



tetr #1 ade

revue du centre de recherche
en arts et esthétique

Le quotidien à l'œuvre

sous la direction de Margot Burident et Grzegorz Pawlak

Jean Paulhan ou le moins d'œuvre

Pierre Rusch

« J'ai toujours évité, dans la mesure de mes forces, d'ajouter une vue personnelle de plus à toutes celles qui courent déjà le monde. »
(Jean Paulhan, note introductive à *Langage I*, 1966 [II, p. 8¹])

L'œuvre d'art n'est rien pour nous, si nous ne pouvons indiquer les points par où elle communique avec notre expérience quotidienne. Cela ressemble à un programme — pas tout à fait si rigoureux qu'il paraît, toutefois, puisqu'une esthétique hédoniste désignera aisément le plaisir comme un tel point de passage, et une esthétique idéaliste, l'idéal. Précisons donc : je cherche à établir que l'expérience esthétique se nourrit de facultés et de compétences qui ont leur siège dans l'existence quotidienne, et que l'art nous importe seulement dans la mesure où il exerce et élargit ces compétences communes. Ce n'est pas tant brider l'art que rehausser le quotidien ; c'est en tout cas rapprocher ces deux sphères d'existence en montrant aussi exactement que possible comment elles s'articulent l'une à l'autre. Les écrits de Jean Paulhan apportent ici un concours précieux, non seulement parce que Paulhan participe de cette passion pour le langage et la culture populaires qui caractérise tant d'hommes de lettres français de sa génération — citons presque au hasard : Raymond Queneau, Henri Calet, Pierre Mac Orlan —, non seulement parce qu'il combine

¹ Toutes les références aux textes de Jean Paulhan renvoient aux *Œuvres complètes* publiées chez Tchou en 1966. Je les indiquerai entre parenthèses dans le corps du texte par simple indication du volume et de la page.

paradoxalement cette passion à une exigence stylistique qui ne recule pas devant la préciosité la plus exclusive, mais aussi parce qu'il organise ses réflexions dans une pensée, on n'ose dire une théorie de l'art, qui éclaire vivement notre problématique — sans quitter tout à fait le registre de la promenade et de la conversation, comme l'exige le sujet.

Paulhan, il est vrai, n'est pas un créateur de formes. Mais c'est peut-être justement cette perception acérée des liens qui courent entre la conscience quotidienne — monde de l'absence d'œuvre — et la création artistique, c'est peut-être cette attention portée au travail sans éclat de la simple existence, qui a contribué à installer sa production dans des sortes de limbes littéraires (on dirait aussi bien : un quotidien enchanté), où la figure du grand auteur se confond avec celle du quidam coudoyé sur une banquette de métro ou au comptoir d'un café.

Les énigmes du quotidien

La partie n'était pas forcément bien engagée. Les « Entretiens sur des faits divers », qui s'étalent entre 1910 et 1945, commencent comme une enquête sur les paralogismes, paradoxes et autres inconséquences dont nous, réputés êtres de raison, faisons dans la vie quotidienne plus volontiers usage que d'arguments exacts. Le jeu engagé avec l'ami René Martin consiste à dresser le catalogue des « illusions » qui nous gouvernent, tant que nous n'avons pas acquis l'usage de la raison critique. L'une des premières est « l'illusion de totalité », qu'on ne saurait mieux décrire que par l'image que Paulhan apporte lui-même au cours de la conversation : de la même manière qu'un gaz se diffuse pour occuper l'ensemble du volume à sa disposition, l'expérience, si limitée soit-elle, est immédiatement interprétée par la conscience quotidienne comme une loi générale — et l'homme banal dira « les Françaises sont rousses » pour avoir vu une Française rousse, ou « les fourreurs sont des escrocs » pour moins que cela. « Il n'existe pas de place vide dans l'esprit », dit

René Martin (II, 19).

Chacun déchiffre son expérience de manière à lui donner une signification maximale, car nous sommes toujours convaincus d'être au centre de l'action : les projecteurs sont sur nous, nous sommes seuls uniques parmi les quelconques, et seuls à même de donner un sens général à ce qui arrive. Non pas exactement « nous » : nous à l'instant présent, au moment où nous parlons. À partir de cette position privilégiée, l'homme ordinaire se réapproprie le passé. « Hier je me trompais » — mais aujourd'hui je sais ce qu'il en est ; hier, j'étais passif, soumis à l'erreur, je savais inconsciemment, mais une circonstance particulière, une singulière léthargie qui n'était pas moi m'a empêché d'en tenir compte (« nous avons curieusement tendance à prendre l'erreur pour un état d'âme » [II, 26]). Aujourd'hui, à la différence d'hier, moi qui parle — alors que le moi que j'étais hier ne parle plus — je suis en mesure d'écarter tout ce qui pourrait m'empêcher d'être clairvoyant (ou juste, courageux, ponctuel, etc.). C'est ce que Paulhan et Martin appellent l'« illusion du passé prévu » (II, 29), source d'une foule de défauts et d'inconséquences. Ésope atteste sa sagesse en inversant le rapport d'illusion : au gouverneur qui lui demande où il va, il répond : « Je n'en sais rien ». Cette impertinence lui vaut d'être conduit en prison et confirme qu'il ne savait pas alors où finirait sa promenade. Le disant, il valide d'un coup son autorité passée et présente — mais c'est le privilège du sage.

Un troisième principe d'aveuglement est fourni par la « loi de compensation » (II, 48), qui nous fait suppléer tout défaut d'information par des apports personnels, auxquels nous croyons pour finir plus fermement qu'à tout ce que nous fournit l'expérience. Nous ajoutons foi, avant tout, à ce que nous ajoutons au réel, et le témoignage des sens est de tous le plus incertain.

La partie était mal engagée, disais-je, parce que cette enquête ironique pouvait se satisfaire de débusquer les aberrations de la pensée quotidienne — un « métier d'agent de police », comme l'admettent de bonne grâce les deux interlocuteurs (II, 60) — et déboucher sur un classique

projet de réforme de l'entendement. Mais l'on se rappelle à temps que « les hommes ne se nourrissent pas que d'idées justes et de pain », et l'enquête bifurque : il s'agira de plus en plus de trouver la raison de cette déraison, et la compétence derrière cette incompetence. Les observateurs sagaces du quotidien découvrent que les lois qu'ils ont si subtilement mises à jour sont déjà connues et maîtrisées par les acteurs observés : « Les petits garçons de la rue connaissent la loi de la compensation mieux que beaucoup de gens graves. » (II, 56) Car eux savent qu'il s'agit ici de tout autre chose que de dire vrai, ou de raisonner juste : il s'agit de « réussir son coup » dans un univers de langage, et les lois ne valent que si elles permettent de fonder une stratégie. Les illusions énumérées le suggéraient déjà : toutes tournent autour du temps de la parole. Le présent où je parle se démarque essentiellement de toute expérience acquise, de toute fréquence statistique : ici, je suis maître de mon destin, du vrai et du faux. Je reprends la main à chaque fois que je reprends la parole, et aussi longtemps que je la garde, j'ordonne le monde sans contredit : « N'importe quelle opinion, sitôt exprimée, prend de la vraisemblance. Une opinion, c'est mieux que rien, c'est déjà quelque chose comme une réussite. » (II, 58)

L'organisation du monde proposée dans l'acte de parole soutiendra-t-elle l'épreuve des faits ? Ce ne sont pas les « raisons » qui décident du succès d'une déclaration d'amour, d'une formule magique, d'une plaidoirie, d'un marchandage commercial. Ni d'un poème ou d'un tableau.

L'expérience du proverbe et l'illusion des explorateurs

Au-delà de la réussite que représente la simple prise de parole, comment réussit l'acte de parler, et en quoi cela éclaire-t-il la réussite poétique ?

Un séjour prolongé à Madagascar a été pour Paulhan l'occasion de faire à cet égard quelques observations décisives. Alors qu'il commence à maîtriser les mécanismes

et les ressources explicites de la langue malgache, il constate que souvent ses phrases ne « prennent » pas, qu'on ne semble pas l'entendre. Sa parole reste inaudible.

C'est que le langage opère ici sur un double registre : le simple échange d'information demande à être en quelque sorte lesté par un langage second, revêtu d'autorité, que Paulhan caractérise comme ésotérique, poétique, sacré. Un langage qui fait l'objet d'une déférence particulière, qui s'articule sur un ton singulier, dans une posture remarquable, un peu comme Théophile Gautier disait que Baudelaire parlait avec des italiques dans la voix. Ce sont apparemment des formules conventionnelles, des sortes de proverbes que les locuteurs invoquent pour renforcer un point de vue ou un argument. À un tel proverbe, il ne peut être répondu que par un autre proverbe, de préférence par un montage de proverbes de plus en plus complexe. C'est cette escrime verbale qui décide finalement de l'issue de la dispute. « Quand le Malgache sait parler, dit un proverbe, il n'est rien qu'il ne puisse obtenir. » (II, 82) Cette pratique a donné lieu à une forme de poésie spécifique, les *hain-tenys*, qui sont de véritables joutes oratoires². Paulhan s'efforce longuement non seulement de pénétrer les lois de leur logique interne et de leur efficace collective³, mais aussi d'en acquérir la maîtrise pour son propre usage. Non sans s'en promettre quelque lumière sur la nature de l'opération poétique.

La première approche, consistant à dégager le sens et en quelque sorte la morale générale du proverbe, pour renforcer avec son appui un argument particulier,

² Il n'est pas sans intérêt pour notre propos de noter que ces joutes poétiques apparaissent finalement à Paulhan comme une sorte de concours de saynètes dramatiques, c'est-à-dire que chaque *hain-teny* concurrent met en scène une dispute fictive, chacun construit son argument sous la forme d'une dispute avec un autre « constructeur de dispute ». Le genre poétique résulte ici d'une « mise en abyme » de la dispute.

³ Deux textes sont consacrés à cette plongée dans l'univers linguistique malgache : *Les Hain-tenys* (1939), et *L'Expérience du proverbe* (1927)

se révèle infructueuse. Le proverbe ne se laisse pas si facilement enrôler. L'apprentissage de Paulhan consistera alors pour l'essentiel en un renversement de perspective progressif : au lieu d'aborder le proverbe comme un instrument à l'appui d'une intention de signification, il apprend à organiser son langage autour de cette présence du proverbe qui organise d'avance, en tant que schéma préexistant de langage et de pensée, ce qu'il y a à dire. Les poèmes-proverbes qui gouvernent l'économie de ces échanges, ces paroles d'autorité, sont d'abord des faits, on dirait presque des choses : à la fois un raisonnement et une métaphore à l'état figé (II, 110). « J'avais pris pour des mots ce que les Malgaches entendaient en choses. » (II, 123) La conversation s'oriente vers eux avant qu'ils aient été prononcés, et elle s'applique à les justifier ensuite. D'où l'intérêt et l'approbation collective qui entoure celui qui s'entend à manier habilement ces proverbes : il entretient et développe la capacité d'expression du langage et rend ainsi service à la communauté entière. Même son adversaire adhère à la réussite d'un grand parleur. « Tout se passe comme s'il y avait des événements — les proverbes — tels qu'il fût louable, méritoire, de les exprimer. Ainsi pourrait-on imaginer que la réussite d'une expression difficile — sans laquelle le sens même et le langage se verraient mis en danger — oblige en quelque sorte mon adversaire, aussi intéressé que moi à ce que ce sens et ce langage continuent, à reconnaître l'assurance et le succès que me vaut une difficulté vaincue. » (II, 124)

Dans un passage singulier, Paulhan suggère que cette signification concentrée s'apparente à une forme de présence : il parle à ce sujet de « l'apparition de ces grandes figures surhumaines » (II, 95) — et l'on songe involontairement aux statues monumentales de l'Île de Pâques. Les chefs d'œuvre absents de la culture des Malgaches se sont réfugiés au cœur de leur langue, et c'est peut-être la forme de survie la plus enviable des productions culturelles (II, 86).

S'il est donc une chose que le malgache a apprise à Paulhan, c'est à ne pas prendre les mots au pied de la lettre, et à relativiser toutes les tentatives d'interprétation.

La maîtrise ne dépend pas d'une compréhension exacte des significations. À l'inverse, l'« illusion de totalité » a conduit les explorateurs et les ethnologues à conclure d'observations partielles à la structure linguistique et mentale des peuples qu'ils étudiaient. La possibilité que la pensée des individus ne corresponde pas en tous points à la forme de leur langage n'est accordée qu'aux observateurs (nous pouvons dire que le « soleil se lève » tout en sachant que c'est la terre qui bouge, mais les « primitifs » ne peuvent pas dire que les Bororos sont des araras tout en gardant conscience de la différence entre un être humain et un perroquet). La compréhension suppose un lien souple entre les mots, les idées et les choses : chaque langue, chaque univers de discours, redéfinit les conditions de la littéralité, les limites de l'invention, l'inertie des usages. Ce n'est pas tout : on ne possède jamais parfaitement sa langue, il faut toujours dans l'expression faire la part du tâtonnement. L'art malgache de la dispute est en grande partie la recherche hésitante d'un chemin vers la lumière du proverbe. « Inventeur de langage, le poète n'est sans doute pas comparable de tous points à l'enfant, ou à l'homme qui s'essaie à parler une langue étrangère. Du moins est-il aussi mal compris, pour les mêmes raisons. » (II, 139) Si les apprentissages laborieux préoccupent tant Paulhan (« Progrès en amour assez lents »), c'est que l'erreur et le défaut sont pour lui la matière première de l'expérience — et singulièrement de l'expérience langagière.

La maladie du langage

La rhétorique a été une autre tentative pour remédier à ce défaut, et son meilleur révélateur. À la parole naïve, empêtrée dans ses faux pas et ses approximations, doit succéder une science du langage qui en répertorie les ressources, en codifie les usages, pour forger un outil exact. Par la rhétorique, l'écrivain (ou l'avocat ou le politique) devient ce professionnel de l'expression qui réduit progressivement la part du hasard et, corrélativement, de

l'indicible.

Mais le soupçon point bientôt que la rhétorique ne réussit qu'en élaguant drastiquement son objet, en réduisant ce qui est à dire aux moyens dont dispose le langage : en couchant l'expérience dans le lit de Procuste des tropes et des lieux communs. À quoi réagit ce que Paulhan appelle la Terreur, qui traque dans le langage toute formule convenue, dans la littérature toute « littérature », pour ouvrir la voie à un langage neuf, originel, authentique. Le paradoxe de la Terreur est d'étendre le soupçon aux mots eux-mêmes : derrière sa diserte critique se profile une fondamentale *misologie* (*Les Fleurs de Tarbes*, III, 41), et le rêve secret de réduire le langage au silence. Si l'entreprise est indissociable du projet moderne, cette méfiance envers les mots possède en vérité des racines plus profondes, qui donnent à la Terreur une certaine légitimité anthropologique.

Les mots, tout d'abord, sont insuffisants. Il n'est que d'avoir ressenti une émotion puissante, d'avoir vécu un événement hors du commun pour éprouver la pauvreté du langage qui s'offre à nous. Le locuteur ordinaire non moins que l'écrivain tourmenté doit se battre contre le langage, contre les limites du langage, pour arriver (tant bien que mal) à dire ce qu'il veut dire. Paulhan rappelle cet étrange mutisme qui s'emparait des soldats de retour du front, pendant la Première Guerre mondiale : le « silence du permissionnaire » (III, 18) annonçait celui des déportés de la suivante, qui allaient eux aussi renoncer à peindre en mots ce qu'ils venaient de traverser. À l'homme ordinaire, le langage n'offre que des mots qui ont déjà servi, qui ont perdu cette capacité d'expression originelle que l'on ne peut s'empêcher d'attendre d'eux, et que l'on est à chaque fois déçu de ne pas leur trouver. Ces phrases paraissent d'un coup terriblement banales, ambiguës, floues, et nous dépossèdent de ce que nous voulions dire, qui était singulier, précis, différent. Et si d'aventure un créateur trouve une expression neuve, mieux adaptée aux choses, son succès même la fait bientôt rentrer dans le rang des formules éculées. « Il n'est guère de mot ni de phrase qui ne prête au lieu commun. » (III, 23)

À l'inverse, le langage courant recouvre bien souvent une absence ou une impossibilité de pensée, et Paulhan reprend l'argument augustinien sur notre incapacité à définir positivement un terme aussi banal que le temps (ou le ciel ou l'amour ou la civilisation⁴). Il est d'expérience commune que les mots nous entraînent au-delà de notre pensée, quand ils ne pensent pas pour nous. Nous lançons un mot, et le voilà qui suscite mille significations, mille connotations, mille associations que nous ne visions pas. La pensée objectivée dans les mots nous échappe, happée par une dynamique étrangère : celle de la pensée collective, d'un discours dominant, du langage lui-même, qui possède la capacité de transformer en or commun tout ce que le locuteur voudrait toucher ou posséder pour soi. Ne parlons pas de l'indiscret recours aux étymologies (parfois fantaisistes ou partielles) qui déroutent la parole vivante. Les *Poésies* de Lautréamont ont montré qu'il n'est pas de signification qui ne puisse trouver dans les mots sa caution et une sorte d'autorité due à la solennité du rythme et du mètre (II, 130). Ces mots qui se prêtent à tous les usages s'entendent aussi dans les sens les plus divers : un échantillonnage de jugements critiques nous convainc que les œuvres se diffractent à l'infini dans l'esprit des lecteurs, et suscitent les commentaires les plus outrageusement inconciliables. Il n'est pas non plus d'opinion qui n'ait été soutenue par l'un ou l'autre philosophe : les mots entraînent les mots, et — l'esprit de contradiction aidant — de l'imprimé naît l'imprimé (III, 30). Il arrive que nous en souffrions, il

4 « La rhétorique avait son mot de passe », III, 172. Paulhan, dans la suite de ce passage, fait le lien avec l'illusion des explorateurs sur le caractère peu différencié ou encore inapte à l'abstraction des langues exotiques : « Car il n'est rien qui lui semble amour — de Dieu à ses amis, à ses livres, à sa femme — et rien, civilisation — du métropolitain à l'automobile et au bœuf en daube. »

On retrouve la question augustinienne à propos de la peinture cubiste : « Nous savons tous ce que c'est que le temps et l'espace, et la liberté, et même l'éternel. Nous le savons très bien, tant que nous n'y pensons pas. Tant que nous le savons, pour ainsi dire, de biais. » (*Braque le patron*, IV, 34)

arrive aussi que nous nous reposions sur ces facilités de langage, sur ces déductions et ces évidences déposées dans les mots. Combien de fois nous payons-nous, payons-nous les autres de mots. « Ce ne sont que paroles », c'est-à-dire mensonges. Au point que, dans les livres comme dans la conversation, la perfection nous inquiète, semblant annoncer un calcul et une volonté de tromperie (II, 18)

La Terreur, qui dénonce le pouvoir de mystification du langage et réclame à son égard une suspicion de chaque instant, n'est donc pas sans racines dans l'expérience commune. Mais elle conclut hâtivement, et s'illusionne sur elle-même. Tout d'abord, les mots, qui s'usent si vite, ne peuvent avoir ce terrible pouvoir d'altération de la pensée, et le sens commun sait parfaitement discriminer leurs significations, pour n'en retenir que ce qui entre dans son propos. « [...] le sens commun, en matière de langage, dispose d'un instinct qui ne le trompe guère ; [...] il perçoit exactement, bien avant grammairiens et linguistes, les plus menues variations d'un sens ; [...] il peut enseigner l'écrivain lui-même, [...] aux Halles, on n'apprend pas seulement à parler, mais à *entendre*. » (II, 44) Le locuteur naïf, préoccupé par le succès plus que par la vérité de ce qu'il a à dire, sait parfaitement qu'il a constamment affaire à un mixte de mots et d'idées, et la compétence linguistique consiste pour une grande part dans la capacité à se réapproprier les formules et à réinventer les lieux communs (pour son propre usage). La Terreur cède à son tour à l'« illusion du passé prévu » quand elle dénonce le pouvoir exorbitant des mots : elle se place au point de vue où la chose (ou l'idée) et le mot sont déjà dissociés, pour dénoncer le pouvoir abusif de celui-ci sur celle-là. Mais le « souffle de la liberté » ou « le feu de la passion » ne sont des formules que lorsqu'on ne désire plus la liberté ou qu'on n'éprouve plus la passion. Plus exactement : lorsqu'on n'est plus prêt à laisser ces formules agir sur soi. Il faut en effet « attendre que le langage et les conceptions s'imposent lentement à vous. » (II, 149) Le langage recèle un certain nombre de propositions d'être, et parler une langue signifie être capable de s'exposer à ces

propositions pour s'y transformer.

Paulhan, en somme, renvoie la Terreur et la Rhétorique dos à dos, ou retrouve au bout de la Terreur la Rhétorique. Il épingle la première sur un malentendu fondamental : la croyance paradoxale au caractère purement instrumental du langage, l'illusion d'avoir trouvé un lieu extérieur d'où il serait possible d'épurer celui-ci pour le soumettre à la pure pensée. Le défaut de la seconde consiste à édifier un monde magique dédaigneux de la pensée commune, à s'enfermer dans la fière conscience de sa capacité essentielle à faire exister les choses. La rhétorique fonctionne pour les initiés comme totem ou comme mana (III, 174 et 178), principe surnaturel qui inverse pour finir le rapport expressif. Ce ne sont pas le sentiment ou la chose qui produisent l'expression : « le rhétoriqueur sait que l'amour peut suivre de la déclaration, la peur du cri. » (III, 185) Non qu'il se trompe fondamentalement sur ce point — les proverbes malgaches nous ont déjà instruits de cette capacité du langage à organiser l'expérience —, mais son erreur est de se croire en cela foncièrement différent du parleur commun, lui aussi familier du pouvoir originel des mots. Car « les expériences de l'écrivain ne sont que les expériences de tout homme, à peine grossies » (III, 177) : aussi, les personnes ordinaires ne sont-elles pas moins que les rhétoriciens « mystérieuses et inexplicables, comme si elles appartenaient à une société secrète. » (III, 125)

Une peinture métaphysique et banale

L'ésotérisme commun ne s'arrête pas au pouvoir caché des mots : la rencontre avec le cubisme et plus généralement la peinture moderne va permettre à Paulhan de généraliser ce rapport entre la « rhétorique » (c'est-à-dire le monde des formes) et la vie quotidienne.

Il est une manière qu'on peut appeler « académique » de croire en la validité indiscutable des formules par lesquelles nous représentons le réel. Il s'agit d'une croyance en l'adéquation parfaite entre l'objet et son image, excluant

toute autre vision comme non-vraie. Or l'histoire de l'art nous enseigne que chaque académisme suscite une réaction (chaque Rhétorique une Terreur), qui s'attachera à dénoncer l'épuisement des recettes convenues, l'artifice et la sclérose. Les choses qu'on était sûr d'avoir définitivement capturées dans leur représentation s'y retrouvent de moins en moins, la cage est vide. Le cubisme — dont Paulhan fait remonter la généalogie jusqu'à Constable et Turner — a été la protestation de la peinture face à un langage visuel qui ne retenait plus rien du réel et après lequel il fallait, pour dire l'espace, inventer un nouvel espace. Cela devait la conduire, comme toujours, bien plus loin qu'elle pouvait le prévoir : aux papiers collés de Braque et Picasso après 1911, d'où sortirait toute l'aventure de l'abstraction.

L'homme de la rue (par exemple le médecin de Paulhan), habitué à l'ancienne vision, réagit souvent par l'incompréhension à cette peinture. Mais soupçonne, affirme Paulhan, qu'il y a anguille sous roche : « Il les trouve bizarres [ces jeunes artistes], il ne se gêne pas pour le dire, et pourtant il sait bien au fond que c'est de lui-même qu'il s'agit, que c'est pour son bien — même s'ils entendent ce bien un peu de travers — que ces braves garçons, piqués d'on ne sait quelle mouche sacrée, discutent peinture jusqu'à des six heures du matin au risque de réveiller les voisins. Il le sait vaguement, même si c'est lui qu'on empêche de dormir. » (La Peinture cubiste, IV, 47 sq.)

En quoi le renouvellement périodique des ressources du langage visuel intéresse-t-il le commun des mortels ? De la même manière que les adversaires, dans les joutes poétiques malgaches, sont l'un et l'autre intéressés au perfectionnement du langage commun, l'homme de la rue peut se déclarer farouchement opposé à l'art moderne, tout en sachant que son regard s'en trouvera dans tous les cas enrichi.

Il n'y a que les critiques d'art pour croire que l'art moderne détruit le monde, comme il n'y a que les philosophes pour douter que celui-ci existe réellement. L'homme ordinaire n'a aucun doute sur la question. Il sait que le monde existe, et qu'il existe ailleurs que dans les toiles des peintres

académiques. Mais il le sait exactement de la seule manière qu'il est possible de le savoir, « de biais », indépendamment de toute démonstration et de toute attention dirigée. Il sait aussi, d'une manière nécessairement moins claire, que ce monde réel n'est dicible que par convention, autrement dit qu'il n'est pas d'expression parfaitement adéquate du réel. Nous sommes d'entrée de jeu avertis : la vision dite naturelle repose elle-même sur la « décision » d'inverser l'image construite sur la rétine (ou de corriger l'image inversée fournie par celle-ci). C'est déjà un « choix de peintre » (IV, 33) qui est à l'origine du simple fait de voir, et il sera toujours de la responsabilité des peintres de façonner notre vision du réel : à la condition toutefois que nous acceptions l'arbitraire de notre condition. « Bref, il me fallait recommencer, pour comprendre Braque, [...] le même choix absurde et le même parti pris qui nous fait voir le monde dans l'espace, comme si le peintre nous obligeait à recommencer sans cesse les plus vieilles — les plus graves — décisions humaines. »

Paulhan discerne dans le comportement de l'homme ordinaire — sa légère distance, sa bonne volonté teintée de scepticisme, son humour têtu — la conscience exacte de la part de convention et de choix qui entre dans l'existence humaine, de la nécessité de fier à l'arbitraire comme s'il n'y avait pas d'autre nature. Ce serait peu, dit-il : l'homme ordinaire sait aussi que cette conscience doit être tenue en bride, qu'elle est dangereuse, porteuse d'angoisse et de mort. Il s'agit donc de la dire, puisqu'il faut dire le vrai, mais de la dire avec retenue, et telle est précisément l'origine de la « banalité » de Braque, de cette banalité que Paulhan lui reconnaît comme suprême qualité et qui manque à tant d'autres peintres : Braque « a le sens du secret » (IV, 31). D'une manière générale, le cubisme impose à la peinture et au peintre une sévère cure d'austérité, dirions-nous aujourd'hui : moins de « sujet », moins de posture, moins d'institution — et pour finir moins d'œuvre, juste assez pour révéler les choses. « Quels sont les traits du papier collé ? C'est d'abord la pauvreté [...] Pas le moindre signe de maîtrise. Pas un matériau que chacun ne trouve sur sa table

ou dans sa corbeille à papier : pipe, pot à tabac, bouteille, guitare, carte froissée, morceau de journal [...] C'est aussi une curieuse rencontre d'insistance et d'inachèvement⁵ [...] mur, flacon et bouteille flottent chacun de leur côté, et ne composent pas.

Un autre caractère 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. Et la partie la mieux "peinte" [les éléments "réalistes" (PR)] n'est pas de l'auteur. Elle n'est pas signée non plus. » (IV, 114)

Que l'invention cubiste rapproche jusqu'à les confondre presque l'acte de création artistique et l'expérience quotidienne, c'est ce dont Paulhan eut la révélation au cours d'une petite aventure nocturne (La Peinture cubiste, IV, 76 sqq). Obligé de traverser l'espace familier de sa chambre dans l'obscurité, par crainte de réveiller son épouse, il s'aperçoit qu'il se trouve plongé dans un espace plein, « opaque et volumineux », et qu'il s'y trouve engagé comme un objet parmi les objets, « pris dans la même gelée » et fort peu à son avantage, empêtré d'aveugles habitudes. Il retrouve là tous les traits de l'expérience picturale moderne : les objets réduits à quelques valeurs essentielles (volume, densité, assiette), la perte de maîtrise, la rencontre sensible avec le monde étendue au corps tout entier, la présence envahissante du premier plan et l'impossibilité de prendre une vue d'ensemble de la scène. Mais voici l'intéressant : le monde ainsi perçu, ordonné par l'effet d'une préoccupation pratique — éviter tout bruit susceptible de réveiller son épouse —, débouche sur une expérience métaphysique. Les objets réduits à cette pure présence acquièrent une personnalité, deviennent comme des petits dieux, qu'il faut se garder de contrarier pour obtenir le succès recherché. « Si médiocres ou disloqués qu'ils fussent, sacrés. » (IV, 82) Il suffit d'un changement d'habitudes au cœur du quotidien pour faire remonter l'opacité constitutive des choses et

⁵ La formule caractériserait assez judicieusement l'existence quotidienne.

raviver l'étrangeté surnaturelle du monde⁶.

Pour décrire les homards et les citrons de Braque, Paulhan ne trouve pas de meilleure formule que de dire qu'ils gardent « je ne sais quoi d'opaque — comme une phrase absurde. D'obscur, mais de complet — comme un proverbe. » (IV, 14) Dans leur discours même, les peintres modernes se sont forgé ce langage sacré de proverbes, secrets et recettes d'atelier, qui surgissent comme des fétiches au fil de leur conversation, paroles armées qui résistent le temps qu'il faut aux tentatives de déchiffrement — avant de se dissoudre dans la peinture elle-même. Ces proverbes obscurs — par leur sens, mais d'abord par leur densité — témoignent de l'exigence de célébrer les choses, et du fait qu'il n'est possible de les célébrer qu'en les recréant à chaque fois.

La compétence et la sagesse de l'homme quotidien consistent à poursuivre efficacement ses fins pratiques sans y croire tout à fait, ni à ce qu'il en dit, en refusant de répondre à la question du sens d'une histoire autrement que par de nouvelles histoires, voire des calembours — à réserver dans le réel une part d'opacité, par quoi il nous échappe et vit de sa propre vie. C'est aussi ce que fait la peinture, à chaque fois qu'elle s'arrache à une période de paresseuse docilité. Mais il ne faut pas aller trop vite, ni trop ostentatoirement, en besogne, rappelle le rhétoricien : recourir à des formules justement qualifiées de « consacrées », à un langage rendu anonyme par l'évidence acquise, peut aussi être une façon de prendre le parti des choses. Par son mélange de réserve, d'humilité, de dignité, d'obstination, l'homme de la rue fournira toujours des maîtres aux artisans de la vision.

Épilogue programmatique

De Paulhan, on voudrait retenir d'abord un tempérament

⁶ Outre le cubisme, on pourrait penser ici au *readymade*, qui vise lui aussi par méthode à « dépayser un événement précis » (II, 75). Mais la souveraineté du geste artistique, en l'occurrence, s'accorde mal avec la *gaucherie* revendiquée de Paulhan.

et une exigence morale. Telle est sa méfiance envers les philosophes et tous les spécialistes de la pensée, qu'on hésite à l'entendre uniquement sur ses raisons. C'est pourtant une philosophie du quotidien qui s'esquisse ici, une philosophie nourrie de la tradition stoïcienne, et qui ne me semble pas se refuser tout à fait à la pensée de système. Après tout, le système est une rhétorique comme une autre, et l'on doit pouvoir lui accorder la même sagesse qu'à celle-ci, s'il sait tenir la balance entre la croyance au pouvoir démiurgique de l'artifice et l'illusion naturaliste — autrement dit : entre le nominalisme et le réalisme. Car (je résume) : « l'ouvrier et le simple bourgeois ont eux aussi très bien su se faire un système du monde — mieux organisé et plus souple que celui de l'intellectuel » (IV, 125) Dans ce système sans dogmatisme, les impératifs sont si peu catégoriques que le penseur ne craint même pas de déroger au devoir de secret en nommant le Sacré.