaire à conférer ou non à son art. Les mises en garde qu'il s'adresse reviennent sur des désirs déjà énoncés, entre autres par rapport au récit de son voyage en Chine : « Ne pas s'ingénier à écrire une œuvre "révolutionnaire", car il ne faut jamais se forcer ! Viser plutôt à une œuvre telle que les têtes de la Révolution pourraient en tirer, à tout le moins, une parcelle de quelque chose, si jamais elles avaient le loisir de la lire... » (*JML*, 624) L'idée qu'une œuvre puisse comparaître devant ceux qui l'ont inspirée, ceux qui posent les actions que Leiris raconte, n'est pas nouvelle. Mais Leiris reste vague sur la manière dont l'œuvre servirait les causes politiques que son auteur endosse, comme si lui-même se refusait à examiner les usages politiques de ses écrits. Les fragments sur Cuba s'ouvrent aussi sur une prière, qui invoque implicitement les déceptions passées; celles, peut-être, de la Chine : « À aucun prix, il ne faut qu'un jour vienne où j'aurai si grand-honte de moi en pensant à la révolution cubaine, que je bifferai mentalement d'un trait de plume cette cause de mauvaise conscience. » (*FBR*, 135)

La structure de *Frêle Bruit* n'est pas la même que celle des tomes précédents : au lieu des longs chapitres entremêlant les époques et les réminiscences autour de quelques fils conducteurs, *Frêle Bruit* est fait d'une succession de fragments. Les passages sur la visite à Cuba de Leiris avaient déjà été publiés en partie, à son retour, dans la revue *L'éphémère*, mais *Frêle Bruit* les complète d'autres fragments plus réflexifs sur l'importance de la

révolution et de ceux qui la défendent. Ces segments, qui décrivent les villes visitées, dont La Havane et Santiago de Cuba, laissent une grande place aux descriptions de la population locale, aux cérémonies auxquelles l'auteur prend part, et surtout, à la figure de José Martí, poète et pamphlétaire tué comme chef d'armée en luttant pour l'indépendance, dont Leiris commente longuement un portrait en réfléchissant à son rôle. La position du portrait en ronde bosse de Martí, près de l'hôtel National à La Havane capte notamment son attention : « Manière de faire qui m'a frappé dans bien des villes cubaines, ce portrait pas même buste était disposé tout au plus à hauteur de regard, comme s'il était entendu, en ce pays, qu'il n'est pas de héros ou de grand homme qui ne doive se tenir de plain-pied, c'est-à-dire à hauteur de dialogue. » (*FBR*, 146) Le poète possède le mérite immense d'avoir été capable de réconcilier les deux aspects qui se conjuguent malaisément pour Leiris, ceux de l'action et de la parole, sans que l'un ou l'autre en pâtisse, en parvenant à utiliser son regard subjectif sur le monde pour faire œuvre utile. À ce titre, José Martí rejoint une autre figure de poète-révolutionnaire marquante pour Leiris, celle d'Aimé Césaire, modèle sur lequel il revient à quelques reprises dans *Fibrilles*, pour affirmer qu'il est « le seul de mes amis vivants en qui l'art et la politique – autrement dit le superluxe de l'imaginaire et la grosse quincaillerie des manœuvres socialement utiles – parviennent à se fondre au lieu de s'exclure l'un l'autre ou de tant bien que mal coexister » (*FIB*, 57)³⁹³.

À Cuba, Leiris tire des leçons de l'écriture de Martí : « Ne pas éluder, ne pas biaiser, tâcher d'avoir une pensée droite et d'en suivre la ligne, c'est cela que je crois pouvoir – à des fins d'implacables mises en pratique – retenir des enseignements de José Martí » (*FBR*, 149). Il se répète donc des phrases de Martí, des phrases qu'il voit inscrites sur l'île un peu partout avec d'autres de Che Guevara ou de Fidel Castro : « La vérité une fois réveillée, ne se

³⁹³ Dans un texte-hommage publié en 1965 dans *Critique*, « Qui est Aimé Césaire ? », Leiris expose aussi comment, en s'appropriant le surréalisme de Breton, il a su, avec quelques écrivains martiniquais dans la même situation, conférer aux idées de ce mouvement leur pleine puissance subversive, en le mettant au service d'une réelle émancipation politique et culturelle. Il décrit ainsi les rapports entre Césaire et surréalisme : « à l'inverse du Parnasse, cette chose d'Europe était en vérité machine de guerre dressée contre les idées reçues en Europe et, de surcroît, se fondant sur l'automatisme comme moyen d'oublier les leçons apprises et de descendre jusqu'au plus profond de soi-même, elle fournissait à Césaire et aux siens, plutôt qu'un stock de poncifs à copier, une méthode qui avant tout, serait une table rase et, sans leur creuser d'avance aucune ornière, leur permettrait de liquider leur aliénation d'Antillais ». (Michel Leiris, *Brisées*, *op. cit.*, p. 305-306.)

rendormira plus » (*FBR*, 148) ou « Le devoir de tout révolutionnaire, c'est de faire la révolution. » (*FBR*, 156) Ces injonctions simples, affirmatives, qui expriment un souhait ou un ordre clair, s'opposent en tout point à la démarche dubitative de Leiris. Comme l'a évoqué Philippe Met en traitant de l'usage des formules chez Leiris, elles exposent, à travers le langage, son rapport tendu mais essentiel à la masse : « L'articulation problématique du singulier et du général au niveau du langage ne cesse de hanter un Leiris à la fois fasciné par le pouvoir de la formule à portée universelle et rebuté par la perspective d'une oblitération de son particulier au sein du collectif³⁹⁴. » Ces injonctions occupent paradoxalement, de façon récurrente dans ses écrits, une place importante, et sont longuement disséquées, comme si Leiris ne parvenait pas à se contenter de leur simplicité apparente, mais devait absolument les augmenter de son propre regard subjectif. D'ailleurs, ces pages de *Frêle bruit* ne sont pas les premières à être consacrées à ce type de formules. Dans *Fibrilles*, un passage avait déjà accumulé les lieux communs et les proverbes, en exposant les doutes de Leiris quant à sa capacité de quitter le mode de pensée que des années de capitalisme ont développé chez lui, pour épouser une pensée plus proche de celle rencontrée en Chine :

Quand on donne on ne reprend pas. Mais : « Chassez le naturel, il revient au galop ! » Donc il ne faut jamais jurer de rien : la main gauche reprend ce qu'a donné la main droite, on brûle ce qu'on a adoré, après la pluie le beau temps, tel qui rit vendredi dimanche pleurera. Jeu de bascule, commandant mes envols et retombées, marches et contremarches, faux départs et fausses sorties : moi, autrui; dedans, dehors; poésie, morale; goûts et manies, opinions et devoirs. (FIB, 274)

Cette accumulation de lieux communs faisait de la *doxa* une sorte de fatalité planant au-dessus du poète. Celui-ci, suivant les proverbes, anticipait d'avance son sort, son échec, et s'y résignait. Pourtant le « jeu de bascule » qu'évoque Leiris montre aussi à l'œuvre, dans les oppositions qui s'ensuivent, la volonté de trouver « une troisième voie », de prendre ces commandements à bras le corps pour exposer leurs contradictions, et faute de les dépasser, les maîtriser. De même, « la "sagesse" contradictoire des proverbes est subvertie par l'excès jubilatoire de l'accumulation; en étalant sa sujétion, Leiris manifeste en même temps sa

³⁹⁴ Philippe Met, *Formules de la poésie*, op. cit., p. 134.

liberté³⁹⁵ ». Si l'écrivain cherche à échapper aux limites de sa sagesse par le jeu de l'écriture, c'est que le savoir proverbial est ici indéniablement associé à une forme d'étroitesse, de savoir pragmatique qui met fin à la possibilité de l'idéalisme et du rêve.

4.4.3 LA GRANDE PHRASE DE MAI 68

Là où l'emploi du proverbe servait à ramener l'écrivain en terrain connu, même à son corps défendant, le slogan, dans *Frêle Bruit*, prend un sens différent, qui ouvre vers le renouveau et la transformation du monde. Le slogan est rassembleur, supprime les demandes individuelles et les hésitations pour unir chacun autour d'une volonté collective, pour le bien commun. Mises en italiques, ces formules sont ressassées et répétées, réinsérées pour donner sens à de nouvelles situations; ce qui pourrait apparaître comme un cliché est présenté comme une vérité, ou annoncé comme telle pour la faire advenir. Déplié par Leiris pour en tirer enseignement, le slogan, impératif et fort de sa certitude, pousse curieusement ses récits de voyage vers le futur et la projection des révolutions qui ne manqueront pas d'advenir, si on leur prête foi, du moins à l'époque de Cuba. Les événements en France quelques mois plus tard lui donneront l'occasion d'y revenir. En effet, les pages consacrées à Mai 68 dans *Frêle Bruit* sont peu nombreuses, mais elles aussi accordent une grande importance aux slogans et à l'aspect purement langagier des événements, aux mots et aux formules qu'ils créent et s'approprient. Dans son journal, Leiris ne note rien, durant Mai 68, des événements qui occupent les rues, et ne mentionne rien non plus de sa décision de signer la lettre envoyée au *Monde* avec Sartre et Beauvoir, entre autres pour montrer son appui aux étudiants³⁹⁶. Ce n'est qu'en septembre 1968 qu'il consacrera une longue entrée aux événements passés pour comprendre le sens de cette révolte, notamment par rapport aux instances communistes :

³⁹⁵ Michael Sheringham, « Énumération et autocitation dans les écrits de Leiris », dans Francis Marmande (dir.), *Michel Leiris, Le siècle à l'envers*, Farrago/Tours, Éditions Farrago/Léo Scheer, 2004, p. 210.

³⁹⁶ « Soutien aux étudiants et professeurs », *Le Monde*, 8 mai 1968, p. 11. Leiris a aussi signé le « Manifeste de l'Union des écrivains » (*Opus international*, n° 7, juin 1968, p. 58) et la lettre « un groupe d'intellectuels » parue sous le titre « Des intellectuels, parmi lesquels MM. Sartre, Monod, Kastler et Schwartz constituent un comité contre la répression » (*Le Monde*, 21 juin 1968, p. 11.)

Comprendre ce qui s'est passé avec le mouvement étudiant international : ce ne sont pas les barricades (moyen romantique, symbolique, peut-être un peu puéril) qui comptent, c'est le renvoi de tous les partis dos à dos et l'expression fortement accusée d'un état d'esprit tant soit peu anarchiste. Le « libertairianisme » (si l'on peut dire) est partout perdant – cf. Tchécoslovaquie, Cuba, etc. – c'est donc cela qu'il faut défendre à tout prix. (JML, 628)

La mention de Cuba n'est pas anodine : le 23 août 1968, Cuba appuie l'intervention militaire en Tchécoslovaquie, ce qui causera l'éloignement de nombre d'intellectuels français. Leiris avance un peu plus loin qu'il est essentiel de ne pas « user de ces grands principes pour donner des leçons de révolution », en mentionnant le « ridicule » de Dionys Mascolo et de Maurice Blanchot. Peut-être en raison du refus de Leiris de se transformer en « donneur de leçon », *Frêle Bruit*, dans les passages consacrés à Mai 68, se tient à bonne distance des explications et des analyses politiques. Ce sont encore une fois les slogans qui sont décortiqués par Leiris. Cela n'est pas surprenant : les slogans constituent parmi les vestiges les plus importants de Mai 68, ce qu'on en a retenu, comme l'a déploré Kristin Ross dans *Mai 68 et ses vies ultérieures*. L'historienne y analyse comment, chez Gilles Lipovetsky, qui a mis à l'avant-plan les graffitis en parlant de l'événement, l'intérêt pour le « délire verbal » de Mai 68 » n'est pas innocent :

Mai, en tant que fête de l'auto-expression ludique, ressemble à s'y méprendre au consumérisme des années 1980. [...] Résumer le discours de Mai à quelques expressions poétiques du style « Il est interdit d'interdire » ou « Sous les pavés la plage » facilite considérablement son intégration à une vision de la société propre aux années 1980, libérée de tous les conflits et les confrontations³⁹⁷.

Une telle lecture de la « fête de Mai », comme préfiguration de l'hédonisme et de l'individualisme des années quatre-vingt, tend à occulter le souvenir des expériences maoïstes vers le peuple et de l'établissement. L'abnégation militante, jugée défavorablement par les détracteurs de ces pratiques, forcerait à « échanger sa voix personnelle contre les

³⁹⁷ Kristin Ross, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, Paris/Bruxelles, Éditions complexe/Monde diplomatique, coll. « Questions à l'histoire », 2005, p. 197.

stéréotypes du langage militant³⁹⁸ ». Or cette langue militante n'est pas étrangère aux formules des slogans et des graffitis valorisés par Lipovetsky; leur capacité, dans le contexte de Mai 68, à représenter autant une fête de l'expression que la langue de bois militante, reflète leur manière inusitée d'investir le politique, la malléabilité de leur message.

Le regard de Leiris sur les slogans de Mai 68 porte les traces de cette ambiguïté. « Intellectuels apprenez à ne plus l'être », « Soyez réalistes demandez l'impossible », « Plus jamais Claudel », « Volez, planez jouissez » (*FBR*, 166-168) : ces phrases lapidaires, auxquelles Leiris avoue qu'il aurait aimé parvenir dans son œuvre, s'opposent, pour les étudiants, mais aussi sans doute pour lui, à l'esprit bureaucratique qui aurait étouffé toute spontanéité révolutionnaire. Ne pouvant être contenues, elles débordent sur les murs et dans la rue. Loin de les présenter comme des raccourcis de pensée ou le produit d'une jeunesse hédoniste, Leiris essaie de décrypter leurs potentialités, le bien-fondé de leurs messages, les lie à ses propres souvenirs de Mai 68. « Plus Jamais Claudel » est interprété, non sans enthousiasme critique de la part de Leiris, comme « foin de ce gymnaste mammouthéen du verbe, ferme appui du statu quo bourgeois, sous le masque tantôt d'une ferveur de pastourelle illuminée, tantôt d'un exotisme très mandarin colonial, tantôt d'une mystique de fort-en-thème. » (*FBR*, 167) Toutefois, ces slogans sont autrement plus vagues que les messages de José Martí inscrits à Cuba, et remplissent une mission différente. S'ils sont prescriptifs eux aussi, ils ne semblent pas clairement orientés vers une cause commune que l'on pourrait définir de façon univoque. À l'inverse des phrases de Martí, de Castro ou de Che Guevara, à l'inverse aussi du nom de Lénine qui sert d'élément de communion, elles émanent d'une masse anonyme et n'incarnent plus la parole ou la vie d'un héros, mais celle de forces nettement plus insaisissables, aux revendications disparates et multiples, que ne couronne aucun pouvoir repérable.

Le dernier fragment sur Mai 68, très bref, parle de la phrase à « grand-spectacle » qu'a été cet événement :

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 103.

Pavés lancés, voitures culbutées, palissades brisées, gros tuyaux exhumés, arbres coupés, flammes, gaz à faire pleurer ou suffoquer, grenades tonnantes, matraquages policiers : phrase à grand spectacle qui au printemps dernier bafouait, à Paris, les syntaxes. Plus fauve et plus rude que celles étalées sur les murs, elle a réduit à rien la mienne, trop volubile et fuyante comme une eau. (*FBR*, 171)

Leiris, réduit au silence par la force de l'événement-phrase, se taira donc. Pourquoi faire de cet événement une phrase, traiter ses parties comme si elles s'organisaient selon les règles d'une syntaxe ? La « phrase » serait, d'après les visions de destruction décrites, la phrase de l'autorité écrasante, après laquelle plus aucune réflexion n'est permise, ni aucune introspection, tel le slogan, poussé au maximum de son intensité, au point d'atteindre une puissance presque dévastatrice. Mai 68, contrairement à tous les autres événements racontés, n'est le lieu d'aucune projection révolutionnaire. Mais tout en mettant de l'avant la brutalité de l'événement, une brutalité qui aurait le potentiel de défaire tout discours, la phrase montre aussi à l'œuvre une conjugaison du poétique et du politique qui laisse littéralement l'écrivain interdit, sans mots devant une efficacité – positive et négative – qui lui échappe. Chose certaine, après Mai 68, la période des espérances communes, nées en URSS en 1917 et relayées par la Chine et Cuba, paraît close. Che Guevara apparaîtra brièvement dans un des derniers chapitres de *Frêle Bruit*, chapitre consacré au merveilleux, celui qu'incarne autant le roi Arthur qu'une prostituée fréquentée par Leiris : « La tête sans brume et les pieds bien collés à la terre, aspirant l'air du temps à pleins poumons malgré son asthme, Che Guevara ne songeait sûrement pas au merveilleux quand il parlait de cet extraordinaire qui un beau jour se transforme en chose de tous les jours. » (*FBR*, 346) Toutefois, ce sera pour convoquer les images de la révolution, et rappeler leur aspect extraordinaire dans l'ordre en apparence immuable du monde. Il les traitera comme des images figées et archivées, sans la vitalité antérieure des récits révolutionnaires relatés plus tôt et écrits au présent.

La règle du jeu, dans son traitement du politique, se lit comme la matrice souhaitée des révolutions à venir. Leiris y retrouve une affirmation de Jean Paulhan dans *Les fleurs de Tarbes* : « Le mot de Liberté, disait Novalis, a fait des millions de révolutionnaires. Sans doute : tous ceux pour qui la Liberté était le contraire d'un mot. » (*FT*, 90) Pour ce faire, l'œuvre rapatrie une succession d'injonctions et de rappels, des lieux communs rassemblant ceux qui partagent les mêmes espérances. Avec la distance temporelle, il s'avère que ces lieux communs émanent des événements politiques eux-mêmes : les récits de voyage

en Chine et à Cuba, issus de visites étroitement encadrées, ont formé un genre rempli de poncifs, comme l'a montré François Hourmant dans *Au pays de l'avenir radieux. Voyages des intellectuels français en URSS, à Cuba et en Chine populaire* : « À l'instar de tout récit fortement codé, la relation de voyage se caractérise par une combinaison subtile de permanence et de changement; son contenu fait l'objet d'ajustements incessants mais sa structure profonde présente une remarquable stabilité³⁹⁹ ». De même, la focalisation de Leiris sur les slogans de Mai 68, bien qu'elle s'inscrive dans un esprit très différent, rejoint les lectures canoniques de l'événement, qui accorderont à ces formules une attention disproportionnée, comme le soulignait Kristin Ross. Les différents tomes de *La règle du jeu* deviennent ainsi le journal du non-avènement de la Révolution, ou à tout le moins de l'absence de la Révolution idéale, autrement de ses échecs successifs. Si la Révolution n'advient pas, alors le slogan se sera avéré vide, impuissant, instrument de propagande. En cela, par les doutes et les espoirs parallèles évoluant au fil des bouleversements, le projet autobiographique de Leiris se révèle comme le témoin exemplaire de la capacité, fragile mais persistante, de croire, au XX^e siècle, en la possibilité d'une révolution nouvelle.

L'intérêt politique de Leiris pour les slogans rejoint le désir de Ponge de créer de nouvelles formules, de nouveaux proverbes dans son projet de refondation du monde. Néanmoins, plusieurs éléments distinguent leur usage et leur conception de ces formulations investies de grandes espérances dans leurs œuvres. La source des proverbes, d'abord : Ponge voyait la nécessité de créer lui-même ces formules, le poète devenant l'être le plus apte à mener à bien cette entreprise transformatrice, même sans revendiquer l'exclusivité ou le monopole de cette fonction. Nous avons déjà démontré à quel point Ponge n'est pas tout à fait constant et conséquent dans ses partis pris démocratiques. De même, Leiris s'intéresse, tout comme Paulhan d'ailleurs, aux formes déjà existantes et aux lieux communs déjà partagés, notamment autour des Dogons, ou encore qui sont en cours d'élaboration, tels ceux liés à l'iconographie communiste lors de son séjour en Chine. Mais il ne s'attribue pas le pouvoir de susciter l'avènement de phrases semblables pour rassembler la collectivité, même

³⁹⁹ François Hourmant, *Au pays de l'avenir radieux. Voyages des intellectuels français en URSS, à Cuba et en Chine populaire*, Paris, Aubier, 2000, p. 13.

si sa poésie penche vers les formes brèves (définition, aphorisme, axiome)⁴⁰⁰. Et s'il se situe en marge du groupe, qu'il s'agisse de la communauté restreinte des écrivains ou de la masse enthousiaste des militants célébrant la révolution, ce n'est pas sans malaise. Son extériorité et sa position de témoin, de l'Afrique à Mai 68, font en sorte que les slogans et les rites portent des espoirs qui ne le concernent souvent qu'indirectement, et perdent de ce fait une part de leur puissance, fissurée par ses doutes et par l'inconstance de sa foi.

D'autre part, le rapport à la temporalité, à l'espace-temps à partir duquel le proverbe prouve son efficacité, diffère d'un auteur à l'autre, ce qui n'est pas sans impact pour le lecteur. Tandis que Ponge martèle au présent la nécessité d'une invention future de proverbes, Leiris rapporte son enthousiasme en exposant aussi les faillites, les insuffisances politiques qui ont accompagné les moments de liesse autour de ces manifestations collectives. À ce titre, aucune voie révolutionnaire prometteuse n'est laissée intacte pour le lecteur. Non que les descriptions de l'effervescence à Cuba ou lors de Mai 68 ne puissent représenter des moments authentiques de liesse communautaire, de véritables « lieux communs ». L'espoir qu'un nouvel élan d'enthousiasme surviendra est maintenu, la foi ressuscitant à plus d'une reprise malgré les déceptions. Toutefois, le récit que fait Leiris de ces moments montre leur caractère éphémère. Le slogan appelle son admiration lorsqu'il exerce son pouvoir sur des sujets libres, qui choisissent d'y adhérer, de soutenir la cause, mais les événements politiques que Leiris inclut dans son récit ne cachent pas l'autoritarisme des régimes communistes admirés. Les passages consacrés à exposer la face brutale de ces régimes sont généralement très brefs – pas plus de quelques phrases, fort peu nombreuses lorsqu'opposées aux dizaines de pages consacrées de manière plus élogieuse aux régimes en question. Leur présence est néanmoins révélatrice; elles montrent que la libre adhésion à la cause est fragile, et que les formules pour galvaniser les troupes contiennent en germe un pouvoir destructeur pour toute subjectivité récalcitrante. Vincent Kaufmann écrivait à ce sujet « que le “comment être dans l'Histoire” n'est pas pour [Leiris] de l'ordre d'un “comment faire l'Histoire”, mais bien plus un “comment être soi-même dans l'Histoire” : comment ne pas s'effacer dans sa singularité

⁴⁰⁰ Voir Philippe Met, « La formule et ses avatars », *Formules de la poésie, op. cit.*, p. 115-128.

derrière les exigences de l'Histoire en marche⁴⁰¹. » Cette crainte traverse sans conteste ses écrits et fait partie de la signature de Leiris, mais elle disparaît par moments au profit d'une véritable foi pour l'Histoire et ses participants qui, individuellement, ne sont pas dépeints négativement, même si leur adhésion à une cause est complète. Les fissures qui apparaissent inéluctablement dans ces communautés n'en semblent que plus désolantes, en regard de la sincérité de leurs membres.

4.5 L'ARTISTE ET SON DESTINATAIRE, DE LA PEINTURE À L'ÉCRITURE

Nous avons laissé à l'écart de nos analyses un élément crucial du projet de Leiris, soit le style adopté dans ses autoportraits et dans ses essais, de même que le rapport que le style réservé à ces genres entretient avec celui que sa poésie privilégie. Leiris raconte à plusieurs reprises son fantasme de jeunesse d'une langue magique, universelle, « parler initial, supposé parfaitement adéquat à ses objets et qui plus tard se serait babéliquement divisé et corrompu » (*LT*, 120). Mais le langage est définitivement fracturé pour Michel Leiris, divisé en un langage courant et un langage privé, ou encore en un langage voué à la communication et à un autre ayant pour fonction de faire naître la beauté. Non que la coupure soit parfaitement nette entre ces deux langages; toutefois, ceux-ci sont associés à deux actes distincts, ceux de parler et de chanter, que Leiris définit dans *À cor et à cri* (1988).

Parler relève de l'échange et de l'appel à autrui. L'action de communiquer a une portée pratique, celle de communiquer mais, d'une manière plus diffuse, elle permet aussi d'attester sa propre existence et la réalité de sa voix. Rien n'est plus fondamental que ce simple désir d'exister, que les violences historiques tout au long du siècle, celles du colonialisme comme celles de la guerre, ont nié en écartant les voix des opprimés et en refusant de reconnaître leur humanité. Leiris ne l'oublie pas : « Être entendu de quelqu'un, n'est-ce pas – hormis, menue monnaie, ce que requièrent les circonstances de tous les jours – ma grande raison de parler puisque la violence [...] reste sourde à tous appels et n'est même

⁴⁰¹ Vincent Kaufmann, « Payer de sa personne, Leiris entre Rimbaud et Mallarmé », *Littérature*, 1990, vol. 79, n° 3, p. 70.

pas embarrassées par les cris qui jaillissent de la gorge des victimes ? » (ACC, 76). Ce passage d'*À cor et à cri* confère toute sa noblesse à l'action de parler, qui peut, hors du domaine de l'art, relever de la simple transmission d'informations. Leiris reste fidèle jusqu'à la toute fin à la conception développée dans « Ce que parler veut dire », au sortir de la Deuxième Guerre mondiale, alors que les dénonciations, la torture et la propagande ont à la fois dévalué et augmenté la valeur de la parole. Donner aux mots leur juste poids, choisir d'exprimer la vérité, porter attention aux conséquences de ses paroles : ces gestes construisent une éthique qui est certainement valable pour le citoyen ordinaire, mais qui est non moins essentielle pour l'écrivain qui, plus que tout autre connaît les ressources du langage et son pouvoir : « Homme de la parole, l'écrivain se doit d'être *homme de parole*⁴⁰². » On retrouve dans ces passages de forts échos de la conception de la responsabilité de l'écrivain développée en parallèle par Sartre. « Ce que parler veut dire » est publié dans *Les Lettres françaises* en octobre 1944, dans le premier numéro en France libre. Le premier numéro des *Temps modernes* paraît en octobre 1945, et expose les conceptions de Sartre du rôle de l'écrivain, présentées pour la première fois dans *Les lettres françaises* en avril 1944. Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, la célèbre distinction entre prose et poésie tire la parole, avec la première, du côté de l'engagement. « L'écrivain est un parleur⁴⁰³ », et l'« écrivain "engagé" sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer⁴⁰⁴. » À l'opposé, le poète « s'est retiré du langage-instrument⁴⁰⁵ ». Il est intéressant de constater que le *Glossaire* de Leiris est un des principaux exemples donnés par Sartre pour expliquer le retrait du monde qui caractérise la poésie. En effet, le mot « qui arrache le prosateur à lui-même et le jette au milieu du monde, renvoie au

⁴⁰² Michel Leiris, « Ce que parler veut dire », *La règle du jeu*, édition publiée sous la direction de Denis Hollier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 1267. Initialement publié dans *Les lettres françaises*, vol. 4, n° 27, 28 octobre 1944, p. 1 et 5.

⁴⁰³ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 25.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 18-19.

poète, comme un miroir, sa propre image⁴⁰⁶ »; Leiris aurait trouvé dans le mot poétique un microcosme de son être. Sartre écarte ainsi de son analyse le jeu d'écart entre les définitions canoniques du mot, ancrées dans sa dimension sociale, et la lecture personnelle qu'en fait Leiris. Plus encore, il termine sa brève présentation de *Glossaire* par un constat pour le moins incriminant : « La crise du langage qui éclata au début du siècle est une crise poétique⁴⁰⁷ ». Le poète agit comme « s'il n'appartenait pas à la condition humaine⁴⁰⁸ ». Bien que Sartre affirme valoriser et respecter la poésie, il ne la présente pas moins comme une écriture repliée sur elle-même par excès de subjectivité et presque, de narcissisme. En faisant allusion à la Terreur, dans l'histoire littéraire narrée dans le chapitre « Pour qui écrit-on ? », Sartre la suppose née d'une préférence nouvelle pour l'objet plutôt que pour le mot-signification, pour la poésie plutôt que pour la prose. Sans surprise, les différences entre Sartre et Leiris seront donc nettement plus marquées pour définir la poésie que la prose, le chant que la parole.

Le chant, l'autre volet du langage sur lequel insiste l'auteur de *L'Âge d'homme*, n'est pas sans pouvoir de communication. Ce terme, qui rappelle la lyre du poète et les conceptions orphiques qui l'accompagnent, est compris par Leiris comme un élargissement du langage. Il ouvre de nouveaux possibles et le rend apte à sortir des balises du langage courant :

Peut-être est-ce quand les mots, au lieu d'être en position servile de traducteurs, deviennent générateurs d'idées qu'on passe de la parole au chant ? S'ils se font chant, n'est-ce pas lorsque, cessant d'obéir seulement aux injonctions du dictionnaire, ils valent par ce que leur forme et point seulement leur sens officiel suggèrent (en quelque sorte « génèrent ») ? Solution propre à satisfaire l'amateur de grossiers calembours : ce serait grâce à un élargissement de leur champ qu'il y aurait passage des mots au chant. (ACAC, 115)

Il est indéniable que le chant, s'il n'est pas cantonné à la poésie, lui est cependant associé dans la conception des genres de Leiris, en tant qu'ouverture vers la beauté sans recherche d'utilité immédiate. Leiris souligne toutefois que le chant ne signifie pas l'abandon du désir d'autrui, d'un interlocuteur pour recevoir ses mots. La relation ne s'ancre cependant pas dans

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 20.

une utilité autre que celle de la *présence*, au sens le plus large : celle-ci peut être entendue comme une intensité particulière qui force l'attention sur un objet. Elle s'inscrit dans la durée. Philippe Met insiste sur la fonction mémorielle de la poésie, qui en fait le lieu d'une passation et d'une sauvegarde de l'identité : « la poésie [...] capte et restitue, sinon l'intégralité, du moins la part la plus substantielle de la mémoire du moi, selon un mode lapidaire qui lui permettra de rester gravée dans la mémoire d'autrui⁴⁰⁹. » D'une manière beaucoup plus concrète, le chant est ce qui transforme la voix humaine en musique, et amène la fusion de la littérature et de la musique qu'incarne l'opéra, dont Leiris a très souvent traité (*Operratiques*, les chapitres « Perséphone » de *Biffures* et « La fière, la fière » de *Fibrilles*). En cela, le chant implique aussi une performance, et donc un public.

La parole et le chant nécessitent tous deux de penser la relation à autrui, ce que Leiris fait explicitement depuis le début de son entreprise autobiographique. Leiris réitère fréquemment que le lecteur, toujours présent à son esprit, lui est nécessaire pour construire son projet et lui donner sens en conférant une véritable responsabilité à ses écrits, s'ils se révèlent capables d'agir. Son importance est affirmée depuis « De la littérature considérée comme tauromachie » (1946), qui porte l'espoir que la littérature telle que Leiris l'entend puisse s'avérer un engagement grâce aux aveux qu'il fait à ses interlocuteurs. Elle demeure présente jusque dans ses essais les plus tardifs comme *À cor et à cri*. Ceci ne l'empêche toutefois pas d'obscurcir la communication avec son lecteur par différents procédés. Tout lecteur de *La règle du jeu* se sera mesuré aux très longues phrases de Leiris, où les propositions et les inversions sont multipliées, au point où se perdent et s'entremêlent les sujets, les époques et les lieux. Comme bien souvent dans ses écrits, Leiris n'est pas aveugle aux implications d'un tel choix, et commente lui-même sa décision : « il n'y a que cette langue-là, sibylline mais fermement articulée, qui soit vraiment ma langue, celle qui répond à ce qu'intellectuellement je suis, celle aussi qu'en dépit de son obscurité peuvent entendre à tout le moins les quelques-uns que je regarde comme mes correspondants » (*FIB*, 383). Ses labyrinthes syntaxiques font bifurquer la communication, comme Leiris souhaitait le faire par le chant, en repoussant sans cesse le terme de la phrase par les parenthèses et incises qu'il

⁴⁰⁹ Philippe Met, *Formules de la poésie*, op. cit., p. 124.

ouvre, comme si l'exhaustivité et l'authenticité n'étaient jamais atteintes. Par son sens toujours relancé de la précision et de la nuance, Leiris parvient à « cette langue [...] qui répond à ce qu'intellectuellement je suis » (*FIB*, 383). Les analyses de l'énonciation sont plus difficiles à faire lorsque l'auteur se montre au fait des enjeux que soulève son mode d'écriture, lui qui les soupèse avec encore plus d'attention et de précision que Paulhan et Ponge. Démontrer la difficulté de ces textes porte le risque pour nous de ne répéter que ce qui est livré d'emblée à la connaissance du lecteur par Leiris, faisant du discours critique, pour reprendre les mots de Philippe Lejeune, « une tentative [...] d'inventer à moindres frais ce qui existe déjà⁴¹⁰ ».

Ceci ne nous contraint pas à arrêter nos analyses; il s'agit plutôt de transformer notre angle d'approche. Leiris affirme, dans la citation précédente, écrire pour les « quelques-uns que je regarde comme mes correspondants », c'est-à-dire pour ceux qui sont capables de se mesurer à son style. Ces lecteurs privilégiés prennent plusieurs visages : ceux qui partagent son univers de références, ou qui ont une conception de la littérature assez similaire pour saisir la nécessité d'une telle syntaxe, tout autant que sa valeur esthétique. Ces lecteurs peuvent apparaître aussi sous le visage des amis, ce que sous-entend le terme de « correspondant », avec qui un échange intime et privilégié est noué. Cela dit, Leiris reconnaît lui-même le caractère indéterminé de son lectorat et la relation imprécise à autrui qui découle de son entreprise, la parole écrite supposant une relation où l'« interlocuteur, alors lecteur invisible, n'est que le récepteur, muet par définition, de votre soliloque » (*ACC*, 14). Néanmoins, l'amitié littéraire est présente à travers nombre de textes qui font référence ou sont dédiés à d'autres écrivains, quand ils ne leur sont pas carrément consacrés⁴¹¹. De même, les écrits de Leiris sur la peinture ont la particularité d'être presque toujours motivés par l'amitié et par une admiration née d'une fréquentation intime de l'homme comme de l'œuvre. La rencontre avec le peintre surréaliste André Masson, survenue en 1922, a été

⁴¹⁰ Philippe Lejeune, *Lire Leiris. Autobiographie et langage*, Paris, Klincksieck, 1975, p. 155.

⁴¹¹ Outre le texte sur Aimé Césaire évoqué plus tôt, Leiris a aussi écrit des essais sur Paul Éluard (« Art et poésie dans la pensée de Paul Éluard »), Raymond Queneau (« Sur Raymond Queneau ») et George Bataille (« De Bataille l'Impossible à l'impossible *Documents* »), entre autres.

présentée dans *L'âge d'homme* comme responsable de la découverte de la vocation artistique de Leiris, son premier livre, *Simulacre*, ayant même été rédigé dans son atelier. Leiris a aussi vu circuler autour de lui, et ce jusqu'à la fin de sa vie, les plus grands peintres de son époque, à la galerie Louise Leiris sous le patronage de son beau-père, l'important marchand de tableaux Daniel-Henry Kahnweiler, représentant de Picasso.

Les arts visuels obligent Leiris à utiliser un médium pour en décrire un autre, et donc à réfléchir différemment à sa propre pratique du portrait et de l'autportrait, et surtout, à la question du rapport au réel. Les arts visuels ont, comme il l'écrit dans son journal en 1929 après une rencontre avec Picasso, un avantage sur la littérature : « la littérature met en œuvre le langage qui sert quotidiennement à des fins utilitaires. Que pourrait faire un peintre s'il devait, par exemple, pour commander son repas, employer non sa langue, mais ses pinceaux ? » (*JML*, 154) Ces propos rappellent de très près ceux de Ponge qui, dans *Proèmes*, comparait aussi l'acte d'écrire à partir du langage courant à l'emploi de pinceaux trempés dans des eaux souillées : Leiris n'est pas seul à exprimer son malaise par rapport à l'écriture en se comparant au peintre. Tout en s'éloignant par la suite de telles considérations sur la valeur utilitaire du langage, les essais de Leiris sur la peinture n'en demeurent pas moins un espace de réflexion sur des problèmes qu'il ressent en tant qu'écrivain et auxquels les peintres apportent leurs propres réponses. Écrivant en tant qu'ami à l'intention de ses amis, Leiris se fait l'interprète bienveillant des œuvres d'autrui en posant leurs problèmes comme des problèmes communs, et en partageant leurs difficultés comme les siennes. L'amitié suppose cette persévérance, en même temps qu'une capacité à comprendre, par affinité, la nature du projet créateur de l'autre, y compris dans un médium étranger au langage usuel. En adoptant cette posture, Leiris devient en quelque sorte le lecteur bienveillant qu'il espère comme lecteur de ses propres œuvres. C'est autour des notions de réalisme, de portrait et de signature, et en considérant leur rapport à autrui, que nous souhaitons axer notre analyse de quelques écrits sur l'art de Leiris, qui prolongeront notre interrogation sur la singularité et les lieux communs.

4.5.1 RÉALISME ET INNOVATION

Bien qu'au fil des années, une transformation survienne dans ses écrits sur les arts visuels, tant dans les concepts analysés qu'autour de la voix énonciatrice qui se fait plus analytique et moins lyrique, Leiris demeure relativement constant dans ses préoccupations et son mode d'approche de la peinture et de la sculpture. Ses écrits diffèrent de ceux de Ponge et de Paulhan à plusieurs égards, mais comme eux, ils complètent et reflètent les positions de l'écrivain sur les fonctions de l'art dans la société. Une première différence se trouve dans leur ton. Les écrits sur l'art de Leiris ne cherchent pas, comme ceux de Paulhan, à réfléchir, à la place de l'artiste dont il est question dans l'histoire de l'art, à poser des définitions ou à avancer des propositions fortes sur la valeur du travail du peintre ou sa singularité dans le champ des arts visuels. Les anecdotes sur la vie et la personnalité des artistes sont aussi très peu présentes dans les différents hommages, malgré certaines exceptions (« Alberto Giacometti » [1929], « Éléments pour une biographie » [sur André Masson, 1940]). De plus, Leiris limite les parallèles explicites entre son œuvre et celles des artistes dont il traite, loin du mode fusionnel adopté par Ponge, et n'essaie pas davantage de tirer malicieusement les démarches des artistes vers ses propres conclusions sur l'esthétique comme Paulhan le fait avec Braque. Ceci précisé, il n'en demeure pas moins que sa préférence pour l'art figuratif va de pair avec son parti pris pour le réalisme autobiographique et qu'il s'arrête à de nombreuses reprises sur des considérations qu'il partage avec le sujet de son essai : comme Paulhan et Ponge, il écrit sur des artistes dont les œuvres l'aident à réfléchir à sa propre pratique.

Les hommages de Leiris à des peintres qui sont aussi ses amis prennent une forme impressionniste, intime. Ceci passe notamment par l'élaboration d'un langage spécifique pour l'autre, plutôt que par des considérations techniques ou pratiques sur les toiles admirées. On retrouve à ce titre des échos des peintres représentés selon la logique d'« une rhétorique par objet » de Ponge, qui montrent que malgré les différences que nous avons soulignées, leurs approches ne sont pas totalement divergentes. Leiris a par exemple écrit de courts poèmes pour certains peintres admirés, comme Joan Miro, André Masson ou Josef Sima. Ce ne sont pas des textes simplement dédiés au peintre choisi, mais bien des poèmes qui cherchent à restituer quelque chose de l'expérience vécue à travers les toiles, tels ces

« Marrons sculptés pour Joan Miro » : « Violet indigo bleu vert jaune orangé vert / Quelle peste s'est faufilée / dans la nuit de ses veines / pour que le monde, insidieusement contaminé, se résolve / en cette floraison de tatouages et de taches ? » (EA, 188). Le regard du poète se superpose à celui du peintre et se met au service de son œuvre, comme une façon de la redire à travers son propre langage. Catherine Maubon, parlant de l'intérêt de Leiris pour les arts visuels, écrit que pour lui, « gage d'une révélation, la peinture, comme la sculpture, n'est pas tant le lieu d'une spéculation que celui d'une écoute⁴¹² ». L'idée de singularité est mise à mal par ce redoublement créatif, qui ne fait pas de l'écriture le lieu de l'innovation, mais celui de l'adéquation et de la communion. La signature de Leiris, sa plume, sert essentiellement à valoriser l'originalité et à exprimer la singularité de l'ami à qui est consacré le texte.

Une deuxième différence apparaît entre Leiris et les deux auteurs précédents autour de leurs peintres de prédilection, différence fondamentale pour penser les questions de communication et d'innovation langagière à travers la peinture. Comme nous l'avons mentionné rapidement en évoquant la question du réalisme, Leiris montre une nette préférence pour l'art figuratif plutôt que pour l'art abstrait, préférence dans laquelle s'inscrivent les œuvres d'André Masson, d'Alberto Giacometti, de Pablo Picasso et de Francis Bacon, quatre des artistes sur lesquels il a le plus écrit au cours de sa vie. Leiris formule au sujet de Giacometti une question qui traverse bon nombre de ses essais sur la peinture et la sculpture :

Peinture et sculpture, en effet, posent ce problème essentiel, quand on ne les ampute pas de la figuration : comment agencer une image ou un objet qui soit, tout à la fois, une réalité convaincante par sa structure même, la transcription fidèle du motif souvenu ou inventé et l'expression d'un moment, essentiellement fuyant, de la subjectivité ? (EA, 245)

Loin de poser l'art figuratif comme moins novateur ou radical que l'art abstrait, auquel Ponge et Paulhan associent la modernité artistique, Leiris cherche, à travers différents parcours de peintres, à trouver quelle réponse l'esthétique de chacun des artistes apporte à ce problème de représentation, qui est aussi le sien.

⁴¹² Catherine Maubon, *Michel Leiris en marge de l'autobiographie*, op. cit., p. 157.

Le réalisme auquel Leiris se réfère possède une définition plutôt large; il est certainement lié à la dimension figurative de l'art des peintres aimés, mais d'autres éléments le complètent et le compliquent. Parmi eux se trouve la conjonction du banal et du merveilleux, une alliance qui inclut la dimension mythique de l'existence dans la représentation du réel. Elle est évoquée à propos de plusieurs peintres, comme une façon de faire advenir une puissance de l'ordinaire. Une telle capacité à faire jaillir le merveilleux de l'usuel et d'éclairer sous un nouveau jour le quotidien n'est évidemment pas sans rappeler « Le sacré dans la vie quotidienne », certains passages de *L'Afrique fantôme*, ou même les récits bibliques et historiques employés pour structurer *L'âge d'homme*. Il importe toutefois de remarquer que l'intérêt de Leiris pour le merveilleux et son insertion dans la vie ordinaire remonte aux années vingt, comme le révèle son journal, et prend de l'ampleur durant sa période de fréquentation des surréalistes. Nous avons déjà évoqué le merveilleux au sujet de Raymond Roussel, au début de sa carrière d'écrivain, et de Che Guevara, durant ses dernières années d'écriture. La question le préoccupe au point où il se lance, sans cependant le compléter, dans la rédaction d'un *Essai sur le merveilleux*, en 1926, encouragé dans son projet par André Breton, qui l'avait chargé en 1925 de livrer un *Glossaire complet du merveilleux* avec le Bureau des recherches surréalistes. Cet appui révèle que la conception du surréalisme que développe Leiris à cette époque correspond globalement à celle du groupe, malgré des distinctions avec le merveilleux défini par Louis Aragon ou encore Pierre Mabille⁴¹³. L'essai de Leiris montre à l'œuvre la volonté de définir un « merveilleux moderne », donc propre à la vie de son époque et différent du merveilleux du XIX^e siècle, qui sache rendre compte de la vie de l'homme qui ne croit plus en Dieu, en la Patrie ou au progrès sans faille. Le merveilleux ne naît pas de la transcendance, il « n'existe qu'intérieurement à l'homme⁴¹⁴. » Il ne se confond donc pas non plus avec le fantastique.

⁴¹³ Louis Aragon développera le « merveilleux concret » dans la « Préface à une mythologie moderne », qui ouvre *Le paysan de Paris*, en valorisant l'éphémère et le quotidien. Arrivé plus tardivement au sein du groupe, Pierre Mabille axera plutôt ses définitions du merveilleux sur son intemporalité et sa présence commune dans toutes les cultures, le rapprochant du folklore, dans un essai publié en 1940. Voir Tania Collani, *Le merveilleux dans la prose surréaliste européenne*, Paris, Hermann Éditeur, 2010.

⁴¹⁴ Michel Leiris, *Le merveilleux*, édité par Catherine Maubon, Bruxelles, Devillez, 2000, p. 42.

L'homme doit faire advenir ce merveilleux en se soumettant « à une sorte de pratique intellectuelle destinée à la création d'énigmes au sein de l'existence quotidienne; l'homme est envisagé comme un être hermétique [...] qui cache en soi d'autres dimensions, plusieurs couches de savoir⁴¹⁵ ». Les thèmes chers au surréalisme s'y inscrivent tout naturellement : la rencontre fortuite, l'amour, le hasard, en plus de l'usage d'images insolites. Il est toutefois clair que le merveilleux ne prend sens que par rapport à la banalité du quotidien, qui permet son jaillissement, comme un événement qui dévoile la complexité que cache l'ordinaire.

Le réalisme entre au cœur des préoccupations de Leiris à partir de l'époque de *Documents* et donc, de la rupture avec le surréalisme. La très grande majorité des essais sur la peinture et la sculpture de Leiris ont été écrits après son passage chez les surréalistes et montrent son émancipation progressive de leur mode de pensée, en même temps que subsistent des traces importantes de son passage au sein du groupe. Sa nouvelle dévotion au réalisme infléchit certainement sa lecture des œuvres picturales, comme en témoignent ses propos sur Picasso en 1930, dans le premier article qu'il consacre au peintre, « Toiles récentes de Picasso », publié dans *Documents*. Leiris rapatrie Picasso parmi les réalistes, contre les surréalistes – et André Breton – qui en avaient fait l'un des leurs cinq ans plus tôt⁴¹⁶ : « C'est donc à mon avis commettre un contre-sens complet qu'oublier le caractère foncièrement *réaliste* de l'œuvre de Picasso et le situer dans une sphère d'hallucinations fantastiques, une manière de plan astral où le réel ne sait rien d'autre que valser. » (EA, 205) Leiris argue que la véritable liberté ne consiste pas en un affranchissement du réel, en une forme d'évasion, mais en sa reconnaissance, annonçant déjà le thème de la fuite et de son refus qui hante sa propre œuvre. Selon Leiris, Picasso pousse le réel jusque dans ses derniers retranchements, et pour justifier son insistance sur le réalisme de toiles souvent considérées d'une tout autre manière par la critique, Leiris invoque l'« humanité » du peintre, qui dépeint « des membres humains, des têtes humaines, des paysages humains, des animaux humains

⁴¹⁵ Tania Collani, *Le merveilleux dans la prose surréaliste européenne*, op. cit., p. 141.

⁴¹⁶ Dans André Breton, « Le surréalisme et la peinture », *La Révolution surréaliste I*, n° 4, 1^{er} juillet 1925.

situés dans une ambiance humaine » (EA, 306). Le choix d'accoler l'épithète de « réaliste » à Picasso, éminemment polémique, illustre bien la définition flexible et large du réalisme de Leiris, qui ne sera pas démentie dans les décennies suivantes. Le réalisme que valorise Leiris prend racine dans le monde, mais sait aussi en exposer des visages inusités et en faire émerger des dimensions cachées. Il ne fait pas que reproduire les lieux communs du réel, c'est-à-dire ce qui en apparaît au premier abord, mais le travaille de manière à faire apparaître ce que l'habitude dissimulait, d'où l'émergence du merveilleux. En cela, il ne se distingue pas radicalement de la définition développée par Leiris pendant sa période surréaliste, même si le poète s'éloigne des positions du groupe. Picasso est en effet présenté comme celui qui, à partir de sujets *terre à terre* – les italiques sont de Leiris, qui ne mentionne toutefois pas de sujets précis –, parvient à créer une réalité distincte par un remodelage du réel : « Toute l'imagination porte sur la création de nouvelles formes, situées ni au-dessus ni au-dessous des formes quotidiennes, mais vraies comme elles, quoique différentes et tout à fait nouvelles. » (EA, 305) Leiris insiste sur le caractère « vrai » de l'invention chez Picasso pour souligner qu'il ne s'agit pas là d'un univers symbolique : les formes neuves s'inscrivent dans la vie ordinaire et y possèdent une signification, ne reposant pas sur un univers de symboles pour être comprises.

Dans ses textes subséquents, Leiris traite d'artistes chez qui il décèle un rapport relativement similaire au réel : réalisme et merveilleux se côtoient à de nombreuses reprises, tout au long de ses décennies d'écriture sur les arts visuels. À propos d'Élie Lascaux, dans un texte éponyme rédigé en 1945 comme préface à un catalogue d'exposition, Leiris énonce que la problématique du merveilleux émergeant à travers le plus banal constitue non seulement un intérêt qui lui est propre, et qu'il partage avec quelques peintres, mais une composante de la modernité artistique : « Lascaux, tenu par certains pour un peintre "naïf", participe pourtant de ce qu'il est convenu d'appeler l'esprit moderne. C'est à chaque instant, en effet, que l'on rencontre dans son œuvre la marque de ce merveilleux quotidien qui paraît constituer, de nos jours, l'un des pôles autour desquels gravite la poésie. » (EA, 607) Leiris ne spécifie pas à quelle poésie il fait référence, pas davantage qu'il ne range sa propre pratique poétique dans cette mouvance. Néanmoins, il constate que l'usage du merveilleux fait partie de l'air du

temps, tant en littérature qu'en arts visuels, comme si une sorte de suspicion généralisée poussait les artistes à regarder un environnement qu'ils ont désappris à considérer.

Un autre exemple d'usage du merveilleux, environ à la même époque, se trouve, selon Leiris, chez Miró. Celui-ci tire ses tableaux du côté de la fable et du conte, au sens où l'entend Benjamin, au point où Leiris, fidèle à son désir de communion avec les artistes aimés, adopte ce mode d'expression dans le premier texte qu'il lui consacre, « Joan Miró », en 1929 :

Un article sur un artiste aussi proche de la vie que Miró, doué d'un tel sens de la nature et (qu'il s'en doute ou non) lié par tant de points de contacts au folklore, ne saurait se terminer légitimement que par un proverbe ou bien un apologue dans le genre moralisateur. Tout le monde ne pourra qu'y gagner, le lecteur aussi bien que l'auteur... » (EA, 177)

Leiris inventera donc une courte fable en conclusion. Si Leiris parle déjà de folklore et de mystère au sujet de l'œuvre du peintre catalan, ce n'est que dans le second texte qu'il lui consacre, en 1947, qu'il évoque plus directement le réalisme, le surréalisme et le merveilleux, lesquels sont tous trois confondus. En effet, Leiris évoque d'un côté « le caractère profondément réaliste de l'œuvre presque entière de Miró » tout en soulignant quelques lignes plus loin le « caractère enfantin, folkloristique du merveilleux chez Miró. Rien de sophistiqué chez lui comme tant d'autres surréalistes. » (EA, 180) Leiris insiste sur cette simplicité, mais n'en mentionne pas moins que Miró possède la volonté « d'être modern[e] » (EA, 183), malgré l'air d'« opéra-bouffe », de « cirque » ou de « nursery-rhymes » (EA, 181) de son art.

La récurrence des mêmes termes d'un texte à l'autre est frappante, même si des nuances dans leur usage bousculent quelque peu leur sens. Dans un texte de 1963, « Alberto Giacometti en timbre-poste ou en médaillon », Giacometti est décrit comme ayant choisi la voie de la fidélité au monde. Le sculpteur lui porte un intérêt sans cesse renouvelé, parce que sa retranscription présente déjà une difficulté inépuisable pour celui qui tente de regarder le réel sans l'écran que la culture a fixé, sans les lectures que celle-ci a imposées :

ce sera sur la réalité la plus banale qu'il fixera exclusivement son attention : ce qu'il y trouve, c'est un « inconnu merveilleux », qui ne peut être pour l'artiste qu'un

tonneau des Danaïdes car, dès l'instant qu'on y accède en regardant sans qu'entre l'œil et ce qu'il voit s'interposent les écrans de la culture, vouloir combler par le moyen de l'œuvre le vide laissé par cette sensation fugace revient à essayer d'emplir quelque chose qui n'a pas de fond. Aujourd'hui, Giacometti estimerait avoir gagné partie s'il parvenait à faire convenablement un nez (EA, 248).

La volonté de se libérer des ornières imposées par la culture diffère de l'attention que Leiris porte à ces mêmes codes culturels, mais rejoint ses préoccupations pour la description du réel souvent d'une exactitude maniaque. Le merveilleux naît ici de cette capacité à regarder autrement ce qui était déjà là, en observant avec précision ce qui devient invisible à force de familiarité; il naît dans le regard du spectateur qui redécouvre son propre univers. L'affirmation selon laquelle « Giacometti estimerait avoir partie gagnée s'il parvenait à faire convenablement un nez » aurait pu être écrite par Paulhan, qui a maintes fois souligné la difficulté que posent les objets les plus simples, et les possibilités insoupçonnées qu'ils recèlent. L'énoncé de Leiris va à l'encontre du sens commun, qui voudrait que les objets les moins imposants et les plus proches du peintre soient vraisemblablement les plus faciles à représenter, et verse dans le paradoxe malgré sa valorisation de l'usuel et du familier. La condamnation des habitudes auxquelles nous conditionne la vie sociale justifie cette position. Les « écrans de la culture » s'interposant entre l'individu et son propre visage, qu'il ne sait plus percevoir avec intérêt, sinon avec justesse, reconduisent une vision de la société relativement négative, en ce qu'elle dépossède chacun de la connaissance de soi. La « culture en question » reste floue, mais chose certaine, nous n'y trouvons pas la valorisation du folklore accompagnant les écrits de Leiris sur Miró, qui ancrerait le travail de l'artiste dans une tradition à réinterpréter. La rupture nécessaire aux individus pour qu'ils habitent à nouveau leur environnement est plus fondamentale. Heureusement, pour Leiris; l'artiste a le pouvoir de renverser le conditionnement de nos perceptions et de permettre aux spectateurs de redécouvrir leur univers.

La redécouverte du monde qu'amène l'artiste n'est toutefois pas nécessairement accompagnée de la transmission d'un rapport serein à cet environnement. L'enthousiasme de Leiris pour le travail des peintres et sculpteurs qu'il admire peut laisser croire que leurs œuvres suscitent une sorte de réconciliation, d'apaisement, ce que le terme de « merveilleux » indique aussi. Or la peinture contient aussi un potentiel de confrontation avec le spectateur, qui n'est pas sans violence, une violence néanmoins nécessaire parce

qu'intrinsèque au monde. Notre dernier exemple de cette préoccupation pour le réalisme et ses différents visages est l'œuvre de Francis Bacon, découverte par Leiris à la fin des années soixante, et qui a pour lui valeur de révélation, comme celle, a-t-on avancé, de Constantin Guys pour Baudelaire⁴¹⁷. Les tableaux de Francis Bacon, plus que ceux des peintres sur lesquels Leiris a écrit par le passé, le confrontent à leur impact sur le spectateur et à la dynamique qui s'installe entre celui-ci et la toile. Dans « Ce que m'ont dit les peintures de Francis Bacon » (1966), dont le titre annonce la présence des questions de réception dans l'essai, Leiris avance que l'artiste a placé au cœur de son esthétique

nos rapports avec le réel, notre façon d'appréhender le monde, sa course et les êtres dont il est peuplé. Pour le spectateur, c'est la présence de l'artiste, sa marque personnelle (indicatrice de son mouvement rapide ou tâtonnant pour rendre compte de ce qu'il a vu) qui fait que la chose est présente, au lieu d'être la chose morte qu'elle serait si elle était reproduite sans l'intervention patente d'une subjectivité. (EA, 477)

Parmi les peintres admirés, aucun ne fait naître des images aussi violentes que Bacon, que Leiris inclut néanmoins dans le courant du « réalisme » (EA, 477). Toutefois, Bacon n'a pas peur de pousser au paroxysme ses représentations du réel, la « réalité de la vie ne pouvant être saisie que sous une forme criante, criante de vérité comme on dit » (EA, 478); les figures tordues, contorsionnées, paralytiques qu'il dépeint chassent l'homme de la légende et du mythe pour montrer la « crudité » intemporelle de l'être (EA, 479). Leiris refuse de parler de style pour décrire la marque singulière de l'œuvre de Bacon, la présence unique qui émane de ses toiles ne naissant pas d'un effort volontaire pour se singulariser, mais tout naturellement, de la particularité de son « faire » appliqué à un thème concret. Le tableau est le « lieu où s'est opérée la rencontre de ces deux réalités, l'artiste et la chose qu'il désirait représenter » (EA, 477). Le processus de création, suivant cette description, est d'une grande simplicité, comme s'il suffisait à l'artiste d'être attentif au réel, de même que d'offrir la singularité de son regard, pour que la toile naisse. Cette lecture du processus met l'accent bien davantage sur la personnalité du peintre, qui possède cette vision singulière, que sur le travail et la recherche, dont l'importance est minimisée. Le parti pris pour le réel constitue le seul cadre, la seule contrainte qui organise l'œuvre, ce qui rapproche Leiris de la logique terroriste dans

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 192.

sa description de l'individu créateur, bien que la quête de pureté qui la caractérise ne soit pas présente.

Le terme de « merveilleux » n'est jamais employé pour parler des toiles de Bacon, ce qui ne surprend guère compte tenu de la connotation relativement positive du terme et, à l'opposé, de la violence de l'œuvre de Bacon, sur laquelle insiste Leiris. À son sujet, Leiris parle plutôt, et avec une grande constance, de « présence ». Le terme réfère à la vie propre qui semble animer la toile et en fait autre chose qu'un objet ordinaire. La « présence » décrit aussi le sentiment provoqué chez le spectateur : « Le travail de Bacon va consister à investir de l'intérieur ces témoignages presque banals, stéréotypés de la réalité et à les métamorphoser en une œuvre personnelle douée d'une qualité particulière de vie. » (EA, 484) Le merveilleux et la présence, tels que les comprend Leiris, désignent une invasion de la réalité ordinaire, une rupture de la neutralité qui caractérise habituellement l'état du spectateur, par quelque chose de profondément déstabilisant, qui surgit à partir du réel même, d'où l'importance de la figuration. Bacon ne cherche pas à faire appel au sentiment et à l'émotion, pas plus qu'il ne vise à transmettre un message moral ou politique, ou encore à avoir une portée critique. Il ne veut qu'une saisie « sur le vif » (EA, 495) de la réalité. Leiris parle d'un choc, engendré par le fait de reproduire, sans chercher à témoigner de son époque, l'horreur du monde : « regardant le monde comme il est, il ne peut pas ne pas peindre ce qui est notre vérité profonde, notre angoisse. » (EA, 485) Leiris décèle dans les toiles de Bacon une volonté de puissance toute nietzschéenne, « qui ne passe par nul détour sentimental ou idéologique » (EA, 499), mais « pose abruptement son propre système de valeurs » (EA, 499) : cette puissance passe par la capacité à concilier la réalité actuelle à des moyens classiques, sans crainte de mêler les contraires.

Depuis ses premiers écrits sur l'art, Leiris insiste sur l'attrait particulier qu'exercent sur lui les toiles qui maintiennent un rapport fort au réel, les toiles abstraites le laissant relativement indifférent. Jean Paulhan, en parlant de Braque, ne valorisait pas autre chose : le monde entrainé dans ses toiles comme si le peintre ne faisait qu'être à l'écoute de ce qu'il voyait, humble devant son propre art. C'est en réfléchissant à Bacon, à travers la notion de présence, que Leiris parvient le mieux à exprimer ce à quoi devrait idéalement parvenir une toile et, peut-être, tout artiste, fut-il écrivain ou peintre. La peinture est évidemment délestée

des préoccupations idéologiques et de l'engagement traditionnel qui hantent Leiris. Mais elle crée aussi un effet immédiat, permet une saisie instantanée. Elle est impact pur, sans entraves créées par les limites d'un message ou d'une idée. Les termes de « merveilleux » et de « présence » décrivent tous deux la capacité de la toile de transformer les perceptions usuelles du spectateur, par effet de défamiliarisation. La toile fait émerger une nouvelle lecture du réel grâce au réagencement de ses éléments et aux liens neufs qui sont créés : l'invention vient de cette saisie neuve d'éléments préexistants, plutôt que d'une nouveauté radicale. On trouve dans ce phénomène un rappel de l'insistance sur les possibles des lieux communs que valorisent les auteurs de notre corpus. Si les lieux communs ne sont pas des syntagmes figés, ils sont, littéralement, des éléments communs, saisis sans le cadre de la toile, qui permettent à l'expérience humaine d'être relue à la lumière d'une subjectivité.

Leiris, qui se concentre sur la description de sa propre expérience des œuvres, n'aborde qu'au passage la question de leur réception parfois difficile et de leur effet déstabilisant sur le public. Non qu'elle ne soit présente en arrière-plan, comme le souligne Catherine Maubon au sujet de cette question chez Leiris :

C'est dans le « conflit entre exactitude documentaire et vérité picturale » que se noue – encore une fois au présent – la tension qui anime la toile ou la sculpture et en assure l'existence. Or cette tension apparaît d'autant plus forte que l'écart est grand, tendu à la limite de la rupture ou de l'incompréhension du public ainsi qu'il en est souvent advenu avec la part la plus novatrice de la peinture contemporaine⁴¹⁸.

Mais Leiris ne semble pas préoccupé outre mesure par cette question, peut-être justement en raison du lien avec le réel maintenu par les toiles qu'il admire. Elles traitent toutes d'un monde que le spectateur reconnaîtra comme le sien, au moins en partie. De même qu'il reconnaît la difficulté de ses propres textes, il n'en suppose pas moins la présence de quelques interlocuteurs qui sauront supporter les méandres de la toile ou du texte. Dans l'entretien « Le peintre de la détresse humaine » (1966), il convient que les toiles de Bacon peuvent choquer, mais prévoit que cet effet s'estompera avec le temps. Il est de la nature des œuvres révolutionnaires de déstabiliser au départ, pour ensuite être appréciées d'une manière plus posée, conformément à l'expérience que Leiris a faite de certaines toiles, comme il

⁴¹⁸ Catherine Maubon, *Michel Leiris en marge de l'autobiographie*, op. cit., p. 222-223.

l'avoue dans l'entretien. Leiris ne distingue pas sa propre appréciation de l'art de celle du premier venu : une œuvre s'offre à tous et pour tous, et la capacité à l'apprécier et à comprendre son langage est avant tout une question de fréquentation, d'habitude, et bien sûr, d'amitié, en ce qu'elle exige une curiosité bienveillante pour l'œuvre d'autrui. En cela, Leiris s'éloigne des propos de Ponge sur la réception des œuvres révolutionnaires, compréhensibles de quelques êtres d'exception, bien que tous deux misent sur l'effet du temps pour favoriser une lisibilité plus grande des œuvres.

4.5.2 LA SIGNATURE ET LE NOM COMMUN DE L'ARTISTE

Le plaidoyer de Leiris en faveur d'un réalisme revitalisé trouve des échos dans son intérêt pour le portrait et l'autoportrait. Les réflexions sur le portrait se transforment en variation sur le projet au cœur même de son entreprise autobiographique, l'autoportrait. Leiris a fait de ses écrits autobiographiques l'interface où peuvent se réconcilier le commun et l'individuel, à travers le rapport au langage privé et social, et aux références culturelles et historiques partagées qui les traversent. Le portrait, que pratiquent Masson, Picasso et Bacon, est porteur de préoccupations similaires, à tout le moins suivant les interprétations de l'auteur de *L'âge d'homme*. Dans le court essai « Portraits » (1947), Michel Leiris décrit la dialectique entre l'invention et la fidélité au réel que suppose le portrait pour André Masson, d'une manière qui n'est pas sans rappeler ses propres intérêts, à une époque où Leiris a lui-même entamé la rédaction de son cycle autobiographique :

Pour un peintre qui s'est proposé, comme Masson, non de faire, de façon simplement descriptive, un inventaire du monde mais de toucher l'universel à travers la singularité de chaque chose, le portrait est un genre au plus haut chef attirant, puisque la réussite devra ici impliquer une convergence parfaite de l'invention picturale (qui échappe aux limites en tant qu'elle est liberté) et du mécanisme analytique nécessaire à la saisie de la ressemblance individuelle (qui elle aussi, par delà le détail précis, débouche dans l'illimité de la vie). (EA, 115)

Le portrait, interface entre commun et singulier, est aussi le point de convergence entre création et recréation d'un objet. L'autoportrait reprend ces dialectiques, la connaissance de soi devenant connaissance du monde grâce aux outils spécifiques de l'art. Leiris, dans ce même texte, ouvre vers le contexte qui a mené Masson vers une phase de repli, faite de

portraits des siens et d'autoportraits, celui de l'expansion nazie de 1940. Pour traverser ces années, le peintre se livre à « la considération objective de soi, la définition de soi-même par le moyen du portrait, comme si l'art du peintre [...] se révélait à lui dans son but le plus authentique : une prise de connaissance des traces et de possession du tracé de son propre destin » (EA, 117). Ces traces sont à entendre comme les traces du temps et des expériences laissées sur l'individu, mais aussi comme les traces laissées par la culture et par les expériences collectives léguées au sujet. Le portrait devient représentation d'un individu, mais aussi de tout ce qu'une époque lui fait subir, son destin rejoignant le destin collectif.

Ceci n'est pas sans liens avec la manière dont Leiris positionne l'individu-peintre, l'objet de ses propres portraits. Deux articles de Leiris constituent des réflexions et des jeux de pensée sur les noms d'artistes aimés, Miró et Picasso. La conclusion du texte sur Miró, c'est-à-dire le segment de l'essai qui nous intéresse, part d'une simple anecdote : Leiris, dans un texte datant de 1947, a inscrit le mauvais accent au-dessus du « o » de Miró. Par mégarde, il a remplacé l'accent aigu par un accent grave, et a souligné dans son essai la présence de cet accent plutôt surprenant aux yeux d'un francophone. En 1970, dans le texte « Repentirs et ajouts », il rectifie l'erreur et, sans vouloir trop longuement spéculer sur la signification de cette méprise, il admet que « la profonde singularité de l'art de Miró me paraissait devoir se refléter dans son nom. » (EA, 201) À un artiste exceptionnel devait correspondre un nom exceptionnel, comme si celui-ci condensait une essence ou annonçait un destin inusité.

Cette fascination pour le nom de l'artiste atteint une intensité beaucoup plus grande dans le texte « balzacs en bas de casse et picassos sans majuscules » (1956). Le court essai est consacré à Balzac en même temps qu'au peintre de « Guernica ». Ce qui les unit est autant leur adéquation à un certain modèle de l'artiste romantique, à la productivité et à l'inventivité foudroyantes, qu'un lien plus concret : une série de « balzacs » dessinés par Picasso. La série de dessins de Balzac reproduit schématiquement la tête du célèbre écrivain, sa moustache, son visage rond et ses sourcils froncés suffisant à clarifier son identité. Le minimalisme et la volonté d'épuration ne sont pas rares dans les dessins du peintre : Picasso a produit un chien, une colombe ou une chouette aisément reconnaissables en limitant autant que possible le nombre de traits pour chaque objet. Le visage de Balzac peut subir le même traitement sans perdre son identité, entre autres en raison de sa célébrité. Néanmoins, ce procédé transforme

la perception de l'auteur de la *Comédie humaine*. La sérialité rend l'écrivain à l'état « moins encore de passants qu'à celui d'objets courants (au niveau du paysage ou de la nature morte » (EA, 333). Le balzac, écrit en minuscules, désigne alors autant la figure de l'artiste devenue, comme Braque, « un patron », c'est-à-dire un maître digne d'imitation, un style reconnaissable entre tous, qu'une figure assez connue pour être *commune*, c'est-à-dire aussi usuelle que la colombe ou le chien, identifiable même réduite à quelques traits, parce que faisant partie du répertoire de formes partagées. Ceci n'est pas exclusivement négatif : Balzac, transformé en « objet courant », devient certes plus banal, plus aisément copiable, en quelque sorte reproductible, mais il possède aussi la force de circuler sans restriction et sans risque de destruction. Sa singularité est assez grande pour ne pas être perdue au fil des appropriations successives et des déformations que celles-ci amènent.

Balzac n'est pas seul à subir ce traitement. La transformation qui fait d'un nom propre un nom commun survient aussi pour Picasso, puisque le créateur de la série de balzacs n'échappe ultimement pas au sort du sujet de ses toiles :

entre Pablo Picasso qui inlassablement travaille et le Picasso bien ou mal encadré qu'on accroche à un mur, entre le Picasso ami et l'objet Picasso dont on pourrait laisser tomber la majuscule (comme il en est pour le picasso petit pain vendu chez certains boulangers du midi méditerranéen) il existe un écart que le critique, quant à lui, a pour devoir terrestre de réduire. (EA, 332).

Le rôle du critique, tel que Leiris l'expose en une phrase à valeur de conclusion, est particulièrement intéressant. Il se doit de retrouver et de présenter au lecteur ce qui fait l'essence de l'être ou de l'objet qu'on appelle « Picasso » ou « Balzac », de retrouver ce qui unit l'ami au créateur ou, moins sérieusement, au petit pain. Leiris termine son essai en décrivant la porosité qui existe désormais entre nom commun et nom propre, ce qui conduit le nom de l'artiste ayant une reconnaissance importante à atteindre une sorte de statut intermédiaire entre les deux termes. En effet, la signature de l'artiste célèbre devient une marque de commerce : « des Honoré de Balzac par Pablo Picasso, autrement dit des balzacs qui sont du même coup des picassos, picassos (en somme) tout comme on est Stradivarius, Waterman, Citroën ou Miura, en même temps que Balzacs comme thomas nom commun ». (EA, 333) De même, le nom de l'artiste se décline en une variété de produits qui conservent une parcelle de son identité, tout comme les Citroën recouvrent une quantité de produits

différents émanant d'une même source et regroupés par quelques traits particuliers. Le ton de l'essai n'est pas critique et ne déplore pas la perte de l'aura de l'artiste causée par la dissémination de son nom et de la reproductibilité de sa signature. Au contraire, Leiris paraît s'amuser de ce jeu autour de l'identité et de la nomenclature, comme si le nom du peintre, répété à l'infini, devenait un objet poétique apte à figurer dans son propre *Glossaire*.

Au XX^e siècle, Picasso est probablement le peintre qui incarne le mieux le concept de génie, par sa formidable productivité autant que par sa capacité de réinvention. Leiris le désigne comme tel dès le premier texte qu'il lui consacre, en 1930. Pierre Vilar, dans son commentaire sur les écrits que Leiris a rédigé sur Picasso, va jusqu'à parler du statut mythique qu'acquiert le peintre, dans le monde des arts comme pour Leiris : « le propre du génie est d'être nommé par ses œuvres, et qu'il se hausse, de ce fait, à la structure même du mythe; qu'est-ce d'autre, au fond, qu'un mythe, si ce n'est un nom propre devenu un nom commun ? Il y a des stéréonymes comme il y a des stéréotypes⁴¹⁹. » L'emploi des minuscules pour picasso et balzac fait de cette mythification, non pas le début d'un éloignement du reste du monde, comme s'ils devenaient intouchables, surélevés par rapport à la masse, mais au contraire, le lieu d'une appropriation collective, comme si chacun pouvait désormais disposer d'une part de leur être. Il est intéressant qu'un même sort soit partagé par un écrivain (Balzac) et par un peintre (Picasso). Les écrits sur la peinture ou la sculpture de Leiris ne montrent pas, comme nous l'avons souligné, la même préoccupation pour l'efficacité de l'art que ses écrits sur la littérature et sur sa propre pratique. Néanmoins, ils insistent constamment sur la présence de l'artiste parmi la communauté des siens. L'artiste crée en s'inspirant du monde dans ce qu'il a de plus ordinaire, pour offrir ses toiles à tous, et à tous la possibilité de contempler le merveilleux dans ce qu'il a de banal. Leiris ne réfléchit pas longuement aux difficultés de réception parce que sa vision des arts visuels, davantage que sa perception de ses propres écrits, paraît marquée par la confiance : celle que tous peuvent apprivoiser ces toiles, tout comme lui a pu apprivoiser ces représentations du réel, Leiris ne s'extirpant pas du lot commun.

⁴¹⁹ Pierre Vilar, « Picasso, le nom propre de la peinture », *EA*, p. 400.

Ceci dit, il n'en reste pas moins que son statut face à ces peintres n'est pas non plus celui du premier venu. Un lien d'amitié les unit, et l'insistance de Leiris sur le nom propre des gens aimés est aussi une façon de concilier son affection pour l'individu avec celle pour l'œuvre, les deux fusionnant dans un mot qui incarne tant l'un que l'autre. Il n'en est pas autrement de son intérêt pour le portrait. Celui-ci peut en effet restituer la spécificité de son sujet, tout autant qu'une vérité moins aisément saisissable, et la rendre disponible par le processus d'appropriation qui a pu faire de Balzac les balzacs de Picasso. Les portraits que Leiris fait des peintres aimés portent la marque de ses propres intérêts et adoptent ses propres modes d'expression pour leur rendre hommage, qu'il s'agisse de son usage de la poésie ou de ses longues phrases sinueuses. L'amitié renvoie aussi à une communauté d'intimes, et il n'est absolument pas exclu que Leiris ait celle-ci en tête en songeant autant à la réception des peintures qu'à celles des textes. Si ses textes présentent une difficulté, tout comme les œuvres aimées, l'ami est celui qui osera se mesurer à cette difficulté et tenter d'en saisir le sens.

Ce sens n'a toutefois pas à être mis en mots, et la tension entre parole et chant qui traverse l'écriture de Leiris disparaît lorsqu'il parle des œuvres qu'il admire. Leiris fait de la peinture et de la sculpture le lieu d'un rapport idéalisé à l'art, toutes deux n'étant jamais limitées par la volonté de communiquer, mais atteignant d'emblée la plénitude et la force du chant, en ouvrant les possibles, notamment grâce au merveilleux qui obsède Leiris. Son insistance sur la « présence » dans les œuvres de Bacon traduit la même chose. L'époque s'inscrit dans l'œuvre sans l'alourdir d'un message; elle agit sur le réel et y imprime la marque du regard du peintre, dans un rapport instantané et immédiat.

4.6 LE PROCÈS INFINI

Le rapport serein de Leiris à la peinture et à la sculpture, deux pratiques qui ne sont pas pareillement divisées et écartelées entre parole et chant, entre préoccupations politiques et préoccupations esthétiques, expose en parallèle comment la tentation de l'engagement est toujours vécue sur un mode coupable chez l'écrivain. Leiris n'est pas près d'annoncer, comme Sartre, que l'artiste ou le musicien sont les « plus éloign[és] de considérer les

couleurs et les sons comme un langage⁴²⁰ »; il ne distingue pas radicalement ces arts de sa pratique d'écriture, comme son insistance sur le rapport qu'entretient la création au réel le reflète. Néanmoins, la peinture et la sculpture échappent aux remords qui accompagnent chacune des positions d'écrivain de Leiris : celle du poète se réfugiant dans le chant; de l'autobiographe qui s'adonne à une activité « coupable »; de l'écrivain engagé des préface et préambules de *L'Afrique fantôme*, qui ne l'est toutefois jamais suffisamment. Seuls peut-être ses écrits à titre d'ethnographe sont exemptés de ces écartèlements.

Si Sartre affirmait de l'écrivain qu'il ne devait pas écrire pour remporter ses procès futurs devant l'Histoire, mais pour le présent en osant s'y commettre, Leiris donne quant à lui le sentiment d'organiser lui-même la tenue de son procès, en exposant ses aveuglements et sa mauvaise lecture des événements historiques. À ce titre, il serait hasardeux d'affirmer que son écriture comporte le même aspect autoritaire que certains textes de Ponge ou qu'elle use des mêmes ruses plus ou moins démocratiques que Paulhan : Leiris n'incite pas le lecteur à adhérer à des causes – la lutte contre le colonialisme faisant toutefois exception en raison de ses propos assertifs sur le rôle à adopter par l'ethnographe. Leiris met à plat toutes les preuves, dévoile et livre son interprétation parfois erronée de l'histoire au jugement du premier venu, le lecteur anonyme, celui qui le lira dans un avenir plus ou moins rapproché, comme lui-même relit avec une distance temporelle ses interprétations précédentes de l'Histoire. Il n'essaie pas de convaincre son public d'agir, mais plutôt de montrer pourquoi il a agi, en décrivant les forces et les débats intérieurs qui l'ont ému et mobilisé : la rhétorique de la sincérité prédomine. Une des particularités de cette écriture est d'ailleurs, durant ce procès, de présenter toutes les preuves de la défense. Se faisant, elle dévoile aussi toutes les séductions de ce qui a été ultimement rejeté par l'auteur. L'Afrique fantasmée de Leiris est racontée avec ses mystères et sa magie, même si Leiris les répudie du même souffle. De même, ce qui a persuadé Leiris du bien-fondé des révolutions chinoises ou cubaines est rapporté avec soin au lecteur, à travers les descriptions des foules, des fêtes, des rencontres ayant eu lieu lors de ses séjours dans les pays touchés. Même quand l'auteur dévoile le versant sombre de ses enthousiasmes – ce qu'il ne manque jamais de faire –, il ne leur en

⁴²⁰ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p. 60-61.

accorde pas moins une place importante, les faisant revivre dans une écriture au présent, teintée des espoirs d'alors, qui ne révèle qu'*a posteriori* toutes les raisons de douter de l'avenir des régimes valorisés.

Au terme de ce procès où Leiris se déclare toujours perdant – même si l'on peut douter de la réalité de cet échec devant l'Histoire ou l'histoire littéraire –, le verdict importe peu. Si le lecteur peut prendre plaisir à exercer son rôle de juge, la position de Leiris appelle l'absolution pour l'auteur. C'est un lieu commun de la critique leirisienne que de déclarer qu'on se trouve, en le commentant, non seulement à paraphraser ses propres écrits, mais aussi à réfléchir à sa propre vie : là se trouve sans doute le pouvoir d'influence de l'œuvre, la preuve de sa véritable exemplarité. Philippe Lejeune en a fait le moteur de *Lire Leiris*, qui se termine par une forme de confession sur l'impact que le livre aura eu sur lui, tandis que Michel Beaujour parle des « lectures du nombril » qui sont suscitées par cette forme de livre induisant l'introspection chez le lecteur :

la présence à soi de l'énonciation, fondatrice de l'autoportrait, suscite la virtualité d'une présence à soi du lecteur, qui devient doublement conscient de lui-même et de cet autre qui s'adresse à lui-même sans rester véritablement autre, travail tout différent de l'identification fantasmatique que suscite le récit romanesque traditionnel⁴²¹.

Les écrits sur la peinture de Leiris montrent aussi à l'œuvre, à travers son rapport fusionnel avec les démarches des peintres aimés, le même désir de trouver un mode de connaissance et de création grâce à la présence d'autrui. L'effet modeste d'individu à individu se construit à travers le legs d'expériences partagées, ou rendues compréhensibles, par la description minutieuse du rapport à la fois intime (en tant que sujet) et collectif (en tant qu'individu exemplaire du discours social d'une époque) que Leiris entretient avec elles, en particulier à travers des faits de langage. Elles forment ultimement une communauté de semblables.

La transformation des noms de Picasso et de Balzac, qui les fait passer de noms propres à noms communs, indique mieux que tout autre procédé la façon dont Leiris conçoit sa place et sa singularité en tant qu'écrivain et reconnaît les limites de cette singularité au

⁴²¹ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, op. cit., p. 131.

sein de la société. L'artiste, suivant cet idéal, parvient à faire émerger une voix assez forte pour qu'elle laisse une empreinte de valeur sur la communauté. Ses semblables pourront dès lors se l'approprier, sans pour autant l'oblitérer, en la faisant revivre sous d'autres formes et en la démultipliant par des répétitions qui sont autant de réinventions. Le nom propre, devenu commun, adopte ainsi certaines caractéristiques du proverbe, ramenant toujours à un fonds partagé de sens, mais s'incarnant différemment selon le contexte et changeant selon les appropriations, comme les mythes que Leiris pose en arrière-plan de son œuvre. L'auteur de *La règle du jeu* n'est pas seul à faire de l'artiste un lieu commun pouvant servir de base pour des appropriations futures. Outre le « patron » que Braque représente pour Paulhan, le *Pour un Malherbe* de Ponge répond à une logique similaire. S'il s'agit d'appropriations individuelles d'un artiste par un autre, et non par une collectivité, le souhait qui motive les écrits des auteurs reste similaire : qu'ils servent de modèles et de références pour d'autres artistes. Le travail de Paulhan et de Ponge autour des artistes aimés est une façon de montrer tout ce qui est à imiter et à reprendre dans l'œuvre des « monuments » admirés. Ainsi, malgré l'accent placé par Paulhan, Ponge et Leiris sur l'unicité des artistes valorisés, le désir de les incorporer dans un réservoir de lieux communs où puiser des formes et des styles montre à l'œuvre une volonté démocratique de circulation et de transformation des richesses créatrices.

CONCLUSION

NOUVELLES INCARNATIONS DE LA RHÉTORIQUE

Notre thèse a placé en son centre la période d'éclipse de la rhétorique de la première moitié du XX^e siècle en France, éclipse qui découle de transformations profondes dans le rapport à l'originalité littéraire et à l'expérience commune. Les hiérarchies traditionnelles des sujets et des genres sont supplantées par l'idéal d'une parole vivante, révélatrice de la vision singulière de l'artiste, pour qui l'inspiration croît en valeur au détriment du travail et de la technique. Le régime de modernité démocratise les Lettres, mais force du même coup l'artiste à façonner *sa* langue et *sa* rhétorique, et bouscule l'idéal d'une parole efficace, capable d'être reçue par une communauté de semblables. Les écrits de Jean Paulhan, de Francis Ponge et de Michel Leiris sont hantés par le désir de recréer les anciennes modalités de la rhétorique et la puissance qu'elle détenait, à partir des matériaux et des possibilités que leur propre époque leur offre. Ils partagent un désir de reconfiguration de l'esprit de la rhétorique et de la fonction sociale du langage commun dans un contexte de forte individuation de la parole. Les trois écrivains ont fait de la tension entre commun et singulier l'un des moteurs de leurs œuvres, en interrogeant les enjeux artistiques et éthiques sous-jacents à cette dichotomie. Toutefois, l'ambivalence au cœur de cette tension n'est jamais éteinte, et les points d'équilibre ponctuels ne servent le plus souvent qu'à relancer les questionnements dans ces œuvres fortement autoréflexives, qui ne paraissent jamais trouver de résolution à la tension qui les anime.

De prime abord, rien n'unit la fausse naïveté de Paulhan, l'orgueil inquiet de Ponge et la sincérité méticuleuse de Leiris. De surcroît, leurs œuvres sont construites sur des bases esthétiques et génériques distinctes. Le fantasme d'une rhétorique qui ait la capacité de faire naître et de maintenir le lien communautaire se trouve porté par des voix dont les tonalités apparaissent difficilement conciliables. Pourtant, les points communs dans les parcours et les intérêts de nos auteurs indiquent, au-delà de leurs divergences, que des préoccupations et des solutions sont partagées. Leurs réflexions sur la force d'agir des proverbes et des slogans,

leur intérêt pour le sacré et la religion, leur retour constant vers le langage pictural, comme un idéal devant lequel les innovations de l'écrivain pâlisent, ou encore la place qu'ils accordent à l'écriture scientifique (ou empruntant des modèles d'écriture aux savoirs de leur époque) en sont des exemples frappants. Ces divers éléments nous éloignent à première vue des préoccupations pour la rhétorique et le lieu commun qui sont au centre de notre problématique; elles n'en forment pourtant que le prolongement.

Les appels de Ponge à créer « une massue cloutée d'expressions fixes » (*OC*, I, *PR*, 183), l'intérêt de Leiris pour les slogans et la défense de Paulhan du cliché constituent les facettes les plus évidentes de leur intérêt pour la rhétorique et pour son rôle dans la cité. Proverbes, slogans et lieux communs partagent un ensemble de caractéristiques qui justifie la fascination qu'ils exercent, même si leur usage ne vient pas sans son lot de doutes pour les auteurs de notre corpus. Ces formules persuadent en usant du déjà connu et jouent ainsi du lien entre voix individuelle et voix collective, tout en possédant une plasticité qui leur permet d'épouser le sens des situations dans lesquelles elles s'inscrivent. L'emploi de ces formes suppose aussi que la tentation, ou plutôt la possibilité de l'anonymat et de l'effacement de l'auteur ne soit pas perçue négativement. Les préférences et réticences des trois auteurs éclairent les projets singuliers qui amènent chacun d'entre eux à se tourner vers ces formules, en même temps qu'à s'en détourner en partie. Paulhan, tout en mettant au jour la richesse du proverbe dans ses différents travaux sur les communautés malgaches, ne réclame qu'à demi cette sagesse pour ses propres œuvres. S'il en joue à travers la figure récurrente du premier venu, ses propres stratégies argumentatives ne s'appuient que partiellement sur le sens commun, les renversements qui traversent son propos bousculant la simplicité apparente de ses affirmations. La limpidité des proverbes, évidente pour ceux qui appartiennent à une même communauté, disparaît pour le lecteur que Paulhan initie à ses raisonnements sinueux, tout comme le sens des hain-tenys lui échappe encore au terme de sa traversée de « L'expérience du proverbe ». D'autre part, Ponge exalte les vertus du proverbe et de la maxime en s'appuyant sur la *brevitas* latine, sur les axiomes moraux créés par Boileau, Bruyère et La Rochefoucauld, de même que sur les formulations de Mallarmé. Une telle valorisation du proverbe mallarméen, malgré la taille très restreinte de la communauté apte à le recevoir, indique bien l'ambivalence que ressent Ponge quant à l'élaboration d'une forme

qui soit radicalement neuve, apte à saisir la qualité différentielle d'un objet ou d'une situation, et en même temps capable de circuler et d'être adoptée par plusieurs. Finalement, Leiris, dans *À cor et à cri*, raconte sa difficulté à s'entendre répéter des slogans, avec lesquels il ne se sent jamais en parfait accord, puisque sa voix individuelle semble étouffée par eux⁴²². Pour remédier à ce problème, il invente le slogan auquel il adhérerait sans réserve, un slogan nihiliste qui n'invite à croire à rien de tangible : « Plus de bombes ! / Plus d'enfants ! / Que le monde meure / de sa belle mort ! » (ACC, 94) Presque une boutade, ce slogan illustre la mauvaise conscience qui accompagne toute adhésion complète à une cause et à un message collectif. Pourtant, les réflexions continues de Leiris à ce sujet dévoilent l'intérêt jamais démenti de cette forme à ses yeux. Si aucun des auteurs ne remet vraiment en doute l'efficacité et les potentialités des formules brèves qui les fascinent, leur usage de la brièveté suppose un rapprochement, voire une fusion avec une collectivité qui n'est cependant admissible qu'avec maintes précautions. Des frontières sont fixées pour délimiter les communautés de lecteurs et préserver la singularité de la voix auctoriale, maintenant ainsi, alors qu'ils paraissaient abolis, du moins contestés, les privilèges de la littérature en regard de la parole commune.

Le sacré donne la possibilité de fonder une communauté sur un lien puissant et générateur d'actions, qui échappe pourtant aux connotations négatives associées à la masse : banalité, dissolution de l'individualité, défaut d'intelligence. Pour cette raison, il n'est pas surprenant de le voir aussi souvent évoqué par les trois auteurs. Les rites religieux sont particulièrement sollicités comme source d'inspiration pour penser la création (littéraire comme picturale) et pour mettre en avant la puissance du langage. Précisons que les termes de « religion » et de « sacré » ne sont pas confondus, la tâche de réfléchir au sacré « hors religions » et aux manières de le produire hantant justement nombre de penseurs – notamment ceux autour du Collège de Sociologie et de leur « sociologie du sacré » – en

⁴²² Giorgio Agamben décrit l'extériorité du slogan, par opposition au proverbe et à la maxime, qui s'ancrent dans une expérience qui détient une véritable autorité : « D'où la disparition de la maxime et du proverbe, en tant que formes où l'Expérience se posait en autorité. Le slogan, qui les a remplacés, est le proverbe d'une humanité qui a perdu l'expérience. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait plus d'expériences aujourd'hui : mais elles s'effectuent en dehors de l'homme. » Giorgio Agamben, *Enfance et histoire*, op. cit., p. 24.

régime de modernité, autour des bouleversements politiques de l'entre-deux-guerres⁴²³. Néanmoins, la religion demeure encore la référence pour penser la constitution d'une sphère sacrée dans le cadre des sociétés modernes. Dans « La rhétorique était une société secrète », Paulhan teinte sa vision de la rhétorique de références au mysticisme oriental et à la magie, références qui en font une pratique étrangère au quotidien et aux affaires terrestres qu'elle a traditionnellement pour but de régler. Les effets de cette magie demeurent néanmoins relativement concrets. Paulhan écrit dans cet essai que « la Rhétorique offre un trait encore du sacré : c'est l'ambiguïté » (RS, 968), et il reprendra pratiquement la même formule au sujet de la peinture dans *Braque ou la peinture sacrée*. Cette ambiguïté permet d'échapper à la sclérose du sens; c'est par le sacré que le profane peut être revitalisé, en faisant naître un nouveau regard et de nouvelles perceptions sur le réel. La magie se trouve précisément là. Mais la maîtrise de la rhétorique est placée entre les mains d'une lignée de sages se relayant à travers l'histoire; le savoir et les capacités d'action ne sont pas également distribués, et le lecteur se fait instruire sur ces phénomènes sans en être partie prenante, la foi devenant centrale pour adhérer aux propositions de Paulhan.

Ponge n'évoque pas le sacré avec la même fréquence que son maître à penser; les mentions liées aux rites, au sacré ou à la religion sont rares. Toutefois, son recours à la figure du Christ dans son analyse des tableaux de Fautrier illustre son désir de trouver une force capable de rassembler la communauté pour que subsiste le souvenir d'expériences traumatiques collectives. Le contexte particulier qui a amené la création des tableaux de Fautrier, celui de l'Occupation et des tortures nazis, nécessite une commémoration, dont l'art offre la possibilité. Le rite du recueillement devant le tableau, comme jadis devant la croix du Christ, constitue un rappel de l'événement fondateur, celui qui a donné naissance à ce que Ponge considère comme une nouvelle humanité, la destruction du corps humain par des

⁴²³ Françoise Champion, Sophie Nizard et Paul Zawadzki, dans « Reformuler la question du sacré en modernité », font de la période allant de 1920 à 1950 le moment d'un foisonnement important des discours où le domaine religieux est convoqué pour « décrire des phénomènes idéologiques qui semblaient ressaisir du sens ultime et de l'absolu dans l'ordre historique de l'ici bas [...] Au moment même où le Collège de sociologie élaborait son programme de "sociologie sacrée" », Ernst Cassirer prenait la mesure de l'erreur intellectuelle qui avait consisté à ne pas prendre au sérieux les mythes politiques. » Dans Françoise Champion, Sophie Nizard et Paul Zawadzki, « Reformuler la question du sacré en modernité », *Le sacré hors religions*, Paris, L'Harmattan, coll. « Religions en questions », 2007, p. 15-16.

forces barbares. Leiris, pour sa part, revient avec insistance sur le sacré tout au long de son parcours, comme une façon de transcender la réalité ordinaire, celle du langage comme celle du quotidien. En cela, sa préoccupation pour le merveilleux n'est que l'autre versant d'une même recherche, qui tente une nouvelle lecture du réel pour en exacerber les aspects les plus inusités et susciter de nouvelles perceptions. Le désir de faire naître du sacré ne requiert donc pas l'avènement d'une réalité radicalement différente; il s'agit plutôt d'une reconfiguration d'éléments existants. La rhétorique a eu entre autres pour fonction de distinguer le langage littéraire du langage commun par l'application d'un ensemble de codes; de la même façon, la langue sacrée, comme la langue littéraire, ne naît pas d'une nouveauté radicale, mais d'un travail à partir d'éléments préexistants, dont la richesse est déployée par le regard de l'initié. Celui-ci peut être peintre, écrivain, ou bien encore membre d'une communauté comme celle des Dogons : il doit avant tout avoir appris comment chercher le sacré dissimulé sous l'ordinaire des choses pour en dégager les éléments significatifs. En cela, la conception qu'a Leiris du sacré se rapproche de celle de Paulhan.

L'importance de la peinture pour Paulhan, Ponge et Leiris s'inscrit aussi dans l'air du temps et est liée de près à la disparition de la rhétorique, comme Bernard Vouilloux l'a souligné dans *La peinture dans le texte. XVIII^e-XX^e siècle* : « L'intérêt passionné que les écrivains ont pu porter à la nouvelle peinture a peut-être trouvé sa source, ou du moins un aliment substantiel, dans cette remise en question du langage impliquée par le travail des peintres⁴²⁴. » Les arts visuels, et en particulier la peinture, sont considérés par les trois auteurs avec un enthousiasme et une confiance qui font défaut à leur analyse de la scène littéraire contemporaine. Non pas qu'ils se positionnent vraiment en marge du champ littéraire français – le rôle même de Paulhan au sein de la *NRf* suffit à montrer ce que n'est pas le cas, et leur participation à divers groupes littéraires l'indique aussi –, mais la sérénité qui traverse leurs écrits sur la peinture manque à ceux sur la littérature. Les arts visuels seraient parvenus à se réinventer, après la crise de représentation qui a ébranlé le langage, à l'opposé de la littérature, encore prise d'une « Terreur » qui la condamne à une éternelle fuite en avant. La prédilection de Jean Paulhan et Francis Ponge pour l'art cubiste ou l'art informel (dont la

⁴²⁴ Bernard Vouilloux, *La peinture dans le texte. XVIII^e-XX^e siècles*, op. cit., p. 93.

définition reste large dans le cas de Paulhan), et en particulier pour les toiles de Braque et de Fautrier, est révélée tandis que les œuvres appartenant à ces mouvements sont déjà reconnues et admirées : ce n'est pas de la nouveauté radicale qui s'offre à leurs regards et à leurs interprétations, mais des toiles déjà intégrées au canon des arts visuels du siècle. Et, pour Paulhan, cela explique peut-être pourquoi les peintres ne semblent pas pris de la même panique que les écrivains décrits dans *Les fleurs de Tarbes*; Paulhan s'arrête à la révolution accomplie par Braque et Picasso au tout début du siècle comme si les arts visuels ne s'étaient pas transformés depuis. La Révolution a eu lieu, avec succès, et il est désormais possible d'en récolter les fruits en apprenant à se familiariser peu à peu avec le langage développé par ces artistes.

Ponge ne présente pas les innovations artistiques de Braque ou de Fautrier de la même façon, resserrant sa présentation sur ce que ces individus ont accompli de singulier, sans montrer une préoccupation comparable à celle de Paulhan pour l'histoire de l'art. Il insiste sur le rôle joué par 1870 dans la coupure entre deux générations de peintres et d'écrivains, mais revient du même coup sur la question de l'héritage laissé par les formes anciennes en déjouant toute vision linéaire de l'histoire, comme il l'a fait en posant Malherbe comme modèle pour les écrivains du XX^e siècle dans *Pour un Malherbe*. La rupture de 1870 n'est pas tant posée comme une crise, à la suite de laquelle les peintres auraient trouvé une solution plus pérenne que les écrivains, que comme un moment de renouveau, durant lequel peintres et écrivains cheminent côte à côte, dans une relation de « camaraderie » (*EPS*, 86), travaillant à partir de problèmes similaires mais néanmoins distincts. Sa façon de lire la démarche de peintres aimés à la lumière de ses propres préoccupations esthétiques rappelle que la distance entre les deux arts n'est certainement pas très grande à ses yeux. La peinture a cependant, aux yeux de Ponge, une capacité unique à condenser de manière succincte et claire une cause, une réponse, une vision du monde, et de les rendre accessibles au plus grand nombre :

Les tableaux sont quelque chose comme des drapeaux, et il est certain qu'un homme comme Picasso peut être considéré comme un porte-drapeau de l'offensive intellectuelle : offensive de toute façon, aussi bien morale que proprement littéraire : morale, art de vivre : art de vivre comme individu et art de vivre comme individu social. (*EPS*, 85)

Cette capacité d'agir comme « drapeau », et donc comme symbole fort, explique aussi pourquoi il confère une telle valeur à la série des *Otages* de Fautrier, au point d'en faire les images-phares de la nouvelle religion qu'il juge nécessaire à la suite de la Deuxième Guerre mondiale. La peinture aurait un potentiel rassembleur plus fort que les mots : nous ne sommes pas loin de Leiris contemplant une peinture de Lénine avec une enfant lors de son séjour en Chine et constatant la force du symbole et de la toile malgré ses limites esthétiques. L'auteur de *L'âge d'homme* n'écrit pas tout à fait sur les mêmes peintres que Paulhan et Ponge, exception faite de Picasso, souvent mentionné par Paulhan dans ses présentations de la peinture cubiste, en raison de sa prédilection marquée pour l'art figuratif. Il n'en reste pas moins que lui aussi prête à la peinture une facilité particulière à émouvoir le spectateur et à transformer son regard sur le monde, facilité que n'a pas la littérature, condamnée à user du langage courant et à ressentir la culpabilité de l'engagement. Leiris n'insiste pas, dans sa présentation des peintres admirés, sur les courants dans lesquels ils s'inscrivent, pas davantage qu'il ne réfléchit à leur contribution à l'histoire des formes et des langages artistiques. L'accent placé sur le merveilleux et sur le réalisme dans les œuvres analysées n'éclaire, du moins en apparence, rien d'autre que les questionnements et obsessions de l'auteur. Il est toutefois clair que la crise de la représentation et des codes traditionnels évoquée par Vouilloux explique, au moins partiellement, pourquoi Leiris, comme nombre d'écrivains de cette époque, met en mots à la lumière des travaux de peintres aimés certains enjeux liés à la transformation du regard sur le réel permise par l'art.

Les arts visuels apparaissent aux trois auteurs, et en particulier à Paulhan et à Leiris, comme le lieu d'une émancipation des doutes qui minent la confiance de l'écrivain en son matériau et en ses pouvoirs; la peinture et la sculpture appartiennent, à les lire, à un univers moins contraint et plus libre. L'écriture scientifique, avec l'exactitude qu'elle requiert et les codes qui la balisent, s'oppose de prime abord à cette liberté. Rappelons aussi, comme nous l'avons montré au premier chapitre, que c'est en partie l'arrivée des sciences humaines qui a suscité le déclin de la rhétorique. Pourtant, la science sert aussi de point de comparaison à Paulhan, Ponge et Leiris. Le premier construit ses écrits sur le langage en relation avec elle, le deuxième l'utilise comme référent pour servir de repoussoir au lyrisme et décrire sa méthode, et le troisième l'emploie dans le cadre de son travail d'ethnographe. L'écriture

scientifique n'est jamais adoptée telle quelle dans les œuvres littéraires des trois auteurs, exception faite des écrits de Leiris rédigés en tant qu'ethnographe après *L'Afrique fantôme*, mais elle entre en tension avec les singularités esthétiques et poétiques qui s'y expriment. Connaissance littéraire et connaissance scientifique sont en compétition depuis la fin du XIX^e siècle, comme l'ont exposé Wolf Lepenies⁴²⁵, et Marielle Macé. Celle-ci s'interroge : « Dans cet espace littéraire autonomisé, séparé, et dans un rapport de plus en plus difficile avec les discours savants, quelle pouvait être la réplique des écrivains⁴²⁶ ? » Parmi les stratégies adoptées, Macé note en particulier l'irruption du lyrisme dans la prose d'idée, comme revendication d'une subjectivité et d'un point de vue singulier sur le monde, deux éléments qui seraient étouffés par une écriture soumise aux contraintes d'objectivité et de rigueur des sciences humaines. Pourtant, ce n'est pas tout à fait dans ce rapport que s'inscrivent les œuvres que nous avons analysées, qui adoptent certains traits des disciplines scientifiques sans nécessairement se placer en compétition avec elles. En effet, les références à l'univers scientifique et l'adoption de quelques-uns de ses codes ont diverses utilités : maîtriser les élans de la subjectivité grâce à la rigueur de la méthode, donner une forme à l'écriture en la forçant à respecter certaines règles, gagner la confiance du lecteur – quitte à révéler d'autre part les limites de la posture adoptée – en l'assurant que ce qui est montré est appuyé par des faits et une démarche logique. La présence de l'écriture scientifique a donc aussi une valeur rhétorique : convaincre le lecteur qu'il y a, dans le texte offert, quelque chose à apprendre et faire valoir l'intérêt de cette découverte. Si les essais sur le langage de Paulhan ne s'inspirent pas tous des sciences humaines, ses écrits sur les proverbes, qui participent d'une réflexion élaborée dans le cadre de son projet de thèse et puisent autant dans la linguistique que l'ethnographie, jouent de l'ambiguïté de la position d'observateur de Paulhan. Celui-ci explique les coutumes observées avec une distance apparente, en livrant ses hypothèses et ses essais et erreurs comme ceux d'un homme à la recherche d'une explication rationnelle. Les conclusions qu'il présente semblent pourtant confirmer d'un peu trop près sa vision du

⁴²⁵ Wolf Lepenies, *Les trois cultures. Entre science et littérature : l'avènement de la sociologie*, Paris, Maison des sciences de l'homme, 1990.

⁴²⁶ Marielle Macé, *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre en France au XX^e siècle*, op. cit., p. 5.

langage, quand elles n'échappent pas carrément aux explications traditionnelles, le narrateur se voyant bien en peine de mettre en mots le savoir langagier appris des Merinas.

Le rapport de Ponge à l'écriture scientifique est plus ambivalent, et ses propos varient selon les époques, alors qu'il fait tantôt de la science une alliée, tantôt une forme de discours inférieure à celle du poète pour parler du réel. Il revient à quelques reprises sur le sujet, notamment dans *La Seine*, où le discours scientifique est présenté, non sans ironie, comme le seul discours acceptable pour les membres du Parti communiste français, qui méconnaissent la puissance de l'art et la valeur des perspectives subjectives sur le monde. Pourtant, son intérêt pour les descriptions factuelles et concrètes l'amène aussi à considérer les apports de la science. Son travail descriptif peut évidemment y être assimilé, mais l'influence ne s'arrête pas là, et les *Entretiens* avec Philippe Sollers contiennent plusieurs mentions positives de la science. La géométrie constitue une référence pour penser la transformation des figures rhétoriques (EPS, 87), des peintres admirés comme Braque, Fautrier et Klee seraient engagés dans « un travail de l'ordre scientifique » (EPS, 86) qui explique leur rigueur, et Ponge relate avec enthousiasme comment il a émis une hypothèse « quasi scientifique » au sujet de la couleur du ciel de Provence dans « La Mounine ou *Note après coup* » (EPS, 40), preuve que la spéculation poétique a la capacité de conduire à une forme de savoir. Chez Leiris, la division entre science et littérature serait, peut-on supposer, clairement marquée après *L'Afrique fantôme* : la poésie et l'œuvre autobiographique d'un côté, les traités d'ethnologie de l'autre. Pourtant, les voyages accomplis en Chine ou à Cuba, durant lesquels Leiris se sent investi de la mission de décrire et d'analyser objectivement les pays visités, à la fois en tant qu'écrivain et qu'homme habitué par son métier à commenter diverses sociétés, montrent que le souci de poser un regard objectif sur le monde, comme le ferait un scientifique, le hante jusque dans ses écrits littéraires. Aux yeux de Paulhan, de Ponge et de Leiris, la science possède une neutralité qui lui permet d'échapper aux aveuglements de la subjectivité et des préjugés, et donc de saisir la structure et les codes des communautés étudiées, notamment dans le cas des Merinas et des Dogons, en se fondant sur une observation objective. Or cette neutralité reste insuffisante pour décrire les phénomènes singuliers qui s'y produisent, d'où le jeu de balancier avec la littérature.

Les textes étudiés dans cette thèse nous amènent jusque dans les années 1980, bien loin des débats de l'entre-deux-guerres et de la Deuxième Guerre mondiale. Les contextes dans lesquels s'inscrivent *Les hain-tenys merinas* (1913) de Paulhan, et *À cor et à cri* (1988) de Leiris diffèrent forcément, et le rapport à la rhétorique dans la société française s'est transformé. Non pas que ces changements soient clairement reflétés par l'écriture de Leiris, qui demeure fidèle à des préoccupations et à un style d'écriture façonnés des décennies plus tôt; il n'en demeure pas moins éclairant de montrer ce qui s'est produit entre ces deux jalons. Nous avons déjà souligné dans notre premier chapitre que l'éclipse de la rhétorique aura été de courte durée : elle revient à l'avant-plan à partir de la fin des années 1960 grâce aux travaux de Roland Barthes (en particulier « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire » [1970]), de Gérard Genette (« Enseignement et rhétorique au XX^e siècle » [1966] et « La rhétorique restreinte » [1970]), d'Aron Kibédi-Varga (*Rhétorique et littérature. Études de structures classiques* [1970]), et surtout de Chaïm Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca et de leur *Traité de l'argumentation* (1958), qui circulera en France à partir des années 1970 et dont l'inspireur aura été Paulhan et ses *Fleurs de Tarbes*. Toutefois, cette résurgence de la rhétorique marque aussi un changement dans son usage, qui rappelle fortement qu'on ne saurait revenir au modèle du XIX^e siècle. En effet, la rhétorique est désormais considérée comme un art de la lecture, davantage que de l'écriture, hormis dans la sphère juridique et dans le domaine de la persuasion publicitaire⁴²⁷.

Plusieurs exceptions subsistent néanmoins, et certaines sont considérables, notamment celle de l'Oulipo. Les « écritures sous contraintes » en poésie et en prose, représentées par Raymond Queneau, Georges Perec ou encore Jacques Roubaud, s'articulent autour de préoccupations partagées par les trois auteurs au centre de cette thèse. À plusieurs égards, le rapport critique à l'inspiration entretenu par écrivains oulipiens ne diffère pas fondamentalement de celui que manifestent Paulhan, Ponge et Leiris :

l'écriture à contrainte touche [...] directement à des problèmes éthiques : elle permet la mise en question de soi, elle sape aussi l'image stéréotypée de l'écrivain démiurge. Une telle option écarte directement la vue populaire du génie sans règles, de la

⁴²⁷ Christelle Reggiani, *Éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIX^e et XX^e siècles*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critiques littéraires », 2008, p. 22.

création ex nihilo, bref du mythe romantique par excellence : l'inspiration. Loin d'être le geste par lequel l'écrivain se retranche dans sa tour d'ivoire, le choix d'un programme formel, en ce qu'il constitue une prise de position à l'égard de l'imaginaire collectif du monde littéraire, représente donc le signe d'un engagement particulier⁴²⁸.

Cet engagement particulier se comprend, pour Baetens, comme une manière de faire de l'écriture un travail, et donc une pratique comparable à celle de tout autre membre de la société. Christelle Reggiani, d'autre part, insiste sur le rapport distant au politique des écrivains formalistes modernes, parmi lesquels elle met au premier rang les oulipiens, qui trouvent alors refuge dans le groupe, en modulant leur voix individuelle en fonction des exigences de celui-ci :

Conservant en effet le souci de la communauté inhérent à toute œuvre publiée sans pourtant recourir aux formes rhétoriques susceptibles de lui donner sa portée politique – capables, en d'autres termes, de la constituer en l'espace d'un débat civique – les formalistes contemporains [...] ont su proposer une formation de compromis originale, refusant l'abandon au repli confortable sur l'intimité sans vergogne de la confession⁴²⁹.

Le rapport à la communauté restreinte différencie d'emblée Paulhan, Ponge et Leiris des écrivains dont traite Reggiani, malgré les similitudes conceptuelles que leur codification de l'écriture indique. Le rapport que les auteurs de notre corpus ont entretenu avec le groupe surréaliste, auquel ils n'ont adhéré ou qu'ils n'ont fréquenté que pour de courts laps de temps, rappelle leur relation réticente aux communautés qui les entourent, desquelles ils restent toujours en marge. Bien que Paulhan soit plus près, dans sa présentation des Merinas, d'identifier un idéal communautaire vers lequel tendre, il n'en reste pas moins que la nécessité de façonner leur langage, de garder intacte leur voix, domine dans les textes de nos auteurs, ainsi que dans leurs portraits des peintres admirés, qui ont su fonder *leur* rhétorique. Paulhan ne sera d'ailleurs pas tendre à la lecture des premiers travaux publiés de l'Oulipo, en 1961, écrivant dans la *NRf* : « Il ne suffit pas, pour rendre la rhétorique amusante, de

⁴²⁸ Jan Baetens, *L'éthique de la contrainte. Essai sur la poésie moderne*, Louvain, Peeters, 1995.

⁴²⁹ Christelle Reggiani, *Éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIX^e et XX^e siècles*, op. cit., p. 160.

l'appeler "littérature potentielle". Le dernier numéro des *Cahiers de pataphysique*, qui porte ce titre, dégage un ennui mortel⁴³⁰. » Les « anti-manifestes » de l'Oulipo et leur distanciation par rapport aux luttes collectives signalent leurs réticences à adopter le modèle des avant-gardes de même que celui de l'écrivain engagé⁴³¹. La communauté, unie d'abord et avant tout par son travail sur le langage, sans projet politique commun aux membres du groupe, semble alors insuffisante pour décrire le désir qui demeure de changer la vie par l'art, désir marqué chez Ponge et Leiris, et présent de manière plus souterraine chez Paulhan.

D'autre part, les réflexions sur la communauté et ses conditions d'existence se sont multipliées depuis la fin des années 1980, plus précisément depuis la chute du mur de Berlin et l'effondrement de l'URSS. Mentionnons, parmi les ouvrages les plus importants publiés autour cette question, *La communauté inavouable* (1983) de Maurice Blanchot, *La communauté désœuvrée* (1986) de Jean-Luc-Nancy et *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque* (1990) de Giorgio Agamben. La difficulté d'énoncer les bases d'une communauté qui refuse un « nous » exclusif, après les dérives totalitaires du siècle, traverse ces écrits qui la définissent, selon la formule de Roberto Esposito, comme ce qui est « à la fois nécessaire et impossible⁴³² », ou encore, selon les termes de Jean-Luc Nancy, comme un rassemblement de singularités quelconques⁴³³. La place de la littérature dans ces pensées, que reflète l'importance prise par les textes de Georges Bataille et de Maurice Blanchot, explique peut-être certaines ressemblances avec les réflexions des auteurs de notre corpus quant à la difficulté d'énoncer les conditions d'existence de la communauté. Une mise à distance similaire de la force nécessaire pour la constituer et fixer ses frontières les traverse.

⁴³⁰ Précisons que cette critique incisive semble aussi motivée par la volonté d'un règlement de comptes entre Paulhan et le Collège de 'Pataphysique. Cité dans Camille Bloomfield, « Les manifestes à l'Oulipo : la disparition d'une forme ? », *Études littéraires*, vol. 44, n° 3, 2013, p. 38.

⁴³¹ Camille Bloomfield, « Les manifestes à l'Oulipo : la disparition d'une forme ? », *op. cit.*, p. 35-36.

⁴³² Roberto Esposito, *Communauté. Immunité. Biopolitique. Repenser les termes de la politique*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/croiser », 2008, p. 15.

⁴³³ Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, 1996.

La volonté de persuader, par la violence que peut traîner avec lui le désir de susciter l'adhésion à une cause commune, fait en sorte que la rhétorique comporte toujours le risque d'être employée de manière antidémocratique; ses effets inégalitaires sont regardés avec suspicion. Cette suspicion est présente dans les écrits de Paulhan, Ponge et Leiris. Toutefois, les œuvres des trois écrivains se distinguent des textes sur la communauté écrits à partir des années 1980 par leur désir tenace de trouver un lieu où la parole détienne une puissance d'agir, quitte à ce que cette puissance ne soit perceptible que par un groupe d'initiés. S'ils insistent aussi sur le secret dans leur pensée de la communauté, les essais de Blanchot et de Nancy mettent à distance cette même parole et ses potentialités dans la communauté qu'ils définissent, celle-ci reposant sur la perte et la négativité⁴³⁴. La négativité n'atteint jamais la même intensité dans les écrits de Paulhan, Ponge et Leiris, et l'importance du lecteur et de l'acte de communiquer sont perceptibles dans un grand nombre de leurs textes. *Les fleurs de Tarbes* met en scène tant l'écrivain que le critique dans la description du mal qui afflige les Lettres, *La Seine* est traversé de réflexions sur la postérité future de l'auteur et sur la circulation de ses écrits, et *Fibrilles* expose le souhait que les difficultés suscitées par le mode d'écriture de Leiris trouvent un accueil bienveillant dans une communauté d'amis-lecteurs. Le geste d'écriture est pensé dans son impact potentiel sur l'autre et à travers les multiples lectures qu'il pourra susciter. La résistance qu'opposent leurs écrits obscurcit toutefois la communication : si le texte est bel et bien un appel vers autrui, la rhétorique employée par Paulhan, Ponge et Leiris, n'est pas mise au service d'une cause définie, sinon celle de réaffirmer le pouvoir que recèle le langage.

⁴³⁴ Maurice Blanchot avance dans *La communauté inavouable* : « La communauté, en tant qu'elle régit pour chacun, pour moi et pour elle, un hors-de-soi (son absence) qui est son destin, donne lieu à une parole sans partage et pourtant nécessairement multiple, de telle sorte qu'elle ne puisse se développer en paroles : toujours déjà perdue, sans usage et sans œuvre et ne se magnifiant pas dans cette perte même. » *La communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 25.

BIBLIOGRAPHIE

1. Œuvres de Michel Leiris, Jean Paulhan et Francis Ponge étudiées

- LEIRIS, Michel, *À cor et à cri*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1988.
- ____, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1981 [1934].
- ____, *Brisées*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1992 [1966].
- ____, *Écrits sur l'art*, édition établie par Pierre Vilar, Paris, CNRS Éditions, 2011.
- ____, *Fibrilles*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1966.
- ____, *Frêle bruit*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1976.
- ____, *Glossaire j'y serre mes gloses*, Paris, Gallimard, 1939.
- ____, *Journal 1922-1990*, Paris Gallimard, 1992.
- ____, *Journal de Chine*, Paris, Gallimard, 1994.
- ____, *Langage tangage ou Ce que les mots me disent*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1985.
- PAULHAN, Jean, *Braque le patron*, Paris, Gallimard, 1952.
- ____, *De la paille et du grain*, Paris, Gallimard, 1948.
- ____, *Fautrier l'enragé*, Paris, Gallimard, 1962 [1945].
- ____, *F. F. ou le critique*, Paris, Éditions Claire Paulhan, 1998.
- ____, « La démocratie fait appel au premier venu », *Nouvelle revue française*, n° 306, mars 1939, p. 478-483.
- ____, *La peinture cubiste*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990 [1953].
- ____, « La rhétorique était une société secrète », *Les Temps modernes*, mars 1946, n° 6, p. 961-984.
- ____, *Les fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres*, éd. établie par Jean-Claude Zylberstein, Paris, Gallimard, 1990.
- ____, *Œuvres complètes II – L'art de la contradiction*, Paris, Gallimard, 2009.

PONGE, Francis, *Œuvres complètes I et II*, édition établie sous la direction de Bernard Beugnot, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999 et 2002.

PONGE, Francis et Philippe Sollers, *Entretiens*, Paris, Gallimard/Seuil, 1970.

2. Autres œuvres de Leiris, Paulhan et Ponge

LEIRIS, Michel, *L'âge d'homme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973 [1949].

_____, *La règle du jeu*, édition établie sous la direction de Denis Hollier, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.

PAULHAN, Jean et Dominique Aury (dir.), *La patrie se fait tous les jours*, Paris, Éditions de Minuit, 1947.

PAULHAN, JEAN, *Braque ou la peinture sacrée*, Paris, L'échoppe, 1993 [1956].

_____, *Lettre aux directeurs de la Résistance*, Paris, Éditions J.-J. Pauvert, 1968 [1952].

_____, *Peintre et public*, Caen, L'échoppe, 1989

_____, *Choix de lettres I-II-III*, édition établie par Dominique Aury et Jean-Claude Zylberstein, Paris, Gallimard, 1986-1996.

PAULHAN, Jean et Francis Ponge, *Correspondance I et II*, édition établie par Claire Boaretto, Paris, Gallimard, 1986.

3. Autres œuvres citées

L'Esprit NRF, 1908-1940, édition établie et présentée par Pierre Hebey, Paris, Gallimard, 1990.

ALBALAT, Antoine, *L'art d'écrire enseigné en vingt leçons*, Paris, Armand Colin, 1992 [1899].

ARAGON, Louis, *Traité du style*, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 1928.

BALLY, Charles, *Le langage et la vie*, Genève, Librairie Droz, 1952 [1913].

BENDA, Julien, *La France byzantine ou le triomphe de la littérature pure. Mallarmé, Gide, Proust, Valéry, Alain, Giraudoux, Suarès, les Surréalistes – essai d'une psychologie originelle du littéraire*, Paris, Gallimard, 1972 [1945].

BENJAMIN, Walter, *Expérience et pauvreté*, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2012 [1933].

____, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », Paris, Gallimard, *Œuvres III*, coll. « Folio Essais », 2000 [1936], p. 114-151.

BERGSON, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, édition critique sous la direction de Frédéric Worms, Quadrige, PUF, 2011 [1889].

BLANCHOT, Maurice, « Comment la littérature est-elle possible ? », *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1971 [1943], p. 192-201.

____, *La communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983.

____, Maurice, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.

BLOY, Léon, *Exégèse des lieux communs*, Paris, Éditions 10/18, coll. « Fin de siècle », 1983 [1902].

BRETON, André, « Le surréalisme et la peinture », *La Révolution surréaliste I*, n° 4, 1^{er} juillet 1925, p. 26-29.

____, *Manifestes du surréalisme*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1979 [1924].

BRUNETIERE, Ferdinand, « Théorie du lieu-commun », *Revue des Deux Mondes*, vol. 46, 15 juillet 1881, p. 451-462.

CAILLOIS, Roger, *Babel*, coll. « Folio essais », 1978 [1946].

DUBUFFET, Jean, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1973 [1949].

GOURMONT, Remy de, *Esthétique de la langue française*, Paris, Mercure de France, 1899.

HUGO, Victor, *Les contemplations*, Paris, Laffont, coll. « Bouquin », 1985.

LAUTRÉAMONT, *Poésies. Œuvres complètes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969 [1870].

PARAIN, Brice, *Recherches sur la nature et la fonction du langage*, Paris, Gallimard, 1942.

ROUSSEL, Raymond, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Union Générale d'écrivains, 1963 [1935].

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 2008 [1948].

THIBAUDET, Albert, *Histoire de la littérature française*, avant-propos de Michel Leymarie, CNRS Éditions, 2007 [1936].

TÖNNIES, Ferdinand, *Communauté et société. Catégories fondamentales de la sociologie pure*, Paris, Presses universitaires de France, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1944.

4. Monographies et articles sur Jean Paulhan

BADRÉ, Frédéric, *Paulhan le juste*, Paris, Grasset, 1996.

BARTHELEMY, Clarisse (dir.), *La littérature selon Jean Paulhan*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

BERSANI, Jacques (dir.), *Jean Paulhan le souterrain. Colloque de Cerisy*, Union générale d'éditeurs, 1976.

BESSIERE, Jean, « Rhétoricité et passages de la distance : Pour une contre-lecture des idéologies contemporaines du rhétorique avec l'aide de Paulhan, Queneau et Handke », *Revue de critique et de théorie littéraire*, n° 8-9, 1989, p. 1-24.

BRISSET, Laurence, *La NRF de Paulhan*, Paris, Gallimard, 2003.

JUDRIN, Roger, *La vocation transparente de Jean Paulhan*, Paris, Calligrammes, 1984.

KOHN-ÉTIEMBLE, Jeannine, « Le "dossier Paulhan" de Julien Benda », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 74, 1974, p. 76-103.

LACROIX, Michel, « Une éclatante discrétion : Jean Paulhan et le pouvoir dans les lettres », *Tangence*, n° 80, 2006, p. 101-123.

LACROIX, Michel, « Sociopoétique des revues et l'invention collective des "petits genres" : lieu commun, ironie et saugrenu au *Nigog*, au *Quartanier* et à *La Nouvelle Revue française* », *Mémoires du livre*, vol. 4, n° 1, 2012.

MEHLMAN, Jeffrey, « Writing and Deference. The Politics of Literary Adulation », *Representations*, n° 15, été 1986, p. 1-14.

MILNE, Anna-Louise, « Food for thought : Ethnographie et rhétorique selon Jean Paulhan », *Littérature*, n° 129, mars 2003, p. 107-123.

_____, « Jean Paulhan's Commonplace : The Genealogy of a Concept », thèse de doctorat, Columbia University, 1999.

____, *The Extreme In-Between : Jean Paulhan's Place in the Twentieth Century*, London, Legenda, 2006

MOISAN, Clément, « La rhétorique comme instrument de pouvoir », *Études littéraires*, vol. 14, n° 3, 1981, p. 387-413.

NASH, Suzanne, « Paulhan, Ponge et l'atelier de l'après-guerre », *Poésie 1945-1960 : les mots, la voix*, colloque du Centre de recherches sur la poésie française de la Sorbonne, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 1989, p. 31-40.

PEREZ, Claude-Pierre (dir.), *Jean Paulhan : le clair et l'obscur. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Cahiers de la NRF, n° 9, 1999.

SMOCK, Ann, « More on Writing and Deference », *Representations*, n° 17, 1987, p. 158-164.

SYROTINSKI, Michael (dir.), « The Power of Rhetoric, the Rhetoric of Power : Jean Paulhan's Fiction, Criticism, and Editorial Activity », *Yale French Studies*, n° 106, p. 1-217.

SYROTINSKI, Michael, *Defying Gravity. Jean Paulhan's Interventions in the Twentieth-Century French Intellectual History*, New York, State University of New York Press, 1998.

____, « Noncoincidences : Blanchot reading Paulhan », *Yale French Studies*, n° 93, 1998, p. 81-98.

____, « Some Wheat and Some Chaff : Jean Paulhan and the Post-War Literary Purge in France », *Studies in Twentieth Century Literature*, vol. 16, n° 2, été 1992, p. 247-263

TRUDEL, Éric, *La Terreur à l'œuvre. Théorie, poétique et éthique chez Jean Paulhan*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2007.

____, « La résistance intime : contact et immédiateté du sens chez Jean Paulhan », *L'esprit créateur*, vol. 47, n° 3, automne 2007, p. 106-118.

____, « Spectres de la peinture », *Études françaises*, vol. 42, n° 2, 2006, p. 61-83.

5. Monographies et articles sur Francis Ponge

ANDREWS, Chris, *Poetry and Cosmogony : Science in the Writing of Queneau and Ponge*, Amsterdam, Rodopi, 1999.

AUCLERC, Benoit, « Lecture, réception et déstabilisation générique chez Francis Ponge et Nathalie Sarraute (1919-1958) », thèse de doctorat, Université Lumière Lyon, 2006, 490 f.

AUCLERC, Benoit et Sophie Coste (dir.), *Ponge et ses lecteurs*, Paris, Éditions Kimé, 2014.

BARBEGER, Nathalie et François Noudelmann (dir.), *Francis Ponge : Matière, Matériau, Matérialisme*, Poitiers, Licorne, 2000.

BEUGNOT, Bernard, *Poétique de Francis Ponge. Le palais diaphane*, Paris, PUF, coll. « Écrivains », 1992.

BEUGNOT, Bernard et Robert Mélançon, « Fortunes de Ponge (1924-1980) », *Études françaises*, vol. XVII, n° 1-2, p. 143-169.

BONNEFIS, Philippe et Pierre Oster (dir.), *Ponge inventeur et classique*, Paris, Union générale d'éditeurs, coll. « 10/18 », 1977.

COLLOT, Michel, *Francis Ponge. Entre mots et choses*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, coll. « Champ poétique », 1991.

COMBE, Dominique, « La "nouvelle rhétorique" de Francis Ponge », *Mesures*, n° 3, Corti, 1990, p. 147-167.

GLEIZE, Jean-Marie, *Francis Ponge*, Paris, L'Herne/Fayard, 1999 [1981].

_____, *Francis Ponge*, Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 1988.

GLEIZE, Jean-Marie (dir.), *Ponge résolument*, Lyon, ENS éditions, 2004.

GLEIZE, Jean-Marie et Bernard Veck, *Francis Ponge. Actes ou textes*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1984.

HANNA, Christophe, « Pour un Malherbe de Francis Ponge : Une archéologie de la raison classique », *Lecture littéraire : Revue de Recherche sur la lecture des textes littéraires*, février 2002, p. 115-135.

HIGGINS, Ian, « Shrimp, plane and France : Ponge's Resistance Poetry », *French Studies*, vol. 37, n° 3, juillet 1983, p. 310-325.

_____, « Language, politics and things : The weakness of Ponge's Satire », *Neophilologus*, n° 63, 1979, p. 347-362.

_____, « Proverbial Ponge », *The Modern Language Review*, vol. 72, n° 2, avril 1979, p. 310-320.

KAUFMANN, Vincent, *Le livre et ses adresses. Mallarmé, Ponge, Valéry, Blanchot*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1986.

LAVOREL, Guy, *Francis Ponge*, Lyon, La Manufacture, coll. « Qui suis-je ? », 1986.

LÉVY, Sydney, *Francis Ponge. De la connaissance en poésie*, Presses universitaires de Vincennes, coll. « Essais et savoirs », Vincennes, 1999.

____, « Ponge vingt-six fois », *Action Poétique*, n° 153, 1999, p. 89-92

MET, Philippe, *Formules de la poésie. Études sur Ponge, Leiris, Char et Du Bouchet*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écritures », 1999.

____, « Modélisations de la topique chez Francis Ponge », *Études françaises*, vol. 36, n° 1, 2000, p. 75-91.

____, « Poésie de résistance et résistance de/à la poésie : le cas Ponge », *Dalhousie French Studies*, n° 51, été 2000, p. 109-120.

PELLET, Éric, « La morale et la rhétorique : de la réciprocité », *Europe*, vol. 70, n° 755, mars 1992, p. 55-63.

PETERSON, Michel, « Du fragment à la rumination : les retournements de l'écriture chez Francis Ponge », *Poétique*, vol. 18, n° 74, avril 1988, p. 159-167.

PETERSON, Michel (dir.), « Francis Ponge », *Œuvres et critiques. Revue internationale d'étude de la réception critique d'étude des œuvres littéraires de langue française*, vol. 24, n° 2, 1999.

PRIGENT, Christian, *Salut les anciens, salut les modernes*, Paris, P.O.L., 2000.

RACHLIN, Nathalie et Rosemarie Scullion, « Francis Ponge, *Le Savon*, and the Occupation », *SubStance : A Review of Theory and Literary Criticism*, vol. 27, n° 3, 1998, p. 85-106.

RICHARD, Jean-Pierre, « Fabrique de la figure », *Critique*, n° 36, p. 551-570

SAMSON, Annette, *Francis Ponge : La poétique du figural*, New York, Peter Lang, 1988.

____, « L'envahissement du verbal par le figural : "Notes sur les Otages, peintures de Fautrier" de Francis Ponge », *French Forum*, vol. 12, n° 3, sept. 1987, p. 323-333.

SARTRE, Jean-Paul, « L'homme et les choses » dans *Critiques littéraires. Situations I*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1947, p. 226-270.

SMITH, Paul J., « Ponge épictétique et paradoxal », *CRI*, n° 32, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1996, p. 35-46.

TORRACINTA, Pascale, « Trembler de certitude : Ponge entre modestie et orgueil », *Études de lettres*, n° 252, 1999, p. 111-129.

TORTEL, Jean, « Francis Ponge et la morale de l'expression », *Critique*, n° 181, 1962, p. 481-494.

VECK, Bernard, *Francis Ponge ou le refus de l'absolu littéraire*, Paris, Éditions Mardaga, 1993.

6. Monographies et articles sur Michel Leiris

BARBERGER, Nathalie, *Le réel « de traviole » : Artaud, Bataille, Leiris, Michaux et alii*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires de Septentrion, 2002.

BARNET, Marie-Claire, « Chassé-Croisé in Algeria : Reading Ponge and Leiris Between the Lines », *Romanic Review*, vol. 90, n° 4, novembre 1999, p. 511-526.

BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.

_____, *Terreur et rhétorique. Breton, Bataille, Leiris, Paulhan, Barthes & Cie. Autour du surréalisme*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1999.

BOSCHETTI, Anna, « La création d'un créateur », *Revue de l'université de Bruxelles*, n° 1-2, 1990, p. 33-52.

CHAPPUIS, Pierre, *Michel Leiris*, Paris, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », 1973.

CLIFFORD, James, « On Ethnographic Surrealism », *Comparative Studies in Society and History*, vol. XXIII, n° 4, octobre 1981, p. 539-564.

FAYE, Jean-Pierre, « Le point fulgurant : Leiris, société secrète du quotidien », *Revue de l'université de Bruxelles*, n° 1-2, 1990, p. 93-102.

HAND, Sean, *Michel Leiris : Writing the Self*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

HOLLIER, Denis, « La valeur d'usage de l'impossible », préface à la réimpression de *Documents I*, Paris Éditions Jean-Michel Place, 1991, p. VII-XXXIV.

HOLLIER, Denis (dir.), *Le collège de sociologie 1937-1939*, Paris, Gallimard, 1995 [1979].

____, « Poetry... up to Z », *Yale French Studies*, n° 81, 1992, p. 64-76.

HUGHES, Alex, « The Seer (Un)Seen : Michel Leiris's China », *French Forum*, vol. 18, n° 3, p. 85-100.

KAUFMANN, Vincent, « Payer de sa personne, Leiris entre Rimbaud et Mallarmé », *Littérature*, 1990, vol. 79, n° 3, p. 63-75.

LARSON, Ruth, « Ethnography, Thievery and Cultural Identity : A Rereading of Michel Leiris' *L'Afrique fantôme* », *PMLA*, vol. 112, n° 2, mars 1997, p. 229-242.

MAÏLLIS, Annie, *Michel Leiris, l'écrivain matador*, Paris, L'Harmattan, 1998.

MARMANDE, Francis, (dir.), *Michel Leiris, Le siècle à l'envers*, Farrago/Tours, Éditions Farrago/Léo Scheer, 2004.

MASSON, Catherine, *L'autobiographie et ses aspects théâtraux chez Michel Leiris*, Paris, L'Harmattan, 1995.

MAUBON, Catherine, *Michel Leiris en marge de l'autobiographie*, Paris, José Corti, 1994.

PIBAROT, Annie, « Michel Leiris et Francis Bacon : Un heureux égarement », *Cahiers Leiris* 2, 2009, p. 263-276.

SCHILLING, Derek, « Les retours du procédé : Breton lecteur de Raymond Roussel », *L'Esprit Créateur*, vol. 26, n° 4, hiver 1998, p. 2-53.

SERMET, Joëlle de, *Michel Leiris, poète surréaliste*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écrivains » 1997.

SIMON, Roland, « Langage et authenticité dans *Biffures* de Michel Leiris », *Stanford French Review*, n° 2, 1978, p. 273-284.

____, *Orphée médusé : autobiographies de Michel Leiris*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1984.

STRUNGARIU, Maricela, « L'autobiographie leirisienne : Une écriture de soi au miroir de l'autre », *Cahiers Leiris* 2, 2009, p. 91-108.

THOMAS, Jean-Jacques, « Leiris : l'ombre du style », *Poétique*, n° 104, novembre 1995, p. 470-482.

7. Sur la rhétorique et les lieux communs

Lieux communs, stéréotypes, clichés, Paris, Éditions Kime, 1993

AMOSSY, Ruth et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés. Langue, discours, société*, Paris, Armand Colin, 2011 [1997].

AMOSSY, Ruth et Elisheva Rosen, *Les discours du cliché*, Paris, Éditions SEDES et CDU, 1982.

AMOSSY, Ruth, *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 2010.

ARISTOTE, *Rhétorique*, trad. de C. E. Ruelle, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Les Classiques de la philosophie », 1991.

BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique » dans *Communications*, 16, Recherches rhétoriques, Paris Éditions du Seuil, « Points essais », 1994, p. 254-333.

DROIT, Roger-Paul (dir.), *Les Grecs, les Romains et nous. L'antiquité est-elle moderne ?* Paris, Le Monde éditions, 1991.

GENETTE, Gérard, « La rhétorique restreinte », dans *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 21-40.

GOYET, Francis, *Le sublime du « lieu commun ». L'invention rhétorique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Honoré Champion, 1996.

FUMAROLI, Marc (dir.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne 1450-1950*, Paris, 1999, Presses universitaires de France, p. 1071-1214.

MEYER, Michel (dir.), *Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours*, Paris, Librairie générale française, coll. « Le livre de Poche », 1999.

MEYER, Michel, *Littérature et langage. Essai sur le sens*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « L'interrogation philosophique », 1992.

PERELMAN, Chaïm, *L'empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*, Paris, Librairie Philosophique, 2002.

QUINTILIEN, *De l'institution oratoire*, texte établi et traduit par Jean Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1976.

REBOUL, Olivier, *Introduction à la rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Premier cycle », 1991.

RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

8. Critique et théorie littéraire

AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire*, Paris, Payot et Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot », 1978.

_____, *La communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Seuil, coll. « Librairie du XX^e siècle », 1990.

ANGENOT, Marc, 1889, *Un état du discours social*, Longueuil, 1989, coll. « L'univers des discours ».

_____, « Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours » dans Jacques Pelletier (dir.), *Littérature et société*, Montréal, VLB éditeurs, coll. « Essais critiques », 1994, p. 367-390.

AZOUVI, François, *La gloire de Bergson. Essai sur le magistère philosophique*, Paris, Gallimard, 2007.

BAETENS, Jan, *L'éthique de la contrainte. Essai sur la poésie moderne*, Louvain, Peeters, 1995.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1975.

BALIBAR, Renée, *Les Français fictifs*, présentation d'Anne Roche, coll. Poiein, E.M.E., 2007 [1974].

BARTHES, Roland, « Écrivains et écrivains » dans *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1991 [1964].

BAUDOUIN, Dominique, « Jeux de mots surréalistes : l'expérience du proverbe », *Symposium*, hiver 1970, vol. 24, n° 4, p. 293-302.

BÉNICHOU, Paul, *Le sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1973.

BIRON, Michel, « Sociocritique et poésie : perspectives théoriques », *Études françaises*, vol. 27, n° 1, 1991.

BLOOMFIELD, Camille, « Les manifestes à l'Oulipo : la disparition d'une forme ? », *Études littéraires*, vol. 44, n° 3, 2013, p. 35-46.

BORDAS, Éric, *Style. Un mot et des discours*, Paris, Éditions Kimé, 2008.

BOUJU, Emmanuel (dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.

CAUQUELIN, Anne, *L'art du lieu commun*, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1999.

CHAMPION, Françoise, Sophie Nizard et Paul Zawadzki (dir.), *Le sacré hors religions*, Paris, L'Harmattan, coll. « Religions en questions », 2007.

CITTON, Yves *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?* Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

CLIFFORD, James, *The Predicament of Culture : Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1988.

COLLANI, Tania, *Le merveilleux dans la prose surréaliste européenne*, Paris, Hermann Éditeur, 2010.

COMPAGNON, Antoine, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Éditions Gallimard, 2005.

_____, *La Troisième république des lettres*, Paris, Seuil, 1983.

_____, « Théorie du lieu commun », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 49, mai 1997, p. 23-37.

DENIS, Benoit, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. « Point Essais », 2000.

DISPOT, Laurent, *La machine à Terreur*, Paris, Bernard Grasset, 1978.

ELLUL, Jacques, *Histoire de la propagande*, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je », 1967, p. 98-103.

ESPOSITO, Roberto, *Communauté. Immunité. Biopolitique. Repenser les termes de la politique*, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/croiser », 2008.

HAMEL, Jean-François, *Camarade Mallarmé. Une politique de la lecture*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2014.

_____, « Émanciper la lecture. Formes de vie et gestes critiques d'après Marielle Macé et Yves Citton », *Tangence*, n° 107, 2015, p. 93.

HEINICH, Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.

HOLLIER, Denis, *Les dépossédés*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1993.

HOURMANT, François, *Au pays de l'avenir radieux. Voyages des intellectuels français en URSS, à Cuba et en Chine populaire*, Paris, Aubier, 2000.

HUGLO, Marie-Pascale, *Métamorphoses de l'insignifiant. Essai sur l'anecdote dans la modernité*, Montréal, Balzac – Le Griot Éditeur, coll. « L'univers des discours », 1997.

JENNY, Laurent, *Je suis la Révolution. Histoire d'une métaphore*, Paris, Bélin, coll. « L'extrême-contemporain », 2008.

_____, *La fin de l'intériorité. Théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

_____, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990.

_____, *La Terreur et les signes. Poétiques de rupture*, Paris, Gallimard, 1982.

_____, « Structures et fonction du clichés », *Poétique*, n° 12, 1972, p. 495-517.

JEY, Martine, *La littérature au lycée : Invention d'une discipline (1880-1925), Recherches textuelles*, n° 3, Université de Metz, 1998.

KARABETIAN, Étienne, *Histoire des stylistiques*, Paris, Armand Colin, coll. « Linguistique », 2000.

KAUFMANN, Vincent, *Poétique des groupes littéraires. Avant-gardes (1920-1970)*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX^e siècle : Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1974.

LEHMAN, David, *Signs of the time : Deconstruction and the Fall of Paul de Man*, New York, Poseidon Press, 1992.

LEPENIES, Wolf, *Les trois cultures. Entre science et littérature, l'avènement de la sociologie*, Paris, Éditions de la maison des sciences de l'homme, Paris, 1990.

LOTTMAN, Herbert, *L'épuration 1943-1953*, Paris, Fayard, 1986.

MACÉ, Marielle, *Façons de lire, manières d'être*, Paris, Gallimard, « NRF essais », 2011.

_____, *Le temps de l'essai. Histoire d'un genre au XX^e siècle*, Paris, Belin, coll. « L'extrême contemporain », 2006.

MASSOL, Jean-François, *De l'institution scolaire de la littérature française (1870-1925)*, Grenoble, ELLUG, 2004.

MESCHONNIC, Henri, « Les proverbes, actes de discours », *Revue des sciences humaines*, n° 163, juillet-septembre 1976, p. 419-430.

NANCY, Jean-Luc, *Être singulier pluriel*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 1996.

_____, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Détroits », 1999 [1986].

NUNEZ, Laurent, *Les écrivains contre l'écriture (1900-2000)*, Paris, José Corti, 2006.

PHILIPPE, Gilles et Julien Piat (dir.), *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.

PROST, Antoine, *Histoire de l'enseignement en France 1800-1967*, Paris, Armand Colin, 1968.

RANCIÈRE, Jacques, *La haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique Éditions, 2005.

_____, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette littérature, coll. « Pluriel », 1998.

_____, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique Éditions, 2000.

_____, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007.

REGGIANI, Christelle, *Éloquence du roman. Rhétorique, littérature et politique aux XIX^e et XX^e siècles*, Genève, Droz, coll. « Histoire des idées et critiques littéraires », 2008.

ROSS, Kristin, *Mai 68 et ses vies ultérieures*, Paris/Bruxelles, Éditions complexe/Monde diplomatique, coll. « Questions à l'histoire », 2005.

ROUSSIN, Philippe, « La nationalisation de la langue littéraire », *Misère de la littérature, terreur de l'histoire. Céline et la littérature contemporaine*, Paris, Gallimard, 2005, p. 239-367.

SAPIRO, Gisèle, *La guerre des écrivains, 1940-1953*, Paris, Fayard, 1999.

_____, *La responsabilité de l'écrivain. Littérature, droit et morale en France*, Paris, Seuil, 2011.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'expérience esthétique*, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2015.

SEGHERS, Pierre, *La Résistance et ses poètes*, Paris, Seghers, 1974.

VOUILLOUX, Bernard, *La peinture dans le texte. XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, CNRS Éditions, 2005.

WAHNICH, Sophie, *La liberté ou la mort. Essai sur la Terreur et le terrorisme*, Paris, La Fabrique Éditions, 2003.

WOLF, Nelly, *Le roman de la démocratie*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Culture et Société », 2003.

WOLFREYS, Julian, John Brannigan et Ruth Robbins (dir.), *The French Connections of Jacques Derrida*, Albany, State University of New York Press, 1999.